

UDC 821.131.1-32GIU7NEL.09=131.1

Original scientific paper

Ricevuto il 28 novembre 2006

Approvato per la pubblicazione il 30 gennaio 2007

In un museo e davanti a un quadro... Lettura critica di un racconto di Daniele Del Giudice

Jacqueline Spaccini
Université de Caen, France

In un racconto di Daniele Del Giudice, *Nel museo di Reims*, il protagonista Barnaba, che sta per diventare cieco, decide di visitare il museo della cittadina francese per fissare nella mente alcuni quadri, prima di perdere completamente la vista. L'analisi dell'opera si soffermerà sul ruolo del museo, prendendo altresì in considerazione quale è sempre stata la sua immagine istituzionale. Il fine è quello di individuare e suggerire l'esplicitazione della domanda posta nel titolo dell'argomento proposto: ovvero, come da labirinto un museo possa trasformarsi in luogo epifanico, lungo un percorso che attraverso i quadri visionati porta all'introspezione psicologica del personaggio.

Nel museo di Reims è un racconto di Daniele Del Giudice che Mondadori ha pubblicato nel 1988. E' esaurito da anni e non si è ancora proceduto ad una sua ristampa.

Come sottolinea l'autore nella sua nota postfatoria, "questo libro si compone di un racconto e di sedici quadri". Meno tautologicamente, aggiunge: "i quadri non illustrano il racconto, così come il racconto non accompagna i quadri".¹ E per scoraggiare critico e lettore conclude che

¹ Del Giudice 1988: 81

questo loro accostamento all'interno del libro è libero, *sic et simpliciter*, "senza correre ai significati che molto spesso non ci sono".²

Dichiarazione postfatoria di Del Giudice a parte, sta di fatto che alcuni di quelli che saranno i temi ricorrenti nella produzione successiva dello scrittore sono qui già presenti. Ne analizzeremo uno solo, quello della *visione* con le conseguenze ad esso legate, ma evidenziando il ruolo strategico che riveste l'elemento ivi presente, il museo.

Il titolo ci indica da subito il *dove* iconico al massimo grado: nel museo di Reims, un museo di provincia che racchiude alcuni gioielli della pittura internazionale, soprattutto francese.

Scrivendo Calvinò che ogni qualvolta si provava a descrivere un paesaggio, "il metodo da seguire nella descrizione [era] altrettanto importante che il paesaggio descritto"³ e che la prima operazione, la piú semplice, era quella di "delimitare un pezzo di spazio e dire tutto ciò che vi si vede" da fermo o spostandosi da un punto all'altro. Un museo è fondamentalmente un paesaggio, cioè un luogo, spazio compreso tra piú punti, ma un luogo che, parafrasando Calvinò, *esiste da solo e basta a se stesso*.

Lo spazio che nelle città immutabili non viene piú modificato dall'esterno, dall'opera dell'architettura, sono costretto a rifondarlo, in qualche modo, dall'interno di una percezione, dall'interno di un sentire. [...] Insomma, io cerco di lavorare con uno sguardo che presuppone i nomi e dunque la storia dei luoghi o di una città, descrivendone le forme in una percezione piú individuale: come la consistenza della luce e dell'aria, la densità dei colori e della materia...⁴

Per un museo a maggior ragione. Ma essendo uno spazio chiuso e immutabile, quel che conta per un autore, in questo caso, è il percorso spaziale e temporale da descrivere, il tipo di circolazione sperimentale che

² Del Giudice 1988: 82

³ Calvinò 1986: 11

⁴ Del Giudice 1986: 73-74

in esso un personaggio può esperire. Questo tipo di *contrainte* è necessaria a Del Giudice per poter raccontare la storia dei suoi personaggi.

Passando dunque dall'*ubi* al *qui*, due sono i personaggi della *storia*, Barnaba ed Anne; tre, se comprendiamo il narratore dell'universo diegetico. Sono poco denotati i personaggi di Del Giudice: Barnaba è bruno e riccio di capelli. È italiano (ma questo non è denotativo), ha lavorato nella Marina, è ormai giunto sulle soglie di una cecità irreversibile, per colpa di una non precisata malattia.⁵ Barnaba ha deciso di fissare sulla retina alcuni dei quadri più amati prima di perdere definitivamente la vista. Perciò vaga per musei, seppure il suo sia un "andar per musei sofferente".⁶

Di Anne, l'altro personaggio, si sa ancora meno. Si potrebbero usare le parole di Barnaba, che la definisce *qualcosa di biondo*.⁷ Una sconosciuta gentile, che parla sotto voce, ma con fermezza, e anche se il narratore non lo dice, con competenza. Avvicina improvvisamente Barnaba senza farsi udire da lui. Lo smaschera, cioè mostra di sapere quel che il giovane si sforza di nascondere al mondo, l'imminente *calo del sipario*, ma con dolcezza. È il suo Virgilio, anzi, giacché si tratta di un labirinto, quale spazialmente è un museo, è la sua Arianna. Suo compito è alleviare la pena del giovane, leggendo i cartellini di ottone e descrivendo soggetto e colori dei quadri davanti ai quali Barnaba si sofferma.

⁵ Del Giudice attribuisce alla vista del suo personaggio semicieco caratteri che sono propri della acromatopsia* acquisita. Un caso simile è stato studiato dallo scrittore neurochirurgo Oliver SACKS (1995) nel saggio-racconto *Il caso del pittore che non vedeva i colori*. Il ricorso costante a tale saggio metterà in evidenza i punti di raccordo con il racconto di Del Giudice.

* *L'acromatopsia* (o cecità cromatica) *acquisita* si manifesta nel malato con una difficoltà di distinguere il rosso, il verde, o anche altri colori, oppure (come nel caso, rarissimo, di Jonathan I., il paziente osservato da Sacks), nell'incapacità di distinguere qualunque colore.

⁶ Jonathan I., nonostante il suo passato di pittore, confessò che nella sua nuova condizione "gli riusciva intollerabile visitare musei e gallerie, o guardare le riproduzioni a colori dei quadri preferiti. E questo non solo perché erano stati privati del colore, ma perché gli apparivano *sbagliati*, [...] le fotografie in bianco e nero, però, erano molto più tollerabili [...]" (Sacks 1995: 33).

⁷ Del Giudice 1988: 13

Se l'ingresso di Anne nella storia è l'elemento che cambia direzione alla vicenda personale di Barnaba e a quella narrativa del racconto,⁸ Barnaba ne resta il personaggio principale, anche se, da subito, il lettore si trova a dovere fare i conti con due voci narranti, quella del protagonista in prima persona e quella in terza del narratore extradiegetico. Se c'è simmetria tra l'alternanza dei piani sequenza monologanti del personaggio e quelli esplicativi – nel senso di allargati, “dipanati” – del narratore, non ve n'è alcuna per quanto riguarda lo spazio che essi occupano.

Analizzando le sequenze narrative secondo la scansione loro attribuita dall'autore, si ha una nuova sequenza ogniqualvolta ricorre un bianco tipografico considerevole, nonché un passaggio dall'*io* all'*egli* e viceversa, con conseguente mutamento di punti di vista. Esse sono dunque dodici, simmetricamente alternate (sei a Barnaba e sei al narratore), ma di lunghezza variabile tra loro.⁹

Ora, pur non volendo attribuire un valore di equazione al rapporto quantità/qualità, lo squilibrio (il settanta per cento del racconto è in mano al narratore alla terza persona) si fa sentire. Prima ancora di valutare quale ne sia il peso, è utile continuare ad analizzare questo testo per quel che concerne il ruolo dei suoi attori.

In effetti, non sarà superfluo ricordare che, in genere, un autore sceglie di affidare la narrazione della sua storia o ad un narratore estraneo ad essa o ad un personaggio, optando in primo luogo per una voce narrante alla terza o alla prima persona. L'opzione simultanea per la “prima e terza persona” all'interno di uno stesso testo narrativo è abbastanza inusuale (ancorché difficile a gestirsi); un esempio riuscito in tal senso è rintracciabile in *La città e i cani* di Vargas Llosa. (1998). Tuttavia, quella dello scrittore peruviano è una scelta oculata, di certo non solo stilistica, bensì un *escamotage* meramente diegetico: la compresenza di un narratore alla prima persona e di un narratore alla terza persona ha lo scopo di

⁸ Come dice il narratore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino, a proposito dell'introduzione di un personaggio femminile (la lettrice Ludmilla): “la terza persona [è] necessaria perché il romanzo sia un romanzo” (Calvino 1979: 142).

⁹ A Barnaba sono assegnate 375 righe, al narratore 851, su un totale di 38 pagine, quindi l'intervento personale del protagonista è valutabile intorno al 30%, anche se bisogna contare che nelle ultime sedici pagine Barnaba si racconta attraverso le battute assegnategli dal narratore extradiegetico.

confondere il lettore sull'identità di colui che narra, identità che verrà svelata a mo' di *coup de théâtre* (e quindi scoperta dal lettore) solo nelle ultimissime pagine.

Nel racconto di Del Giudice, il narratore alla terza persona resta dal principio alla fine extradiegetico, non soltanto completamente estraneo all'universo fittizio da lui narrato, ma anche del tutto sconosciuto, asessuato, indistinto e indistinguibile.¹⁰ Senza elementi denotativi/connotativi, si fa fatica a operare la facile attribuzione narratore = autore. Questa *voix off* priva di accenti umani riconducibili ad una persona, priva della sua figura speculare, il narratario, se non come ideale destinatario, sembra avere un'unica qualità, quella di essere onnisciente sul passato e sul presente di Barnaba, sui suoi sentimenti.

Quanto al narratario ideale, se si pensa ad esempi quali essi sono offerti da *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino oppure da *Jacques le Fataliste* di Diderot, allora è certo che qui non v'è accenno ad una comunicazione che coinvolga il narratore e il destinatario. L'accenno a un narratario esplicito può essere rintracciato solo in uno dei monologhi iniziali di Barnaba, il narratore alla prima persona, laddove, premurandosi di spiegare per quale motivo abbia deciso di vedere certi quadri prima di perdere definitivamente la vista, dice: "rendetevi conto, non c'è alcun motivo per diventare ciechi alla mia età".¹¹

Ma Barnaba è davvero un narratore? E ci sono due punti di vista? Per vedere che cosa cambia (se cambia) l'intervento del narratore 1 al punto di vista del narratore 2 e viceversa, si torni ad esaminare il testo.

Per quanto riguarda l'*ekphrasis* del primo quadro, *La vasque de la Villa Médicis*, è il narratore extradiegetico che s'incarica di riportare quel che Barnaba vede, anzi *come* egli lo vede: "la fontana di Villa Medici la percepisce come una massa scura, per quel che riesce a vedere potrebbe essere una barca".¹²

¹⁰ Cfr. anche il narratore anonimo de *Lo stadio di Wimbledon*, di cui ignoriamo tutto (fuorché la sua missione) e che finirà con l'ammettere: "Ho avuto la sensazione che avrei dovuto dire qualcosa di me [...]; mi rendo conto che non riesco a raccontarmi [...]; vorrei limitarmi a vedere e sentire [...]" (Del Giudice 1983: 75).

¹¹ Del Giudice 1988: 9

¹² Del Giudice 1988: 13

Orbene, come l'autore ha rivelato nella *nota* finale, "alla base di *Nel museo di Reims* c'è solo un pacco di fotografie di quadri non troppo messe a fuoco e in bianco e nero ricevute da quel museo un po' di tempo fa".¹³ Quest'indizio è importante perché consente al lettore di poter "vedere" la tela di Corot esattamente come l'ha vista Del Giudice prima e Barnaba poi. Che sia il narratore extradiegetico a descrivere le immagini e le sensazioni di colui che guarda – e non lo stesso Barnaba – è perfettamente coerente: per quanto sulle soglie di una cecità irreversibile e affetto da daltonismo, il protagonista *non vede* in bianco e nero, bensì a colori, sia pure distorti. Se si prende in conto di credere alla nota ironica e a tratti (de)mistificatoria – una nota alla maniera di Georges Perec –, l'autore affida al narratore una foto, in bianco e nero, come unico materiale descrivibile.

Appare chiaro allora che effettivamente la vasca non è che "massa scura", e la sua forma non solo "potrebbe essere una barca con al centro un albero maestro trasparente, lo zampillo",¹⁴ ma semplicemente lo è, senza dover neanche ricorrere a voli di fantasia, ed il fogliame delle due querce, che incornicia la vista su Roma, per davvero è "una specie di sipario aperto sulle cupole di una città d'acqua".¹⁵ Tutto è perfettamente visibile, avendo sotto gli occhi la riproduzione in bianco e nero, l'unica differenza consiste nel fatto che di cupole ce n'è una sola, nel quadro.¹⁶

Così come non dovrebbe sorprendere lo stesso tipo di trasformazione di soggetti corottiani che coinvolge le tele che si succedono (anche da un punto di vista spaziale) nel museo, come quel *Pêcheur en barque à la rive*, in cui – sempre a detta del narratore – :

¹³ Del Giudice 1988: 82. Del Giudice ha ripetuto questa dichiarazione nel corso di una successiva intervista: "*Nel museo di Reims* nasce dal fatto che il museo di Reims chiese a una serie di scrittori europei qualcosa sui quadri che erano lì. Mi mandarono alcune fotografie molto piccole e in bianco e nero. [...] Loro volevano dei saggi, mentre io pensavo a un racconto. Siccome le foto erano così, a me venne l'idea di raccontare la storia di uno che non ci vedeva, perché da quelle foto i quadri non si vedevano granché" (Borsari 1989: 16).

¹⁴ Borsari 1989: 13.

¹⁵ Borsari 1989: 16

¹⁶ Cfr. AA.VV. 1968: 25.

al posto della barca Barnaba vede proprio un albero, abbattuto o stroncato, che spunta dal fondo limaccioso, e il pescatore non gli arriva come il pescatore, ma come un ramo nodoso che si sporge appena, avvolto nel fogliame della vegetazione bassa, immerso nell'umore dell'acqua stagnante.¹⁷

Sono, questi, due quadri che fino al 1997 abbisognavano di uno sguardo molto ravvicinato (e di certo non a quella che è detta la distanza, "il passo del pittore"), prima cioè che venisse effettuato *l'allègement français*, una tecnica che consiste nel ridurre progressivamente gli strati di vernice, i quali annerendosi non riempiono più la funzione ottica di saturazione dei colori e di protezione dello strato pittorico. Prima del restauro, gli strati formavano un velo che tende al bruno o al rossiccio, alterando i colori originali del quadro, sicché un blu per esempio era diventato verde, etc. Senza contare la patina, risultato di una lenta degradazione naturale, collegata all'invecchiamento dei materiali organici che sono costitutivi dello strato pittorico. Sono, quelle succitate, condizioni che contribuiscono a rendere più *oggettiva* e dunque meno *soggettiva* la descrizione dei quadri di Corot, all'interno del racconto; dette condizioni (il testo fu pubblicato nel 1988) lo rendono altresì meno immaginifico e più rigoroso (o coerente), com'è d'altronde la tecnica narrativa di Del Giudice.

Quando il personaggio di Barnaba dice che "mano a mano che perde[a] la vista h[a] capito come cambiavano i colori, quali frequenze andavano via",¹⁸ il suo autore rimanda appunto a due constatazioni distinte e separate, l'una tecnica e l'altra scientifica, che trovano la loro unità nelle sensazioni emotive, e dunque soggettive, di un uomo che sta per diventare cieco. La constatazione tecnica è stata appena enunciata: nei quadri, i colori cambiano, vuoi per le colle (in origine incaricate di proteggere il dipinto) che lo scuriscono, vuoi per la patina naturale del tempo che si è posata sulla tela. La constatazione scientifica, per quel che interessa questo paragrafo, è rintracciabile nella scarsità di coni (le cellule della retina sensibili ai colori) presenti in casi di cecità cromatica

¹⁷ Del Giudice 1988: 13-14

¹⁸ Del Giudice 1988: 17

totale e parziale (daltonismo). Ma soprattutto le due constatazioni vanno nel senso del concetto di *esterno* e quello di *interiore* che Del Giudice ha così espresso:

L'esterno è l'unico punto fisso, visibile, che posso riconoscere nel mio lavoro e di cui posso esser certo [...]. [La] mia interiorità, e la tecnica cioè il linguaggio – si definiscono e vengono in luce soltanto nella continua visione dell'esterno, solo nel sentimento dell'esteriorità, e solo nell'atto di rappresentarla. Al di fuori della rappresentazione sarebbe per me abbastanza difficile distinguere tra interno ed esterno, pensarli come separati dal margine dell'occhio [...].¹⁹

Della parte di descrizione che chiameremo per comodità “corottiana”, è bene ritenere due indicatori, uno lessicale e l'altro analogico (che saranno approfonditi più avanti). Il primo si riferisce all'uso bivalente che si può fare di aggettivi quali *scuro* (\pm) e *trasparente*, (fondo) *limaccioso* e (acqua) *stagnante*, i quali faranno l'oggetto di una sezione dedicata ai termini portatori di un significato *altro* di questo racconto. Il secondo indicatore è più nascosto e fa riferimento alle opere di Corot, cioè al valore di rimando che la visione e la percezione dei quadri assume per Barnaba e, soprattutto, alla cifra metaforica di cui il quadro si fa portatore per lui, nonché al problema di autenticità che le opere corottiane sollevano,²⁰ non tanto per le opere in sé, quanto per un discorso più largo sul significato di verità e di menzogna. Si vedrà in seguito, dopo averli meglio enucleati, quanto temi quali la contraffazione, il falso e la menzogna siano sottocutanei e circolanti nel corpo dell'intero racconto.

Continuando la visita al museo e assecondando il percorso del protagonista, per l'analisi del quadro che segue, tornano alcune delle difficoltà descrittive, di percezione e di conseguente ricezione da parte di Barnaba già analizzate, cui va aggiunto un allargamento di significato, un'evidenziazione del carattere simbolico – ma anche esplicativo – che il

¹⁹ Del Giudice 1986: 69

²⁰ Nelle sale al pianterreno del museo, riservate alle opere di Corot, una targa segnala che alcuni quadri firmati Corot potrebbero essere dei falsi.

quadro riveste, con tutti i risvolti psicologici per il vissuto del protagonista principale.

Ci si riferisce a *Desdémone aux pieds de son père* (Desdemona ai piedi del padre) di Delacroix. Stavolta è Barnaba in prima persona a parlare, apparentemente “perché ci sono momenti in cui le cose si fanno improvvisamente chiare”.²¹ Il vero titolo della tela è in realtà *Desdémone maudite par son père* (Desdemona maledetta dal padre). L'errore, anticipato tra parentesi dallo stesso Barnaba (“se è proprio questo che c'è scritto sulla targhetta”),²² trova la sua spiegazione *fittizia* (nel senso: *ad usum* della *fiction*) nel fatto che Barnaba, per celare agli altri visitatori del museo la sua infermità, non si avvicina mai troppo ai cartellini didascalici posti accanto ai quadri. L'errore potrebbe ugualmente essere spiegato psicologicamente e archiviato genericamente come *lapsus* freudiano: Barnaba legge male perché ciò gli consente di rimuovere un dato o un'evidenza a lui non congeniale. Il che – dal punto di vista diegetico – non risulterebbe essere scorretto ancorché molto redditizio. A queste giustificazioni, se ne può aggiungere una terza: l'autore non vuole anticipare alcun tipo di interpretazione da parte del lettore. All'uopo, stabilisce un titolo apocrifo che è poi la sintesi del soggetto, cioè di quel che è dato vedere nella tela, appena alterato dall'arbitraria identità connotativa della giovane donna, Desdemona, operata da Delacroix.

Il fatto che Del Giudice scelga per il suo titolo la locuzione imprecisa “aux pieds de” (*ai piedi di*) piuttosto che l'originale “maudite” (*maledetta*), investe il quadro – da subito – di una forte valenza metaforica. L'immagine ha lo scopo di esprimere, nell'immediatezza, i sentimenti della giovane ritratta: chi si trova ai piedi di qualcuno (nella fattispecie, del proprio padre) implora una grazia, chiede perdono, si pone nella scomoda ma evidente condizione di sottomesso, di eterodipendente, dunque di non-autonomo, di non maturo. Probabilmente, per accettare un ruolo così mortificante, il soggetto si sente colpevole per qualcosa.

²¹ Del Giudice 1988: 14. Si noti che questa frase – per il suo contenuto di rivelazione – non è dissimile da quella pronunciata da A. Tabucchi nella prefazione al *Gioco del rovescio* (“[mi sono accorto] un giorno, per le imprevedibili circostanze della vita, che una certa cosa che era “così” era invece anche in un altro modo”).

Ora, la scelta di Desdemona come protagonista della scena, stabilisce agli occhi dello spettatore una rapida equazione: Desdemona = Innocenza. Innocenza che porta con sé, come contraltare: calunnia (accusa + menzogna); sospetto (diffidenza + disistima); uxoricidio (gelosia + [dis]onore). È un *topos*.

Ma Del Giudice introduce un altro elemento: il senso di colpa di Desdemona (di cui si tratterà poco più avanti) per aver mentito. Lo sguardo di Barnaba si posa sugli abiti di lei:

vedo il vestito scuro rigonfio, vedo l'incarnato bianco subito sopra il seno, vedo i capelli lunghi scarmigliati, vedo lei che solleva un braccio e incontra il braccio del padre.²³

Non v'è uso di colori (il bianco dell'incarnato è esaltato dal fatto che si tratta di una tela "buia", con l'unico fascio di luce che si dirige sul corpo della donna); è ancora un'immagine in bianco e nero. Più avanti si apprenderà che quell'abito descritto come *scuro*, Barnaba l'aveva immaginato *verde*, fredda conseguenza del daltonismo, causa per cui ciò che vede come grigio non può che essere verde o rosso.

Ed è a questo punto che con un cambio parziale di punto di vista esterno, quello del narratore-regista, entra in scena il personaggio di Anne, preannunciato due pagine prima, secondo una tecnica cara al Brian De Palma di *Dressed to kill*.²⁴

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ In questo film (1980) di Brian de Palma, la protagonista viene ripresa nell'atto di guardare un grande quadro in un museo americano, senza che si capisca che non lontano da lei c'è un altro elemento (un personaggio) che sarà fondamentale nella trama filmica. La scena verrà riproposta soltanto alla fine del *thriller*, quando allo spettatore sarà dato il tempo di fissare sulla retina il personaggio occulto che si rivela essere l'assassino camuffato da donna. Tale rivelazione spiega anche il titolo del film che nella versione italiana (*Vestito per uccidere*) gioca sull'ambiguità della parola *vestito* (sostantivo e participio passato) che in inglese è, naturalmente, assente.

una ragazza ferma davanti a un Géricault, una ragazza di spalle, e le sue spalle sono belle e aperte e contornate dal disegno del vestito corto, sfiorate dalle punte dei capelli biondi non troppo lunghi. Lei non vede Barnaba, né Barnaba potrebbe vederla.²⁵

Nello scorrere delle pagine, la sua presenza, che si farà voce co-protagonista (ma mai autodiegetica, giacché è il narratore alla terza persona che la vede e ne descrive gesti e sentimenti) dà respiro al racconto: da un lato, essa allontana il rischio che il testo si faccia troppo monologante; dall'altra, introduce il punto di vista dell'universo femminile che sembrerebbe potersi correlare alla vicenda di Desdemona.

In realtà, Anne si limita appena a rettificare alcune impressioni di Barnaba: a) Desdemona non è ai piedi del padre, bensì *quasi in ginocchio ai piedi del padre*. L'autore utilizza qui una curiosa espressione che conferisce all'immagine ritratta un carattere posticcio, non spontaneo, dal momento che non si può stare quasi in ginocchio ai piedi di qualcuno. E' probabile che tale formulazione serva a circoscrivere il carattere di preghiera, di supplica (*in ginocchio*) e nel contempo a dare movimento all'azione rappresentata sulla tela, quasi a suggerire la progressione delle sequenze come quando si guardano, in controluce, i fotogrammi di una pellicola. b) Il suo abito è rosso. Che l'errore di Barnaba sia dovuto al daltonismo ("Ma il vestito di Desdemona non è verde?", chiede) è evidente, ma quando dopo avergli risposto negativamente, Anne sorride, egli guarda nuovamente il quadro e rettifica: "O forse sì. È verde". Per il valore che (da quel momento in poi) assumerà ogni sorriso di Anne – un sorriso sinonimo di bugia – si constaterà che il *verde* comprensivo del suo significato analogico (il cui significato simbolico almeno per un lettore italiano rimanda subito alla *speranza*) non è da trascurare. Perché *verde* è qualcosa di acerbo, di non ancora maturo, come il grano nei campi di marzo, e quindi è qualcosa che contiene in sé tutte le premesse/promesse (positive) di ciò che si deve ancora compiere.

Le affermazioni di Anne, vere o false che siano, non sono senza conseguenze per Barnaba; anzi, esse hanno il merito di scatenare nella

²⁵ Del Giudice 1988: 13

coscienza del giovane, insieme con il dubbio, le domande e le reazioni emotive ch'egli cerca di seppellire al fondo di sé. E così Barnaba deve "controllare emozioni diverse"²⁶ al solo contatto con Anne: sorpresa, irritazione e tenerezza, sensazioni che ha volutamente trascurate e non perseguite quando "potev[a] permetter[s]ele",²⁷ del cui *spreco* oggi si rammarica.

Dalla sensibilità Barnaba si tiene a distanza, *diffidente*, perché la sua condizione da un lato lo spinge, inevitabilmente, ad affidarsi in tutto a chiunque lo avvicini, dall'altra lo *isola* fisicamente dalle persone, lasciandogli addosso un'unica e permanente sensazione: la paura. Paura dei sentimenti, paura del futuro; paure che "guasta[no] le sensazioni del presente".²⁸ Il lettore avverte però che c'è qualcosa di irrisolto nella vita di Barnaba, qualcosa che non spiega perché questa sua condizione, che comunque è ancora una condizione "a metà", sia dominata dal sentimento della vergogna, come se l'imminente cecità fosse la conseguenza di un peccato o di una colpa soggettiva.

Si ritorni al quadro di Delacroix e alla descrizione in prima persona delle due figure rappresentate sulla tela, Desdemona e suo padre:

...il padre mi appare confuso, forse ha le mani avanti per respingere la figlia, forse la sta maledicendo, [...] è troppo in ombra. Che cosa ricorderò di questo quadro? Il fatto che una donna chieda di essere tollerata e amata dal padre così com'è, anzi, proprio perché è così? La durezza di un padre che vincola l'affetto a una linea di condotta? Ricorderò il gesto di lei? Il gesto del padre, che ho potuto soltanto immaginare? Ma c'era realmente il padre? Di Desdemona so tutto ciò che la legava a Otello, so della sua remissività e impotenza, della sua menzogna finale, di come in punto di morte, preferì mentire addossandosi la colpa piuttosto che accusare altri, ma del padre cosa so?²⁹

²⁶ Del Giudice 1988: 16

²⁷ Del Giudice 1988: 20

²⁸ Del Giudice 1988: 25

²⁹ Del Giudice 1988: 14-15

La figura del padre appare *confusa*, perché *troppo in ombra*; la sua *durezza* nei confronti della figlia è dovuta al fatto ch'ella non ha seguito *la linea di condotta* impostale dal padre ed è pertanto colpevole in prima istanza per aver sposato Otello, ricco quanto si vuole, ma pur sempre un Moro nella Venezia ricreata da Shakespeare;³⁰ in seconda istanza, è colpevole per il solo fatto di essere sospettata di tradimento coniugale. La si giudica nelle sue vesti di figlia e di donna, dunque.

Quella del padre giudice, coscienza suprema (e ossessiva) del figlio, padrone assoluto della sua vita, è una figura classica: basti citare, a mo' d'esempio, Abramo, il padre di Mozart (che si trasformerà nel Convitato di pietra, padre *per procura* di Don Giovanni), il padre di Zeno Cosini, lo Spettro, padre defunto di Amleto; tutti hanno il loro capostipite in Chronos, padre di Zeus. Spettri familiari, come quello stesso spettro di Banquo (quadro menzionato nel racconto), legato a Macbeth per una comune menzogna, per un comune tradimento e senso di colpa nei confronti di un padre simbolico, il re Duncan.

Questo padre, i cui tratti (invero non descritti da Barnaba) e i cui gesti di separazione tirannica dalla figlia sembravano collegati al destino della sola Desdemona, si ricollega ad un altro, ben più reale che appare alcune pagine dopo, quando Barnaba, rievocando la sua vita familiare, ricorda il suo, di padre:

E' in notti come queste, [...] che penso alla mia famiglia, così protettiva e dominante, a mio padre [...]; io ero cresciuto nell'emulazione della mia famiglia, poi avevo preso una mia strada, nei miei piani prevedevo anche una famiglia nuova, la mia, [...], ma senza le rigidità gli eccessi le ossessività.³¹

³⁰ Sposando Desdemona, figlia di un senatore della Serenissima, Otello diventava un veneziano a tutti gli effetti, sebbene la sua *diversità* d'etnia e di cultura in quanto africano (*Moro*) fosse stata accettata – e in massima parte agevolata – dall'utilitarismo della società mercantile, disposta ad accoglierlo nella Repubblica per i suoi meriti militari.

³¹ Del Giudice 1988: 26. "E' indubbio che il cieco, per le sue inevitabili condizioni di inferiorità fisica, trovi in qualsiasi attaccamento spirituale un appoggio più complesso e più grande di quello che non possa essere per il veggente (*sic*), esso attecchisce

Si stabilisce così un parallelo tra quel padre “che vincola l’affetto ad una linea di condotta”³² e l’altro padre che, agli occhi di Barnaba perlomeno, è visibilmente deluso dal figlio, ma che da padre protettivo e dominante quale egli è, rassicura il giovane (conscio della sua futura infermità) non mancando di sottolinearne la non-autonomia, l’implicito fardello ch’essa (ch’egli) costituirà per tutta la famiglia: “hai ventotto anni, ma noi avremo sempre cura di te” ...³³

Questo padre che ha fondato la sua famiglia sulle *rigidità*, gli *eccessi* e le *possessività*, peraltro non meglio esplicitate da nessuno dei due narratori, è stato comunque un modello da emulare per il figlio, almeno nell’idea di farsi una famiglia tutta sua, nei tempi in cui aveva ancora una fidanzata (“mi sarei inventato le stesse cose che si erano inventati loro”).³⁴ La *remissività* e l’*impotenza* di Barnaba a reagire contro questo padre, sono elementi che lo apparentano all’infelice Desdemona (sulla quale si opera un vero e proprio transfert), e che in un primo tempo gli hanno fatto abbracciare la vita di tipo militare, segnata dal forte senso della disciplina e quindi dell’obbedienza, con l’iscrizione all’Accademia Navale di Livorno.

Tale scelta rivela, ancora una volta, la possibilità di un’ambigua interpretazione, vale a dire: un duplice e opposto desiderio recondito nell’animo di Barnaba. Da una parte, egli tenta di ri-creare altrove, all’Accademia, l’ambiente familiare che si reggeva sulla disciplina (e la Marina, come suo padre, lo congederà, definitivamente, con parole falsamente rassicuranti, del tipo “lei non sarà mai solo”); dall’altra, Barnaba tenta di fuggire dall’ambiente familiare e dalla Marina, e non

nell’animo dei ciechi e ciò è dovuto a quel senso di naturale diffidenza che essi hanno per le persone che avvicinano e sul cui volto non possono [...] leggere in un momento l’espressione vera dei sentimenti. L’amore verso la famiglia è nei ciechi molto sviluppato e forse più che nei veggenti” (Maggiore 1954: 91). Nonostante il lessico vetusto e il linguaggio oggi poco corretto, le riflessioni avanzate da Maggiore sono talvolta conformi ai sentimenti di Barnaba.

³² Del Giudice 1988: 14

³³ Del Giudice 1988: 26

³⁴ *Ibid.*

solo simbolicamente. Nella scuola ufficiali ha “imparato le manovre della resa e i termini in cui ci si consegna”,³⁵ quindi piuttosto le regole della capitolazione. All’Accademia, Barnaba ha fatto seguire un periodo di lavoro sul mare, tutt’uno con la natura, libero da quella “disciplina cui er[a] stato educato dalla [sua] famiglia”, davvero libero e con un gran senso di spazio e di sicurezza e di quiete, in quel mare che, come ripetono i suoi compagni, “tu non ti rendi conto di come cambia la tua faccia”.³⁶ Mare come mondo parallelo, mondo dei colori, mondo del possibile reale. Durante questa seconda fase della sua esistenza, si sviluppa forse la sua resistenza, senza che essa diventi aperta ribellione: quello vissuto in mare, chiara metafora della vita, sarà un periodo che verrà da lui più tardi ricordato con “nostalgia”, perché per un uomo che esce “in barca con una retina di tartufi di mare e una retina di limoni”,³⁷ tutta la libertà è nei suoi gesti, semplici, gratuiti, immediati, atto che vale lì per lì, che non deve essere giustificato da altri, né servire d’esempio, neppure a se stesso.

A questo punto del testo, non sembra più che la sola cecità abbia portato Barnaba a quel senso di sconfitta che lo tormenta, ma che ci sia dell’altro. Il quadro di Delacroix è servito da indicatore, da segnalatore di quel “qualcos’altro” e d’altronde che una delle funzioni dei quadri sia, in questo racconto, quella “abreativa”, lo dice – a suo modo – lo stesso Barnaba ad Anne: “ero [...] stupito che avendo scelto i quadri come ultima cosa da vedere proprio un quadro mi riportasse a tutto questo, a me stesso”.³⁸ Il quadro cui fa riferimento il giovane è un altro, ma se ci si sofferma davanti agli stessi quadri che l’autore ha scelto per catturare l’attenzione di Barnaba (e quindi quella del lettore), si noterà che ognuno di essi aggiunge una tessera alla sua storia, rivelando alcuni aspetti psicologici (non detti) del protagonista.

Continuando nella visita e seguendo il senso di direzione del testo, il tema del padre torna ora sotto forma mitologica, nel quadro: *Les filles de*

³⁵ Del Giudice 1988: 26-27

³⁶ Del Giudice 1988: 27

³⁷ Del Giudice 1988: 26

³⁸ Del Giudice 1988: 39

Pélias demandant à Médée le rajeunissement de leur père di Charles-Edouard Chaise. Questo padre-re, amato dalle figlie, ma ingiusto e terribile nei confronti di Giasone (del quale ha assassinato il padre Esone), verrà ucciso, “per amore” dalle figlie che lo vogliono ringiovanire, e “per vendetta” (ma per interposta persona), dall’amante di Giasone. Medea, infatti, alla quale le tre giovani sono ricorse, ha consigliato loro di fare a pezzi il padre e di immergerlo successivamente in un pentolone di acqua bollente. Naturalmente, Pelia muore.

Il narratore alla terza persona, *fratello e sosia d’un io ipocrita* per dirla con Calvino, fa forse svolgere a Barnaba il ruolo delle figlie di Pelia? Il protagonista vuole anche lui *uccidere* (sia pure con l’alibi dell’amor filiale) suo padre, come l’interpretazione freudiana suggerirebbe?³⁹ Se così fosse, l’uccisione di Pelia, il padre “fatto a pezzi” nel mito, *compenserebbe* il delitto psicologico di un altro padre, quello di Barnaba. D’altronde è il figlio per primo che il padre ha “fatto a pezzi”, che la personalità paterna ha annichilito; Barnaba ucciso *per amore*: della disciplina, dell’ordine, delle cose *chiare*. Ancora un quadro segnalatore, ed anche rivelatore.

Ma per confermare l’ipotesi del parricidio ideale compiuto da Barnaba, occorre passare al quadro successivo: *Le Spectre de Banquo* di Théodore Chassériau. Qui siamo nel campo delle leggende shakespeariane e lo spettro di Banquo, per un gioco di rimandi, rinvia ad un altro spettro, quello del padre di Amleto. Banquo ha coscienza che Macbeth si è macchiato di regicidio e presume quel che segue, ma tace, preso anche lui da *cursed thoughts*, i cattivi pensieri che, di notte, gli impediscono di dormire. La scena che Chaise scelse di trasporre nel quadro è tratta dal terzo atto, scena quarta: “the Ghost of Banquo appears, and sits in Macbeth’s place”, in cui Banquo è seduto al posto di Macbeth che è anche il solo a vederlo (e pertanto non si accomoda).

Il nuovo re prende a rivolgersi allo spettro, accusandosi con una preterizione: “Thou canst not say I did it” (*non puoi dire che l’ho fatto io*).

³⁹ Poiché quel che qui ci interessa è la psicologia del personaggio Barnaba e non quella del suo autore Del Giudice, crediamo di poter leggere i contenuti del presente racconto come è stato letto l’*Edipo Re* dopo Freud (con le dovute differenze), ponendoci nelle condizioni semantico-pragmatiche del Lettore Modello cui fa riferimento Eco (1994 : 178-181).

Ora, Banquo e Macbeth non hanno mai avuto una spiegazione chiara, né fatto esplicitamente riferimento agli eventi accaduti, eppure a partire dal momento in cui Banquo appare sotto forma di spettro, egli diventa la coscienza che leva il dito, anzi lo sguardo, su di Macbeth e lo accusa. Solo quando all'*horrible shadow* è intimato di partire, lo spettro sparisce e Macbeth torna ad essere di nuovo un uomo (*a man again*).

A Barnaba, lo spettro di Banquo “appare in piedi e malvagio invece di starsene seduto tra gli altri commensali come se ne sta nel quadro”,⁴⁰ quasi che il giovane parteggi per le sorti di Macbeth. Non è un dettaglio da poco:⁴¹ se Banquo gli appare in piedi questo è conseguenza del fatto che per il protagonista del racconto è Banquo il malvagio. Assistiamo a un ribaltamento di valori: il malvagio *dovrebbe* essere Macbeth, il regicida. Ma colui che uccide il re, uccide un padre (il padre della patria), uccide dunque il suo primo padre. Se Banquo è malvagio è perché rimprovera a Macbeth tale atto. Per Barnaba è dunque necessario *uccidere il padre*. Nella letteratura freudiana, *uccidere il padre* – in senso ovviamente simbolico – sta a rappresentare il momento in cui il figlio si libera di un modello, del modello *princeps* per antonomasia, il padre, e si rende autonomo. Ed ecco allora che si può spiegare la presenza di un aggettivo quale *malvagio* – fino a poc’anzi apparentemente inopportuno – nella ricostruzione di una psicologia, quella di Barnaba, operata da e per (cioè “a partire da” e “attraverso”) i quadri.

Inoltre, poiché nell’universo shakespeariano gli spettri hanno una funzione di *memento*, rammentano cioè ai vivi quel che debbono fare, quali sono i loro torti ed errori, ecco allora che questo loro ossessivo richiamo all’ordine, incute timore e oppressione negli animi delle loro vittime, condanna e squalifica i loro pensieri prima ancora dei loro gesti. Questo sembra ammonire il malvagio Banquo allo spettatore Barnaba, dall’interno del quadro.

⁴⁰ Del Giudice 1988: 18

⁴¹ “[...] sul piano della descrizione e del racconto, [la visività] non equivale alla descrizione minuta di tutte le azioni e di tutti i dettagli. Al contrario, per me significa scegliere negli elementi fondamentali della visione quei soli dettagli che sono [...] irriducibilmente qualificanti, al punto tale che bastano, come elementi di minimo ingombro e di massima forza, a sopportare il peso, il volume e il senso dell’intera descrizione” (Del Giudice 1986: 75-76).

In verità, i due precedenti quadri sono poco più che accennati nel racconto e la loro funzione, minima ma necessaria, è un po' quella che citava Barthes,⁴² quando parlava di reperire le forme, i codici, linguistici e non, dai quali inferire le *avenues du sens*. La loro funzione è, prioritariamente, quella di "legare" il tema del padre ad un altro, ad esso connesso: quello della menzogna.

Il tema, già introdotto al riguardo di Desdemona, allorquando Barnaba riferisce "della sua menzogna finale, di come in punto di morte preferì mentire addossandosi la colpa piuttosto che accusare altri", torna ora con un valore diverso e attribuito ad Anne, che completa e rifinisce le rappresentazioni che il giovane si fa dei quadri che vede. Ma si insinua anche che Anne alteri la verità iconica: "Non si direbbe che lei menta per mentire".⁴³ Quelle di Anne, a dire il vero, non sono propriamente menzogne, quanto piuttosto piccole bugie, forse pietose, come sospetta Barnaba in preda ai sentimenti più contrastanti:

Ma perché dovrebbe farlo? Per gentilezza? Per aiutarmi? Per fare in modo che non mi renda conto di quanto è già avanzata la mia malattia? [...] Se è per questo che lei mente ne sarei così addolorato che me ne andrei per mio conto [...]. O forse no, forse vorrei contraddirla, metterla in imbarazzo, farla sentire in colpa. Farle sentire, con una sola increspatura della fronte, l'indicatezza di mentire a un cieco, o quasi... Ma perché poi indelicatezza? La mia malattia mi offre davvero poche cose, quasi sempre diverse e opposte a quelle che la salute e la normalità mi offrivano prima. Potrei prenderlo come un dono del mio stato. Ma sì, forse potrei prenderlo così, o poco meno.⁴⁴

L'atto del mentire è in primo luogo correlato alle immagini che Barnaba si fa dei quadri, le quali – a detta del narratore alla terza persona (quindi di colui che dovrebbe avere una visione oggettiva e d'insieme delle cose e delle persone coinvolte in questa storia) – sono "immagini

⁴² Barthes 1996

⁴³ Del Giudice 1988: 18

⁴⁴ Del Giudice 1988: 20

sbagliate" e che forse Anne (il *forse* traduce il significato della disgiuntiva che precede il verbo) "inventa dettaglio per dettaglio".⁴⁵ Ora, l'aggettivo "sbagliato" qui sta per "non corretto", "impreciso", ed è imputabile alla quasi cecità di Barnaba, quindi non soltanto non ha valore intenzionale, ma neppure connotazione negativa. Quanto al verbo "inventa[re]", di per sé esso sarebbe più vicino al significato di "creare con fantasia", se non fosse preceduto dal pronome personale composto "glielle [inventa]", acquistando in questo modo il connotato premeditativo, e seguito da una frase-calamita (*non si direbbe che lei menta per mentire*), che lo condanna, per attrazione magnetica.

Per Barnaba non esistono infatti menzogne gratuite, e si chiede le possibili ragioni (gentilezza, soccorso, indelicatezza, compassione) per le quali Anne gli menta a proposito del contenuto dei quadri di cui lui chiede conto: più che le ragioni, a lui interessano le giustificazioni. E in ultima analisi, si chiede: perché mai si mente?

Si può mentire per tanti motivi, per dolore o per impotenza [come fece Desdemona], per agganciare un altro in un qualunque gioco [la vendetta, per esempio, come è il caso di Medea], per imporgli la propria visione [nel senso letterale, come la visione di Banquo che si impone agli occhi di Macbeth durante il banchetto], o anche soltanto perché è impossibile fare diversamente.⁴⁶

Come è il suo caso.

Io mentii al maggiore medico, lui fece una faccia così stupita quando scopri che mentivo davanti alla cassetta delle lane di Holmgreen,⁴⁷ la

⁴⁵ Del Giudice 1988: 18

⁴⁶ Del Giudice 1988: 28

⁴⁷ "Holmgreen era un oculista danese che si era occupato particolarmente delle malattie della vista della gente di mare" (Borsari 1989: 16).

Quando il dr. Sacks consegnò ad I. "un mazzetto di fili di trentatré colori distinti chiedendogli di classificarli, egli rispose che non poteva farlo in base al colore, ma solo ai valori tonali di una scala di grigi" (Sacks 1995: 39).

cassettina per controllare il daltonismo, c'erano tanti scomparti con dei fili di lana colorata raccolti a matassina divisi per tono e sfumature, già da un po' mi ero accorto che non li riconoscevo più, però quella visita l'avevo passata tante volte e avevo imparato a memoria il posto di ogni colore [...], aveva cambiato di posto le matassine, [...], io non sapevo dove mettere le mani...⁴⁸

La riflessione sulla cassetta delle lane di Holmgreen, consente di introdurre i possibili significati che il colore assume nel racconto di Del Giudice. Infatti, ci sono colori e colori. Ci sono quelli che servono solo da complemento estetico e quelli che servono a rendere conto di come un pittore scelga un tale colore e come sovente lo spettatore ne percepisca un altro. È il caso di Barnaba, il quale essendo daltonico si ritrova una vista (oggettiva) sguarnita dei rossi e dei verdi ed è costretto a sopperirla con un'altra (immaginaria) che procede per sottrazione o per differenza di luminosità ("mano a mano che perdevo la vista ho capito come cambiavano i colori, quali frequenze se ne andavano via, ho imparato a cercare di indovinare un colore dal suo contrasto o dall'intensità dei toni che perdevo").⁴⁹ Ci sono poi i colori portatori di un significato "altro", come il *giallo* di Anne. Barnaba, che nei quadri non riesce più a distinguere le sfumature coloristiche, vuol sapere da lei che tipo di giallo è quello di una piega o del vino di una coppa in controluce: "giallo come un limone? Come un pappagallo? Come un girasole?". Anne risponderà: "giallo come il tradimento o l'incostanza. Giallo come l'amore legittimo o l'adulterio che lo rompe".⁵⁰

Barnaba rimpiange un arancione caldo o il blu, colori puri senza nessuna forma (e ormai già un unico *grigio disturbato*); fin d'ora spera nella capacità di continuare ad "inventarsi" "certi turchesi tralucanti, certi gialli accecanti, certi bruni pieni di risonanze basse profonde, certi verdi così delicati".⁵¹ Perché colori siffatti, come l'*azzurro* del mare, gli davano un *senso di spazio e di sicurezza e di quiete*. Per la legge del contrario, appare

⁴⁸ Del Giudice 1988: 28

⁴⁹ Del Giudice 1988: 17

⁵⁰ Del Giudice 1988: 23

evidente che quando esclama “come farò senza i colori?”, dalla cecità Barnaba si attende un mondo di angustia e di insicurezza e di angoscia.

E' il tempo verbale che si incarica di assumere i pensieri ansiosi del protagonista: *come farò...?*, questo verbo, “questo sentimento del futuro guasta[...] subito le sensazioni del presente e fini[sco] per essere solo anche mentre loro [gli amici] [sono] lì”.⁵²

E invero la percezione di limitatezza di quel che sarà, il giovane ha già modo di sperimentarla durante la notte, in una sorta di prova generale. Durante quel buio totale, che però ha il merito di durare solo alcune ore e di essere lo stesso per tutti, Barnaba si scopre essere un *interno* isolato dal resto del mondo. E' una questione di spazio: l'orizzonte è diventato minimo, Barnaba e quelli come lui vivono *lontano dal centro*, ai margini, sul margine di una pupilla.

Si spiega meglio allora perché l'“interno” del protagonista possa essere colto solo in un “esterno” come il piccolo museo di provincia – spazio geometrico, spazio chiuso – che Barnaba può sforzarsi di tenere sotto controllo. Non stupirà dunque che Anne – conscia della difficoltà relazionali del giovane – lo tiri via allorquando si ritrovano davanti a una serie di tele che ritraggono pacifici “interni domestici [...]”: il bucato, la cucina, il sonno dei vecchi, la punizione dei bambini”, liquidando il tutto con un “non ne vale la pena”.⁵³ Perché in questi banali “interni di famiglia”, sono ravvisabili motivi di sofferenza per Barnaba (e, per altri motivi, per Anne): ritraggono un mondo familiare ch'egli teme gli sia in futuro precluso; rinviano per opposizione (e, ad Anne, per similitudine) alla famiglia che ha avuto. Tant'è che è proprio durante la notte che gli viene in mente la sua famiglia.

⁵¹ Del Giudice 1988: 27. E' qui che occorre vedere quella *libertà associativa* cui accenna Del Giudice nella nota finale (“non c'era bisogno di scegliere un tema comune [...], bastava accostare dei quadri e una storia, nati liberamente dall'interno dei nostri percorsi, dalla casualità [...]”) tra il racconto e i sedici quadri astratti di Marco Nereo Rotelli che accompagnano il libro. In questo caso, Del Giudice è vicinissimo a Perec che a proposito del lavoro di collaborazione tra scrittori e pittori scriveva: “On s'attend en général à ce que le peintre et l'écrivain travaillent ensemble d'une manière très étroite, or il peut se trouver aussi que [...] on obtient des résultats très beaux même si on met ensemble une illustration et un dessin, une gravure et un texte” (estratto Perec: 1981).

⁵² Del Giudice 1988: 30

⁵³ Del Giudice 1988: 20

Ma se è vero che “con la luce ogni cosa ritornerà normale”, è altrettanto vero “però [che] la luce rivela le differenze, purtroppo anche la [su]a”,⁵⁴ ma anche che Barnaba “nel buio [s]i sent[e] come tutti gli altri”.⁵⁵

La nostalgia del mondo dei colori,⁵⁶ con il suo valore di pienezza e di libertà (che i colori conferiscono) necessario al benessere del protagonista, non sembra essere lo stesso per i punti luminosi e le tonalità ad essi afferenti. Ci si riferisce essenzialmente a ciò che viene definito chiaro e scuro, a certe immagini simboliche di cui luce ed ombra si fanno carico. Non è un caso, infatti, che nel testo a parole “fisiche” come *luce* ed *ombra*, *chiaro* e *scuro* siano collegate altre “simboliche” come *trasparente*, *candida*, da una parte e *limaccioso*, *stagnante* dall'altra; tant'è che, in chiusura di replica, l'autore mette in bocca a Barnaba: “ero stato educato alla limpidezza come farò a muovermi nell'ombra, nella torbidità, nel torpore”. L'impronta di un'ultima recrudescenza dell'educazione rigida del padre fa confondere – nel senso di unire –, metaforicamente, ciò che è luce con la purezza e ciò che è buio con il sudiciume, l'ambiguità. E, in ultima analisi: la luce non è forse il regno della verità ed il buio quello della menzogna, secondo il vangelo di Giovanni?

L'imminente cecità sembrerebbe condannare Barnaba alla menzogna, come qualcosa di infamante, il che spiegherebbe almeno in parte quel senso di colpa per qualcosa di precedentemente commesso e probabilmente connesso alla malattia del giovane, ma le cause profonde sono talmente sotterranee, da non poter andare oltre delle semplici (e quindi poco oggettive) supposizioni. Il fatto è che se gli oggetti hanno un valore

⁵⁴ Del Giudice 1988: 30

⁵⁵ *Ibid.*

Similmente, confrontato a un mondo visivo modificato, “[Jonathan I.] nel mondo della notte (così lo chiamava) sentiva di essere pari o superiore alle persone normali: “Mi sento meglio perché so che di notte non sono più uno scherzo della natura”” (Sacks 1995: 68).

⁵⁶ “Oltre a provare questo senso di perdita, agli inizi Jonathan I. trovava anormale e ripugnante il proprio mondo visivo, così alterato. Questa esperienza è stata condivisa dalla maggior parte di coloro che si sono trovati nella sua stessa condizione; il medico disarcionato da cavallo giudicava la propria visione “distorta”; una paziente di Damasio definiva “sporco” il proprio mondo grigio. C'è da chiedersi perché tutti i soggetti con un'acromatopsia cerebrale si esprimano in questi termini” (Sacks 1995: 63-64).

simbolico – e la luce per quanto poco “materiale” è un oggetto –, questo stesso valore può cambiare. E, addirittura, per un cieco esso può trovarsi ad essere rovesciato, in quanto captato e diversamente compreso dal senso percettivo, sicché la perdita della visione cromatica non si traduce – anche ed irrimediabilmente – nella perdita di immaginazione, memoria, conoscenza del mondo, cultura e arte.

Perlomeno quanto detto vale per Barnaba. Venuto a Reims per vedere essenzialmente un quadro, il *Marat assassiné* di David, Barnaba prima di passare all'*ekphrasis* ci racconta i sentimenti, le emozioni che prova quando si trova dinanzi ai quadri:

l'emozione è [...] piena, la commozione è [...] immediata, quadri che ven[gono] in fuori, che ti abbraccia[no], che ti porta[no] dentro. E per un attimo io [sono] ciò che volevo essere: quel giocatore di dadi in una bettola, quell'ufficiale che prende[...] ordini da Napoleone tra fumi di battaglia, io [sono] un cavallo sbudellato, o il centurione incattivito e stupefatto davanti al sangue di Cristo, oppure [sono] una bottiglia di vetro su uno sfondo colorato, [sono] una foglia di lattuga dentro una natura morta.⁵⁷

Non è solo una questione di immedesimazione passeggera. Quello dei quadri che entrano emotivamente nell'universo delle nostre percezioni, e che ci afferrano per portarci al loro interno, è un procedimento noto, che potrebbe essere espresso come *la passeggiata di Diderot*:

C'est une assez bonne méthode, pour décrire les tableaux surtout champêtres, que d'entrer sur le lieu de la scène, par le côté droit ou par le côté gauche, et s'avancant sur la bordure d'en bas, décrire les objets à mesure qu'ils se présentent. Je vous dirai donc, marchez jusqu'à ce que vous trouviez à votre droite de grands rochers [...]. Poursuivez votre chemin [...].⁵⁸

⁵⁷ Del Giudice 1988: 10-11

⁵⁸ Diderot 1990: 301

La “passeggiata” di Diderot nel quadro è un’operazione in cui si mescolano un pizzico di immaginazione e una gran dose di cerebralità; l’immedesimazione di Barnaba (soprattutto nel *Marat*) è imposta dall’emozione e dalla commozione, cioè dal sentimento percettivo di proiettare se stesso al di fuori di sé, in un atto in cui il soggetto che percepisce e l’oggetto percepito non sono più disgiunti.

Osserva Starobinski che per Diderot

le sentiment n’est vraiment sentiment que s’il est mobile, variable, porté aux extrêmes, et traversé par toutes les nuances intermédiaires. [...] La peinture est l’art d’arriver à l’âme par l’entremise des yeux. Si l’effet s’arrête aux yeux, le peintre n’a fait que la moindre partie du chemin.⁵⁹

Nel caso di Barnaba, le cui difficoltà ottiche sono tali che la vista gli sembra essere diventata “una sensazione tattile”,⁶⁰ l’effetto non può certo fermarsi agli occhi, strumento di cui egli diffida al massimo grado. E l’ossimoro diderotiano, “les objets sont hors de la toile et d’une vérité à tromper les yeux”,⁶¹ è anche l’ossimoro di Del Giudice: sulla *verità ingannevole* l’autore ha intessuto tutto il racconto. Ma su questo punto torneremo più avanti.

Per il momento, si riprenda il quadro di David, la sua rappresentazione⁶² (o descrizione o *ekphrasis*) procedendo per gradi così come la vede Barnaba.

Barnaba aveva un suo metodo, in questo andar per musei sofferente [...]: sceglieva sui libri i quadri da vedere, quasi sempre li sceglieva per il soggetto, e prima di partire si documentava. Così sapeva già che il Marat assassinato sono almeno cinque, cinque Marat assassinati, uno a Bruxelles, uno a Reims, uno a Versailles, uno a Dijon, un altro altrove, i primi due

⁵⁹ Starobinski 1995: 24

⁶⁰ Del Giudice 1988: 10

⁶¹ Diderot 1967: 138

⁶² “[...] è lo stesso atto della rappresentazione che permette a me di concepire e descrivere un interno e un esterno, simultanei tra loro, e simultanei alle forme e ai modi stessi della descrizione” (Del Giudice 1986: 70).

dipinti interamente di David, il terzo una replica di atelier, gli ultimi due semplici copie, almeno così aveva letto nei libri appassionandosi a quel quadro. In tutti e cinque la scena è la stessa, stessa posizione del morto, identici gli arredi, la vasca da bagno, i drappi, la ferita, solo un particolare distingue quello di Bruxelles da quello di Reims, ciò che c'è scritto sulla cassetta di legno in primo piano: per il Marat assassinato di Bruxelles si tratta di una dedica, affettuosa, finale: *A Marat, David*, per quello di Reims la frase è più complessa: *N'ayant pu me corrompre, ils m'ont assassiné*, quasi che il movente del delitto dovesse essere stampato nei pressi del cadavere. Era stata anche la curiosità di quella frase, oltre ad alcune convenienze del viaggio, a fargli scegliere il quadro di Reims.⁶³

In parte *ekphrasis*, in parte anamnesi del quadro, il passaggio che precede contiene già alcuni indizi preziosi per la comprensione del testo narrativo che segue. Come ad esempio il titolo del quadro stesso.

Quello che Barnaba indica come *Marat assassiné* porta in realtà il titolo di *La Mort de Marat*. Il cambiamento del titolo originale indica ed anticipa un tema importante e diverso da quello – neutro – che David impose alla tela. Il pittore pone l'accento sulla morte (e su un Marat visto come martire, ma questo sul piano della rappresentazione pittorica, non nel titolo). Nel racconto di Del Giudice l'interesse si sposta sul crimine commesso contro Marat, per effetto di un inganno, di un tradimento, di una menzogna (quella di Charlotte Corday).

Nell'elenco dei luoghi ove si conservano i cinque *Marat*, Barnaba omette solo la città di Nantes (“un altro altrove”) e nell'attribuzione del *label* autentico, egli dice che “i primi due [i *Marat* di Bruxelles e di Reims] sono dipinti interamente da David”.⁶⁴ Il che non è vero. La critica ufficiale (Schnapper), infatti, ascrive a David solamente il *Marat* conservato a Bruxelles; per quello di Reims parla di copia “souvent attribuée à Serangeli”.⁶⁵

⁶³ Del Giudice 1988: 30-31

⁶⁴ Del Giudice 1988: 30

⁶⁵ Schnapper 1989: 282. La copia di Versailles fu eseguita sotto la direzione di David, nel suo atelier. Quella che si trova nel museo di Nantes è firmata Baudry. Quanto all'attribuzione delle copie del Louvre e di Versailles, i pareri della critica sono divisi, anche se Wicar e Serangeli sono ritenuti gli autori più probabili.

I particolari che distinguono il *Marat* di Bruxelles da quello di Reims sono due: la dimensione [quello di Reims è più piccolo (1,09 x 0,95) dell'originale di Bruxelles (1,65 x 1,28)] e l'iscrizione sulla cassetta di legno.

In realtà, "la frase complessa" (*non avendo potuto corrompermi, mi hanno assassinato*) non è di Marat: fu pronunciata da David di fronte alla Convention il 14 novembre 1793, riprendendola da Tacito. Tacito e David la intendono nel suo senso politico; Barnaba/Del Giudice si rifanno al senso letterale di "alterare", "guastare", "decomporre", "tradire lo stato originario" (cfr. dizionario Petit Robert: 1982). Barnaba la intende ancora come una frase sibillina, enigmatica ("la curiosità di quella frase"), che peraltro l'ha spinto a recarsi al museo.

Un cambiamento si produce allorquando Barnaba, il giorno seguente, giunge finalmente dinanzi al *Marat* di David.

Gli apparve più grande. Più alto, più verticale di come se l'aspettava. Più ampio. [...] Ebbe poi un senso complessivo di quiete e di tenerezza, difficile dire da quale punto del quadro gli venisse, forse dal viso riverso di Marat, che era quasi all'altezza del suo e perciò lo distingueva meglio, forse dal braccio abbandonato a terra, forse da quel tronco pallido che usciva dall'acqua delle vasca da bagno. Sapeva che la fronte era fasciata con una compressa d'acqua e aceto [...]. Da qualche parte poi gli arrivava una specie di sorriso e un'idea di giovinezza e un'idea di meridione, come se davanti a lui ci fosse un qualunque ragazzo di un qualunque sud nel mondo, e ricordò che David aveva dipinto Marat assai più giovane di quanto fosse.⁶⁶

Colpisce l'idea di un Marat giovane che gli ricorda un ragazzo del sud: Jean-Paul Marat, nato a Boudry, in Svizzera, che aveva vissuto dieci anni in Inghilterra e si era poi trasferito a Parigi, è quanto di più lontano da qualsiasi idea di meridione. Quanto più lontano anche da qualsiasi idea di giovinezza (Marat muore a cinquant'anni), soprattutto per un giovane di neanche trent'anni.

⁶⁶ Del Giudice 1988: 33

Tuttavia, Barnaba comincia a percepire una somiglianza tra sé e Marat. S'ignora di quale regione d'Italia il protagonista sia, ma la denotazione offerta dai suoi tratti fisici ("Barnaba, un ragazzo italiano alto e coi capelli neri ricci"), la sua vita militare a Livorno (l'Accademia navale), non ne fanno un nordico standard. Un'identificazione che si fa strada piano piano e che viene confermata più avanti, quando al *sensu di quiete e di tenerezza*, si aggiunge un sentimento generale di compassione:

[Barnaba] chiude gli occhi sforzandosi di richiamare alla mente l'immagine che ha visto sui libri, quando ancora vedeva un po' di più, poi li riapre: da qualche parte debbono esserci dei biglietti, quello scritto da Marat per accompagnare un assegnato [...] di Charlotte Corday con la supplica, ma non riesce a leggerne il testo, l'unica cosa che distingue, forse perché l'ha colpito così tanto, è una parte della scritta sulla cassetta di legno, "... ME CORROMPRE, ILS M'ONT ASSASSINÉ" e la guarda con lo stesso senso di sicurezza con cui un palombaro legge il nome incrostato di un relitto in fondo al mare e sa che è proprio quello; da qualche parte debbono esserci delle penne e un calamaio, da qualche parte un coltello insanguinato e una ferita, ma trovarli e riconoscerli per Barnaba, ricomponendo tutte le parti e i sentimenti, non è minore fatica che se dovesse staccare il quadro dalla parete, grande com'è, prenderlo tra le braccia e portarlo via. E ne prova altrettanta fatica e disorientamento.⁶⁷

E' la presenza della metafora del palombaro che *ricosce* il nome del relitto in fondo al mare ad esplicitare il sentimento di "riconoscimento" che Barnaba prova davanti a questo quadro. E questo suo com/patire trasforma la scritta sulla cassetta di legno con la *curiosità di quella frase*, in un testo che l'ha colpito così tanto da non poter "trovare", "riconoscere" né "ricomporre" tutte le parti ingannevoli del crimine (assegnato/penne e calamaio/coltello) – così come non può trovare, riconoscere e ricomporre i "sentimenti" – senza avere la sensazione di "staccare il quadro dalla parete" e – quel che più conta – "prenderlo tra le braccia e portarlo via". L'autore non scrive, ovvero il personaggio non dice: *prenderlo sotto braccio*

⁶⁷ Del Giudice 1988: 33-34

come l'usuale definizione richiederebbe, bensì: *tra le braccia*, come fosse qualcuno o qualcosa che si stringe sul proprio cuore, qualcuno o qualcosa cui ci lega un comune affetto. Il *disorientamento* del giovane non è solo causato dal "riconoscimento" di un sentimento profondo, quanto piuttosto dal carattere ancora parziale di tale riconoscimento.

Di già però Barnaba non si accontenta più della solita *ekphrasis* che Anne gli sottopone e si sorprende a pensare che la donna "tratta[...] il quadro semplicemente come un quadro".⁶⁸ Nel giovane comincia a farsi strada un nuovo sentimento, lo stupore ("ero solo stupito che avendo scelto i quadri come ultima cosa da vedere proprio un quadro mi riportasse a tutto questo, a me stesso"),⁶⁹ una sensazione che solo due pagine prima le era sembrata ben diversa ("È così buffo, la prima volta che ho visto questo quadro in una riproduzione ho sentito che mi riguardava, ma non capivo come").⁷⁰

Barnaba passa subito a raccontare alcuni aneddoti riguardanti la vita del medico e fisico Jean-Paul Marat. Ma prima ancora egli dice ad Anne una cosa importante al riguardo del proprio padre:

ho sentito che mi riguardava, ma non capivo come. Poi mio padre mi mise in mano una vecchia storia della medicina che aveva in biblioteca, senza dire altro; cercai nell'indice, Marat era citato tantissime volte, pensai che la sua malattia fosse davvero molto grave, che so, un herpes devastante, così particolare da portare magari il suo nome, l'herpes di Marat. Invece scoprii che si parlava di lui non come malato, ma come medico. I ciechi aveva cominciato a curarli in Inghilterra, dove si era laureato.⁷¹

Ecco tornare la figura del padre, che come gli spettri letterari succitati, ricorda al figlio quale sia la sua condizione e anzi, lo mette definitivamente dinanzi all'ineluttibilità del suo destino.

⁶⁸ Del Giudice 1988: 36

⁶⁹ Del Giudice 1988: 39. Se si attira l'attenzione su questa frase è per "mettere in luce [uno di quei] procedimenti narrativi che [...] producono, interferendo nel movimento lineare del racconto, una nuova tensione significativa" (Raimondi 1983: 100).

⁷⁰ Del Giudice 1988: 37

⁷¹ Del Giudice 1988: 37-38

Nell'ultima sequenza del racconto, quella in cui Barnaba racconta ad Anne una serie di aneddoti anteriori alla Rivoluzione sulla vita del dottor Marat, ci si accorge che non più per il quadro di David è venuto a Reims, che non nel "martire repubblicano" egli s'immedesima. È l'uomo Marat che interessa Barnaba. Sicché, come nel gioco delle matrioske russe, Del Giudice introduce nella sezione finale una serie di micro-racconti (o aneddoti) che di Marat intendono ristabilirne la levatura come scienziato e solo in parte le ossessioni paranoiche come uomo.⁷² Ed ogni volta che racconta, Barnaba è coinvolto al massimo grado (questa storia mi riguarda, parla per me), tanto da proiettare il suo io nello stesso passato di Marat:

[...] io ero lì quando arrivò Alessandro Volta molto curioso delle esperienze di Marat [...] Ero con lui quando tirò fuori la spada al Louvre e cercò d'infilzare il celebre fisico Charles [...].

Che requisitoria!, se lei avesse potuto sentirla come l'ho sentita io, Robespierre la impostò [...].

Vede, Marat si occupava di tutto, io ero lì quando cadeva un pallone aerostato a Boulogne-sur-Mer [...] e lui subito scriveva un saggio [...].

Mi creda, io ero lì. D'altronde non c'è più alcun posto dove possa essere.⁷³

All'inizio di questo lungo articolo, ci si era chiesti quale efficacia potesse avere la doppia presenza di narratori, se il peso preponderante di una narrazione extradiegetica avesse una qualche conseguenza ai fini della storia e infine se bisognasse considerare Barnaba un vero e proprio narratore.

La finalità del narratore extradiegetico non è tanto quella di dare nuova luce – una luce oggettiva – al racconto, nemmeno quella di introdurre elementi che non siano anche appannaggio del narratore autodiegetico,

⁷² Cfr. a questo proposito: Bernard 1993: 225. E, più particolarmente, gli interventi di Pierre Amaric (medico), di Jean-François Lemaire e dello storico Roger Hahn (che ne traccia il profilo psicologico). Il libro contiene anche tutti gli scritti scientifici di Marat, nonché il suo famoso *Autoportrait*, pubblicato il 14/01/1793 sulle pagine del "Journal de la République française". Una sezione è dedicata anche al Marat romanziere.

⁷³ Del Giudice 1988: 40-44

quanto piuttosto di ricucire quel rapporto con lo spazio, quelle relazioni che da sé il personaggio di Barnaba non sarebbe in grado di dare conto. Seguendo il metodo che fu di Barthes per *S/Z* e scomponendo tutto il racconto in due macrosequenze (narrazione in prima persona e narrazione in terza persona), ci si accorge che il compito del narratore extradiegetico è quello di preparare l'ordito, la tessitura del racconto, affinché quest'ultimo – affidato alla sola voce di Barnaba – non finisca col tramutarsi in un monologo interiore. Il narratore alla terza persona dà una forma corporea ai personaggi, dà conto delle loro paure segrete, inconfessabili (come l'imbarazzo di Barnaba di fronte ai sentimenti o quel suo senso di vergogna che lo costringe a camminare tra gli altri in maniera quasi ridicola per non farsi accorgere del suo *handicap*); delle vere ragioni che hanno spinto Barnaba a recarsi a Reims, dei suoi rapporti "esteriori" con Anne, così come della traiettoria degli spostamenti di Barnaba all'interno del museo. Le sue funzioni sono di resoconto informativo e di *mise en scène* della rappresentazione.

Si è posto qui altresì l'accento sul rapporto dicotomico verità ± menzogna,⁷⁴ anzi sulla eventualità che la verità sia ingannevole.

Analizzando i quadri di Delacroix e di Chassériau, dal valore di verità ± autenticità, si è passati poi all'equazione menzogna = colpa. Questo senso di colpa – che attraversa tutto il testo e che viene per la prima volta introdotto dal senso della vergogna d'essere cieco (o quasi), poi dalla sensazione di fallimento che Barnaba prova nei confronti del modello familiare e di vita-, s'accompagna alla percezione, anzi all'intuizione, di un qualche tradimento ai danni di tutti i personaggi pittorici cui ci siamo interessati. Essi finiscono per investire lo stesso Barnaba, dal momento che a un primo processo di immedesimazione nei personaggi dipinti segue quello di identificazione al *Marat assassinato*. La catena di legami risulta così strutturata: menzogna/ inganno = colpa = tradimento = espiazione della colpa = morte.

Si riprendano un'ultima volta gli esempi pittorici:

⁷⁴ Cfr. Dolfi 1994: 19-29.

· Desdemona mente addossandosi la colpa altrui – l'inganno è di Iago – espia la sua colpa che è quella di aver precedentemente mentito ella stessa (essendosi sposata di nascosto con Otello)⁷⁵ – il tradimento è quello del marito che non le crede – e che la uccide.

· Medea ha mentito alle figlie di Pelia e le inganna – espia la sua colpa con l'abbandono di Giasone – che la tradisce per amore di un'altra.

· Banquo non ha rivelato i sospetti che nutre nei confronti di Macbeth (non mente, ma omette, comunque è già colpevole di alto tradimento nei confronti della Corona), subisce l'inganno e il tradimento, quando viene invitato al banchetto da Macbeth ed espia la sua colpa con la morte (nella notte viene ucciso dai sicari).

· Marat è la vittima sacrificale di una congiura totale che si esprime per mano di Anne (!) Charlotte Corday e tramite l'inganno. Le sue colpe gli saranno comminate dalla storia e l'espiazione della colpa è la morte.

“Si può mentire non dicendo, si può mentire non mentendo”,⁷⁶ fa dire Del Giudice al suo Barnaba, e a quel momento del racconto, che da “mondo narrato” si fa “mondo discusso”, il lettore è in posizione di “testimone oculare quasi obbligato a vivere la storia “in actu””.⁷⁷

Il lettore cerca ancora di inferire dalla pagina che cosa Barnaba “aveva taciuto durante tutto il suo racconto” ad Anne, ma già nella pagina seguente, l'autore opera uno iato, marca una distanza, tra il personaggio e il lettore. Affida dapprima il compito ad una metafora (“guardavano il quadro per l'ultima volta, come si guarda una casa prima di lasciarla”),⁷⁸ e poi su di una bugia (Barnaba legge sulla cassetta di legno dipinta l'iscrizione che appartiene al quadro di Bruxelles e non di Reims) chiude

⁷⁵ Il titolo per intero del quadro di Delacroix è: *Desdémone maudite par son père qui veut lui donner sa malédiction pour avoir épousé secrètement Othello*.

⁷⁶ Del Giudice 1988: 45

⁷⁷ Raimondi 1983: 103

⁷⁸ Del Giudice 1988: 46

il senso del racconto. La nota postafatoria si incarica infine di svelare (e di smontare) tutta l'illusione diegetica. Del Giudice non solo rivela che il racconto è stato occasionato da una serie di brutte fotografie in bianco e nero, ma aggiunge che alla base di tutto c'è una sua "personale esperienza di bugie".⁷⁹

La tensione fra il pensiero del personaggio e quello del narratore (e del narratorio) che si era aperta su temi quale la solitudine (cecità), l'identità (il padre, la menzogna e la colpa), la metafora (luce e buio intesi secondo una nuova metanoia) – tensione, il cui percorso i quadri si erano incaricati di supportare – viene a cadere: alle spalle dei due narratori, l'autore costruisce un rapporto solidale con il lettore, tutto fondato sull'ironia, elemento sotterraneo dell'opera di Del Giudice.⁸⁰

Resta che, qui, l'indizio pittorico rende possibile il disvelamento non tanto (non soltanto) della psicologia dei personaggi, ma anche (piuttosto) evidenzia le loro operazioni di rimozione, degli eventi e sentimenti ch'essi non avevano dimenticato, ma dai quali avevano scelto di difendersi.

Come dice Jean Roudaut, "la peinture a [...] la valeur d'une indication de lecture: le sens de toute œuvre est progressif et se dévoile à mesure que se modifie la conscience du lecteur".⁸¹ e cioè, *la pittura ha [...] il valore di un'indicazione di lettura: il senso di ogni opera è progressivo e si svela via via che si modifica la coscienza del lettore.*

E concludendo, non sarà pretestuoso affermare che la letteratura aggiunge *qualcosa* al concetto di museo e che in cambio il museo ne modifica il protocollo narrativo. Se il museo è luogo dell'incomunicabilità e dell'abbandono di se stessi – come riteneva Paul Valéry – è altrettanto vero che quello letterario si fa luogo protettivo che tutto conchiude, la traduzione razionale della cristallizzazione della realtà. Questa cristallizzazione, però, consente al visitatore-personaggio di scoprire – in quell'interno silenzioso, e lontano dal movimento frenetico dell'esterno –, nessi della propria vita che prima gli erano ignoti.

⁷⁹ Del Giudice 1988: 82

⁸⁰ Cfr. ad esempio: *la parte comica di Barnaba* (Del Giudice 1988: 21); *potrebbe fare degli ottimi scherzi* (*Ibid.*) e *i ciechi fanno un sacco di scherzi* (Del Giudice 1983: 103).

⁸¹ Roudaut 1988: 59 (la traduzione è nostra)

Così come alcuni personaggi di Tabucchi (cfr. *Il gioco del rovescio e Requiem*), il Barnaba di Del Giudice – in un museo e davanti ad un quadro – prenderà coscienza di alcuni aspetti irrisolti della sua esistenza: all'introduzione che un luogo chiuso e artistico favorisce, seguirà la scoperta come rivelazione, come se luogo e quadri dialogassero con loro. La rivelazione epifanica riguarderà sempre il loro passato, come accade per coloro che vengono colpiti dalla sindrome di Stendhal, ma senza le conseguenti reazioni patologiche.⁸²

Se il *museo*, come dice Calvino, esiste da solo e basta a se stesso, il *museo di Reims* nel testo narrativo è un paesaggio ricreato, quello spazio delimitato dall'autore – in questo caso, da Del Giudice – per dire tutto ciò che vi si vede, ma soprattutto tutto ciò che dentro di esso accade. Essendo un *paesaggio* chiuso ed immutabile, uno spazio chiuso e immutabile, il museo sarà “metonimizzato” nel percorso spaziale e temporale da descrivere, cioè nella circolazione sperimentale che in esso un personaggio può esperire.

È inoltre una *strategia* che l'autore si dà per poter raccontare la storia dei suoi personaggi, osservandone per primo una condizione, proprio a cagione della sua tradizionale rappresentazione⁸³ (l'orizzonte è minimo, il protagonista passa in visione un quadro dopo l'altro, le sue emozioni emergono, il territorio è sotto controllo), “la descrizione di paesaggio [museo], essendo carica di temporalità, è sempre racconto”.⁸⁴

Per quanto possa apparire come muto il monologo di chi percorre un museo ponendosi di volta in volta davanti a un quadro, il personaggio/visitatore avverte comunque un'interazione intima ed ha tendenza ad antropomorfizzare l'oggetto iconico: “I musei mi fanno fatica, c'è troppo da

⁸² Ne *Il gioco del rovescio* tabucchiano, ad esempio, si assiste via via al dissipamento d'ogni dubbio di casualità nel rapporto visione del quadro/morte di Maria do Carmo: il protagonista tabucchiano riesce a pacificarsi con il suo passato ricongiungendosi con Maria do Carmo ed entrando nel quadro di Velázquez.

⁸³ “[In un museo] gli spazi espositivi, dovrebbero essere organizzati in modo che la circolazione sia agevole. In alcuni musei, sia per la topografia delle sale, sia per il numero insufficiente dei custodi, il percorso è obbligato. Ne risulta che il visitatore non può recarsi a vedere l'opera che gli interessa senza attraversare tutte le sale o seguire la guida che accompagna il flusso dei visitatori”. (Hautecoeur 1985: 96).

⁸⁴ Calvino 1986: 12

vedere, come d'estate sulla spiaggia, ed è difficile scegliere... Inoltre non sono sicuro che mentre guardo i quadri loro non guardino me";⁸⁵ pensa un personaggio di Del Giudice cui fa eco un altro di Tabucchi. "[...] ero di nuovo lì e tutto era differente, solo il quadro era restato lo stesso, e mi stava aspettando. Ma era restato lo stesso o era cambiato anche lui?"⁸⁶

Dunque, il museo non è più un labirinto (se non della mente), bensì un teatro sul cui proscenio il narratore pone il personaggio, appeso ai suoi fili, dapprima un teatro opaco e muto (e quasi cieco), poi sempre più profondo e trasparente, intenso e – dopo l'analisi dei testi – persino loquace.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1968. *Trésors des musées de Reims*, Reims: Michaud.
- Barthes, Roland. 1996. *S/Z*, Paris: Seuil.
- Bernard, Jean. 1993. *Marat homme de science?*, Paris: Les Empêcheurs de penser en rond.
- Borsari, Andrea. 1989. il volo dei sentimenti. A colloquio con Daniele Del Giudice, *Italienisch II*, Frankfurt am Main, pp. 2-19.
- Calvino, Italo. 1979. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino: Einaudi.
- Calvino, Italo. 1986. Ipotesi descrizione di un paesaggio, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, Milano: Feltrinelli.
- Del Giudice, Daniele. 1983. *Lo stadio di Wimbledon*, Torino: Einaudi.
- Del Giudice, Daniele. 1986. La conoscenza della luce, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, Milano: Feltrinelli.
- Del Giudice, Daniele. 1988. *Nel museo di Reims*, Milano: Mondadori.
- Diderot, Denis. 1967. *Salon de 1763, Salons de 1759-1761-1763*, Paris: Flammarion.
- Diderot, Denis. 1990. *Salon de 1767, Beaux-Arts III*, Paris: Hermann.
- Dolfi, Anna. 1994. Sul filo dell'iride. Daniele Del Giudice e la geometria della visione, *Esperienze letterarie XIX/2*, Napoli, pp. 19-29.
- Eco, Umberto. 1994. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani.

⁸⁵ Del Giudice 1983: 74

⁸⁶ Tabucchi 1992: 73

- Hautecoeur, Louis. 1985. Programme architectural des musées, *I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e innovazione*, Roma: Editori Riuniti.
- Maggiore, Luigi. 1954. *Psiche e cecità*, Roma: Studium.
- Perec, Georges. 1981. Intervento all'Associazione italo-francese di Bologna 28/11/1981, *La Table ronde*, Bologna, n.p.
- Raimondi, Ezio. 1983. *Tecniche della critica letteraria*. Torino: Einaudi.
- Roudaut, Jean. 1988. *Une ombre au tableau*, Chavagne: Ubacs.
- Sacks, Oliver. 1995. Il caso del pittore che non vedeva i colori, *Un antropologo su Marte*, Milano: Adelphi.
- Schnapper, Antoine. 1989. *Jacques-Louis David*, Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Starobinski, Jean. 1991. *Diderot dans l'espace des peintres*, Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Starobinski, Jean. 1995. *Diderot e la pittura*, Milano: Tea.
- Tabucchi, Antonio. 1992. *Requiem*, Milano: Feltrinelli.
- Vargas Llosa, Mario. 1998. *La città e i cani*, Torino: Einaudi.

U MUZEJU PRED SLIKOM... KRITIČKO ČITANJE JEDNE DEL GIUDICEOVE PRIPOVIJETKE

U pripovijetci Danielea Del Giudicea *Nel museo di Reims* (U muzeju u Reimsu) protagonist Barnaba, koji zna da će uskoro oslijepiti, odluči posjetiti muzej u francuskom gradiću kako bi mu se u pamćenje usjekle pojedine slike prije nego što potpuno izgubi vid. U članku se analizira uloga muzeja, uzimajući u obzir njegovu tradicionalnu institucionalnu sliku. Namjera je odrediti i sugerirati odgovor na pitanje postavljeno u naslovu: kako je moguća preobrazba muzeja iz labirinta u epifanijsko mjesto, putem koji preko viđenih slika vodi do psihološke introspekcije lika.

Parole chiave: quadri, museo, rimozione, spazio, agnizione

Ključne riječi: slika, muzej, potiskivanje, prostor, epifanija

Jacqueline Spaccini
UFR LVE - Lettres
Université de Caen Basse-Normandie
Esplanade de la Paix
14032 Caen Cedex 05, FRANCE
jacqueline.spaccini@unicaen.fr