



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

«Spesso la pittura ha mosso la mia penna».
Retoriche ecfrastiche e iconotestuali nell'opera di
Antonio Tabucchi

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureando/a
Letizia Grosselle
n° matricola 2006217

Anno Accademico 2022/2023

Indice

Introduzione	5
Capitolo I. Tra testo e immagine	11
Il <i>pictorial turn</i>	11
Narratività dell'immagine e visibilità della scrittura	14
Fra testo e immagine: l'ékphrasis	17
Fra testo e immagine: l'iconotesto	20
Capitolo II. Tabucchi e la pittura	23
Tra èkphrasis e iconotestualità	23
<i>Las Meninas</i> e il «gioco del rovescio»	30
Capitolo III. Goya e Tabucchi: impegno e visionarietà	39
Francisco Goya, pittore e visionario	39
Un modello intellettuale	46
Il cane di Tristano	52
Capitolo IV. Tabucchi, la fotografia e il cinema	57
Il cinema	57
La fotografia	66
Appendice iconografica	75
Bibliografia	83
Opere di Antonio Tabucchi	83
Saggi critici e altri testi	83

Introduzione

Spesso la pittura ha mosso la mia penna. Se in un lontano pomeriggio del 1970 non fossi entrato al Prado e non fossi rimasto «prigioniero» davanti a *Las Meninas* di Velázquez, incapace di uscire dalla sala fino alla chiusura del museo, non avrei scritto *Il gioco del rovescio*. Lo stesso vale per l'enorme suggestione provata da bambino davanti agli affreschi del convento di San Marco, rivisitati spesso da adulto, che un bel giorno ritornò con prepotenza sbucando dalle pagine de *I volatili del Beato Angelico*. Ma anche alcune pagine di *Tristano Muore* non esisterebbero senza *Il cane sepolto nella sabbia* di Goya¹.

Queste parole, che Antonio Tabucchi sceglie per accompagnare *Racconti con figure* (2011), costituiscono una significativa dichiarazione del ruolo che la pittura ha ricoperto nella sua attività di scrittore. Le immagini, spiega Tabucchi, «parlano» all'orecchio, e quella «voce» arriva poi sulla pagina arricchita di altre immagini, che prima non c'erano e che la parola ha inventato. Lo spazio in cui lo scrittore si muove è il territorio che l'artista ha taciuto e tenuto nascosto; così la scrittura è «l'immaginazione che va oltre l'immagine; è il racconto delle figure ma anche il loro rovescio e la loro moltiplicazione, il racconto dell'ignoto che le circonda»².

La pittura, tuttavia, non è il solo medium visuale ad aver contaminato il mondo del verbale. Un ruolo altrettanto importante è infatti ricoperto, nelle opere di Antonio Tabucchi, dalle altre due arti visive: la fotografia e il cinema. La loro presenza ha una frequenza e un ruolo notevoli, e riguarda sia l'aspetto formale, quando le arti offrono spunti per organizzare la narrazione, sia tematico, quando, in vari modi, partecipano alla costruzione del senso del testo. Per questi motivi le opere di Tabucchi costituiscono un

¹ A. Tabucchi, *Racconti con figure*, a cura di T. Rimini, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 9-10.

² Ibidem.

campo di indagine particolarmente interessante per studiare le relazioni tra il mondo del verbale e del visuale. Di queste relazioni si cerca di dare conto analizzando alcuni, fra i molti testi tabucchiani interessati dalla contaminazione con le arti visive, ritenuti esemplari o particolarmente interessanti.

Spesso le arti visive offrono allo scrittore uno spunto per riflettere sul modo in cui il reale viene rappresentato, evidenziandone le distorsioni e i rischi. L'avvertimento di Christine («*méfiez-vous des morceaux choisis*»)³, riferito alla fotografia, invita a considerare ogni rappresentazione come un filtro insincero e insidioso, che porta con sé un'immagine del reale falsificata e manipolata. Riflettere sugli altri media significa anche riflettere sulla scrittura, dal momento che anch'essa non è esclusa dai rischi propri dell'ingrandimento fotografico. Come osserva Amelia, nel racconto *Stanze*, scrittura e fotografia fossilizzano la vita, nel momento in cui la rappresentano, perché la fissano all'interno di un limite e la privano della sua variabilità: quello che rimane sono solamente dei frammenti. Il rapporto tra la realtà e la finzione, in qualsiasi forma essa si presenti, è spesso sfumato e complicato. Talvolta i due piani si mescolano e la realtà diventa una messa in scena, come accade agli attori protagonisti di *Cinema*.

Un pittore può offrire, oltre che un'ispirazione, anche un punto di riferimento per la scrittura di un testo. È quello che avviene, per esempio, con *Las Meninas* di Velázquez, protagonista del racconto *Il gioco del rovescio*. Si tratta di un caso particolarmente rilevante perché il dipinto plasma e ispira la forma del racconto, che riflette la sua complessa architettura compositiva, e si presenta al lettore come una possibile chiave per svelarne il senso. *Las Meninas* rispecchia e rappresenta il «gioco del rovescio», quella visione del mondo basata sull'equivoco e la molteplicità dei punti di vista, che caratterizza la poetica di Tabucchi da questo racconto in poi.

Nel caso di Francisco Goya, lo scrittore instaura con il pittore e le sue opere un dialogo che attraversa molti anni e fasi diverse della sua produzione letteraria. Compare in alcuni racconti e nel suo ultimo romanzo, *Tristano Muore* (2004), ma anche negli articoli che Tabucchi scrive per i quotidiani, in un periodo storico in cui sente la necessità di denunciare con forza e urgenza i rischi e le storture che minacciano la società italiana. I quadri di Goya attraversano molti testi e un lungo periodo dell'attività dello scrittore,

³ A. Tabucchi, *Opere*, a cura di T. Rimini and P. Mauri, Milano, Mondadori, 2018, tomo I, p. 612.

fungendo sempre da modelli, guide e aiuti per rappresentare la realtà e intervenire, attraverso gli strumenti dell'attività intellettuale.

La tesi si sviluppa in quattro capitoli. Il primo capitolo affronta la questione del rapporto tra parola e immagine, sulla base dei maggiori studi di cultura visuale. Vengono esposti alcuni dei concetti principali della disciplina, così come sono stati elaborati da W. J. T. Mitchell nel saggio *The Pictorial Turn* (1994). Tra questi c'è il *pictorial turn*: il cambio di prospettiva che impone di non considerare più l'immagine alla stregua di fenomeni testuali, ma come un'interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuratività. Vi è poi la fondamentale distinzione tra i concetti di *picture* e *image*. E infine viene trattato il concetto di *mixed-media*, che sta alla base delle pratiche critiche che indagano il rapporto tra il testo e le immagini. Il paragrafo successivo indaga la dimensione narrativa propria delle immagini e la visibilità della letteratura, attraverso le osservazioni di Italo Calvino, Julio Cortázar, Roland Barthes. Vengono poi discusse le principali forme attraverso cui si realizza il dialogo tra testo e immagine: l'*ékphrasis* e l'*iconotesto*. Di queste vengono riproposte le principali definizioni e tassonomie, così come sono state elaborate dai maggiori studiosi del tema.

Il secondo capitolo affronta il rapporto tra testo e immagine in relazione alla produzione narrativa di Antonio Tabucchi. Dopo un'introduzione nella quale vengono elencati i romanzi e i racconti dove trovano spazio la pittura e gli artisti che hanno suscitato l'interesse di Tabucchi, vengono presi in esame tre casi. Il primo è il racconto *La traduzione*, pubblicato ne *I volatili del Beato Angelico* (1987), che si configura come l'*ékphrasis* del dipinto di Vincent Van Gogh *Il ponte di Langlois*. Il secondo è invece un caso di *iconotestualità*: si tratta del volume *Racconti con figure* (2011), che raccoglie una serie di racconti che sono stati ispirati da un dipinto, una fotografia o una scultura. L'ultimo paragrafo è dedicato al racconto *Il gioco del rovescio*, pubblicato nell'omonima raccolta del 1981. È un esempio particolarmente significativo della relazione che Tabucchi instaura con la pittura nelle sue opere: il quadro e il racconto dialogano infatti sia sul piano formale che su quello tematico. A livello formale, le caratteristiche principali della complessa architettura del quadro vengono tradotte in forme narrative, mentre a livello tematico il quadro costituisce una *mise en abyme* del «gioco del rovescio», tema del racconto e anche schema di interpretazione del mondo che segna anche tutta la produzione successiva di Antonio Tabucchi.

Il terzo capitolo esamina nel dettaglio la presenza di Francisco Goya negli scritti di Tabucchi. Il primo paragrafo analizza i racconti *Sogno di Francisco Goya y Lucientes*, da *Sogni di Sogni* (1992), e *Passato composto. Tre lettere*, ne *I volatili del Beato Angelico* (1987). Da questi racconti emerge in che modo Tabucchi interpreta l'opera del pittore e la sua attività intellettuale. Lo scrittore valorizza in modo particolare la «visionarietà» del pittore andaluso, intesa come la capacità di mostrare aspetti della realtà che sfuggono alla percezione comune. Nel secondo paragrafo vengono presi in esame gli scritti impegnati di Tabucchi per i quotidiani. In questo contesto Goya viene presentato come un esempio e un modello di come dare voce alla sofferenza del mondo e agli orrori di cui l'uomo si rende colpevole, non solo attraverso l'immagine, ma anche e soprattutto attraverso la scrittura, e della capacità conoscitiva dell'arte, principale strumento dell'intellettuale. L'ultimo paragrafo è dedicato a *Tristano muore* (2004): il racconto biografico di Tristano è infatti attraversato dal dipinto di Francisco Goya *Il cane*. Compare in forme diverse: come dipinto in un museo, come una vecchia cagna in fin di vita, come un'allucinazione. Nel racconto confuso e dispersivo di Tristano *Il cane* assume una funzione unificatrice, rappresentando la sofferenza in tutte le sue manifestazioni.

Il capitolo quattro ripercorre il dialogo che Tabucchi ha instaurato con altre due arti visive: il cinema e la fotografia. Per offrire un resoconto delle modalità attraverso cui si costituisce la relazione tra il cinema e la letteratura, vengono presi in esame tre testi. Il primo è il romanzo *Piazza d'Italia* (1975), la cui struttura narrativa è elaborata sulla base di alcuni dei precetti di regia di Èjzenštejn. Il secondo è *Il filo dell'orizzonte* (1986), nel quale il cinema diventa un filtro attraverso cui i personaggi vedono il mondo e costruiscono le loro relazioni. Il terzo è il racconto *Cinema*, parte di *Piccoli equivoci senza importanza* (1985), i cui protagonisti, due attori, si perdono nella sottile distinzione tra realtà e finzione cinematografica. Anche il rapporto tra la letteratura e fotografia è analizzato attraverso tre testi. Ne *Il filo dell'orizzonte* la fotografia mette in contatto la realtà di Spino con quella del misterioso Nobodi. Il racconto *Stanze*, contenuto in *Piccoli equivoci senza importanza*, riflette sulla capacità della fotografia di rappresentare la realtà. La fotografia diventa metafora della scrittura e dei suoi limiti, capace di una rappresentazione del mondo parziale e frammentata. Anche in *Notturmo Indiano* Tabucchi riflette sul modo, spesso manipolato, soggettivo e parziale, attraverso cui, tanto la letteratura quanto la fotografia, rappresentano la realtà.

Attraverso questa tesi si è cercato di rendere conto della complessità e della ricchezza che contraddistinguono le relazioni intermediali all'interno dell'opera di Antonio Tabucchi, evidenziando la molteplicità delle forme in cui questa si realizza. Tramite l'analisi di alcuni testi ritenuti esemplari viene offerto un resoconto delle modalità con cui il cinema e la fotografia compaiono nei suoi testi e dei temi che accompagnano la loro presenza.

È stato dato maggiore spazio alla pittura, prima proponendo tre testi che potessero rendere conto dei diversi modi che caratterizzano la relazione tra la parola e l'arte pittorica, presentando un caso ascrivibile al genere dell'*ékphrasis*, un esempio di *iconotestualità*, e infine un racconto, *Il gioco del rovescio*, particolarmente significativo per il modo *tabucchiano* attraverso cui questo dialogo prende forma. Sono stati poi analizzati i testi in cui compaiono Francisco Goya e le sue opere, per esaminare una relazione ritenuta particolarmente interessante perché riguarda molte opere dello stesso artista, testi scritti durante un arco cronologico abbastanza ampio e appartenenti a generi diversi, che comprendo il racconto, il romanzo e l'articolo di opinione.

Capitolo I

Tra testo e immagine

Il pictorial turn

Il saggio *The Pictorial Turn* pubblicato da W. J. T. Mitchell nel 1994 costituisce una svolta cruciale all'interno dello sviluppo degli studi di cultura visuale. Il *pictorial turn* è una trasformazione, un cambio di prospettiva delle discipline che si occupano del visuale. Si sviluppa come reazione al *linguistic turn*, ovvero a quella tendenza della filosofia, codificata da Richard Rorty⁴, per cui il linguaggio è assunto come paradigma del significato. La svolta linguistica, colonizzando anche lo studio delle arti, dei media e delle forme culturali, ha portato allo sviluppo di approcci che analizzano e studiano il visuale, considerandolo alla stregua di fenomeni testuali e quindi attraverso gli strumenti della linguistica. Il *pictorial turn* propone appunto il superamento di questo approccio; riprendendo le parole di Mitchell:

Whatever the pictorial turn is, then, it should be clear that it is not a return to naive mimesis, copy or correspondence theories of representation, or a renewed metaphysics of pictorial presence: it is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality.⁵

⁴ R. Rorty, *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, University of Chicago Press, Chicago, 1967.

⁵ W. J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, in *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. 16.

Superare il logocentrismo significa considerare la visione come una forma altrettanto profonda della lettura e non completamente spiegabile sul modello della testualità⁶. I due media, visuali e testuali, sono irriducibili uno all'altro, e ridurre le pratiche culturali all'interno di fenomeni puramente testuali rischia di far mancare del tutto la comprensione dei prodotti culturali della modernità. Ci troviamo infatti in un momento storico in cui, se da un lato per descrivere la nostra epoca si utilizzano espressioni come «società dell'immagine», dall'altro «non sappiamo ancora cosa esse siano esattamente, in cosa consista la loro relazione con il linguaggio, come esse operino sugli osservatori e sul mondo, come debba essere intesa la loro storia e cosa si debba fare con e su di loro»⁷. Secondo Mitchell, è necessario abbandonare lo studio comparativo di verbale e visuale, secondo il tema del paragone tra pittura e letteratura e la tradizione delle arti sorelle, e partire invece dalla convinzione che l'essere umano è costituito in quanto tale tanto di linguaggio quanto di immagine⁸. Bisogna quindi vedere le immagini sullo stesso piano del linguaggio e, senza trasformarle in linguaggio, considerarle come individualità complesse che occupano il posto di molti soggetti e identità⁹.

Un altro apporto fondamentale chiarito da Mitchell è la distinzione tra i concetti di *image* e *picture*¹⁰. In italiano i due termini non hanno una traduzione distinta, perché ci si riferisce a entrambi con il termine *immagine*, ma in inglese hanno due significati diversi e rilevanti all'interno dello studio della visualità. La *picture* è l'immagine come appare su un supporto materiale o in un luogo specifico. L'*image* invece è contenuta in una *picture* ma sopravvive alla sua distruzione materiale, è un'entità astratta. Quando una *picture*, come un quadro, una fotografia o una statua, viene distrutta, l'*image* che conteneva sopravvive attraverso la memoria, la narrazione e le altre *picture* che la contengono. L'*image* di un dipinto perduto può sopravvivere all'interno di una fotografia del quadro, di una sua copia, o anche attraverso una sua descrizione. Quindi «non appare mai se non in un determinato medium, ma è anche ciò che trascende i media e può essere

⁶ Ibidem.

⁷ W. J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, cit. Traduzione in italiano di V. Cammarata e F. Mazzara, in W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, Palermo, Duepunti, Palermo, p. 21.

⁸ Ivi, p. 33.

⁹ W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures "Really" Want?*, in «October», 77 (1996), p. 71-82, tradotto in italiano da A.L. Carbone in W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, cit.

¹⁰ W. J. T. Mitchell, *Scienza dell'immagine. Quattro concetti fondamentali*, in W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, cit., p. 9-11.

trasferito da un medium all'altro»¹¹, è un'entità immateriale che viene alla luce su un supporto materiale.

Se l'immagine appare necessariamente solo attraverso un medium, secondo Mitchell, bisogna tenere presente che tutti i media sono, dal punto di vista delle modalità sensoriali, dei media misti (*mixed-media*)¹². Non esiste cioè nessun medium che si possa ritenere puramente visuale o verbale, come invece l'uso comune dell'espressione «media visuali» fa supporre, ma tutti i media sono costituiti in misura variabile da elementi percettivi, semiotici e sensoriali¹³. Prendendo in considerazione la pittura, come esempio di medium generalmente considerato visuale, si può osservare che nella pittura tradizionale la corretta comprensione del dipinto passa per la conoscenza della componente narrativa, che sia essa mitica, religiosa o storica, a cui fa riferimento¹⁴. Anche la pittura modernista, in cui vi è un'apparente liberazione della pittura dal linguaggio, dalla narrazione, dall'allegoria, dalla figurazione e dalla rappresentazione di oggetti nominabili, ha in realtà bisogno, per essere compresa e apprezzata, del discorso della teoria, della filosofia idealista e critica¹⁵. Lo stesso vale per la letteratura, che si potrebbe superficialmente considerare un medium esclusivamente verbale: in quanto scritta o stampata ha un'irriducibile componente visuale, ma nello stesso tempo implica esperienze virtuali e immaginative di spazio o visione che, pur essendo espresse indirettamente attraverso il linguaggio, non per questo sono meno reali¹⁶.

Al modo in cui il rapporto tra testo e immagine debba essere inteso e studiato alla luce di queste considerazioni, Mitchell dedica il saggio *Beyond Comparison: Picture, Text, and Method*, raccolto nel volume *Picture Theory*¹⁷. Secondo lo studioso americano è necessario abbandonare negli studi interdisciplinari il modello del *paragone tra le arti*, che affronta il problema analizzando le analogie e le differenze tra media visuali e verbali. Sostenere l'esistenza di analogie formali tra i testi e le immagini, osserva Mitchell,

¹¹ W. J. T. Mitchell, *Scienza dell'immagine. Quattro concetti fondamentali*, in W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, cit., p. 9.

¹² W. J. T. Mitchell, *There Are No Visual Media*, in «Journal of visual culture», 4.2 (2005), pp. 257-266. Tradotto in italiano da F. Mazzara, in W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, cit.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem. Mitchell tratta il rapporto tra il testo e la pittura modernista nel saggio *Ut pictura theoria: abstract painting and language*, pubblicato in W. J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, cit., pp. 213-240.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ W. J. T. Mitchell, *Beyond Comparison: Picture, Text, and Method*, in W. J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, cit., pp. 83-107.

presuppone che i media verbali e visuali debbano essere considerati come distinti, separati, sfere parallele che convergono a un qualche livello di astrazione¹⁸. Ma il confronto tra visuale e verbale non avviene solo tra i media, ma anche e soprattutto all'interno dei media stessi, dal momento che la loro natura è composita (*mixed-media*): l'elemento verbale è già presente in un medium visuale, senza che debba essere importato da fuori, e viceversa. Il metodo del paragone risulta inoltre essere assai limitante:

One can and must, however, avoid the trap of comparison. The most important lesson one learns from composite works like Blake's (or from mixed vernacular arts like comic strips, illustrated newspapers, and illuminated manuscripts) is that comparison itself is not a necessary procedure in the study of image-text relations. The necessary subject matter is, rather, the whole ensemble of relations between media, and relations can be many other things besides similarity, resemblance, and analogy. Difference is just as important as similarity, antagonism as crucial as collaboration, dissonance and division of labor as interesting as harmony and blending of function¹⁹.

È necessario ridefinire il problema del rapporto tra il testo e l'immagine, abbandonando l'approccio limitante su cui si basa il metodo comparativo tradizionale, per sviluppare delle pratiche critiche che possano facilitare un senso di connessione, valorizzando la molteplicità e le peculiarità delle relazioni possibili tra i media.

Narratività dell'immagine e visibilità della scrittura

Nel racconto biblico (Es. 32, 1-14) gli Israeliti, mentre Mosè riceve le Tavole della Legge da Dio, fondono i loro gioielli d'oro e ne ricavano una statua a forma di vitello, che diventa oggetto della loro adorazione, come una divinità. Mosè, tornato da loro, in preda all'ira, lo distrugge: lo brucia nel fuoco, lo frantuma fino a ridurlo in polvere e ne sparge i resti in acqua. L'immagine del vitello d'oro però sopravvive alla distruzione di Mosè, e, ad oggi, non ne mancano raffigurazioni materiali: la sua immagine è rimasta viva per secoli attraverso la parola ed è tornata poi a occupare rappresentazioni figurative.

¹⁸ Ivi, p. 85.

¹⁹ Ivi, p. 90.

Se questo è possibile è perché le *images* sono comuni tanto alle arti visive quanto alla letteratura: il verbale attinge allo stesso immaginario del visivo e vi trae la sua visibilità²⁰.

Italo Calvino, nel saggio *Visibilità*, contenuto in *Lezioni americane* (1988), si interroga sulla fantasia dell'uomo e soprattutto dello scrittore, e su come le dimensioni verbali e visuali che la compongono interagiscono tra loro. Distingue due processi immaginativi: «quello che parte dalla parola e arriva all'immagine visiva e quello che parte dall'immagine visiva e arriva all'espressione verbale»²¹. Il primo è proprio della lettura, durante la quale al lettore si presentano nella mente frammenti e dettagli visivi o anche vere e proprie scene, come in un film. Nell'azione creativa dello scrittore i due processi invece si possono variabilmente contaminare e mescolare. Un racconto può nascere a partire da un'immagine che si forma nella mente dello scrittore o che si è trovato sotto gli occhi, come un quadro o una fotografia. Altre volte è la lettura di un altro testo che suscita un'immagine, dalla quale poi discende la scrittura. Parlando del proprio processo creativo, scrive:

Dunque nell'ideazione di un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali. Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé. [...] Nell'organizzazione di questo materiale che non è più solo visivo ma anche concettuale, interviene a questo punto anche una mia intenzione nell'ordinare e dare un senso allo sviluppo della storia [...]. Nello stesso tempo la scrittura, la resa verbale, assume sempre più importanza; direi che dal momento in cui comincio a mettere nero su bianco, è la parola scritta che conta: prima come ricerca d'un equivalente dell'immagine visiva, poi come sviluppo coerente dell'impostazione stilistica iniziale, e a poco a poco resta padrona del campo.

²⁰ W. J. T. Mitchell, *Scienza dell'immagine. Quattro concetti fondamentali*, in W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, cit., p. 5-11.

²¹ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2016, p. 85.

Sarà la scrittura a guidare il racconto nella direzione in cui l'espressione verbale scorre più felicemente, e all'immaginazione visuale non resta che tenerle dietro.²²

La scrittura si sviluppa inizialmente come «equivalente dell'immagine visiva», un modo per comunicare a parole ciò che nella mente appare nella forma dell'immagine. Come nel procedimento retorico dell'*èkphrasis*, il testo si forma a partire da una rappresentazione visiva. La parola però, in un secondo momento, si emancipa dal visuale e i ruoli si invertono. Se l'immagine era una suggestione spontanea, il pensiero discorsivo è intenzionale: il ragionamento e l'espressione verbale impongono la loro logica, la parola assume le redini del processo creativo ed è quindi l'immagine che si deve adattare al percorso scelto dalla scrittura²³.

Le immagini hanno in sé un indubbio potere narrativo, ma non sempre è stato a loro riconosciuto. G. E. Lessing, nel *Laocoonte* (1766), si impegna a tracciare chiaramente la differenza tra la poesia e le arti visive, e la individua nella contrapposizione tra «arti del tempo» e «arti dello spazio». La poesia è fatta di parti che «si seguono una dopo l'altra nel tempo», mentre nella pittura «si dispiegano una accanto all'altra nello spazio», di conseguenza la pittura «deve rinunciare del tutto al tempo» e «le azioni progressive, in quanto tali, non possono far parte dei suoi soggetti»²⁴. Per Lessing la pittura è un'arte statica e quindi, per sua natura, in lei è carente la dimensione narrativa, che è invece propria della poesia.

Il dibattito sul senso delle immagini ha però superato l'approccio lessinghiano valorizzando invece proprio il modo in cui l'immagine, nella sua staticità, è portatrice di una storia. Per esempio, lo scrittore argentino Julio Cortázar individua proprio in questo limite la forza della fotografia: il fotografo rappresenta un frammento di realtà dentro lo spazio offerto dalla cornice della fotografia, ma questa sola immagine è capace di spalancare una realtà molto più ampia, che va oltre il campo dell'inquadratura²⁵. Lo stesso avviene, secondo Cortázar, nel racconto breve, in cui un solo evento deve proiettare il lettore al di là del singolo aneddoto narrato²⁶. Secondo Roland Barthes²⁷, alcune

²² Ivi, p. 90-91.

²³ Ivi, p. 92.

²⁴ G. E. Lessing, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 1991, p. 70.

²⁵ J. Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», 25 (1971), pp. 403-416.

²⁶ Ibidem.

²⁷ R. Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.

fotografie hanno in loro il *punctum*, un elemento che è in grado di colpire lo spettatore, come un oggetto aguzzo. Questo *punctum* ha in sé una forza espansiva che trascina lo spettatore fuori dalla cornice, suscitando il desiderio di conoscere ciò che non mostra.

Fra testo e immagine: l'*ékphrasis*

Il rapporto tra il testo e l'immagine può prendere diverse forme, e una delle più significative è certamente quella ecfraistica. L'*ékphrasis* viene definita dalle retoriche antiche come un passo descrittivo che pone davanti agli occhi con efficacia l'oggetto che presenta, tramite l'*enàrgheia*, ovvero la potenza icastica della parola²⁸. Non ha un particolare oggetto, ma si distingue da una descrizione classica per la sua capacità di rendere vivida l'immagine²⁹. In seguito, la definizione si restringe alle descrizioni letterarie di opere d'arte, e, con questo significato, ha una tradizione che si estende dalla descrizione omerica dello *Scudo di Achille* fino alla contemporaneità³⁰. Oggi si preferisce intenderla più genericamente come una rappresentazione verbale di una rappresentazione visuale³¹, includendo anche testi di natura non letteraria come la critica d'arte³². Michele Cometa osserva però un ampliamento degli oggetti dell'*ékphrasis* anche al regno dei *naturalia*, come pietre, gemme, ali di farfalla e paesaggi, coerentemente con l'indebolimento novecentesco del confine tra artificiale e naturale, e propone dunque, come nell'accezione antica del termine, di non definire l'*ékphrasis* sulla base dell'oggetto materiale su cui si esercita³³. Resta in ogni caso il fatto che l'*ékphrasis* avviene in assenza dell'oggetto rappresentato, che deve essere tradotto in una rappresentazione verbale e poi riconvertito nuovamente in immagine dal lettore³⁴. A questo proposito Umberto Eco

²⁸ L. Palumbo, *Portare il lettore nel cuore del testo. L'ékphrasis nei dialoghi di Platone*, in «Estetica. Studi e ricerche», 1 (2013), pp. 35-46.

²⁹ Ibidem.

³⁰ P. Wagner, *Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality: The State(s) of the Art(s)*, in *Icon-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York, de Gruyter, 1996, pp. 1-40.

³¹ «Verbal representation of graphic representation». J. Heffernan, *Ekphrasis and Representation*, in «New Literary History», 22, 2 (1991), p. 299.

³² Ibidem.

³³ M. Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2004, p. 14.

³⁴ W. J. T. Mitchell, *Ekphrasis and the Other*, in *Picture Theory*, cit. Secondo Mitchell, l'*ékphrasis* si configura come una relazione a tre, che coinvolge l'oggetto osservato, il soggetto osservante e il poeta ecfraistico, il quale si trova in una posizione di mezzo fra l'oggetto descritto e l'ascoltatore. L'*ékphrasis* si trova quindi tra due alterità e due forme di traduzione e scambio impossibile: la conversione di una

osserva che il lettore potrebbe rifiutarsi di collaborare alla visualizzazione dell'immagine, e l'ipotiposi sarebbe quindi non tanto una rappresentazione quanto piuttosto una tecnica per suscitare lo sforzo di comporre una rappresentazione visiva³⁵.

La critica ha proposto molteplici modi per dividere e catalogare le tipologie dell'*ékphrasis*. Tra queste è particolarmente rilevante la divisione in *ékphrasis* mimetica e nozionale proposta da John Hollander³⁶. Sono nozionali (*notional*) quel tipo di descrizioni che si riferiscono a oggetti d'arte inesistenti o immaginari, come ad esempio la descrizione dello scudo di Achille nell'*Iliade* (XVII, 478-608) o delle sculture del *Purgatorio* dantesco (Pg X), mentre le descrizioni che hanno un referente realmente esistente vengono definite con il termine «*actual*». Hollander estende l'*ékphrasis* nozionale anche a quelle descrizioni i cui referenti potrebbero essere esistiti, ma che sono ora perduti. I confini tra le due categorie sono però labili³⁷: non solo vi sono descrizioni che hanno per oggetto opere d'arte che per il lettore di oggi non esistono ma che nell'epoca in cui sono state scritte avevano un referente reale, ma può anche succedere che queste opere perdute possano essere in un secondo momento ricreate. Inoltre lo scrittore di un'*ékphrasis* mimetica potrebbe non avere davanti agli occhi l'opera originale, ma una copia o una riproduzione, come, per esempio, una stampa in bianco e nero che riproduce un dipinto, o potrebbe addirittura affidarsi alla propria memoria.

In una nota al saggio *Ekphrasis and the Other*, Mitchell suggerisce di estendere la categoria di *ékphrasis* nozionale a tutte le tipologie ecfrastriche, non solo a quelle che hanno referenti inesistenti, perché ogni *ékphrasis* cerca, in un certo senso, di creare un'immagine che si può trovare solo nel testo e in nessun altro luogo³⁸.

Riprendendo l'osservazione di Hollander secondo cui le *ékphrasis* antiche sono tutte necessariamente nozionali, essendo stati perduti, qualora fossero esistiti, i loro

rappresentazione visuale in una rappresentazione verbale e la riconversione della rappresentazione verbale nuovamente nell'oggetto visuale nella ricezione del lettore.

³⁵ U. Eco, *Les sémaphores sous la pluie*, in *Sulla letteratura*, Milano, La nave di Teseo, 2022, ed. elettronica.

³⁶ J. Hollander, *The Poetics of Ekphrasis*, in «Word&Image», 4 (1988), pp. 209-219.

³⁷ M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

³⁸ «I want to suggest, however, that in a certain sense all ekphrasis is notional, and seeks to create a specific image that is to be found only in the text as its “resident alien”, and is to be found nowhere else. Even those forms of ekphrasis that occur in the presence of the described image disclose a tendency to alienate or displace the object, to make it disappear in favor of the textual image being produced by the ekphrasis». W. J. T. Mitchell, *Ekphrasis and the Other*, cit., pp. 157-158.

referenti reali, James Heffernan, nel saggio *Museum of Words* (1993)³⁹, ripercorre una serie di esempi ecfrastrici dall'antichità alla contemporaneità. Secondo Heffernan, il modo ecfrastrico attiva l'antagonismo tra rappresentazioni verbali e visuali e rivela un atteggiamento ambiguo nei confronti dell'arte visuale, che si colloca in maniera ambivalente tra iconofilia e iconofobia⁴⁰. Rappresentare un dipinto o una scultura a parole significa infatti evocarne il potere e allo stesso tempo cercare di mantenere quel potere sotto controllo⁴¹. Attraverso lo studio diacronico di alcuni campioni di *ékphrasis* mostra che questa ambivalenza si è sbilanciata in maniera diversa nel corso della storia della letteratura; per esempio in Virgilio, Omero e Dante l'immagine è assoggettata all'autorità della parola⁴², mentre nel motivo del *ratto*, da Ovidio a Shakespeare, viene data voce alla rivolta dell'immagine nei confronti della parola⁴³. Heffernan fa inoltre un'interessante osservazione su come, a partire dal Romanticismo, non solo l'*ékphrasis* sia sempre più di tipo mimetico, ma risenta anche dell'influenza dei nuovi modi di fruizione dell'arte. In particolar modo nel contesto del museo, la ricezione dell'opera è influenzata dalla sua collocazione vicino ad altre opere, dai supporti che la accompagnano, come le didascalie e i commenti storico-artistici⁴⁴. Anche le straordinarie possibilità di produzione e riproduzione delle immagini offerte dalle moderne tecnologie caratterizzano l'esperienza visuale contemporanea in maniera diversa dalle epoche precedenti, riflettendosi nelle descrizioni ecfrastriche⁴⁵.

Tra le varie tassonomie elaborate per la descrizione delle possibili variazioni ecfrastriche è particolarmente significativa la categorizzazione proposta da Michele Cometa. Nel saggio *La scrittura delle immagini* (2012)⁴⁶ individua tre modi della descrizione: denotazione, dinamizzazione, integrazione. La denotazione è la più semplice delle forme dell'*ékphrasis*, dato che può limitarsi alla mera citazione di un quadro in un testo o descriverne iconograficamente gli elementi che lo compongono. Attraverso la

³⁹ J. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago press, 1993.

⁴⁰ Ivi, p. 7.

⁴¹ Ibidem: «To represent a painting or sculpted figure in words is to evoke its power – the power to fix, excite, amaze, entrance, disturb, or intimidate the viewer – even as language strives to keep that power under control».

⁴² Ivi, p. 10.

⁴³ Ivi, p. 90.

⁴⁴ Ivi, p. 138.

⁴⁵ Ivi, pp. 172-173.

⁴⁶ M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, cit.

dinamizzazione⁴⁷, lo scrittore dà invece vita all'immagine, raccontando i presupposti e le conseguenze dell'attimo rappresentato dall'artista. Questa modalità non si limita solo ai casi in cui la scena viene narrativizzata; anche il processo compositivo e la fruizione dell'immagine possono essere *dinamizzati*: per esempio, quando Frenhofer, ne *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831) di Balzac, spiega in che modo ha disposto i colori sulla tela del suo dipinto, il processo di dinamizzazione riguarda la genesi dell'opera. Quando invece viene rappresentata la reazione dello spettatore all'immagine, il modo in cui avviene la visione e le reazioni che suscita, la dinamizzazione ha per oggetto gli sguardi che interagiscono con l'immagine. L'ultima categoria è quella dell'integrazione⁴⁸, che consiste nell'integrare ciò che l'immagine non dice attraverso l'immaginazione, i sensi e le preconoscenze artistiche e culturali. La casistica di questa tipologia efrastica è molto ampia: può riguardare processi sinestetici, per cui l'immagine è arricchita da percezioni tattili e uditive, o processi ermeneutici, quando invece si fa riferimento a nozioni storico-artistiche o, per associazione, ad altre immagini di cui dispone una certa cultura. Fanno parte di questa categoria anche i casi in cui un dipinto viene usato da uno scrittore come l'ambientazione della sua storia. Tutte queste modalità efrastiche costituiscono delle risemantizzazioni dell'immagine, che viene «riscritta» in maniera indipendente dall'approccio originale dell'artista.

Fra testo e immagine: l'iconotesto

Un'altra forma in cui si realizza il dialogo tra il testo e l'immagine è l'*iconotesto*. Mentre l'*ékphrasis* è «una rappresentazione verbale di una rappresentazione visuale» e si realizza in assenza dell'immagine, l'*iconotesto* si caratterizza per la compresenza di segni verbali e visuali. Il termine è stato coniato da Micheal Nerlich nel saggio *Qu'est-ce qu'un iconotexte?* (1990)⁴⁹, dove viene definito come un'unità indissolubile di testo e immagine in cui né il testo né l'immagine hanno una funzione illustrativa e che, normalmente, ma non necessariamente, ha la forma di un libro. Alain Montandon ha poi adottato il termine

⁴⁷ Ivi, p. 90-115.

⁴⁸ Ivi, pp. 131-135.

⁴⁹ M. Nerlich, *Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans La femme se découvre d'Evelyne Sinnassamy*, in *Iconotextes*, a cura di A. Montandon, Paris, Ophrys, 1990, pp. 255-303: «une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui — normalement, mais non nécessairement — a la forme d'un livre».

iconotesto per indicare un'opera nella quale la scrittura e l'elemento plastico si danno come una totalità inseparabile, provocando lo sforzo dell'occhio e della mente nel cogliere due realtà allo stesso tempo simili ed eterogenee⁵⁰. Peter Wagner ne estende il significato sia cronologicamente, per comprendere anche quelle opere precedenti al Novecento, sia semanticamente, applicandolo anche a quei casi in cui un medium appare in maniera implicita⁵¹. Lo studioso definisce un *iconotesto* come «un artefatto nel quale segni verbali e visuali si mescolano per produrre una retorica che dipende dalla copresenza di parole e immagini»⁵². Se, quindi, nell'*iconotesto* immagine e testo sono entrambi parti indispensabili dell'opera e necessariamente in dialogo tra loro, rientrano in questa categoria opere che si possono presentare anche sotto forme molto diverse. Non per forza si incarnano nella forma libro o sono un prodotto cartaceo, sia perché i libri stessi possono essere realizzati su supporti digitali (*ipertesti*) o in materiali diversi dalla carta, sia perché vi sono, soprattutto nel mondo contemporaneo, altre forme di iconotestualità come, per esempio, iscrizioni su dipinti e incisioni, *collage* e *montage*, scritte sui corpi della scultura e sui corpi reali⁵³. Gli *iconotesti*, inoltre, si presentano con una varietà molto ampia rispetto alla proporzione in cui i due medium sono presenti, comprendendo anche i due estremi⁵⁴. Cometa propone come esempio di *fototesto* senza foto un'opera di Karl Kraus: si tratta di una pagina di giornale in cui campeggia la grande scritta «Konsfiziert!»; pur mancando l'immagine, osserva Cometa, si genera comunque un effetto fototestuale di grande potenza⁵⁵.

Cometa distingue tre modalità di costruzione dell'*iconotesto*: la «forma-emblema», la «forma-illustrazione» e la «forma-*ékphrasis*», la «forma-atlante»⁵⁶. La prima modalità si ricollega al modello barocco, formato da una struttura tripartita composta da

⁵⁰ A. Montandon, *Introduction*, in *Iconotextes*, cit., p. 6: «une œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable [provoquant] des glissements plus ou moins conscients, plus ou moins voulus, plus ou moins aléatoires dans l'effort d'accommodation de l'œil et de l'esprit a deux réalités à la fois semblables et hétérogènes».

⁵¹ P. Wagner, *Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality: The State(s) of the Art(s)*, cit., p. 16.

⁵² *Ibidem*: «iconotext refers to an artifact in which the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and images». Traduzione di M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 70.

⁵³ M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., pp. 70-115.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ivi*, p. 70-71.

⁵⁶ M. Cometa, *Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, a cura di I. Pezzini, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2016, pp. 63-101.

un'immagine (*pictura*), un titolo (*inscriptio*) e un commento (*subscriptio*), che si riferisce, spesso in maniera enigmatica, ai primi due elementi. Il significato scaturisce dall'accostamento delle tre componenti piuttosto che dalle singole componenti prese da sé. Lo sguardo del lettore è guidato dalla struttura tripartita e produce effetti di lettura programmati, spesso con un intento didattico o morale, ma non univoci. Tra gli esempi contemporanei della «forma-emblema» si può ricordare la *Kriegsfibel* (1955) di Bertolt Brecht. La «forma-ékphrasis» si basa sull'interazione tra l'immagine e la sua *ékphrasis* e il testo si trova in una posizione preponderante rispetto all'immagine. All'opposto vi è la «forma-illustrazione», che propone invece la visualizzazione di un testo. In questo caso è l'immagine a trovarsi in una posizione di superiorità rispetto al testo, che si trova invece ad avere un ruolo più marginale: sono le forme che richiedono il grado più basso di partecipazione del lettore. Nella «forma-emblema» invece, «le interrelazioni tra testo e immagini sono il frutto di una strategia complessa, multilineare e sostanzialmente affidata alle abitudini di lettura del ricevente piuttosto che a quelle di scrittura dell'autore»⁵⁷. Le immagini si susseguono in maniera non gerarchica, lasciando al lettore il ruolo di organizzare autonomamente il senso, attraverso letture sempre più complesse e multidirezionali.

⁵⁷ Ivi, p. 82.

Capitolo II

Tabucchi e la pittura

Molti sono i quadri e i disegni che hanno trovato uno spazio nelle pagine di Tabucchi, grande appassionato di pittura, o che hanno ispirato i suoi scritti. Il Trittico delle Tentazioni di Sant'Antonio di Hieronymus Bosch compare in *Requiem* e nei racconti *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* e *Notte, mare o distanza*, pubblicati ne *L'angelo Nero* (1991). Il racconto *I volatili del Beato Angelico* è l'eziologia immaginaria di alcune figure degli affreschi del frate domenicano nel convento di San Marco a Firenze, in particolare dell'Annunciazione del corridoio nord, della Crocifissione della cella 23 e dell'Orazione nell'orto degli ulivi della cella 34. Tra i racconti della stessa raccolta vi sono anche *La traduzione*, descrizione de *Il ponte di Langlois* di Vincent van Gogh, *Passato composto. Tre lettere* nel quale si immagina che il re Sebastiano I di Portogallo scriva una lettera al pittore Francisco Goya per commissionargli un dipinto, e *La battaglia di San Romano*, ispirato ai giochi prospettici delle tavole di Paolo Uccello. Ne *Il gioco del rovescio* ha un ruolo centrale *Las Meninas* di Diego Velázquez. In *Sogni di sogni* (1992) compaiono Michelangelo Merisi (Caravaggio), Francisco Goya e Henri de Toulouse-Lautrec. Nel suo ultimo romanzo, *Tristano muore* (2004), assume particolare rilievo la figura ritratta ne *Il cane* di Goya. Tabucchi ha inoltre scritto numerosi racconti ispirati direttamente da opere pittoriche e pubblicati nei cataloghi degli artisti, poi raccolti in *Racconti con figure* (2011).

Tra *èkphrasis* e iconotestualità

Il racconto *La traduzione*, pubblicato ne *I volatili del Beato Angelico* (1987) si sviluppa come un monologo in cui il personaggio parlante descrive un'immagine. Tutte le informazioni sul contesto e le finalità di questa descrizione vengono lasciate intuire

solo alla fine: la scena si svolge in un museo, il destinatario è cieco, l'immagine è un dipinto appartenente al genere dell'impressionismo. Palmieri lo ha identificato con *Il ponte di Langlois* (figura 1) di Vincent van Gogh, conservato nel Wallraf-Richartz Museum di Colonia⁵⁸. Il testo è una riflessione metanarrativa sul procedimento dell'*èkphrasis* in letteratura: il lettore, davanti alla descrizione di un'opera visiva, è l'uomo cieco, costretto ad affidarsi alla parola per «vedere» l'immagine, e lo scrittore è colui che, quando l'immagine, nel testo, diventa invisibile, deve trovarne un sostituto.

La descrizione inizia da un dettaglio cromatico, il giallo, ed è subito evidente la difficoltà di renderlo a parole:

È una splendida giornata, puoi starne certo, anzi, direi che è estate, è impossibile non riconoscere l'estate, lascia che te lo dica, io me ne intendo. Vuoi sapere da cosa lo deduco, oh, beh, è facilissimo, come dire?, basta guardare quel giallo. Come sarebbe a dire? Dunque, stammi bene a sentire, hai presente il giallo? Sì, il giallo, e quando dico il giallo intendo proprio il giallo, che non è il rosso o il bianco, ma proprio il giallo, esattamente giallo. Il giallo, quello là a destra, quella macchia a stella di giallo che si espande sulla campagna come se fosse una foglia, un bagliore, insomma qualcosa di questo tipo, dell'erba seccata dalla calura, mi faccio capire?⁵⁹

Il primo paragrafo si caratterizza per la presenza di molte espressioni dalla funzione fàtica («Come dire?», «Come sarebbe a dire?», «Mi faccio capire?») che sottolineano lo sforzo del narratore nel tradurre con la parola un elemento eminentemente visivo come il colore. Lasciano anche intendere che l'interlocutore si trovi effettivamente in difficoltà nel comprendere la descrizione e che l'amico, avendolo dedotto dal suo comportamento, abbia bisogno di ulteriori conferme. Per questo cerca di spiegare cosa sia il «giallo», ma il colore non può essere descritto al di fuori del senso della vista e il narratore non trova un altro modo per definirlo che non sia per negazione: il giallo è diverso dal rosso e dal nero, è esattamente giallo. Prosegue attraverso tre similitudini: una foglia, un bagliore, dell'erba secca. Anche in questo caso si rimane all'interno dell'ambito della visione. Ma

⁵⁸ G. Palmieri, *Antonio Tabucchi's Iconic Temptations*, in «Antonio Tabucchi. A Collection of Essays. Spunti e Ricerche», 12 (1997), pp. 125-140.

⁵⁹ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 877.

l'interlocutore è cieco, per cui non è possibile richiamare per associazione immagini condivise: la parola risulta inadeguata nel «tradurre» l'esperienza visiva.

Il narratore prosegue poi descrivendo gli altri elementi del dipinto:

Quella casa pare proprio che stia sopra il giallo, che sia retta dal giallo. È strano che se ne veda poca, solo un pezzo, mi piacerebbe saperne di più, chissà chi ci abita, magari la signora che sta attraversando il ponticello. Sarebbe interessante sapere dove sta andando, può darsi che stia seguendo la carrozzella, forse il barroccino che si vede vicino ai due pioppi del fondo, dalla parte sinistra. Potrebbe essere vedova, dato che è vestita di nero. E poi ha anche un ombrello nero. Comunque quello le serve per ripararsi dal sole, perché ti ripeto che è estate, non ci sono dubbi.⁶⁰

Questa seconda sequenza si caratterizza per l'uso del condizionale («mi piacerebbe saperne di più», «sarebbe interessante sapere dove sta andando», «potrebbe essere vedova») e di espressioni che esprimono dubbio e incertezza («pare», «chissà», «magari», «può darsi», «forse»). L'attenzione non è solo sugli elementi dipinti, ma su ciò che non trova spazio al suo interno: come non si può vedere l'altra metà della casa così non si sa chi la abiti, dove stia andando la signora e perché sia vestita di nero, o se voglia raggiungere la carrozza. L'immagine suscita il desiderio di sapere ciò che essa non mostra.

Ma l'elemento che più di tutti attira l'attenzione del narratore è il ponte. Non lo descrive precisamente ma ne dà un giudizio: è un ponte «grazioso» e «la sua grazia consiste in quel marchingegno di legno e corde che lo copre come l'armatura di una pensilina»⁶¹. Per rendere la descrizione più incisiva la accompagna a una similitudine:

Sembra un giocattolo per un bambino intelligente, hai presente quei bambini che sembrano degli ometti e che giocano sempre con i meccani o cose del genere, una volta se ne vedeva nelle case perbene, ora forse un po' meno, comunque hai capito.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

Secondo un procedimento comune del genere dell'*èkphrasis*, ricorre a un'«integrazione associativa»⁶²: accosta un'altra immagine che appartiene al repertorio visivo del destinatario, spiegando ciò che è nuovo attraverso qualcosa di già noto. In questo modo l'immagine si arricchisce delle suggestioni visive personali del narratore, che l'ascoltatore è costretto a subire.

La descrizione prosegue attraverso un'altra modalità ecfastica: la «dinamizzazione»⁶³. La letteratura dà vita all'immagine, prolungandola nel tempo attraverso il racconto di ciò che ha portato alla scena rappresentata o delle sue conseguenze. In questo caso ciò che avverrà pochi secondi dopo il momento rappresentato dal quadro:

Ma è tutta un'illusione, perché quel grazioso ponticello che apparentemente ruota con cortesia per lasciar passare i barconi nel canale, secondo me è una trappola bella e buona. La vecchia signora non lo sa, poverina, nemmeno se lo immagina, ma ora muoverà un altro passo e sarà un passo fatale, credi a me, sicuramente metterà il piede su un perfido meccanismo, ci sarà un clic inavvertibile, le corde si tenderanno, le assi sospese a leva si stringeranno come mandibole e lei resterà lì dentro come un topo, nella migliore delle ipotesi, perché nella peggiore tutte le sbarre che uniscono le assi, quelle pale un po' sinistre, se ci pensi bene, scatteranno per combaciare con esattezza millimetrica e lei, zàcchete, resterà schiacciata come una frittella.⁶⁴

Non vi è nessun elemento nel dipinto che giustifichi la tragicità di questo finale, eppure il narratore lo racconta con estrema convinzione, come se fosse un dato ovvio. Tanta sicurezza acquisisce un rilievo maggiore se paragonata all'incertezza espressa precedentemente nell'ipotizzare ciò che il dipinto non diceva. Il ponte diventa, dal punto di vista del narratore, un'allegoria dei pericoli portati dal progresso tecnologico della scienza moderna⁶⁵. Le considerazioni successive si mantengono sullo stesso tono pessimistico: l'altro personaggio della scena, il vetturale, rimane indifferente all'accaduto, interessato soltanto ai propri affari personali. Il narratore mostra ora un po'

⁶² M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, pp. 131-135.

⁶³ Ivi, p. 90-115.

⁶⁴ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 878.

⁶⁵ G. Palmieri, *Antonio Tabucchi's Iconic Temptations*, cit., pp. 125-140.

di incertezza, ammette di non sapere chi è il conducente del carro, e propone due ipotesi: potrebbe essere un veterinario come un contadino. Ma le due alternative risulterebbero equivalenti: quello che importa è che «ognuno fa il suo mestiere a questo mondo, cosa ci vuoi fare, e gli altri che si arrangino»⁶⁶. Si tratta quindi di una falsa incertezza, perché risponde comunque alla sua personale interpretazione dell'immagine, a sua volta conseguenza della propria visione del mondo misantropica. Nello stesso modo in cui all'inizio del racconto aveva esordito con sicurezza, affermando che si trattava di un'ambientazione estiva, deducendolo soltanto dalla presenza del colore giallo, ora sembra ritenere la sua ipotesi come il continuo necessario della scena dipinta, senza considerare che si tratta solo di una possibilità, che, per altro, non viene suggerita da alcun elemento del dipinto.

La narrazione si conclude con un'esortazione:

Mi dispiace che tu non abbia ancora capito, ma se ti sforzi sono certo che ci arriverai, tu sei una persona intelligente, non ci vuole poi molto a indovinare, o meglio, forse ci vuole un po', ma mi sembra di averti dato sufficienti informazioni; ti ripeto, probabilmente devi solo collegare gli elementi che ti ho fornito [...].

Il narratore invita il suo ascoltatore a fare uno sforzo di comprensione, ma l'esortazione è come una sfida al lettore che, dopo aver letto la descrizione del quadro, dovrebbe avere abbastanza elementi per poterlo riconoscere. Anche l'informazione sul fascino dell'impressionismo sembra fatta per dare un indizio utile a risolvere l'enigma. Rintracciare il quadro significa poterlo confrontare con la descrizione che ne è stata fatta, cosa che il destinatario intradiegetico dell'*èkphrasis* non può fare, essendo cieco, perciò la sfida che Tabucchi rivolge al suo lettore non è solo un gioco ma è anche un invito a riflettere sulla differenza tra ciò che può vedere il protagonista cieco, attraverso la «traduzione» del suo amico, e il dipinto di Van Gogh. Il testo diventa quindi una riflessione metaletteraria sull'*èkphrasis*, i suoi meccanismi e le sue conseguenze. Osservando il modo in cui il narratore descrive l'immagine, arricchendola con le sue associazioni visive e le sue deduzioni, appare chiaro che il risultato è un'interpretazione

⁶⁶ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 877.

personale del dipinto e che, in quanto tale, se ne discosta: così il testo si appropria dell'immagine attraverso la parola.

Ci sono racconti di Tabucchi per i quali le immagini hanno una grande importanza, ma al cui interno l'opera d'arte non riceve l'attenzione di un'*ekphrasis*, e spesso non viene neanche nominata. Si tratta dei numerosi testi che Tabucchi scrive a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta per i libri d'arte e i cataloghi d'esposizione di alcuni artisti, e che poi sono stati raccolti, alcuni al seguito di una revisione o addirittura di una riscrittura, all'interno del volume *Racconti con figure* (2011). Tutti i racconti presenti nel libro sono accompagnati dalla foto dell'opera d'arte che li ha ispirati, per la maggior parte un dipinto, talvolta anche una fotografia o una scultura. L'autore introduce il libro con una breve nota a proposito del rapporto tra la scrittura e l'immagine:

Se l'immagine è venuta a provocare la scrittura, la scrittura a sua volta ha condotto quell'immagine altrove, in quell'altrove ipotetico che il pittore non dipinse. La storia provocata dal visibile ha afferrato il Ciò-che-si-vede per vagare a suo piacimento nel territorio che l'artista ci tacque, quello che avrebbe potuto dipingere o fotografare ma che elise. «L'anima si immagina quello che non vede», dice Leopardi. Il territorio della scrittura è l'immaginazione che va oltre l'immagine; è il racconto delle figure ma anche il loro rovescio e la loro moltiplicazione, il racconto dell'ignoto che le circonda.⁶⁷

L'immagine eccita la scrittura e la scrittura occupa lo spazio che l'immagine ha lasciato libero. Il testo non nomina l'opera d'arte, non la descrive, ma racconta le suggestioni, le idee, le immagini che essa ha provocato attraverso la visione. I racconti non glossano la figura che li accompagna, sono narrazioni autonome, che indagano lo spazio che l'artista non ha esplorato⁶⁸. Il loro oggetto è l'altrove della figura, ciò che sta al di fuori della cornice. Quello della cornice e dei limiti della rappresentazione è del resto un tema caro a Tabucchi e che attraversa tutta la sua produzione letteraria, basti ricordare l'ammonimento «*méfiez-vous des morceaux choisis*»⁶⁹ di Christine in *Notturmo Indiano* e il modo in cui gli sguardi che attraversano il dipinto di Velázquez vengono tematizzati

⁶⁷ A. Tabucchi, *Racconti con figure*, a cura di T. Rimini, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 9-10.

⁶⁸ T. Rimini, *Affreschi di Parole. Su «Racconti con figure» di Antonio Tabucchi*, in «Il Ponte», LXVII, n. 6, giugno 2011, pp. 103-108.

⁶⁹ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 612.

ne *Il gioco del Rovescio*. Tra gli artisti con cui Tabucchi collabora e le cui opere diventano l'ispirazione per dei racconti, ritornano spesso, a dimostrazione di una forte affinità intellettuale, Tullio Pericoli, che gli dedicherà due ritratti, Valerio Adami e Davide Benati. A catturare il suo interesse sono per lo più opere d'arte figurative, ma, seppur in misura minore, compare anche la pittura astratta e concettuale. A quest'ultimo genere appartengono gli acquerelli di Benati, che si caratterizzano per le forme evocative tese verso la ricerca dell'essenza degli oggetti rappresentati⁷⁰. Oltre ai testi raccolti in *Racconti con figure*, il sodalizio artistico con Benati si concretizza nella realizzazione di uno speciale calendario artistico nel quale dodici testi in prosa, uno per ogni mese dell'anno, sono accompagnati da altrettanti acquerelli. In questo caso non è l'immagine che dà il via alla scrittura, ma il contrario, Tabucchi scrive i testi e a partire da questi vengono realizzati i dipinti⁷¹. Anche in *Racconti con figure* ci sono testimonianze di questa inversione di direzione, invece che dall'immagine alla parola, dalla parola all'immagine. Il racconto *Una notte indimenticabile*, poi diventato parte di *Tristano muore*, ispira a Paula Rego la realizzazione di un azulejo, intitolato Rosamunda⁷², nel quale la scena descritta nel breve testo viene reinterpretata alla luce della sensibilità dell'artista: è rappresentata solo la protagonista femminile mentre offre il seno alla cagna Vanda, in accordo con la produzione della pittrice che indaga i corpi femminili e la loro sofferenza⁷³.

A volte la relazione si fa più intricata e il disegno ispirato da un romanzo torna a provocare la scrittura: è il caso del *Ritratto di Pereira* (1996), realizzato da Giancarlo Vitali, e inviato in omaggio a Tabucchi⁷⁴. Questo ritratto è l'ispirazione per *È arrivato il dottor Pereira*, un dialogo immaginario in cui l'autore discorre con il suo personaggio. Ed è proprio il disegno di Vitali che permette il realizzarsi di questo confronto: «Qualcuno aveva convocato il fantasma materializzandolo in un'immagine. [...] E il medium che aveva ottenuto questa convocazione era Giancarlo Vitali»⁷⁵. Così è il personaggio che,

⁷⁰ G. Palmieri, *Antonio Tabucchi's Iconic Temptations*, cit., pp. 125-140.

⁷¹ Associazione culturale Antonio Tabucchi, *Un calendario. Campane del mio villaggio*, <https://www.associazioneantoniotabucchi.org/it/passeggiata-tabucchi/un-calendario>, consultato il 03/10/2023. Dal sodalizio nasce il seguente volume: D. Benati, A. Tabucchi, *Un calendario. Campane del mio villaggio. Prose in prosa, acquerelli in acquerello*, testo di Antonio Tabucchi, acquerelli di Davide Benati, Reggio Emilia, Edizioni G, 1996.

⁷² Il racconto e l'azulejo vengono pubblicati in P. Rego, A. Tabucchi, *Fogo. Fuoco. Fire.*, Galeria Ratton, Lisboa, 2003.

⁷³ *Notizie sui testi*, a cura di T. Rimini, in A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo II, p. 1466.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ A. Tabucchi, *Racconti con figure*, cit., p. 210

con l'aiuto del suo ritrattista, può andare a far visita al suo autore, senza che sia l'autore a imporgli la sua presenza. Quest'ultimo racconto apre la terza delle parti in cui è diviso il volume, intitolata *Ariette*. Gli altri titoli sono *Adagi* e *Andanti con brio*. Sono presi in prestito da un'altra arte, la musica, il cui linguaggio viene usato «per costruirsi una grammatica figurativa»⁷⁶. I titoli corrispondono alle caratteristiche delle opere d'arte che introducono, che a loro volta ispirano il tono dei testi: gli *Adagi* hanno carattere malinconico e drammatico, gli *Andanti con brio* sono più vivaci, le *Ariette* per i testi che hanno carattere indeterminato, sospesi tra la narrazione e il trattato⁷⁷. La relazione tra la scrittura e le arti figurative si costituisce quindi anche attraverso la contaminazione con la musica, arte con la quale la penna di Tabucchi si è confrontata in molte occasioni⁷⁸.

Questi racconti costituiscono un'importante testimonianza dell'interesse e dell'attenzione che Tabucchi ha dedicato alle arti visuali e, viceversa, delle attenzioni che gli artisti hanno dedicato alla sua opera.

Las Meninas e il «gioco del rovescio»

Il gioco del rovescio è il racconto eponimo della prima raccolta di racconti di Tabucchi pubblicata nel 1981. Occupa, all'interno del libro, il primo posto e, come l'autore scrive nella Prefazione alla Seconda Edizione (1988), «del suo spirito modella tutti gli altri in un'analogia visione delle cose»⁷⁹. L'importanza di questo racconto non si limita al contesto di questo libro, ma viene riconosciuto come un momento di svolta all'interno dell'opera dell'autore, sia sul piano tematico che su quello formale. Assume un ruolo di rilievo all'interno del racconto il quadro *Las Meninas* (figura 2) di Diego Velázquez, che appare all'inizio e alla fine del testo, incorniciandolo in una struttura ad anello. Questo è l'incipit:

Quando Maria do Carmo Meneses de Sequeira morì, io stavo guardando Las Meninas di Velázquez al museo del Prado. Era un mezzogiorno di luglio e io non

⁷⁶ T. Rimini, *Affreschi di Parole. Su «Racconti con figure» di Antonio Tabucchi*, pp. 103-108.

⁷⁷ Viene spiegato dall'autore in una versione precedente della nota introduttiva presente in *Racconti con figure*, pubblicata in A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo II, p. 1491-1492.

⁷⁸ Sull'argomento vd. P. Innocenti, *La selva delle immagini. Artifici della visione nella narrativa di Tabucchi*, in I 'Notturmi' di Antonio Tabucchi, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 105-118 e R. Abbrugiati, *La musique du malentendu*, «Italiens», N° spécial, 2007, pp. 47-70.

⁷⁹ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 313.

sapevo che lei stava morendo. Restai a guardare il quadro fino alle dodici e un quarto, poi uscii lentamente cercando di trasportare nella memoria l'espressione della figura di fondo, ricordo che pensai alle parole di Maria do Carmo: la chiave del quadro sta nella figura di fondo, è un gioco del rovescio; [...].⁸⁰

Il quadro di Velázquez viene nominato senza essere descritto, ma l'attenzione viene posta sulla figura di fondo, individuata da Maria do Carmo come l'elemento decisivo per l'interpretazione del quadro: viene immediatamente instaurato il legame tra il gioco del rovescio, tema del racconto, e la rappresentazione figurativa. Farà poi ritorno alla fine del testo, in sogno al protagonista, ma la sua presenza pervade tutta la narrazione su più livelli.

Informato attraverso una telefonata della morte di Maria do Carmo, che si intuisce essere stata sua amante, il narratore prende il treno per recarsi a Lisbona, dove si terranno i funerali. La narrazione procede alternando il racconto del viaggio con il ricordo di alcuni momenti vissuti insieme. I due si erano conosciuti perché lei gestiva i contatti con i dissidenti fuoriusciti dal Portogallo e lui faceva da tramite con l'Italia utilizzando come copertura l'uscita di nuove traduzioni di Fernando Pessoa. Proprio il poeta era al centro dei loro incontri, passati a percorrere i luoghi di Lisbona che anche il poeta aveva attraversato. Durante uno di questi «itinerari fernandini»⁸¹, Maria istaura un parallelo tra la vita e il «gioco del rovescio», attività con la quale si tratteneva durante l'infanzia a Buenos Aires, e che consisteva in una sfida a leggere le parole al contrario. Arrivato a Lisbona il narratore viene ricevuto da Nuno Mendes de Sequeira, il marito della defunta. Lo scopo della conversazione è mostrare al narratore di aver conosciuto una falsa identità di Maria, di «essere capitato in un suo rovescio», mentre in realtà, almeno da quanto si deduce dalle allusioni del marito, era una spia del regime infiltrata tra gli oppositori. Gli consegna infine un biglietto con scritto SEVER, lasciatogli da Maria. Arrivato in albergo, il narratore decide di scriverla al contrario, come nel gioco del rovescio: il risultato è la parola «reves» che significa in francese sogni e in spagnolo rovescio. Il racconto si conclude con l'apparizione in sogno di Maria:

⁸⁰ Ivi, p. 317.

⁸¹ Ivi, p. 318.

[...] i moli erano le linee prospettiche che convergevano verso il punto di fuga di un quadro, il quadro era *Las Meninas* di Velázquez, la figura di fondo sulla quale convergevano le linee dei moli aveva quell'espressione maliziosa e malinconica che mi ero impresso nella memoria: e che buffo, quella figura era Maria do Carmo col suo vestito giallo, io le stavo dicendo: ho capito perché hai codesta espressione, perché tu vedi il rovescio del quadro, che cosa si vede da codesta parte?⁸²

Il quadro visita in sogno il narratore e accoglie al suo interno la figura di Maria, capace, dalla sua nuova posizione, di risolvere il gioco del rovescio. Il sogno scompare prima che il narratore riceva la rivelazione finale: il mistero non viene svelato, né quello che riguarda l'interpretazione del quadro, né quello che riguarda l'esistenza di Maria. Il dubbio non viene risolto e la realtà rimane nebulosa e impenetrabile.

Al quadro di Velázquez viene data una posizione rilevante all'interno del racconto, ma non ne viene fatta alcuna *èkphrasis*, nonostante si tratti di un quadro complesso e altrettanto enigmatico. Il lato sinistro è occupato dall'autoritratto del pittore che si rappresenta mentre dipinge una grande tela, che dal pavimento arriva quasi al soffitto, di cui è visibile solo il dorso. Il pittore, con la tavolozza e i pennelli in mano, non guarda la tela ma rivolge lo sguardo davanti a sé, verso il suo modello, che si trova al di fuori della rappresentazione del quadro. Al centro del quadro, in primo piano, è rappresentata l'infanta Margherita, figlia di Filippo IV e di Anna Maria d'Austria, reali di Spagna, accompagnata da due damigelle, due nani, e altre due membri della corte dietro di loro. Sullo sfondo vi è una porta aperta, in mezzo si staglia la figura di un uomo vestito di scuro, che non è chiaro se stia entrando o uscendo dal quadro. A fianco vi è uno specchio che riflette l'immagine dei due reali di Spagna, che si trovano davanti al pittore, al di fuori del quadro. La composizione della scena crea elaborate relazioni di sguardi che ne rendono complessa l'interpretazione. Lo sguardo del pittore in primo piano è rivolto davanti a sé, al di fuori del quadro, esattamente nel punto dove si trova lo spettatore. Chi si trova davanti al dipinto occupa il posto del modello del pittore, così lo spettatore, che è colui che guarda il quadro, si trova a sua volta a essere guardato in quanto modello. Usando le parole di Michel Foucault, che nel saggio *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines* (1966) ha dedicato un'attenta analisi a questo dipinto,

⁸² Ivi, p. 331.

«nessuno sguardo è stabile o piuttosto, nel solco neutro dello sguardo, che trafigge perpendicolarmente la tela, soggetto e oggetto, spettatore e modello invertono le loro parti all'infinito»⁸³. E questo rapporto non può essere fissato definitivamente, stabilendo chi vede e chi viene guardato, se non dal contenuto della tela di cui si vede il retro, che però rimane invisibile. È un gioco del rovescio in cui i ruoli possono continuamente essere scambiati e coesistono nello stesso soggetto, nello stesso modo in cui Maria do Carmo era attiva sostenitrice del regime e attivista in favore dei dissidenti politici. Del resto, come scrive Tabucchi nella prefazione, i racconti di questa raccolta nascono dalla scoperta «che una certa cosa che era 'così' era invece anche in un altro modo»⁸⁴. Il gioco di sguardi viene trasportato anche nel racconto: il narratore, sul treno per Lisbona, ha l'impressione di vedere sé stesso da fuori («provavo una sensazione strana, come se dall'alto stessi a guardare un altro me stesso che in una notte di luglio, [...]. Era una sensazione che non avevo mai provato e mi venne da pensare che aveva qualcosa a che fare col rovescio.»⁸⁵), e Maria do Carmo propone all'amante di scambiarsi le identità («viviamo questa vita come se fosse un revés, per esempio stanotte, tu devi pensare che sei me e che stai stringendo te fra le tue braccia, io penso di essere te che sto stringendo me fra le mie braccia.»⁸⁶). Lo scambio tra oggetto e soggetto di cui i protagonisti fanno esperienza corrisponde in termini visuali allo scambio tra osservatore e osservato del quadro di Velázquez⁸⁷. Anche a livello della struttura narrativa le due rappresentazioni dialogano. Come ha osservato Thea Rimini, l'interesse per la struttura prospettica e la relazione fra gli sguardi nel quadro viene tradotta nel racconto attraverso l'uso della prospettiva narrativa⁸⁸. Il racconto è narrato in prima persona, ma la focalizzazione è mobile e lascia spazio anche agli altri personaggi: Maria do Carmo, Nuno Mendes de Sequeira, i compagni di viaggio del narratore.

Un altro elemento di particolare interesse all'interno del dipinto è lo specchio che dal fondo restituisce l'immagine dei reali di Spagna, altrimenti esclusi dalla rappresentazione. Mostra, attraverso il suo riflesso, ciò che sta al di là della quarta parete,

⁸³ M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, traduzione a cura di E. Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1967, p. 19.

⁸⁴ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 313.

⁸⁵ Ivi, p. 320.

⁸⁶ Ivi, p. 323.

⁸⁷ M. Meschini, *Image and Insight: Tabucchi and the visual arts*, tesi di dottorato, University College London, 2003, p. 35.

⁸⁸ T. Rimini, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, cit., pp. 107-118.

«dà visibilità a ciò che si mantiene fuori da ogni sguardo»⁸⁹. In questo modo innesca una sorta di gioco del rovescio: mostrando la scena da un punto di vista inedito, che in sua assenza non sarebbe stato possibile conoscere, supera i limiti della stessa rappresentazione e indica ciò che l'artista ha lasciato fuori dalla portata dello spettatore⁹⁰. Ma è anche strumento del rovescio per eccellenza, in quanto riflettendo l'immagine la restituisce invertita, se non addirittura capovolta e deformata. Anche il «juego del revés» con cui Maria giocava da bambina, è un gioco di riflessione: lo specchio restituisce la scritta che gli si pone davanti invertita da destra a sinistra, come i bambini che si sfidano a leggere le parole al contrario. E anche lo sguardo instabile tra il pittore e lo spettatore, che implica lo scambio tra oggetto e soggetto, è lo sguardo di chi si trova davanti allo specchio e vede la sua immagine restituitagli dall'esterno, come se si vedesse da fuori. I giochi di riflessione non si esauriscono in effetti visivi, ma s'intrecciano con rifrazioni sonore: nel finale per tre volte il narratore sente il suono di una sirena⁹¹ («dalla finestra arrivò il suono di una sirena, forse una nave che entra in porto», «mi giunse di nuovo il fischio lontano di una sirena», «e in quel momento la sirene fischiò un'altra volta»⁹²).

Ma la figura sulla quale si concentra l'*èkphrasis* del racconto è quella di José Nieto Velázquez. Per Maria do Carmo è nell'immagine di quest'uomo che risiede la soluzione per la comprensione del dipinto, e che rappresenta il gioco del rovescio. Si erge in piedi sullo sfondo del quadro, in mezzo a una porta, in una posizione che non lascia capire se stia entrando o uscendo. È al centro di un rettangolo chiaro di luce, che, pur illuminando l'ambiente alle sue spalle, non si irraggia nella stanza. Si trova in una posizione speculare a quella dello spettatore del dipinto: dal fondo della scena in cui si trova la vede allo stesso modo, ma rovesciata. Ed è l'unico personaggio ad avere accesso ai due punti dell'invisibilità del quadro: il dritto della tela sui cui il pittore sta lavorando e i modelli a cui il suo sguardo è diretto. L'uomo vede ciò che lo spettatore del quadro non potrà mai vedere, ha quindi accesso al rovescio delle cose, che a tutti gli altri è precluso. Nel sogno il narratore al posto della figura di José Nieto vede Maria do Carmo, ormai giunta nel suo rovescio. Nel momento in cui cerca di raggiungerla per rispondere alla domanda «che

⁸⁹ M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, cit., p. 22.

⁹⁰ L. Greco, *I Giochi del rovescio di Antonio Tabucchi*, in «I Segni Incrociati. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa», a cura di M. Ciccuto and A. Zingone, Viareggio, Mauro Baroni, 1988, pp. 849-861.

⁹¹ T. Rimini, *Albun Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, cit., p. 111.

⁹² A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 329-331.

cosa si vede da codesta parte?», il sogno sparisce, sancendo per l'ultima volta l'impossibilità di risolvere l'enigma. In un'intervista, a una domanda a proposito della ricerca di senso dell'esser umano, Tabucchi rispose con alcuni versi del poeta polacco Czesław Miłosz: «Quando morirò, vedrò la fodera del mondo, / l'altra parte, dietro l'uccello, la montagna, il tramonto, / Il vero significato che vorrà essere letto. / Ciò che era inconciliabile, si concilierà. / E sarà compreso, ciò che era incomprensibile.»⁹³. La conoscenza che Maria do Carmo avrebbe acquisito, simboleggiata dal ruolo e dalla posizione che la figura di José Nieto assume all'interno del quadro e a cui il narratore aspira, è quella che deriva dall'estremo rovescio, la morte, dove, alla luce di una nuova prospettiva sulle cose, anche gli opposti trovano una conciliazione.

Il biglietto che Maria lascia all'amante con l'enigmatica parola «sever» scritta sopra, prende in causa ancora una volta il gioco del rovescio e lo lega alla dimensione del sogno. La strada per decifrare il messaggio intrapresa dal narratore è quella di leggere la parola al contrario, ma la procedura non ottiene una soluzione univoca perché il significato si sdoppia. Ancora una volta la capacità di comprensione è messa in difficoltà dall'impossibilità di definire un senso chiaro e definito, il biglietto non risolve il gioco del rovescio, ma lo perpetua⁹⁴. La parola può assumere il significato di sogno e anche quello di rovescio, ma entrambi «forse coincidevano in un punto». Il sogno diventa quindi un'altra forma del rovescio della realtà, capace di suggerire nuove chiavi di interpretazione. Infatti è proprio in un sogno che il narratore riceve la visione con Maria al centro della tela di Velázquez. Inoltre la narrazione è scandita da momenti onirici, in cui il confine tra il sogno e la realtà non viene chiaramente specificato. All'inizio del racconto, quando il narratore riceve la telefonata che gli annuncia la morte di Maria, egli stesso non è capace di assicurare di aver risposto in uno stato di veglia:

Mi svegliò il telefono verso le cinque, o forse non mi svegliò, mi trovavo in uno strano dormiveglia, fuori ronzava il traffico della città e nella camera ronzava il condizionatore che però nella mia coscienza era il motore di un piccolo

⁹³ A. Tabucchi, L. Cherici, *Dietro l'arazzo. Conversazione sulla scrittura*, Roma, Giulio Perrone, 2013, p. 11.

⁹⁴ M. Meschini, *Image and Insight: Tabucchi and the visual arts*, cit., p. 30.

rimorchiatore azzurro che attraversava la foce del Tago al crepuscolo, mentre io e Maria do Carmo stavamo a guardarlo.⁹⁵

Anche alla fine il passaggio dalla realtà al sogno avviene in maniera graduale, sfumata: il narratore riflette sul significato dell'ultimo messaggio di Maria e mentre osserva che entrambe le parole possono coincidere in un punto, il pensiero assume dimensione visiva e diventa il punto di fuga di una prospettiva. Le linee prospettiche diventano poi i moli del porto di Lisbona che conducono dentro il dipinto *Las Meninas*. I confini si fanno più labili e, dove la vita non è più definibile da categorie facilmente comprensibili, l'identificazione tra rovescio e sogno è totale⁹⁶.

Del resto è proprio la vita il primo e principale gioco del rovescio, tanto che Maria do Carmo dice al narratore:

Forse sei troppo giovane per capire, alla tua età io non avrei capito, non avrei immaginato che la vita fosse come un gioco che giocavo nella mia infanzia a Buenos Aires [...].

Viene assunto come uno «schema metafisico di lettura del mondo»⁹⁷, dove regna la consapevolezza che realtà diverse o opposte convivono senza escludersi a vicenda, come le identità fittizie di Maria do Carmo. Significa avere la capacità di adottare angolature alternative da cui osservare la realtà, indagarla da prospettive inedite a partire dall'impossibilità di determinare un punto di vista univoco sull'esistenza, come suggeriscono le domande che Maria pone all'amico: «senti, chissà cosa siamo, chissà dove siamo, chissà perché ci siamo, senti, viviamo questa vita come se fosse un revés [...]»⁹⁸. L'unica risposta possibile a queste domande esistenziali è costituita dal «revés», dal rovescio, come accettazione della mancanza di una risposta definitiva, di una soluzione all'enigma del senso della vita. Davanti alla moltiplicazione delle possibilità di interpretazione l'unica via che rimane percorribile è accettarne il mistero.

Il dipinto non interviene nel testo per offrire una soluzione, ma, esso stesso un rompicapo insolubile, è una *mise en abyme* della mancanza di senso e della molteplicità degli sguardi possibili. Non offre una chiave chiarificatrice, non fornisce al testo unità e

⁹⁵ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 317.

⁹⁶ N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, cit., p. 38.

⁹⁷ L. Greco, *I Giochi del rovescio di Antonio Tabucchi*, cit., p. 852.

⁹⁸ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 323.

coerenza, ma ne moltiplica gli strati semantici e ne sottoscrive la reticenza finale⁹⁹. Riflette nel racconto la sua stessa ambiguità e la complessità degli sguardi e delle prospettive che lo compongono. Estende la sua influenza anche a livello formale, attraverso la traduzione in forme narrative delle caratteristiche principali della sua complessa architettura. In particolare i giochi di sguardi e di specchi, come è stato mostrato, diventano prospettive narrative e giochi di riflessione.

Questo racconto segna un punto di svolta rispetto alla produzione precedente di Tabucchi, costituita da *Piazza d'Italia* (1975) e da *Il piccolo naviglio* (1978). *Las Meninas* diventa strumento di una dichiarazione di poetica che influenzerà la produzione successiva. Costituisce l'esordio di una visione del mondo fondata sull'ambiguità e l'equivoco a cui si accompagnano alcuni temi e modi espressivi, in particolare il racconto breve, l'uso di una scrittura allusiva ed ellittica, e la presenza di temi lusitani¹⁰⁰.

⁹⁹ M. Meschini, *L'immagine narrata: Antonio Tabucchi e la "tentazione" della pittura*, «Italiès», N° spécial, 2007, pp. 383-402.

¹⁰⁰ Ibidem.

Capitolo III

Goya e Tabucchi: impegno e visionarietà

Tra i pittori che attraversano le pagine di Antonio Tabucchi un posto speciale è occupato da Francisco Goya, le cui opere sono, per lo scrittore, oggetto tanto di ammirazione quanto di ispirazione artistica. Già nei primi racconti in cui il pittore e i suoi dipinti compaiono, pubblicati in *Sogni di sogni* (1992) e ne *I volatili del Beato Angelico* (1987), Tabucchi individua gli elementi del suo profilo artistico che saranno oggetto di attenzione anche nei testi successivi. L'aspetto che più contraddistingue Goya è la visionarietà, vale a dire la capacità di rappresentare aspetti della realtà che sfuggono alla percezione comune, riuscendo a renderli visibili attraverso il pennello. Così Goya accompagna Tabucchi anche in un tipo diverso di scrittura, quella impegnata degli articoli per i quotidiani. Qui il pittore aragonese costituisce un esempio e un modello, da un lato di come dare voce alla sofferenza del mondo e agli orrori di cui l'uomo si rende colpevole, non solo attraverso l'immagine, ma anche e soprattutto attraverso la scrittura, dall'altro della capacità conoscitiva dell'arte, principale strumento dell'intellettuale. È l'ispirazione per rappresentare gli incubi del mondo contemporaneo, come già i suoi quadri avevano fatto a cavallo tra Settecento e Ottocento. Rimane anche nell'ultimo romanzo di Tabucchi, *Tristano muore*, dove uno dei suoi quadri accompagnerà il protagonista nel difficile racconto della propria esistenza.

Francisco Goya, pittore e visionario

Considerando le opere in ordine cronologico, i primi due testi in cui appare Goya sono *Sogno di Francisco Goya y Lucientes, pittore e visionario*, in *Sogni di sogni* (1992), e *Passato composto. Tre lettere*, ne *I volatili del Beato Angelico* (1987). A quest'altezza

temporale Goya compare come personaggio, direttamente o solo evocato come destinatario di una lettera. La visione tabucchiana di Goya, l'interpretazione della sua opera artistica e del suo contributo intellettuale, così come si rivelano in questi primi racconti, sono alla base anche dei testi successivi in cui sono i quadri a essere protagonisti, invece che il pittore.

Sogni di sogni è una breve raccolta di racconti, o, più precisamente, di sogni immaginari di artisti realmente esistiti e cari a Tabucchi. Sono «narrazioni vicarie [...] povere supposizioni, pallide illusioni, implausibili protesi», tentativi di supplire con la letteratura «ai percorsi notturni dello spirito»¹⁰¹, che sono irrimediabilmente perduti. I protagonisti sono venti artisti, dai classici latini ai contemporanei, tra cui scrittori e poeti, un musicista e tre pittori. Costituiscono un canone, una mappa culturale delle influenze che hanno segnato Tabucchi, con le quali lo scrittore, attraverso un processo già iniziato con *Requiem*, sente la necessità di fare i conti¹⁰². Non è tanto materiale di tipo biografico a comporre questi sogni, non sono i fatti o gli avvenimenti che hanno segnato la vite degli artisti a costituire il contributo maggiore, ma piuttosto sono le creazioni della loro mente a popolare la dimensione onirica, nella quale l'artista si trova quindi a essere personaggio della propria finzione¹⁰³.

Il sogno di Goya, come tutti i racconti, è introdotto da una breve frase che riassume le circostanze della visione onirica e presenta il personaggio attraverso un'apposizione formata da una coppia di sostantivi:

La notte del primo maggio del 1820, mentre la sua intermittente pazzia lo visitava,
Francisco Goya y Lucientes, pittore e visionario, fece un sogno.¹⁰⁴

Da queste righe traspare già l'immagine che Tabucchi vuole restituire, attraverso il racconto, del pittore spagnolo. Per caratterizzare il personaggio, oltre al prevedibile «pittore», sceglie il sostantivo «visionario», sottolineando come le sue abilità artistiche siano accompagnate dalla capacità di concepire immagini che oltrepassano il confine del reale. Ad accompagnare la visionarietà vi è la pazzia, che, se non vi sono prove di una

¹⁰¹ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 1099.

¹⁰² Su questo argomento e sul rapporto di *Sogni di sogni* con *Requiem*, vd. N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, cit., pp. 191-220.

¹⁰³ C. Pezzin, *Antonio Tabucchi*, Sommacampagna, Cierre, 2000, pp. 85-89 e N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, cit., pp. 191-220.

¹⁰⁴ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 1120.

reale follia del pittore, è sicuramente possibile intendere come il mezzo di accesso a una realtà altra, quella dell'inconscio, popolata dai demoni che abitano i quadri di Goya. Anche la data scelta è significativa; nel maggio del 1820 Goya si trovava infatti alla Quinta del Sordo, residenza di campagna dei dintorni di Madrid nella quale si era ritirato, abbandonata la corte, dopo la terribile malattia che lo aveva colpito del 1819. Sulle pareti della casa dipinge le cosiddette *Pitture nere*, immagini cupe e disturbanti di esseri mostruosi, destinate alla sua esclusiva fruizione e a quella di pochi intimi amici. Ma il sogno di Goya ha inizio con un'immagine più lieta: si apre infatti con un ricordo di giovinezza, in cui il pittore si trova con l'amante sotto il sole aragonese. Il tono gioioso e sereno della scena richiama le immagini prodotte nel periodo di attività come cartonista per la Real Fábrica de Tapices. I modelli servivano per la realizzazione di arazzi, destinati per lo più alle stanze reali, e rappresentano una visione edulcorata della vita e della società spagnola, che riflette l'immaginario della corte e dei viaggiatori europei¹⁰⁵. In particolare l'immagine della ragazza sull'altalena che si ripara dal sole con un ombrellino ricorda i quadri *L'altalena* (figura 4) e *Il parasole* (figura 3)¹⁰⁶.

L'idillio si interrompe e Goya e l'amante ruzzolano giù da un colle, fino ai piedi di un muro. Si affacciano per vedere dall'altra parte e si trovano davanti alla scena de *La fucilazione del 3 maggio 1808* (figura 5). A differenza del quadro, nel sogno il sole alto della prima scena si mantiene anche nella fucilazione, rendendo «incongrua»¹⁰⁷ la presenza e la luce della lanterna. «Incongruo» è un aggettivo che ritorna, associato alle immagini di Goya, anche nella *Lettera di Don Sebastiano de Aviz*, come si vedrà in seguito. Goya, dopo l'arrivo delle truppe napoleoniche in Spagna, dedica le sue energie artistiche alla rappresentazione degli orrori della guerra, senza distinzione di parte. Il maggior risultato di questa attività sono *I disastri della guerra*, nei quali sfocia la ricerca di verità del pittore, che sottolinea le violenze ingiustificabili che sono l'effetto del conflitto, indipendentemente dagli ideali che lo giustificano. Anche *La fucilazione* si mantiene nella linea tracciata dalle incisioni, mostrando una strage collettiva¹⁰⁸. Davanti

¹⁰⁵ V. Bozal, *Goya*, Machado Libros, Madrid, 2010, ed. elettronica.

¹⁰⁶ Crusat riconosce anche un riferimento al quadro *La merenda campestre* (1776), in C. Crusat, *Goya en las biografías imaginarias de Tabucchi y Michon*, «Cuadernos Hispanoamericanos», n. 802, aprile 2007, pp. 30.

¹⁰⁷ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 1120.

¹⁰⁸ T. Todorov, *Goya*, traduzione di E. Lana, Milano, Garzanti, 2016, ed. elettronica.

all'atrocità della scena, il pittore, dentro al sogno, ha la possibilità di difendersi dall'orrore con il proprio pennello: «brandendolo minacciosamente», fa sparire i soldati.

Il sollievo dura poco, perché fa la sua apparizione un gigante mostruoso che divora un essere umano. Questa volta è uno dei quadri delle *Pitture nere* a prendere vita davanti al proprio pittore, *Saturno* (figura 8). Alla domanda sulla sua identità risponde: «sono il mostro che domina l'umanità, la Storia è mia madre»¹⁰⁹. Dopo aver assistito all'orrore della guerra, la Storia non può che produrre la sottomissione e il dolore dell'essere umano, e Tabucchi, sia in *Piazza d'Italia* che, successivamente, in *Tristano muore*, mostra di condividere questa visione¹¹⁰. Ancora una volta il pennello viene usato come arma, ma, una volta scomparso un mostro, ne arriva un altro. Questa volta è una vecchia, «la disillusione» che domina il mondo, «perché ogni sogno umano è sogno breve»¹¹¹. La sua figura richiama alcune delle immagini dei *Capricci*, in particolare quelle abitate da streghe e da fantasmi. In questa serie di incisioni Goya vuole rappresentare le passioni, gli istinti, gli abissi nascosti nell'intimo dell'essere umano. Se l'obbiettivo è dare visibilità a ciò che non si può vedere, ai fantasmi che vivono nell'inconscio umano, l'immaginario diventa la via principale per arrivare al reale¹¹². La visionarietà del pittore è il mezzo che gli permette di rappresentare il lato nascosto della realtà o, per usare un'espressione cara a Tabucchi, il suo rovescio.

Una volta scacciata la megera, tornano a visitare Goya le *Pitture nere*, attraverso la figura de *Il cane* (figura 6) che, sotterrato nella sabbia fino al collo, si presenta con queste parole: «sono la bestia della disperazione e mi prendo gioco delle tue pene»¹¹³. Dopo la consapevolezza che la storia non porta al miglioramento dell'uomo, ma a una continua sopraffazione, in seguito alla disillusione da ogni sogno, la disperazione risulta il logico successore in questa orrificica sfilata. Ancora una volta è il pennello che salva il pittore, ma in questo caso si ritrova davanti a sé stesso, o, meglio, davanti al suo *Autoritratto* (figura 7). Il pennello è l'arma dell'artista che combatte per esorcizzare i propri demoni interiori, le pulsioni e le angosce più recondite, trasformandole in immagini, soprattutto quelle che trovano spazio sulle pareti della Quinta del Sordo.

¹⁰⁹ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 1120.

¹¹⁰ T. Rimini, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, cit., p. 145.

¹¹¹ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 1121.

¹¹² T. Todorov, *Goya*, cit., ed. elettronica.

¹¹³ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 1121.

Attraverso questo sogno immaginario, Tabucchi ripercorre in ordine cronologico, nonostante l'ambientazione onirica, alcune tappe fondamentali dello sviluppo artistico di Goya, dalla produzione giovanile lieta e luminosa fino all'oscurità orrenda delle *Pitture nere*. Le figure scelte per rappresentare questo percorso restituiscono un'immagine non imparziale del lavoro di Goya come artista, selezionando e dando rilievo ad alcuni aspetti della sua attività piuttosto che ad altri. Questa preferenza trova un'ulteriore conferma nella breve sezione biografica posta alla fine del volume¹¹⁴, intitolata «Coloro che sognano in questo libro», nella quale, alla voce Francisco Goya y Lucientes, si legge:

Lo protesse la duchessa d'Alba, che egli immortalò nei suoi dipinti. Lo visitò una sporadica follia. I suoi *Caprichos*, disegnati nel 1799, gli costarono un processo davanti all'Inquisizione. Ritrasse le visioni terrifiche, i disastri della guerra e le sciagure degli uomini.¹¹⁵

Le opere che sono nominate in questo passo, ovvero i *Capricci*, i *Disastri della guerra* e le *Pitture nere*, che si possono individuare sotto la descrizione di «visioni terrifiche», sono le opere dalle quali provengono i personaggi che il pittore incontra nel suo sogno. Vengono realizzate da Goya per iniziativa personale e, nel caso delle ultime due, non saranno mai rese pubbliche. Si tratta di uno spazio di ricerca privato e libero dalle aspettative della società, sia per la forma sia per il contenuto, nel quale il pittore rappresenta la realtà a partire dalla propria percezione e soggettività¹¹⁶. Qui trovano spazio le creature mostruose, i fantasmi e le streghe frutto della sua capacità visionaria, che rappresentano in maniera estremamente efficace la sofferenza e la disperazione dell'essere umano e gli orrori di cui egli stesso è capace. Tabucchi apprezza Goya per la straordinaria capacità di dare forma alla tragicità del mondo, andando oltre l'aspetto esteriore delle cose e rivelandone la vera natura attraverso le sue visioni interiori.

¹¹⁴ Come osserva Y. Gouchan, le biografie servono a giustificare e legittimare il contenuto dei sogni immaginati da Tabucchi, non sono quindi solamente una via d'accesso alla conoscenza dell'uomo e dell'opera, ma rappresentano un posizionamento critico del biografo rispetto al soggetto della biografia. La sintesi biografica si piega a esigenze narrative. Vd. Y. Gouchan, *La figure de l'écrivain dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi*, in «Italies», N° spécial, 2007, pp. 191-213. Facendo riferimento alle funzioni che caratterizzano i peritesti di Tabucchi secondo la classificazione di M. Bertone, «Coloro che sognano in questo libro» adempie alle funzioni informativa ed esplicativa. Vd. M. Bertone, *Antonio Tabucchi; il gioco del peritesto*, in «Gradiva», IX (2), 1988, pp. 33-39.

¹¹⁵ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 1150.

¹¹⁶ T. Todorov, *Goya*, cit., ed. elettronica.

Per queste doti Goya viene scelto dal re di Portogallo per il delicato compito di rappresentare lo spirito del suo popolo. Don Sebastiano de Aviz, in *Passato composto. Tre lettere*, si rivolge al pittore per commissionargli un quadro. Si tratta di un dialogo impossibile, perché, come per le altre due epistole che compongono il racconto, destinatario e mittente sono separati da limiti cronologici invalicabili. A separare il sovrano dal pittore ci sono infatti due secoli, ma è Goya il pittore che più di tutti può interpretare con la sua arte i desideri del re di Portogallo. Ognuno degli elementi che il sovrano vuole nel suo quadro immaginario rispecchia perfettamente le caratteristiche della produzione di Goya che verranno valorizzate da Tabucchi in *Sogni di Sogni*, come è chiaro già dal principio della lettera:

In questa mia dimensione di tenebra nella quale il futuro è già qui, ho sentito raccontare che le vostre mani sono insuperabili a dipingere carneficine e capricci.¹¹⁷

Il primo «segno araldico» commissionato al pittore è il Sacro Cuore di Gesù. L'iconografia tradizionale di questo simbolo viene però modificata per accentuare il dolore e la sofferenza della passione di Cristo, attraverso una rappresentazione cruda e realistica dell'organo dolente e lacerato («voi lo farete così, muscolare e pulsante, turgido di sangue e di dolore»¹¹⁸), che mette in risalto la dimensione umana e universale dei suoi patimenti. Della capacità di rappresentare scene di spietata sofferenza e di raccapricciante realismo Goya dà ampiamente prova nella serie dei *Disastri della guerra*. Poche righe più avanti è Don Sebastiano stesso a richiamare direttamente un'altra opera del pittore, i *Capricci*, al cui modello si rifà per il secondo simbolo: un toro dall'atteggiamento docile e dallo sguardo fanciullesco, ma con corna diaboliche e un ghigno malvagio. Proprio come nei capricci, Don Sebastiano desidera una figura mostruosa e disturbante nella sua ambiguità. Dei cadaveri «fitti come le mosche» ricoprono il suolo della scena, e dovranno essere «come siete bravo a fare, incongrui e innocenti»¹¹⁹. Lo stesso aggettivo, come è stato già sottolineato, viene usato da Tabucchi per definire un'altra scena di morte, la *Fucilazione del 3 maggio 1808*: il potere di Goya è restituire sulla tela scene di violenza e di morte senza mai nascondere quanto la loro esistenza sia contraddittoria, inopportuna,

¹¹⁷ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 844.

¹¹⁸ Ivi, p. 845.

¹¹⁹ Ivi, p. 845.

assurda, incongrua. Attraverso la sua arte coglie ciò che nella realtà è discordante, ingiusto, terrificante e lo comunica con immagini che sono altrettanto inaspettate e mostruose¹²⁰.

Fulcro del dipinto è un vascello¹²¹ «che non sarà [...] ritratto secondo il vero, ma qualcosa come un sogno, un'apparizione o una chimera»¹²²: è il simbolo della tensione del popolo portoghese verso un mare incerto e approdi ignoti, dei sogni e delle aspirazioni di scoperta, ma anche dei lutti, dei dolori e dei mostri che popolano la sua storia. Nella parte anteriore del vascello Don Sebastiano fa rappresentare sé stesso nella forma di una polena, in quanto guida e incarnazione dello spirito visionario del suo popolo, che è la capacità di vedere un mondo possibile al di là dell'oceano, ma anche il sogno politico di un Portogallo che si estende fino alla Palestina. È Tabucchi stesso a chiarire la sostanza della «silenziosa follia»¹²³ del sovrano, in una nota esplicativa a inizio racconto, in cui riferisce che il re «crebbe nella convinzione di essere eletto da Dio per grandi imprese», e sognò «di assoggettare la Barberia e di estendere il suo regno fino alla venerata Palestina»¹²⁴. La visionarietà politica del sovrano e del suo popolo trova nel genio artistico di Goya una perfetta corrispondenza: alla follia politica di questi si accompagna la follia creatrice del pittore che riesce a rappresentare gli abissi dell'animo umano e del mondo attraverso le sue allucinazioni¹²⁵. Ma il volto della polena avrà il sorriso «incerto o vagamente ineffabile [...] di chi sa che tutto è vano»¹²⁶: come Don Sebastiano chiede al pittore di rappresentare la propria ambizione, allo stesso modo gli affida il compito di rappresentare la disillusione dopo il catastrofico esito dei suoi sogni di grandezza. La disillusione, del resto, visita anche i sogni di Goya, sotto le spoglie di una megera sdentata.

¹²⁰ T. Rimini, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, cit., pp. 140-143.

¹²¹ T. Rimini segnala la poesia *L'ultima nave* di Fernando Pessoa, tradotta da Tabucchi in F. Pessoa, *Una sola moltitudine*, a cura di A. Tabucchi e M. J. de Lancastre, Milano, Adelphi, 1984. Nella poesia Don Sebastiano salpa per la sua ultima impresa, la crociata contro i Mori, dalla quale non farà più ritorno, ma l'io poetico immagina il suo volto ricomparire nella nebbia. Gli scambi tra il racconto e i versi del poeta portoghese permettono di pensare alla *Lettera di Don Sebastiano de Aviz, re di Portogallo, a Francisco Goya, pittore* come a una rilettura dell'opera di Pessoa in chiave goyesca. Cfr. T. Rimini, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, cit., pp. 142-143.

¹²² A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 846.

¹²³ Ivi, p. 844.

¹²⁴ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 844.

¹²⁵ T. Rimini, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, cit., pp. 140-143.

¹²⁶ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 846.

Un modello intellettuale

Tabucchi, a partire dagli anni Ottanta, ha collaborato con riviste e quotidiani, e, dalla fine degli anni Novanta e in maniera particolare durante i cinque anni del governo di Silvio Berlusconi, i suoi scritti si sono specializzati sempre più nella direzione dell'intervento «impegnato», ovvero volto ad agire in maniera immediata su specifici fatti, avvenimenti e questioni della vita politica italiana. Se per le sue opere di finzione Tabucchi ha sempre rivendicato una vocazione all'universale e all'atemporale, ammettendo di ispirarsi alla cronaca e all'attualità contemporanea, ma senza riferimenti a specifici fatti o persone, con lo scopo di farsi interprete del proprio tempo¹²⁷, questa seconda parte della sua scrittura ha invece un chiaro intento politico. E il pittore aragonese, dopo il mondo finzionale dei sogni immaginari e delle lettere impossibili, viene convocato da Tabucchi per parlare dell'Italia contemporanea.

In un articolo comparso su «l'Unità» il 24 ottobre 2002, intitolato *Elogio di Goya e del chirurgo di guerra*, e poi pubblicato, con alcune modifiche, in *L'oca al passo* con il titolo di *Guerre vere e guerre televisive*, il pittore viene chiamato in causa per riflettere sulla rappresentazione dei conflitti nel mondo contemporaneo. La televisione ha il potere di portare davanti agli occhi dello spettatore una sciagura lontana, ma il flusso di immagini a cui siamo sottoposti non ha l'effetto di renderci più consapevoli degli orrori e della distruzione della guerra, ma agisce piuttosto come un oppiaceo, anestetizzando il dolore che le immagini portano con sé. La conseguenza è che «oggi noi percepiamo la

¹²⁷ Tabucchi, a proposito della citazione del racconto *Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino* nella sentenza di secondo grado per l'omicidio di Calabresi, scrive: «Ma ho preferito non parlare di questa vicenda in particolare perché mi considero uno scrittore interprete del mio tempo e, in quanto tale, rivendico il diritto di parlare del mio tempo. Ma non del caso Marino o del caso di Pinco Pallino, quanto del clima del mio tempo, dell'aria che tira nel mio tempo», vd. A. Tabucchi, *Perché fare lo scrittore da noi è spesso un rischio*, in «Corriere della Sera», 18/01/1992. In *L'impegno, che rebus?*, in *L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando*, Milano, 2006, pp. 131-133: «Che poi, a distanza di anni, quella mia visione delle cose si sia prestata a letture di tipo politico, non dipende dalla mia volontà. La realtà che alimenta la letteratura è una realtà simbolica, filtrata. [...] Un esempio? *Sostiene Pereira* è stato letto come un romanzo che parlava del berlusconismo, ma non dipende certo da me se nell'epoca che stiamo vivendo spirano certi venti (nazionalismi, razzismi, xenofobie, bellicismi), simili a quelli che spiravano negli anni Trenta in cui è ambientato il mio romanzo. Attraverso il salazarismo mi riferisco senz'altro a certe categorie della natura e della Storia, quelle che Umberto Eco ha definito l'Urfascismo, cioè il fascismo eterno». C. Milani, in merito a queste affermazioni, osserva però che la vocazione all'atemporalità di Tabucchi non esclude che i romanzi degli anni Novanta possano essere considerati direttamente impegnati «sul fronte dell'antifascismo, dei valori della libertà individuale e del coraggio civile». Vd. C. Milani, *Tabucchi, la storia e l'impegno, da Piazza d'Italia a L'oca al passo*, in «Italiens», N° spécial, 2007, pp. 271-279.

guerra non più per quello che realmente è, ma per come ci viene mostrata. Remota, efficace, ma praticamente priva di sofferenze». Le immagini televisive dei conflitti sono indolori come «lo schermo di un'ecografia che ci mostra il funzionamento di un tessuto visitato da una malattia della quale non percepiamo nessun effetto». Sono il risultato di una manipolazione che vuole presentare la guerra come un «gioioso fuoco d'artificio», o «una necessità portata con fede, speranza e carità». Alle immagini della televisione Tabucchi contrappone la voce di Gino Strada¹²⁸, che rappresentano non solo i conflitti a cui ha assistito durante la sua attività di chirurgo, ma soprattutto gli effetti di tali guerre. La sua parola mostra ciò che gli schermi nascondono, «parla di sangue, di infezioni, di corpi straziati, di bambini fatti a pezzi, di volti devastati dalle schegge, di orbite oculari rese vuote dai gas o dagli spostamenti d'aria, di arti mancanti, di protesi fatte alla buona per riuscire a far di nuovo camminare (come può camminare) un corpo ridotto a un troncone». Sono i disastri della guerra che non siamo più abituati a vedere.

Non stupisce allora che venga chiamato in causa Francisco Goya, la cui capacità nel rappresentare il dolore e gli orrori del mondo Tabucchi aveva già elogiato nei due racconti precedentemente analizzanti. *I disastri della guerra* accolgono ogni crudeltà di cui Goya era stato testimone e danno spazio alla violenza e al dolore senza censure o attenuazioni. Le incisioni che compongono *I disastri* «vanno al di là del riferimento aneddotico delle invasioni napoleoniche. Esse sono semplicemente la Guerra, tutte le guerre del mondo, di tutto il passato, di sempre. La parola di Goya ci parla della carne offesa, del disgusto per la guerra e della pietà per gli uomini». Il parallelismo di Tabucchi si estende anche al contesto politico, perché le immagini di Goya sono «la testimonianza più impressionante che un uomo ci abbia lasciato rispetto agli ideali di libertà imposti col supplizio inferto sulla carne degli uomini». Il grande merito di Goya, per Tabucchi, come quello di Gino Strada, è aver messo al centro della narrazione dei conflitti la sofferenza dell'essere umano, al di sopra di ogni ideale che possa giustificare la guerra.

Tabucchi ritorna sull'argomento in un articolo pubblicato su «Il Manifesto»¹²⁹, in cui commenta la reazione scandalizzata del pubblico occidentale davanti alle fotografie dei cadaveri dei figli di Saddam Hussein. Davanti alla pretesa ipocrita di sostenere un

¹²⁸ Gino Strada aveva pubblicato: *Pappagalli verdi. Cronache di un chirurgo di guerra*, Milano, Feltrinelli, 1999 e *Buskashi. Viaggio dentro la guerra*, Milano, Feltrinelli, 2002.

¹²⁹ A. Tabucchi, *I volti della guerra*, in «Il Manifesto», 27/07/2003.

conflitto senza volerne vedere le reali conseguenze, viene nuovamente portato come esempio Francisco Goya, come il «pittore peraltro progressista che però si mise a disegnare “I disastri della guerra” di Napoleone, che era un democratico che si prese l'iniziativa di portare la democrazia con il proprio esercito nella penisola iberica di allora, dominata da una famiglia tipo Saddam, che però era aristocratica, cattolicissima e godeva dell'appoggio del papato». Rimanda, infine, al libro di Susan Sontag *Davanti al dolore degli altri* (2003), che era appena uscito in Italia. La scrittrice statunitense, alla quale Tabucchi dedicherà *L'oca al passo*¹³⁰, condivide il giudizio su Goya, che definisce «chi più e meglio di ogni altro si concentrò sugli orrori della guerra e l'abiezione dei soldati in preda a furore omicida»¹³¹. Sottolinea poi come *I disastri della guerra* offrano una rappresentazione priva di qualsiasi spettacolarità e piacere estetico, ma costruita come «un'aggressione alla sensibilità dello spettatore»¹³², con l'obiettivo di ferirlo e scioccarlo.

Se in questi articoli Goya viene portato come esempio, nel racconto *Ho paura di sognare*,¹³³ apparso ne «l'Unità» nel dicembre 2001, le sue opere sono di ispirazione per la rappresentazione di un altro incubo, la politica italiana. Il racconto verrà poi pubblicato, con alcuni tagli, ne *L'oca al passo*, con il titolo di *Il sonno della ragione produce mostri*¹³⁴ e, con l'aggiunta di una cornice, sarà il nucleo del racconto *Un curandeiro nella città sull'acqua*, pubblicato in portoghese nel catalogo delle opere del pittore Júlio Pomar¹³⁵ e poi in italiano in *Racconti con figure*. Il protagonista del racconto si trova ad assistere a un terrificante sabba. Tra lui e le figure del sogno vi è «una sorta di diaframma o di schermo», la televisione, come si comprenderà alla fine, che però non impedisce né la chiarezza della visione, né la percezione degli odori. L'atmosfera è dominata da «un odore greve e dolciastro» come quello di un obitorio. La scena si svolge su un molo illuminato da un «sole meridiano» a cui è attraccata al molo una nave da guerra «misteriosa e minacciosa». L'atmosfera è inquietante e prefigura «qualcosa di turpe». Arriva il primo

¹³⁰ La dedica recita: «Alla memoria della mia amica Susan Sontag, dei giorni in cui progettavamo di affre a quattro mani un libro di questo tipo, sui pagliacci funebri che guidano le sorti del mondo». A. Tabucchi, *L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando*, cit.

¹³¹ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003, p. 85.

¹³² Ivi, p. 87.

¹³³ A. Tabucchi, *Ho paura di sognare*, in «l'Unità», 08/12/2001, al cui testo si fa riferimento.

¹³⁴ Il *Capriccio 43*, il cui famoso cartiglio recita «El sueño de la razón produce monstruos», accompagna il racconto su «l'Unità».

¹³⁵ J. Pomar, *A comedia humana*, catalogo, centro culturale di Belém, Lisbona, 2004.

personaggio, viscido e repellente, il Dottor Melanoma¹³⁶, l'«Officiante» che annuncia l'inizio della processione. Lo segue un uomo obeso e privo di gambe, che porta due bandiere con scritto: «I combattenti e i reduci delle guerre di civiltà» e «Gli amici di Adriano». L'aiuto della nota¹³⁷ a fine pagina porta a indentificarlo con sicurezza con Giuliano Ferrara, direttore del giornale «Il Foglio». Il riferimento alle guerre di civiltà richiama gli interventi militari degli Stati Uniti in Medio Oriente, mentre l'altro vessillo rimanda alla vicenda giudiziaria di Adriano Sofri. Vi è poi una donna, «un'erinni», che grida: «Sono sua moglie!, sono sua moglie!, noi abbiamo insegnato agli Italiani, con la verità degli schermi televisivi, come si pratica il sesso». Si tratta di Anselma Dell'Olio, moglie di Giuliano Ferrara, con il quale aveva condotto il programma *Lezioni d'amore*. A seguirli un corteo di strumentisti. Tutti i componenti della processione hanno delle protesi artificiali che sostituiscono qualche arto e un cartellino con scritto «reduci di civiltà». A un segno dell'uomo obeso, il sabba ha inizio e il corteo esplode in un'euforica danza di urla e corpi dimenanti. L'abbaiare di un cane e le grida di una vecchia gracchiante concludono l'orrida visione. La voce narrante del racconto si sveglia davanti alla televisione e il racconto si chiude con l'ironica constatazione: «Ah, era stato solo un incubo, un terribile incubo. Per fortuna mi ero svegliato alla realtà: intorno a me c'era solo l'Italia di oggi»¹³⁸.

La precisione bibliografica delle note, che permette di chiarire con sicurezza i riferimenti al mondo contemporaneo che costruiscono il testo, unita alla deformazione onirica di personaggi reali in mostri grotteschi e ripugnanti, dà al testo una forte carica polemica. L'Italia contemporanea nella quale il narratore si sveglia non è altro rispetto a ciò a cui ha assistito nell'incubo, anzi, è esattamente lo stesso, ma rivelato nel suo orrore dalla libertà dell'inconscio («Era uno spettacolo, di questo ero certo. Ma quello spettacolo era rappresentato in tutta la sua nuda verità, ed era vero perché era più vero del vero.»). E la nota che tra le fonti del racconto indica «il nostro inconscio, al quale il governo Berlusconi non ha ancora esteso alcuna legge», ribadisce l'obbiettivo polemico del

¹³⁶ T. Rimini propone un'allusione a Bruno Vespa. Vd. T. Rimini, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, cit., p. 148. L'identificazione è confermata dalla nota numero 5 («Un talk-show televisivo della Rai in onda tutte le sere»), che potrebbe alludere al talk-show *Porta a Porta* da lui condotto.

¹³⁷ La nota riporta tra le fonti: «la manifestazione a favore dei bombardamenti sull'Afghanistan organizzata dal direttore del giornale «Il Foglio», Giuliano Ferrara, con la partecipazione di Silvio Berlusconi e delle forze di governo, e trasmesso in diretta dalla Rai».

¹³⁸ A. Tabucchi, *Ho paura di sognare*, in «l'Unità», 08/12/2001.

racconto e la funzione dell'inconscio come strumento di rivelazione della verità¹³⁹. Le deformazioni dell'immaginario onirico offrono una prospettiva diversa attraverso cui vedere il reale, agendo come un «gioco del rovescio». Lo stesso procedimento sta alla base dei *Capricci* di Goya, che Tabucchi stesso individua, insieme a *I disastri della guerra*, come ispirazioni per il racconto¹⁴⁰. È la capacità visionaria del pittore che serve da ispirazione allo scrittore, per l'abilità di dare forma ai lati più inquietanti della natura umana. L'atmosfera orrificica e angosciante del sogno trova molti corrispettivi nei quadri e nelle stampe del pittore aragonese, così come il tema del sabba presieduto dal dio Caprone si ritrova in più di una sua opera¹⁴¹. Anche il cane che abbaia e «la strega dal volto incartapecorito e lascivo» sono personaggi che ritornano negli scritti di Tabucchi su Goya, sia in *Sogni di Sogni* sia nell'articolo su Gino Strada. Nelle note che accompagnano il racconto nella sua versione per il catalogo di Júlio Pomar, scrive: «ma alla base di questo racconto c'è soprattutto la convinzione che solo i grandi artisti, che arrivano a rappresentare la follia del mondo, possono aiutare il mondo a difendersi dalla sua stessa follia»¹⁴². Sulla capacità rivelatrice della visionarietà che infonde i *Capricci* di Goya, Tabucchi riflette anche in *Venti fotogrammi per Pedro Almodóvar*:

Ma ciò che rende straordinarie queste illustrazioni, caricandole di un potere sorprendente, è la libertà di associazioni di idee che Goya riesce a raffigurare, come se si trattasse di allucinazioni prive della sorveglianza del super-io. Il *Capricho* diventa così un cortocircuito basato su un salto di logica; una sorta di illuminazione, un'epifania, un incontro bizzarro fra elementi appartenenti a universi paralleli e solitamente non comunicanti. [...] attraverso questo cortocircuito la logica si dissolve, l'universo conosciuto diventa “altro” e la realtà acquista un senso diverso. Insomma, ciò che era normale diventa insolito, il luogo

¹³⁹ L. Surdich, “Il principio della letteratura, raccontare il sogno di un altro”. *Forma e sostanza dei sogni nella narrativa di Tabucchi*, in *I “Notturmi” di Antonio Tabucchi*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 25-63.

¹⁴⁰ La nota numero 1 riporta: «Retrospectiva Goya, in mostra in questi giorni al Museo del Prado di Madrid. La mostra riunisce per la prima volta, oltre alle opere del pittore spagnolo presenti al Prado, numerose opere appartenenti a musei stranieri. Particolare attenzione è dedicata alle opere più cupe e dissacratorie come *I disastri della guerra* e i quadri sui roghi dell'Inquisizione e sui sabba che in quell'epoca popolavano la vita e l'immaginazione delle persone». La nota numero 2: «Francisco Goya, *El libro de los Caprichos*, a cura di Javier Blas, José Manuel Matilla e José Miguel Medrano, Ediciones del Museo del Prado, Madrid 1999 (si tratta della riproduzione in anastatica, con ampio apparato critico, dei *Caprichos* di Goya il cui lemma, che si è imposto nel tempo come emblema, è: “Il sonno della ragione genera mostri”»).

¹⁴¹ In particolare *Il grande caprone*, *Il sabba delle streghe*, *Il pellegrinaggio a San Isidro*.

¹⁴² La nota viene riportata, tradotta, in A. Tabucchi, *Racconti con figure*, cit., p. 352.

comune acquista una capacità rivelatrice diventando portentoso, quasi soprannaturale. È un “prodigio”.¹⁴³

La pittura di Goya è portatrice di un potere conoscitivo che riesce a mettere in crisi la visione acquisita delle cose, attraverso la capacità di creare relazioni e associazioni inedite che permettono di mostrare la realtà in modo diverso.

Parole simili a queste si trovano negli scritti in cui Tabucchi affronta il problema della funzione dell'intellettuale, in modo particolare nella lettera ad Adriano Sofri, intitolata *Un fiammifero Minerva. Considerazioni a caldo sulla figura dell'intellettuale indirizzate ad Adriano Sofri*, pubblicata prima su «MicroMega»¹⁴⁴ e poi in *La gastrite di Platone* (1998). Per Tabucchi l'intellettuale è portatore di una conoscenza creativa e illuminante che travolge e mette in crisi qualcuno o qualcosa che si trova saldo e convinto nella propria posizione, e ha come oggetto ciò che non è dato da conoscere: grazie alla capacità immaginativa riesce a collegare pezzi lontani e a unire frammenti dispersi. È una forma di conoscenza che sta al di fuori della logica di Wittgenstein, totalmente diversa da un approccio scientifico, ma altrettanto importante. Proceede per collegamenti apparentemente illogici, riuscendo a rovesciare il modo comune di percepire la realtà. E gli scrittori e gli artisti assolvono esattamente a questo compito producendo «quelle finzioni che paradossalmente possono condurre alla verità»¹⁴⁵, laddove la verità non si conosce. Nelle parole che Tabucchi usa a proposito dei *Capricci* di Goya si possono individuare gli stessi ingredienti che tratteggiano la figura dell'intellettuale. Alla base delle sue illustrazioni vi è «un cortocircuito basato sul salto di logica»¹⁴⁶, che è «la logica che non ubbidisce a una sequenza conformista della realtà»¹⁴⁷ di cui parla ne *La gastrite di Platone*. La capacità del pittore di creare «un incontro bizzarro fra elementi appartenenti a universi paralleli e solitamente non comunicanti» e di far acquisire alla realtà un «senso diverso», che diventa «capacità rivelatrice»¹⁴⁸, è esattamente «la conoscenza congetturale e creativa»¹⁴⁹ dell'intellettuale, che può svelare la verità quando

¹⁴³ A. Tabucchi, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di A. Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 200.

¹⁴⁴ A. Tabucchi, *Un fiammifero Minerva*, supplemento a «MicroMega», 2, 1997, pp. 1-13.

¹⁴⁵ E. Ragazzoni, *Una proposta irritante. Intervista ad Antonio Tabucchi*, in «La Repubblica», 13/05/1998.

¹⁴⁶ A. Tabucchi, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, cit., p. 200.

¹⁴⁷ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo II, p. 986.

¹⁴⁸ A. Tabucchi, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, cit., p. 200.

¹⁴⁹ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo II, p. 989.

essa non si conosce. Seguendo la definizione data da Tabucchi, è quindi possibile far rientrare Francisco Goya nella categoria di «intellettuale», e, osservando come il suo esempio venga proposto in quei testi in cui lo scrittore stesso assume su di sé il compito di intervenire sulla realtà, si può arrivare alla conclusione che Goya non sia solo un esempio, ma un vero e proprio modello a cui ispirarsi. In *Non ho paura di sognare*, in modo particolare, la scrittura recupera le modalità artistiche di alcune opere di Goya, specialmente i *Capricci*, e la dimensione visionaria che li caratterizza, per scrivere un racconto che si prefigge anche la stessa finalità conoscitiva, ovvero mostrare, attraverso la finzione, il «rovescio delle cose»¹⁵⁰. Goya viene invocato in aiuto dallo scrittore nel momento dell'impegno politico.

Il cane di Tristano

L'urgenza di intervenire con il mezzo della scrittura nella vita politica e culturale italiana, che aveva mosso la penna di Antonio Tabucchi tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila, non viene meno nelle pagine del suo ultimo romanzo, *Tristano muore*. Se Tabucchi aveva rivendicato la vocazione all'universalità della propria scrittura, difendendo *Sostiene Pereira* dall'accusa di essere stato scritto con il fine di parlare del berlusconismo, spiegando di non volersi riferire a persone e fatti precisi, quanto piuttosto «a certe categorie della natura e della Storia», con *Tristano muore* sceglie invece di rendere la storia italiana contemporanea il soggetto del romanzo. Ad accompagnarlo sceglie ancora una volta Francisco Goya, con un'unica opera tratta dalle *Pitture Nere*, vale a dire quella de *Il cane* (figura 6).

Il libro è costituito dal monologo del protagonista Tristano, che, prossimo alla morte, racconta la sua vita a uno scrittore, a cui ha affidato le sue memorie. Il racconto procede in maniera frammentaria, composto da una successione di brevi paragrafi che non sembrano ordinati da alcuna regola che non sia l'andamento delirante della memoria sotto l'effetto della morfina. Gli avvenimenti e i fatti della vita di Tristano vengono narrati con continue analessi e prolessi e in maniera allusiva e mai dettagliata. Ai ricordi si

¹⁵⁰ Sulla «poetica del rovescio» come punto di unione tra la narrativa fantastica e la saggistica di argomento politico di Tabucchi, vd. S. Lazzarin, *Antonio Tabucchi fngitore e polemista*, in «Chroniques Italiennes», Série web, Spécial Concours 2006/2007, numéro 11, pp. 1-17.

mescolano pensieri e riflessioni, allucinazioni e sogni dovuti alle cefalee e alla morfina, le poesie lette da Frau Renate, le indicazioni allo scrittore e le considerazioni sulla scrittura. In questo caos espositivo si intrecciano tre piani semantici¹⁵¹. C'è il piano storico-politico dell'esperienza partigiana di Tristano, che rimane ambiguamente sospesa tra l'eroismo e il tradimento, e della disillusione, nel presente, degli ideali in cui aveva creduto. A questo si intreccia la vicenda personale e amorosa di Tristano con Marilyn/Rosamunda e con Daphne/Mavri Elià. Vi è poi il piano metaletterario che indaga la possibilità della parola di rendere conto della complessità dell'esistenza.

La prima comparsa della figura de *Il cane* arriva a poche pagine dall'inizio del romanzo:

Videro un cane, ma doveva essere un altro giorno, chissà quando, sul tardi della loro vita, comunque. Si chiamava Vanda, ma non con la doppia vu, una vu semplice, da animale pezzente come quello. Il nome non glielo disse il cane, né avrebbe potuto, perché non aveva più fiato, ma lo aveva in mente Rosamunda, che lo riconobbe da lontano. Guarda, un cane, si chiama Vanda, te ne ricordi? [...] La Vanda arrivò zoppicando, a muso basso, la lingua sull'asfalto, ma si teneva bene sulla destra, oltre la striscia bianca. Aveva le mammelle penzolari, come risucchiate, pareva avesse allattato una cucciolata, anche se non era possibile, data l'età che si leggeva sui labbri e nei denti, almeno vent'anni [...] Vanda è buona, una brava cagna, ha passato la vita sotterrata fino al collo.¹⁵²

Tristano e Marilyn incontrano sul ciglio di una strada una vecchia cagna. È un animale miserabile, ormai sul punto di morte, senza possibilità di salvezza. Il suo corpo porta le prove di un'esistenza lunga e sofferente. L'episodio è raccontato nelle prime pagine del libro, ma si colloca cronologicamente «sul tardi» rispetto alla vita di Tristano. Come si scoprirà in seguito, è il momento in cui Marilyn, malata senza speranze di guarigione, gli affida il figlio adottivo Ignacio. Vanda è il simbolo della maternità mancata di Marilyn¹⁵³, dovuta al rifiuto di Tristano di avere un figlio con lei: «non hai mai voluto figli, replicò Rosamunda, sempre il tuo sperma sulla pancia, in tutti questi

¹⁵¹ G. I. Rosowsky, "Tristano muore". *Un romanzo al presente, del presente*, in *I "Notturmi" di Antonio Tabucchi*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 335-341.

¹⁵² A. Tabucchi, *Tristano muore. Una vita*, Milano, Feltrinelli, 2016, pp. 18-19.

¹⁵³ M. Maigron, *Un chien de Francisco Goya dans Tristano muore d'Antonio Tabucchi*, in «Italiès», 12, 2008, pp. 343-358.

anni, buttato via così, e ora è nata la mia Vanda, ma è tardi, troppo tardi»¹⁵⁴. La cagna li ha cercati «percorrendo migliaia di chilometri affinché la trovassero loro»¹⁵⁵, per offrirsi in extremis come ultima consolazione. Permette a Rosamunda di prendersi cura di lei, ma quando ormai non c'è più tempo per nessuna delle due. Ciò che resta da fare è dare sepoltura ai desideri «sotto forma di una cagna decrepita, perché dai e dai anche i desideri decedono, e vanno sotterrati»¹⁵⁶.

Ma quel cane aveva già incrociato le loro vite, e infatti Marilyn la riconosce come la cagna che «ha passato la vita sotterrata fino al collo». L'incontro era avvenuto molti anni prima a Madrid, quando Tristano l'aveva portata al Museo del Prado per vedere *Il cane* di Goya. Il dipinto rappresenta un cane di cui rimane visibile solo la testa perché il corpo è coperto dal terreno:

Entrarono, e il cane li guardò con gli occhi imploranti di un piccolo cane giallo sepolto nella sabbia fino al collo messo lì a soffrire affinché si sappia per saecula saeculorum qual è la sofferenza delle creature che non hanno voce, che poi siamo tutti noi, o quasi.¹⁵⁷

L'animale è il simbolo della sofferenza, destinato a rimanere bloccato nella sabbia e nella tela per sempre, davanti agli sguardi indifferenti dei visitatori del museo («chissà quanta gente gli passa davanti tutto l'anno, lo guarda con l'indifferenza con cui si guarda un cane e non gli dà neppure quella goccia d'acqua di cui avrebbe bisogno»¹⁵⁸), assecondando il volere del pittore («non gliene frega niente che il cane continui a soffrire per sempre, come volle il pittore»¹⁵⁹). Il cane documenta l'infelice destino di ogni creatura, rappresenta, nella sua semplicità di figura «senza voce», la sofferenza universale, come sancisce anche la formula liturgica in latino. Rosamunda rimane profondamente colpita dal dipinto¹⁶⁰ tanto che dice a Tristano: «è insopportabile, non si può vedere»¹⁶¹.

¹⁵⁴ A. Tabucchi, *Tristano muore. Una vita*, cit., p. 19.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Ivi, p. 20.

¹⁵⁷ A. Tabucchi, *Tristano muore*, cit., p. 72.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Secondo M. Maigron, il quadro di Goya funziona, per Marilyn, come «un'annunciazione» della futura adozione di Ignacio. Vd. M. Maigron, *Un chien de Francisco Goya dans Tristano muore d'Antonio Tabucchi*, in «Italiés», 12, 2008, 343-58.

¹⁶¹ A. Tabucchi, *Tristano muore*, cit., p. 72.

Se la prima volta compare sulla tela, poi prende vita come la cagna Vanda, l'ultima apparizione del cane giallo è un'allucinazione. Tristano si trova nella casa di campagna a Malafrasca, dopo la morte di Ignacio. Tra le vigne vede un rospo e questo si trasforma in «un cane giallo con la testa fuori dalla terra dove stava sotterrato»¹⁶². Tristano si rende conto che nel cane vede riflesso sé stesso («e Tristano capì subito che era suo fratello...anzi, il suo specchio»¹⁶³) ed è colto da una rivelazione: la libertà in cui aveva creduto, per la quale aveva combattuto, ucciso e rischiato di morire, è ora «sepolta nella sabbia fino al collo»¹⁶⁴, è diventata «l'essere pensati»¹⁶⁵. Il dipinto di Goya accoglie un altro dramma, quello della disillusione davanti a un presente dagli ideali traditi.

Nel tessuto sfilacciato del racconto di Tristano, il cane giallo di Goya «è il perno attorno al quale ruota il libro»¹⁶⁶, unificando in sé la sofferenza dei personaggi e della vita nelle diverse dimensioni in cui si presenta. Quella personale del desiderio di maternità frustrato di Marilyn e del rapporto tra lei e Tristano, il dramma storico-politico della Resistenza e della libertà tradita. La mancanza di dettagli del quadro, spoglio di ogni elemento che possa aiutare lo spettatore a decodificarlo, trasforma la rappresentazione della tela in concetto¹⁶⁷. Si libera da un significato preciso e diventa la rappresentazione di ogni dolore e disillusione umana. Tabucchi se ne appropria e usa l'universalità che lo contraddistingue come sostegno per raccontare la complessità dell'esistenza.

¹⁶² Ivi, p. 132.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Ivi, p. 130.

¹⁶⁶ N. Trentini, *Dalle "tentazioni di Bosch" al "cane" di Goya. La tonalità notturna di "Tristano muore"*, in *I "Notturmi" di Antonio Tabucchi*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 315-334.

¹⁶⁷ Ibidem.

Capitolo IV

Tabucchi, la fotografia e il cinema

Il cinema

La pittura non è il solo medium visuale con cui si confronta la scrittura di Antonio Tabucchi. Il dialogo intermediale coinvolge infatti anche il cinema e la fotografia, arti di cui lo scrittore era un grande appassionato. Queste partecipano ai suoi romanzi e racconti attraverso modalità diverse, che possono riguardare sia gli aspetti formali della narrazione, sia gli aspetti tematici. Spesso offrono l'occasione per riflettere sul modo in cui rappresentiamo il mondo e ci relazioniamo con la realtà.

Per ciò che riguarda il cinema, bisogna in primo luogo evidenziare la quantità e la ricchezza delle citazioni cinematografiche che compaiono tra le pagine delle sue opere¹⁶⁸. La citazione non è però l'unico mezzo attraverso cui la settima arte contamina la letteratura: può essere uno spunto per sperimentare nuove soluzioni formali nell'ambito del testo letterario, può essere protagonista della narrazione, in quanto frequentato dai personaggi, ma anche occasione di riflessione esistenziale o metaletteraria. Per verificare queste diverse modalità, sembra utile prendere ad esempio *Piazza d'Italia* (1975), *Il filo dell'orizzonte* (1986) e il racconto *Cinema* (1985).

Già in *Piazza d'Italia*, il primo romanzo pubblicato da Tabucchi nel 1975, il cinema entra nel processo creativo dello scrittore, come lui stesso racconta:

In quel momento ero molto influenzato da un libro che avevo letto di Ejzenstejn, le *Lezioni di montaggio*, e *Piazza d'Italia* lo scrissi con grande gusto, molto per

¹⁶⁸ Per un elenco delle opere cinematografiche citate ed evocate vd. C. Boschi, *Fruizione tematica e funzioni poetiche del cinema nella narrativa di Antonio Tabucchi*, in «Italiés», N° spécial, 2007, pp. 349-375.

divertimento, perché si scrive anche per divertirsi, lo scrissi in una maniera abbastanza tradizionale, poi, sotto l'influenza delle *Lezioni di montaggio* di Ejzenštejn, mi frullò per il capo l'idea di montarlo in maniera cinematografica. Così feci un'operazione curiosa e un po' bizzarra, tagliai il mio romanzo con le forbici, lo distesi sul pavimento e lo rimontai come se fosse una pellicola alla moviola, sulla moviola di casa mia.¹⁶⁹

Le *Lezioni di regia*¹⁷⁰ di Èjzenštejn ispirano Tabucchi a riscrivere il romanzo adottando nella scrittura i precetti che il regista proponeva per il cinema; il primo elemento a venire modificato dall'influenza cinematografica è il tempo che, sconvolto in un andirivieni di passato, presente e futuro, rifiuta l'ordine cronologico degli eventi. Il libro si struttura «in tre tempi, un epilogo e un'appendice», come annuncia già il sottotitolo, ma l'epilogo è posto in apertura del testo, a introdurre i tre tempi invece che a concluderli, rendendo la narrazione simile a un lungo flashback filmico¹⁷¹. Di conseguenza il testo prosegue a ritroso, ricostruendo le vicende che portano all'epilogo iniziale, attraverso una serie di salti cronologici che talvolta rendono difficile al lettore dipanare la vicenda narrata, fino all'ultimo capitolo del terzo tempo nel quale l'autore narra due scene contemporaneamente (avvisando il lettore con una didascalia: «due quadri dati in uno in ragione di essere contemporanei»¹⁷²), distinguendole tipograficamente, come a voler trasferire sulla pagina il montaggio alternato.¹⁷³ Oltre all'anarchia cronologica è riconducibile all'influenza del cinema la frammentazione del testo in brevissimi capitoli che richiamano i nodi di montaggio teorizzati da Èjzenštejn¹⁷⁴:

La scansione filmica ha inizio con la divisione della messa in scena [...] in una serie di nodi d'azione, di frammenti che hanno un compito comune. [...] L'ulteriore spezzettamento di questi nodi in inquadrature singole, in cui si è liberi

¹⁶⁹ *Scrittori a confronto. Incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*, a cura di A. Dolfi e M. C. Papini, Roma, Bulzoni, 1997, p. 183.

¹⁷⁰ Tabucchi chiama *Lezioni di montaggio* quelle che in realtà vengono pubblicate in italiano da Einaudi con il titolo di *Lezioni di regia*, come osserva T. Rimini in *La cine(biblio)teca di Tabucchi: il montaggio di Piazza d'Italia*, «Italies», N° spécial, 2007, pp. 321-348.

¹⁷¹ F. Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini, 2002, pp. 33-34.

¹⁷² A. Tabucchi, *Opere*, a cura di T. Rimini and P. Mauri, Milano, Mondadori, 2018, tomo I, p. 126.

¹⁷³ T. Rimini, *La cine(biblio)teca di Tabucchi: il montaggio di Piazza d'Italia*, cit., pp. 321-348.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

di spostare il punto di ripresa, avvicinando, e cioè rafforzando o allontanando l'oggetto ripreso, conclude la scansione filmica.¹⁷⁵

Un «nodo» di montaggio è quindi composto da una sequenza di inquadrature, le quali però devono essere subordinate a un'unità compositiva che conferisce al nodo il senso dell'unità:

[...] la caratteristica fondamentale della struttura compositiva del nodo deve essere conservata in tutte le sue inquadrature. Il modo più semplice per conservare questa unità è riprendere tutte le inquadrature dal medesimo angolo, non permettere cioè che la macchina venga spostata da una parte all'altra durante la ripresa delle diverse inquadrature dello stesso nodo.¹⁷⁶

Ogni capitolo è quindi costruito come un «nodo» di montaggio, una parte della «messa in scena» del romanzo, e al suo interno vige un principio di unità; si osservino a titolo esemplificativo i primi tre capitoli del primo tempo. In *Si cambia padrone*, la sostituzione della statua del Granduca con quella di Garibaldi è raccontata attraverso il punto di vista del giovane Plinio. In apertura, prima di descrivere la piazza e la scena dell'abbattimento, il narratore si sofferma sul dettaglio delle biglie in tasca al giovane e poi conclude la scena con le domande di Plinio al padre, curioso del significato della nuova statua; in questo caso il principio unificatore del capitolo, che comunque è circoscritto all'episodio della sostituzione della statua in piazza, è il punto di vista di Plinio. *Borgo, soltanto* si apre con una digressione sul nome di Borgo, che in origine doveva essere completato da un altro elemento che lo caratterizzasse, come la torre, le paludi, o la marina; la seconda metà affronta invece il tema del lavoro dei poveri del paese, ovvero i raccoglitori di cannelle di padule, ma il narratore unisce le due parti andando a riprendere il dettaglio della «torre indefinita che cercava la sua verità pratica nella nebbia»¹⁷⁷, della cui esistenza aveva parlato nelle prime righe. In *C'è ancora un po' di tempo* è Garibaldo che si trova a fare i conti con la morte del padre il principio unificatore del capitolo: davanti alla bara del padre prima ne osserva il corpo defunto, poi

¹⁷⁵ S. M. Ājzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, a cura di Paolo Gobetti, Torino, Einaudi, 1964, p. 422.

¹⁷⁶ Ivi, p. 433-434.

¹⁷⁷ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 15.

tra i due vi è una metaforica conversazione su «cos'era la vita» e infine il dettaglio dell'acquisizione del nome Garibaldi.

Tabucchi riscrive il suo primo romanzo rielaborando i principi di regia proposti da Èjzenštejn nella scrittura, ma non limita le interferenze con il cinema all'aspetto formale della narrazione: nell' *epilogo* Garibaldi stramazza «proprio davanti allo Splendor»¹⁷⁸, e così il cinema entra nel testo fin dalle prime righe ed è travolto dalle vicende della storia come i suoi personaggi. Simboleggia lo sviluppo del paese:

Borgo stava diventando una città. Al teatro ci lavoravano speditamente [...] ¹⁷⁹.

Però, quando è pronto per essere inaugurato, un altoparlante, appeso alla Vittoria di Samotracia che ne decora la facciata, davanti alla folla euforica («Il cinema dava euforia»¹⁸⁰), non annuncia la prima proiezione, ma l'inizio della Seconda Guerra Mondiale. Significativo è il titolo del capitoletto che illustra la scena: *Si apre con una farsa tragica*. Il primo spettacolo del nuovo cineteatro, tanto atteso dal popolo, non è una finzione cinematografica, ma è la realtà, e le fiamme della locandina di Cabiria diventeranno l'incendio che distruggerà Borgo¹⁸¹. Questa ambiguità tra la finzione e la realtà è anche riflessione metanarrativa: da un lato la presenza ingombrante e concreta della storia, dall'altro la finzione letteraria¹⁸². Il cinema verrà ricostruito, ma diventerà «Casa del Popolo», sede di comizi e non più di proiezioni filmiche.

Spino, protagonista di *Il filo dell'orizzonte* (1986), è un addetto all'obitorio che dà soprannomi tratti da vecchi film ai cadaveri e passa il sabato sera al cineclub, con Sara, la sua compagna: in questo romanzo il cinema costituisce un vero e proprio intertesto, infatti tra i titoli pensati da Tabucchi, vi sono *Cineclub*, usato per i capitoli pubblicati su «Nuovi Argomenti», e *Sequenza finale*¹⁸³. Analizzando i riferimenti espliciti al cinema è possibile individuare due categorie: da un lato i protagonisti sono colti dai ricordi di scene di film a partire da analogie con la loro esperienza reale, dall'altro la passione per il cinema sta alla base delle loro relazioni. Nel primo capitolo del libro si legge:

¹⁷⁸ Ivi, p. 9.

¹⁷⁹ Ivi, p. 75.

¹⁸⁰ Ivi, p. 86.

¹⁸¹ T. Rimini, *La cine(biblio)teca di Tabucchi: il montaggio di Piazza d'Italia*, cit., pp. 321-348.

¹⁸² C. Pezzin, *Antonio Tabucchi*, Sommacampagna, Cierre, 2000, p. 14.

¹⁸³ *Notizie sui testi*, a cura di T. Rimini, in A. Tabucchi, *Opere*, cit., p. 1543.

Per questo fra sé e sé li chiama con nomignoli scherzosi, a volte del tutto gratuiti, a volte suscitati da una vaga somiglianza o da una circostanza in comune col personaggio di un vecchio film: Mae West, Professor Unrat, Marcelino Pan y Vino.¹⁸⁴

Sicuro che i morti «nel loro remoto essere presenti»¹⁸⁵ non vogliono essere classificati attraverso un numero di matricola, Spino rimedia scegliendo per loro dei nomi, e l'ambito dal quale li trae è quello del cinema; del resto l'obitorio gli appare come «un magazzino della vita» dove finiscono «i grandi fantocci di una rappresentazione mai finita»¹⁸⁶: se la vita è una messa in scena i suoi protagonisti prendono il nome dai personaggi di vecchi film. Parlando con l'amico Corrado del giovane morto senza identità, Spino è colto da una visione cinematografica:

Ha pensato un attimo alla notte passata e non ha ricordato niente, che curioso, l'unica immagine che gli è venuta in mente è stata la diligenza di una vecchia pellicola che sbucava dalla parte destra dello schermo e si ingigantiva in primo piano come se fosse diretta su di lui bambino che la guardava dalla prima fila del cinema Aurora, c'era un cavaliere mascherato che la inseguiva al galoppo, poi il postiglione imbracciava il fucile e nello schermo esplodeva uno sparo fragoroso mentre lui si tappava gli occhi.

«Chiamalo Kid» ha detto.¹⁸⁷

Il ricordo dell'arrivo dell'ambulanza all'obitorio è sostituito dalla scena di un film visto da bambino: la memoria si è persa in favore di un'immagine, e da questa arriva anche il nome per il misterioso ragazzo¹⁸⁸. Se il lettore in un primo momento potrebbe restare perplesso davanti alla scelta di questa scena, apparentemente slegata dalla vicenda, in realtà l'origine della suggestione viene chiarita nel capitolo successivo: la causa della morte è una sparatoria; ma nel testo il cinema viene posto prima della vicenda reale.

¹⁸⁴ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 767.

¹⁸⁵ Ivi, p. 766.

¹⁸⁶ Ivi, p. 765.

¹⁸⁷ Ivi, p. 777.

¹⁸⁸ T. Rimini e C. Boschi ipotizzano un riferimento al celebre personaggio Billy the Kid, mentre N. Trentini propone The Kid di Charlie Chaplin. Cfr. T. Rimini, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio, 2011; C. Boschi, *Fruizione tematica e funzioni poetiche del cinema nella narrativa di Antonio Tabucchi*, cit., pp. 349-375; N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia: Tabucchi tra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 167.

Anche la «Gazzetta del Mare» accoglie l'immaginario western, titolando l'articolo «*Il bandito senza nome*», tanto che il cinema diventa il filtro per l'interpretazione della realtà. Durante le sue indagini, Spino si trova in attesa di un appuntamento seduto sulle monumentali gradinate del cimitero:

Gli è venuta in mente *La corazzata Potemkin*, come ogni volta che vede una scalinata enorme e bianca, e poi anche un film ambientato nell'epoca fascista che gli era piaciuto per la scenografia. Per un attimo gli è parso che anche lui stesse vivendo la scena di un film e che un regista dal basso, dietro una macchina da presa invisibile, stesse filmando il suo stare seduto lì a pensare.¹⁸⁹

Ancora una volta i fatti suscitano reminiscenze cinematografiche, e viene sottolineato che si tratta di un'operazione abituale («come ogni volta»); il processo, tuttavia, si spinge oltre ed è Spino stesso che si immagina come attore di un film mentre viene ripreso da un regista, dentro una «scenografia immaginaria»¹⁹⁰ in cui viene rappresentata la sua vita.

La cinefilia di Spino non si limita a un gioco di ricordi e analogie, ma è anche il fondamento delle sue relazioni. Dell'amicizia con Corrado non viene rivelato quasi nulla, al di fuori di quello che si può dedurre dalle loro brevi conversazioni sugli sviluppi delle indagini, ad eccezione di due dettagli:

A vederlo rintanato dietro la scrivania, con quell'aria da bambino imbronciato che a volte Corrado assume quando ha troppo lavoro, Spino ha pensato che come sempre Corrado amava recitare un po' la parte del capopagina cinico, un personaggio che al cinema hanno visto tante volte insieme.¹⁹¹

Quando ha riabbassato gli è venuto in mente un giorno di tanti anni prima, allora ha fatto ancora il numero e ha detto: «Corrado, sono di nuovo io, ti ricordi quel giorno che andammo a vedere *Pic-nic* e ci innamorammo di Kim Novak?».¹⁹²

Si scopre che i due amici hanno visto assieme tanti film, a dimostrazione di una passione in comune per il cinema, e che si tratta di un legame dal carattere durevole («un

¹⁸⁹ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 818.

¹⁹⁰ C. Boschi, *Fruizione tematica e funzioni poetiche del cinema nella narrativa di Antonio Tabucchi*, cit., pp. 349-375.

¹⁹¹ A. Tabucchi, *Opere*, cit., p. 790.

¹⁹² Ivi, p. 825.

giorno di tanti anni prima»): gli unici dettagli della storia di quest'amicizia sono rivelati attraverso il riferimento al cinema, che diventa «strumento per precisare legami umani»¹⁹³; considerando la costituzione ellittica, ricca di non detti, del romanzo, ciò assume una rilevanza ancora maggiore.

Il rapporto con Sara non segue binari differenti: i due «il sabato sera, di solito, vanno alla Lanterna Magica»¹⁹⁴. Nella loro vita di coppia c'è la frequentazione abituale di un cineclub a cui segue la sosta in un piccolo caffè nelle vicinanze, dove però la conversazione non si sposta mai troppo dall'argomento cinematografico:

Non è certo un argomento di cui abbia voglia di parlare. Ma anche Sara non ha voglia di parlarne; avrebbe voglia che avesse voglia lui. Così anche lei non ne parla; e invece parla di pellicole. [...] c'è materia in abbondanza per i loro pettegolezzi.¹⁹⁵

Di fronte a una discussione difficile su un eventuale futuro coniugale, la coppia si rifugia nei film e riempie il vuoto scorrendo di pellicole viste insieme. Così il cinema diventa il tramite su cui è costruita la loro relazione e attraverso cui comprendere l'altro. Sono dieci anni che Sara sogna di partire su un transatlantico e la loro conversazione sull'argomento non è mai andata oltre le solite «due frasi rituali», eppure Spino sa come Sara immagina la sua partenza, perché «non gli è difficile avvicinarsi ai suoi sogni»¹⁹⁶, visto che sono costruiti su dei film, in questo caso su *Transatlantic*. I due personaggi «soffrono di una sorta di devianza cinematografica»¹⁹⁷: invece di affrontare la propria realtà si rifugiano nel cinema per immaginarsi un futuro, comunque impossibile, e anche per costruirsi un passato comune. Il cinema diventa il filtro attraverso cui vedere il mondo e affrontare le relazioni umane, rivelando così «l'impossibilità – tutta novecentesca – di aderire al reale in modo immediato»¹⁹⁸.

Le citazioni cinematografiche spesso offrono al lettore una traccia che può guidarlo verso diversi livelli di lettura e di comprensione del romanzo, talvolta come messaggi

¹⁹³ C. Boschi, *Fruizione tematica e funzioni poetiche del cinema nella narrativa di Antonio Tabucchi*, cit., pp. 349-375.

¹⁹⁴ A. Tabucchi, *Opere*, cit, p. 768.

¹⁹⁵ Ivi, p. 770.

¹⁹⁶ Ivi, p. 769.

¹⁹⁷ T. Rimini, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio, 2011.

¹⁹⁸ Ibidem.

cifrati, di cui il testo è ricco¹⁹⁹, da interpretare per provare ad avvicinarsi al senso del romanzo.

Se ne *Il filo dell'orizzonte* ci sono personaggi cinefili, nel racconto *Cinema*, parte di *Piccoli equivoci senza importanza* (1985), i protagonisti sono due attori che stanno completando le riprese del remake di un film che li aveva resi celebri in gioventù. Il racconto gioca sull'ambiguità tra la verità della vita e la finzione cinematografica, di cui cadono vittime i due attori. Il testo si apre con il saluto tra due amanti in attesa dell'arrivo di un treno, interrotto dallo «Stop! Interruzione!» del ciak, che rivela così che si trattava della ripresa di un film e non della realtà. Gli attori interpretano Eddie, un membro della resistenza, ed Elsa, un'attrice in partenza per una tournée in Francia a cui viene affidato un messaggio. Si noti come la protagonista del racconto sia l'attrice di un film nel quale interpreta il ruolo di un'attrice di varietà che imita nel suo spettacolo l'attrice Francesca Bertini: un gioco di scatole cinesi nel quale la finzione ne riflette un'altra al suo interno. Dopo l'interruzione delle riprese, i due attori, dei quali non ci viene mai rivelato il nome, hanno una conversazione:

«Come sta il maggiore?»

Lei lo guardò con aria interrogativa.

«Howard» specificò lui, «io ti avevo avvisata di non fargli troppi sorrisi, ma evidentemente non seguisti il mio consiglio, anche se poi la scena non fu inclusa nel film.»²⁰⁰

Eddie (della vita reale) chiede informazioni sull'ex-marito di Elsa, che da quanto si intuisce, era un attore della prima versione del film, chiamandolo con il ruolo che aveva come personaggio («il maggiore»); e poi, scherzando, riprende una battuta del copione che hanno appena recitato («so che il maggiore è un uomo galante, non gli fare troppi sorrisi»²⁰¹). Il cinema trapassa nella vita vera: l'Eddie-attore ha un interesse romantico per l'Elsa-attrice e ricorda il suo rivale in amore, nella vita come sulla scena. Ma la confusione tra il piano della recitazione e quello della vita non si ferma a queste battute e contamina irrimediabilmente tutto il rapporto tra i due: Eddie cerca più volte di esprimere

¹⁹⁹ Sul tema della decifrazione vd. R. Ceserani, *L'occhio della Medusa: fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

²⁰⁰ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 749.

²⁰¹ Ivi, p. 746.

i suoi sentimenti a Elsa, ma questa sembra rifugiarsi nella finzione cinematografica per evitare di affrontarli. I loro dialoghi giocano sull'ambiguità tra i due piani, nell'incapacità di comprendere dove inizi uno e dove finisca l'altro:

«Ma è davvero quello che sento» protestò lui debolmente, lasciandosi trascinare verso l'uscita.

«Certo» disse lei, «davvero. Come i veri attori.»²⁰²

«Non partire» disse lui «resta con me.»

Lei abbassò gli occhi sul piatto, come se fosse imbarazzata. «Oh, ti prego.» disse, «per favore.»

«Sta parlando come nel film» disse lui, «è la stessa battuta.»

«Qui non siamo in un film» rispose lei quasi risentita, «smettila di recitare, stai esagerando.»²⁰³

Eddie chiede a Elsa di non tornare a New York, ma lei risponde come se la richiesta venisse dall'Eddie-personaggio che non vuole che prenda il treno per andare in Francia. Se il cinema invade la vita, Eddie prova a portare la vita all'interno della scena:

«Addio Eddie» mormorò Elsa, e gli tese la mano.

«Ci rivedremo in altro film?» chiese lui.

«Ma che cavolo dice!» urlò il regista dietro di lui, «che cavolo sta dicendo!?»

«Fermo l'azione?» chiese il ciak.

«No» disse il regista, «tanto questo lo doppiamo.»²⁰⁴

In un ultimo tentativo di affermare il proprio desiderio di felicità e di comunicare con Elsa, Eddie spezza la finzione della recitazione facendo dire al suo personaggio quello che vorrebbe dire lui: ma il tentativo è vano e questa incursione di realtà verrà rifiutata dal regista perché Eddie non può essere «un patetico innamorato»²⁰⁵. Come osserva Antonio Costa, le procedure della messa in scena cinematografica diventano, «attraverso il gioco della *mise en abyme*, la forma simbolica della vita reale come *mise en scène*,

²⁰² Ivi, p. 757.

²⁰³ Ivi, p. 754.

²⁰⁴ Ivi, p. 761.

²⁰⁵ Ivi, p. 762.

come progressiva ricerca di autenticità, di realtà, votata con ogni probabilità allo scacco, alla frustrazione»²⁰⁶.

Oltre a quanto già detto nel testo non mancano citazioni implicite ed esplicite a film, registi e generi cinematografici²⁰⁷. Il testo richiama *Effetto notte* di Truffaut, che inizia in maniera simile facendo credere allo spettatore di vedere già il film, quando in realtà si tratta di una pellicola girata all'interno del film; i protagonisti discutono le scelte del regista riferendosi a generi cinematografici («Il melò, ci mette il melò» e «Metodi d'avanguardia [...] tipo cinema-verità, ma finto»), e portano esempi da altri film («Gli piacerebbe fare un film come O Thiassos, la recita dentro la recita, con noi che stiamo lì dentro a recitare noi stessi.»²⁰⁸); nella scena finale Eddie chiede di poter morire sulla scena come il dottor Zivago.

Il dialogo tra la letteratura e il cinema avviene, nelle opere di Tabucchi, in maniera molto complessa, coinvolgendo gli aspetti materiali dell'arte (il luogo-cinema, le riprese), i generi, particolari film e registi con i quali i personaggi si possono confrontare e, attraverso di loro, con i quali si confronta anche Tabucchi. I tre testi qui proposti offrono degli esempi di questo dialogo, che, va ricordato, coinvolge un'ampia parte della sua produzione e che partecipa al tema, caro a Tabucchi, della fragile distinzione tra realtà e finzione.

La fotografia

La fotografia ha esercitato il suo fascino su Tabucchi non meno del cinema, finendo anch'essa per trovare spazio dentro molti dei suoi scritti o sulla copertina di questi. In merito alla foto scelta per *Si sta facendo sempre più tardi* racconta:

Mi soffermai davanti a una che oltre ai libri usati vendeva soprattutto vecchie riviste, menù di ristoranti ormai scomparsi, vecchie stampe, e vidi un'immagine che mi colpì. Era una fotografia formato cartolina e raffigurava un uomo che

²⁰⁶ A. Costa, *Nel corpo della parola, l'immagine: quando la letteratura cita il cinema*, in «Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», 3 (2005), pp. 1000-1009.

²⁰⁷ Per un'analisi dei riferimenti cinematografici vd. T. Rimini, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, cit. e A. Costa, *Nel corpo della parola, l'immagine: quando la letteratura cita il cinema*, cit., pp. 1000-1009.

²⁰⁸ A. Tabucchi, *Opere*, cit., pp. 752-753.

abbraccia una donna. [...] Quello che mi colpì non fu solo la forza dell'immagine, cioè un momento di vita rapito da un'istantanea, ma anche il "mistero" di quell'abbraccio. Di cosa si trattava? Qual era il segreto di quell'abbraccio così drammatico? [...]

Quell'immagine, che misi nella mia agenda, mi ha accompagnato per molti anni, seguendomi anche in lontani viaggi. E durante questi anni non ho mancato di porre il quesito che quell'immagine a chi mi era vicino: mia moglie, i miei figli, amici di vari paesi. Di che cosa si tratta secondo te?²⁰⁹

La fotografia è un mistero che chiede a chi la osserva di essere svelato, ha un fascino irresistibile che porta a interrogarsi sui personaggi che vi sono ritratti. Come un'impronta trattiene la traccia di qualcosa che è stato e che ora non è più: «presenta così l'assenza e fa rivivere l'assente in modo frammentario»²¹⁰. Tabucchi esplora la complessità delle rappresentazioni fotografiche in molti racconti e romanzi, estendendo queste riflessioni alla scrittura stessa: in questo caso verranno presi a titolo esemplificativo *Il filo dell'orizzonte* (1986), *Stanze* (1985) e *Notturmo indiano* (1984).

Anche uno dei personaggi di Tabucchi rimane talmente colpito da una fotografia da sentire un profondo desiderio di ricostruire la vicenda del suo protagonista: Spino, ne *Il filo dell'orizzonte*, basa la sua indagine sulla vita di Carlo Nobodi a partire da una fotografia recuperata dalle tasche del cadavere. Si tratta di una vecchia foto grande come un francobollo e troppo esposta: per riuscire a decifrarla Spino allestisce in cucina un casalingo gabinetto fotografico, secondo un modello già presentato in un racconto cortazariano²¹¹.

Ha stampato l'intera fotografia, lasciando acceso l'ingranditore per qualche secondo in più del necessario perché la foto a contatto era troppo esposta. Nella vasca del reagente i contorni sembrava stentassero a delinarsi, come se un reale lontano e trascorso, irrevocabile, fosse riluttante a essere resuscitato, si opponesse alla profanazione di occhi curiosi ed estranei, al risveglio in un contesto che non gli apparteneva. Quel gruppo di famiglia, l'ha sentito, si rifiutava di tornare a

²⁰⁹ A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp.116-117.

²¹⁰ C. Millner, *Si sta facendo sempre più tardi. Camera oscura e interstizio della comparsa*, in *I 'Notturmi' di Antonio Tabucchi*. Firenze, 12-13 Maggio 2008, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 297-312.

²¹¹ La scena del *blow-up* è presente nel racconto *Las Babas del diablo* (1959) di Julio Cortázar, che ispira il film *Blow-up* (1966) di Michelangelo Antonioni.

esibirsi sul palco delle immagini per soddisfare la curiosità di una persona estranea, in un luogo estraneo, in un tempo che non è più il suo.²¹²

La fotografia mette in contatto due mondi distanti, separati cronologicamente e geograficamente, che nulla hanno in comune l'uno con l'altro: tra il passato di quella foto di famiglia in un paese lontano (l'Argentina, secondo le deduzioni del protagonista) e il presente della vita di Spino viene istituito un nesso grazie allo scatto del fotografo²¹³. Così Spino può partecipare alla scena da spettatore, anche se gli attori sono riluttanti a esibirsi: sta profanando «l'intimità di un istante irripetibile della loro vita» che attraverso «l'ignobile stratagemma della chimica»²¹⁴ ora appartiene a lui, malgrado la loro volontà. Quell'attimo appartenente al passato è resuscitato e torna a condizionare l'attuale della narrazione²¹⁵, permettendo a Spino di portare avanti le sue indagini («Ma quel passato, comunque, è ora in un altro presente, si offre suo malgrado a una decifrazione»²¹⁶). Egli interroga la foto alla ricerca di qualsiasi indizio possa essere racchiuso entro i limiti dell'immagine, ma arriva oltre quel limite, vedendo quello che stava dietro al fotografo:

Ma ora sta cosa stanno fissando gli occhi del ragazzo. Alle spalle del fotografo, immersa nel verde, c'è una villa padronale rosa e bianca. Il ragazzo fissa una finestra con le persiane chiuse, perché quella persiana può socchiudersi lentamente, e allora...

E allora che cosa? Perché sta pensando questa storia? Che cosa sta inventando la sua immaginazione che si spaccia per memoria? Ma proprio in quel momento, non per finzione, ma reale dentro di lui, una voce infantile chiama direttamente: «Biscotto! Biscotto!». Biscotto è il nome di un cane, non può essere che così.

Paradossalmente quello che non appare nella foto, rimasto fuori dall'obiettivo del fotografo, è in realtà nella memoria, o nell'immaginazione di Spino: il romanzo passa dal piano poliziesco al piano esistenziale, poiché oggetto della ricerca non è solo «l'identità di uno sconosciuto, ma la sua stessa identità, le ragioni del suo essere al mondo, la sua capacità di darne un senso»²¹⁷.

²¹² A. Tabucchi, *Opere*, cit. tomo I, p. 793.

²¹³ R. Ceserani, op. cit., pp. 277-291.

²¹⁴ A. Tabucchi, *Opere*, cit. tomo I, p. 793.

²¹⁵ N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia: Tabucchi tra romanzo e racconto*, cit., p. 109.

²¹⁶ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 793.

²¹⁷ R. Ceserani, *L'occhio della Medusa: fotografia e letteratura*, cit., p. 278.

Rimini ha inoltre osservato che la descrizione della foto di Nobodi richiama da vicino quella della foto di famiglia di Fernando Pessoa, descritta da Tabucchi nel saggio *Un baule pieno di gente*, e anche la foto di gruppo della scuola della signora Elvira trova un suo parallelo nell'album di Pessoa nella foto di fine anno dell'High School frequentata a Durban. Così le foto del romanzo ritraggono Nobodi, forse Spino, e anche Pessoa adolescente: le identità si moltiplicano in «fotobiografie parallele»²¹⁸.

Nel racconto *Stanze*, contenuto in *Piccoli equivoci senza importanza*, una serie di vecchi ritratti ripercorrono la vita di Amelia e di suo fratello Guido, ma le informazioni presenti nel racconto restituiscono un resoconto solo parziale e frammentario delle vite dei due fratelli. Le foto sono appoggiate sopra il cassetto nella camera di Guido che ora giace a letto gravemente malato e suscitano ad Amelia riflessioni sullo scorrere del tempo e sul loro passato. La prima è un ritratto di Guido da bambino fotografato sullo sfondo di una scenografia «incongrua» e «di cartapesta»²¹⁹, nella seguente sono invece assieme, ritratti a braccetto, lui vestito di scuro, lei di bianco, «sembrano proprio due sposi, come se la cerimonia fosse appena finita»²²⁰. Invece si tratta della laurea di Guido e infatti sotto il pergolato si vedono i resti del pranzo. Subentrano poi i ricordi a completare la foto, mettendo in movimento il ventre sazio del padre, che si alza e abbassa con il respiro («papà ha esagerato col cibo e col vino, ora è seduto all'ombra del portico, il viso lustro, il panciotto sbottonato sulla camicia sotto la quale si vede alzarsi e abbassarsi, con la respirazione, il ventre grande.»²²¹). La terza fotografia ritrae Guido con la toga e un papiro in mano nel chiostro dell'università – non viene detto niente di più –; l'ultima ritrae la fine di un pranzo ufficiale per festeggiarlo. In questa c'è anche lei:

Lei siede alla destra del fratello, nei suoi occhi si legge soddisfazione e contentezza, ma le labbra le si sono assottigliate, rispetto alla fotografia dei suoi diciott'anni: hanno perso generosità e offerta, sono labbra avare, guardinghe, vigilano le parole, i pensieri, la vita.²²²

²¹⁸ T. Rimini, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, cit., pp. 92-99.

²¹⁹ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 680.

²²⁰ Ibidem.

²²¹ Ibidem.

²²² Ivi, p. 681.

Il sorriso della prima foto con Guido era invece «ingenuo e forse felice», «infantile e quasi stupido»²²³, perché le due foto si trovano nelle parti opposte di uno spartiacque che segna l'esistenza di Amelia, frutto di scelte che hanno determinato il passaggio a un dopo che per lei è l'inizio della «vita vera». L'odio maturato nel tempo contro il fratello non è oggetto di una riflessione introspettiva («preferisce non sapere il vero perché»²²⁴), ma è attribuito a dettagli insignificanti della foto come la posa e il sorriso. L'odio è infatti un sentimento «che ha molteplici forme di vivere, sfumature, frange, chiaroscuri impercettibili, flussi, andamenti»²²⁵, e come tale non può essere esaustivamente contenuto nell'istante di una fotografia. In egual modo la scrittura risulta essere altrettanto inadatta a esprimere il dinamismo dell'esistenza:

Pensa com'è falsa la scrittura, con quella sua prepotenza implacabile fatta di parole definite, di verbi, di aggettivi che imprigionano le cose, che le scandiscono in una fissità vitrea, come una libellula restata in un sasso da secoli che mantiene ancora una parvenza di libellula ma che non è più una libellula. Così è la scrittura, che ha la capacità di allontanare di secoli il presente e il passato prossimo: fissandoli. Ma le cose sono diffuse, pensa Amelia, e per questo sono vive, perché sono diffuse e senza contorni e non si lasciano imprigionare dalle parole.²²⁶

Scrittura e fotografia restringono il reale all'interno di un limite, che sia la cornice o la parola, e le fissano, come un insetto fossilizzato: quello che trattengono non è più la vita, ma qualcosa che ne ha solo la parvenza, privo della sua diffusa variabilità. La fotografia diventa così metafora della scrittura e dei suoi limiti, capace di una rappresentazione del mondo parziale e frammentata²²⁷. Rimangono comunque come appigli della memoria, dei “fossili” che testimoniano lo scorrere ineluttabile del tempo («Amelia guarda quei ritratti e pensa a come passa il tempo»; «Amelia guarda la foto accanto e sono già passati dieci anni»²²⁸; «Com'è strano il tempo»²²⁹), a partire dai quali è possibile una ricostruzione soggettiva e personale, come quella realizzata da Amelia.

²²³ Ivi, pp. 680-681.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ Ivi, p. 683.

²²⁶ Ivi, p. 678.

²²⁷ N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia: Tabucchi tra romanzo e racconto*, cit., p. 109.

²²⁸ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 679.

²²⁹ Ivi, 681.

Con i limiti della fotografia si scontra anche il protagonista di *Notturmo Indiano*, già dal suo arrivo a Bombay:

Il «Quartiere delle gabbie» era molto peggio di come me lo ero immaginato. Lo conoscevo attraverso certe fotografie di un fotografo celebre e pensavo di essere preparato alla miseria umana, ma le fotografie chiudono il visibile in un rettangolo. Il visibile senza cornice è sempre un'altra cosa. E poi quel visibile aveva un odore troppo forte. Anzi, molti odori.²³⁰

La sua conoscenza dell'India attraverso le fotografie risulta evidentemente inadeguata rispetto alla forza del reale, alterato dalla delimitazione della cornice. Il tema si ripresenta alla fine del racconto quando Christine gli parla del suo libro di fotografie: la foto che considera la migliore della sua carriera ritrae il busto di un giovane nero, con le mani alzate come in segno di vittoria. In apparenza sembra che stia tagliando il traguardo, ma la scena cambia completamente una volta che l'inquadratura si ingrandisce:

«La seconda fotografia», disse lei. «Era la fotografia per intero. Sulla sinistra c'è un poliziotto vestito da marziano, ha un casco di plexiglas sul viso, gli stivaletti alti, un moschetto imbracciato, gli occhi feroci sotto la sua visiere feroce. Sta sparando al negro. E il negro sta scappando a braccia alzate, ma è già morto: un secondo dopo che io facessi clic era già morto».²³¹

L'ingrandimento, selezionando una parte dell'avvenimento, trasmette un'interpretazione della realtà falsificata, «inducendo a una lettura incompleta, intenzionalmente manipolata e a una deformazione volontaria del reale»²³², bisogna quindi diffidare degli estratti, dei dettagli, delle inquadrature, dei «pezzi scelti», come recita la didascalia scelta da scelta da Christine («*méfiez-vous des morceaux choisis*»²³³). L'avvertimento non si limita alla fotografia ma comprende anche la letteratura. Roux racconta brevemente a Christine l'idea di un libro, che è il rovesciamento della vicenda che lo vede protagonista, dove prende i panni di Xavier e controlla l'amico che lo sta cercando. Il racconto però offre anche una prospettiva diversa sulla vicenda: raccontando

²³⁰ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 548.

²³¹ Ivi, p. 612.

²³² N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia: Tabucchi tra romanzo e racconto*, cit., p. 84.

²³³ A. Tabucchi, *Opere*, cit., tomo I, p. 612.

di sé stesso come fuggiasco, rivela il punto di vista di Xavier sulla vicenda e, viceversa, raccontando del modo in cui Xavier arriverebbe a trovarlo, svela alcune intuizioni che al lettore erano state tenute nascoste. Come nei quadri trompe-l'oeil, «lo specchio offre l'occasione per inserire nella cornice del quadro una situazione che è esterna ad esso, [...] il libro che il protagonista di *Notturmo Indiano* vuole scrivere gli offrirebbe l'occasione per inserire l'altro aspetto della realtà narrata nel libro già scritto»²³⁴. Christine pone molte domande sul libro di Roux, a cui però l'autore non può dare risposta:

«Ma lei chi è?» chiese Christine, «voglio dire nel libro».

«Questo non viene detto», risposi, «sono uno che non vuole farsi trovare, dunque non fa parte del gioco dire chi è».

«E quello che la cerca e che lei sembra conoscere così bene», chiese ancora Christine, «costui la conosce?».

«Una volta mi conosceva, supponiamo che siamo stati grandi amici, un tempo. Ma questo succedeva molto tempo fa, fuori dalla cornice del libro».

«Ah, finalmente», esclamò Christine, «ora la cosa si fa più interessante!».

«Purtroppo no», continuai, «perché anche loro sono fuori cornice, non appartengono alla storia».²³⁵

Anche la scrittura rinuncia a pretese di completezza, dal momento che anch'essa, come l'ingrandimento fotografico di Christine, offre un resoconto parziale della realtà, che, in quanto tale, è soggettivo e deformato. Un esempio si trova all'interno della narrazione stessa, nello scetticismo di Roux quando ascolta il racconto di Vimala Sar, la ragazza che lo aveva contattato in merito a Xavier: «era una storia che lei aveva accuratamente mondato da bruttezze e da miserie. Era una storia d'amore»²³⁶. Convinto che la realtà sia stata diversa da quella che gli viene raccontata, presuppone un «ingrandimento» che ha escluso dalla cornice della storia tutto ciò che non rientrava nell'idillio romantico. Bisogna quindi prestare attenzione alle ellissi del racconto e

²³⁴ E. Livorni, *Trompe-l'oeil in "Notturmo Indiano" di Antonio Tabucchi*, in *I tempi del rinnovamento. Atti del convegno internazionale. Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, a cura di S. Vanvolsem, B. Van den Bossche e F. Musarra, Leuven university press, 1995, I, pp. 431-453.

²³⁵ A. Tabucchi, *Opere*, cit. tomo I, p. 613-614.

²³⁶ Ivi, pp. 553-554.

cercare di ampliare il campo visivo, dal momento che, avverte Roux, «l'ingrandimento falsa il contesto, bisogna vedere le cose da lontano»²³⁷.

Se fotografia e scrittura non possono essere considerati mezzi affidabili per la riproduzione della realtà, la memoria risulta altrettanto inadeguata:

Può anche capitare, nella vita, di dormire all'hotel Zuari. Sul momento può sembrare un'occasione non particolarmente fortunata; ma nel ricordo, come sempre nei ricordi, decantata dalle sensazioni fisiche immediate, dagli odori, dal colore, dalla vista di quella certa bestiolina sotto il lavabo, la circostanza assume una sua vaghezza che migliora l'immagine. La realtà passata è sempre meglio di quella che fu effettivamente: la memoria è una formidabile falsaria. Si fanno delle contaminazioni, anche non volendo. Alberghi così popolano già il nostro immaginario [...].²³⁸

Il ricordo è da un lato ugualmente incompleto, come se il tempo facesse perdere all'immagine parte della sua definizione rendendo così meno nitidi e riconoscibili alcuni dettagli, nello stesso modo in cui i racconti di Vimala e Roux, e del resto il romanzo stesso, sono pieni di elementi lasciati fuori fuoco. Dall'altro è il risultato della contaminazione con ciò che già stava nel nostro immaginario per opera di racconti altrui, come i libri e i film. La memoria risulta quindi inaffidabile in quanto produttrice di ricordi falsati: non solo cancella ed elimina, ma mescola anche ciò che veramente abbiamo vissuto con ciò che è frutto del pensiero altrui, rendendo le due cose indistinguibili.

²³⁷ Ivi, p. 617.

²³⁸ Ivi, p. 597.

Appendice iconografica



Figura 1. Vincent van Gogh, *Il ponte di Langlois*, 1888, olio su tela, 49,5×64 cm, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.



Figura 2. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, olio su tela, 318×276 cm, Madrid, Museo del Prado.



Figura 3. Francisco Goya, *Il parasole*, 1777, olio su tela, 104×152 cm, Madrid, Museo del Prado.



Figura 4. Francisco Goya, *L'altalena*, 1779, olio su tela, 260×165 cm, Madrid, Museo del Prado.



Figura 5. Francisco Goya, *La fucilazione del 3 maggio 1808*, 1814, olio su tela, 268×347 cm, Madrid, Museo del Prado.

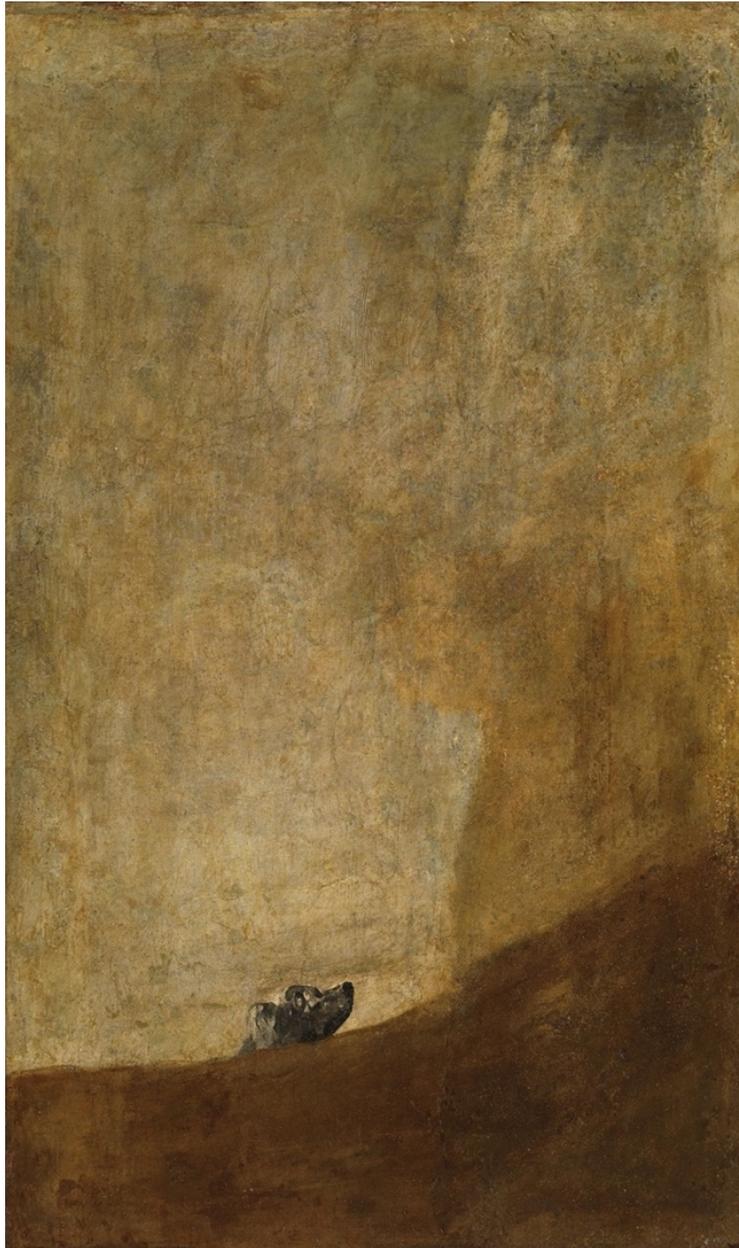


Figura 6. Francisco Goya, *Il cane interrato nella sabbia*, 1820-1821, olio su intonaco, 134×80 cm, Madrid, Museo del Prado.



Figura 7. Francisco Goya, *Autoritratto*, 1815, olio su tela, 45,8×35,6 cm, Madrid, Museo del Prado

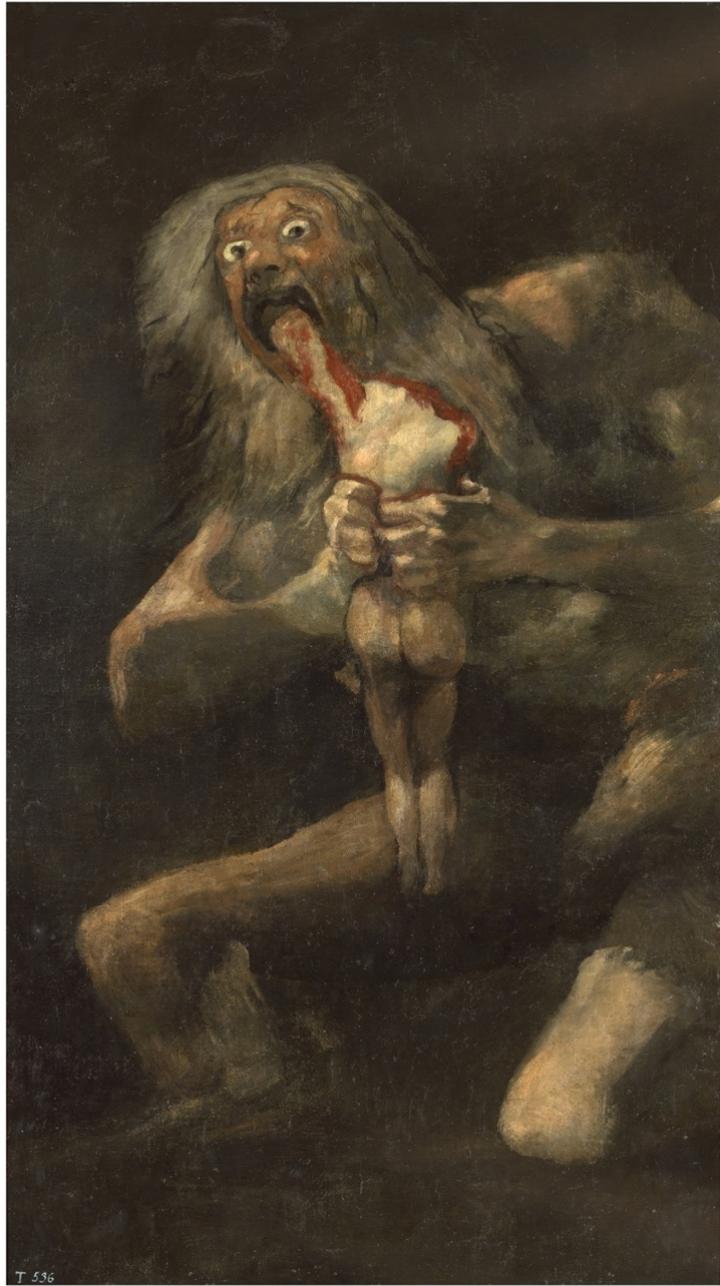


Figura 8. Francisco Goya, *Saturno che divora i suoi figli*, 1821-1823, olio su intonaco, 143,5×81,4 cm, Madrid, Museo del Prado.

Bibliografia

Opere di Antonio Tabucchi

- Piazza d'Italia. Romanzo*, Milano, Bompiani, 1975.
Il gioco del rovescio, Milano, Il Saggiatore, 1981.
Notturmo indiano, Palermo, Sellerio, 1984.
Piccoli equivoci senza importanza, Milano, Feltrinelli, 1985.
Il filo dell'orizzonte, Milano, Feltrinelli, 1986.
I volatili del Beato Angelico, Palermo, Sellerio, 1987.
L'angelo nero, Milano, Feltrinelli, 1991.
Requiem. Uma alucinação, Lisboa, Quetzal Editores, 1991.
Sogni di sogni, Palermo, Sellerio, 1992.
Tabucchi, Antonio, *Perché fare lo scrittore da noi è spesso un rischio*, in «Corriere della Sera», 18/01/1992.
Piazza d'Italia. Favola popolare in tre tempi, un epilogo e un'appendice, Feltrinelli, 1993.
Benati, Davide, Tabucchi, Antonio, *Un calendario. Campane del mio villaggio. Prose in prosa, acquerelli in acquerello*, testo di Antonio Tabucchi, acquerelli di Davide Benati, Reggio Emilia, Edizioni G, 1996.
Un fiammifero Minerva, supplemento a «MicroMega», 2, 1997.
Ho paura di sognare, in «l'Unità», 08/12/2001.
Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori, Milano, Feltrinelli, 2003.
I volti della guerra, in «Il Manifesto», 27/07/2003.
Tristano muore. Una vita, Milano, Feltrinelli, 2004.
Tabucchi, Antonio, *L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando*, Milano, 2006.
Racconti con figure, a cura di Thea Rimini, Palermo, Sellerio, 2011.
Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema, a cura di Anna Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013.
Dietro l'arazzo. Conversazione sulla scrittura, a cura di Luca Cherici Roma, Giulio Perrone, 2013.
Tristano muore. Una vita, Milano, Feltrinelli, 2016.
Opere, a cura di Thea Rimini and Paolo Mauri, Milano, Mondadori, 2018.

Saggi critici e altri testi

- Abbrugiati, Raymond, *La musique du malentendu*, «Italies», N° spécial, 2007, pp. 47-70.

- Aiosa-Poirier, Barbara, "Vivere o ritrarre" di Antonio Tabucchi e i ritratti di Tullio Pericoli: il testo e l'invisibile delle immagini, le immagini e silenzi del testo, in «Cahiers d'études italiennes», 12, 2011, pp. 195-209.
- Alessandri, Celeste, *L'arte spagnola nelle pagine di Antonio Tabucchi*, in «Gentes», 2, 2015, pp. 12-16.
- Auguste, Thomas, *Les photographies de Tabucchi, baisers figés de l'écriture*, in «Italies», N° spécial, 2007, pp. 377-382.
- Barthes, Roland, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.
- Bedin, Cristiano, *L'immagine pittorica nella narrativa di Antonio Tabucchi: Velásquez, Beato Angelico, Bosch*, in «Rivista di studi italiani», XXXIV, 2, 2016, pp. 390-407.
- Bernardelli, Andrea, "Sostiene tabucchi". Modalità narrative e costruzione di mondi tra letteratura e cinema, in «Quaderni d'italianistica», 21, 1, 2000, pp. 137-148.
- Bertone, Manuela, *Antonio Tabucchi: il gioco del peritesto*, in «Gradiva», IX, n. 2, 1988, pp. 33-39.
- Bonchino, Emanuela, *Dai "Piccoli equivoci" a "Sostiene Pereira": Antonio Tabucchi tra letteratura e cinema*, in *La lotta con Proteo: metamorfosi del testo e testualità della critica*, a cura di Luigi Ballerini, Gay Bardin, Massimo Ciavoletta, Fiesole, Cadmo, 2000, pp. 1000-1009.
- Boschi, Carina, *Fruizione tematica e funzioni poetiche del cinema nella narrativa di Antonio Tabucchi*, in «Italies», N° spécial, 2007, 349-375.
- Bozal, Valeriano, *Goya*, Machado Libros, Madrid, 2010, ed. elettronica.
- Brizio-Skov, Flavia, *Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini, 2002.
- Calvino, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2016.
- Ceserani Remo, *The art of fixing shadows and writing with light: Tabucchi and photography*, in «Antonio Tabucchi. A Collection of Essays. Spunti e Ricerche», 12, 1997, pp. 109-104.
- Ceserani, Remo, *L'occhio della Medusa: fotografia e letteratura*, Nuova cultura, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Cometa, Michele, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2004.
- Cometa, Michele, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.
- Cometa, Michela, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 70-115.
- Cometa, Michele, *Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, a cura di I. Pezzini, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2016, pp. 63-101.
- Cortázar, Julio, *Algunos aspectos del cuento*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», 25 (1971), pp. 403-416.
- Costa, Antonio, *Nel corpo della parola, l'immagine: quando la letteratura cita il cinema*, in «Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», 3, 2005, 1000-1009.

- Crusat, Cristian, *Goya en las biografías imaginarias de Tabucchi y Michon*, «Cuadernos Hispanoamericanos», n. 802, aprile 2007, pp. 30-49.
- Eco, Umberto, *Les sémaphores sous la pluie*, in *Sulla letteratura*, Milano, La nave di Teseo, 2022, ed. elettronica.
- Ājzenštejn, Sergej Michajlovič, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, a cura di Paolo Gobetti, Torino, Einaudi, 1964.
- Fallica, Salvo, *Antonio Tabucchi, quando la scrittura diventa pittura*, in «l'Unità», 14/04/2011.
- Ferraro, Bruno, *Antonio Tabucchi e il fascino della pittura*, in «I Segni Incrociati. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa», a cura di Marcello Ciccuto and Alexandra Zingone, Viareggio, Mauro Baroni, 1988, pp. 929-848.
- Foucault, Michel, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, traduzione a cura di E. Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1967.
- Gouchan, Yannick, *La figure de l'écrivain dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi*, in «Italies», N° spécial, 2007, pp. 191-213.
- Greco, Lorenzo, *I Giochi del rovescio di Antonio Tabucchi*, in «I segni incrociati. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa», a cura di Marcello Ciccuto and Alexandra Zingone, Viareggio, Mauro Baroni, 1988, pp. 849-861.
- Heffernan, James, *Ekphrasis and Representation*, in «New Literary History», 22, 2 (1991).
- Heydenreich, Titus, *Velázquez, Caravaggio, Beato Angelico. Antonio Tabucchi e la pittura*, in *La lotta con Proteo: metamorfosi del testo e testualità della critica*, a cura di Luigi Ballerini, Gay Bardin, Massimo Ciavolella, Fiesole, Cadmo, 2000, pp. 1425-30.
- Innocenti, Paolo, *La selva delle immagini. Artifici della visione nella narrativa di Tabucchi*, in *I 'Notturni' di Antonio Tabucchi*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 105-118.
- Klopp, Charles, *Antonio Tabucchi nel nuovo millennio: globalizzante, postmoderno e impegnato*, in *Proposte per il nostro millennio: la letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione*, a cura di Esin Goren, Cristiano Bedin e Deniz Dilsad, Instambul University, 2016, pp. 325-332.
- Lazzarin, Stefano, *Antonio Tabucchi fingitore e polemista*, in «Chroniques Italiennes», Série web, Spécial Concours 2006/2007, numéro 11, pp. 1-17.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 1991.
- Livorni, Ernesto, *Trompe-l'oeil in "Notturmo Indiano" di Antonio Tabucchi*, in *I tempi del rinnovamento, Atti del convegno internazionale. Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, a cura di Serge Vanvolsem, Bart Van den Bossche e Franco Musarra, Leuven, Leuven University Press, 1995, I, 431-453.
- Lukàcsi, Margit, *Testo e immagine: interdiscorsività nel racconto di Antonio Tabucchi Tristano Muore*, in *Proposte per il nostro millennio: la letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione*, a cura di Esin Goren, Cristiano Bedin e Deniz Dilsad, Instambul University, 2016, pp. 347-360.

- Lukàcsi, Margit, *La luce incongrua: l'ecfrasis in Tabucchi tra Van Gogh e Goya*, in *L'Italia e la cultura europea*, a cura di Anna Klimkiewicz, Maria Malinowska, Alicja Platea e Magdalena Wrana, Firenze, Cesati, 2015, pp. 209-215.
- Dolfi, Anna e Papini, Maria Carla a cura di, *Scrittori a confronto. Incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Maigron, Maryline, *Un chien de Francisco Goya dans Tristano muore d'Antonio Tabucchi*, in «Italiès», 12, 2008, pp. 343-358.
- Meschini, Muchela, *Image and Insight: Tabucchi and the visual arts*, tesi di dottorato, University College London, 2003.
- Meschini Michela, *L'immagine narrata: Antonio Tabucchi e la "tentazione" della pittura*, in «Italiès», N° spécial, 2007, pp. 383-402.
- Milani, Claudio, *Tabucchi, la storia e l'impegno, da Piazza d'Italia a L'oca al passo*, in «Italiès», N° spécial, 2007, pp. 271-279.
- Millner, Clelie, *Si sta facendo sempre più tardi. Camera oscura e interstizio della comparsa*, in *I 'Notturmi' Di Antonio Tabucchi. Firenze, 12-13 Maggio 2008*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 297-312.
- Mitchell, William John Thomas, *The Pictorial Turn*, in *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- Mitchell, William John Thomas, *What Do Pictures "Really" Want?*, in «October», 77 (1996), p. 71-82.
- Mitchell, William John Thomas, *There Are No Visual Media*, in «Journal of visual culture», 4.2 (2005), pp. 257-266
- Mitchell, William John Thomas, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, Palermo, Duepunti, Palermo, 2008.
- Montandon, Alain, *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.
- Nerlich, Micheal, *Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans La femme se découvre d'Evelyne Sinnassamy*, in *Iconotextes*, a cura di A. Montandon, Paris, Ophrys, 1990, pp. 255-303.
- Palmieri, Giovanni, *Antonio Tabucchi's Iconic Temptations*, in «Antonio Tabucchi. A Collection of Essays. Spunti e Ricerche», 12, 1997, pp. 125-140.
- Palumbo, Lidia, *Portare il lettore nel cuore del testo. L'ekphrasis nei dialoghi di Platone*, in «Estetica. Studi e ricerche», 1 (2013), pp. 35-46.
- Pessoa, Fernando, *Una sola moltitudine*, a cura di Antonio Tabucchi e Maria José de Lancastre, Milano, Adelphi, 1984.
- Pezzin, Claudio, *Antonio Tabucchi*, Sommacampagna, Cierre, 2000.
- Pomar, Júlio, *A comedia humana*, catalogo, centro culturale di Belém, Lisbona, 2004.
- Ragazzoni, Enrico, *Una proposta irritante. Intervista ad Antonio Tabucchi*, in «La Repubblica», 13/05/1998.
- Rimini, Thea *La cine(biblio)teca di Tabucchi: il montaggio di Piazza d'Italia*, «Italiès», N° spécial, 2007, 321-348.
- Rimini, Thea, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio, 2011.

- Rimini, Thea, *Affreschi di Parole. Su «Racconti con figure» di Antonio Tabucchi*, in «Il Ponte», LXVII, n. 6, giugno 2011, pp. 103-108.
- Rodríguez, Elios Mendieta, *La relevancia de el perro en Tristano Muere. Antonio Tabucchi y su amor por la obra de Goya*, in *Goya en la literatura, en la música y en las creaciones audiovisuales. Actas del Seminario Internacional*, a cura di José Ignacio Calvo Ruata, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 187-197.
- Rosowsky, Giuditta Isotti, “*Tristano muore*”. *Un romanzo al presente, del presente*, in *I “Notturmi” di Antonio Tabucchi*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 335-341.
- Sontag, Susan, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003.
- Surdich, Luigi, “*Il principio della letteratura, raccontare il sogno di un altro*”. *Forma e sostanza dei sogni nella narrativa di Tabucchi*, in *I “Notturmi” di Antonio Tabucchi*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 25-63.
- Todorov, Tzvetan, *Goya*, traduzione di Emanuele Lana, Milano, Garzanti, 2016, ed. elettronica.
- Trentini, Nives, *Una scrittura in partita doppia: Tabucchi tra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Trentini, Nives, *Dalle “tentazioni di Bosch” al “cane” di Goya. La tonalità notturna di “Tristano muore”*, in *I “Notturmi” di Antonio Tabucchi*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 315-334.
- Wagner, Paul, *Icon-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York, de Gruyter, 1996.