

MARGIT LUKÁCSI

IL CANNOCCHIALE DI TRISTANO

Il “vedere” e il “guardare” nel *Tristano muore*
di Antonio Tabucchi

“... la vita si scopre a occhio nudo, né troppo lontana, né troppo vicina.”
(*Tristano muore*)

È un’opinione condivisa dalla critica che l’ultimo romanzo di Tabucchi, *Tristano muore*, possa essere considerato la *summa* della sua opera letteraria. Vi sono presenti quasi tutte le tematiche principali dell’autore, dal “gioco del rovescio”, cioè la difficile distinzione tra la realtà e il suo contrario, la finzione, fino all’abbondante stratificazione di vite, esperienze e memorie. Vi ritroviamo inoltre i problemi della percezione del tempo, una forte intertestualità e interdiscorsività tra le diverse espressioni artistiche, ma anche la musica, il cinema e le arti figurative. È caratteristico anche il rapporto fra l’autore Tabucchi e i suoi personaggi, un rapporto che anche in questo romanzo è molto pirandelliano:¹ il personaggio Tristano chiede allo scrittore di essere scritto, di dargli una vita vera nella letteratura. Infine, risulta fondamentale l’atto del guardare e del vedere – il personaggio tabucchiano è un assiduo osservatore, contemplatore, spettatore e visitatore di quadri e musei. Sono numerosi i verbi che, oltre a guardare e vedere, accentuano l’atto della visualità: fissare, focalizzare, contemplare, specchiarsi, ecc. Molto spesso un semplice sguardo fa partire la narrazione, come nel caso del *Tristano*, in cui l’incipit del libro è costruito sul moto dello sguardo della donna che esiste ormai solo nella memoria di Tristano: “Rosamunda, Rosamunda che magnifica serata [...] Ti piace?... era dei miei tempi, quando Rosamunda guardava Tristano e più che lo guardava e più che gli piaceva... Rosamunda se mi guardi tu Rosamunda non resisto più...” – finché il bel ricordo non fa affiorare il sentimento della

¹ I “pirandellismi” nell’opera di Tabucchi vengono analizzati dettagliatamente nel secondo capitolo del libro di Franco Zangrilli: *Dietro la maschera della scrittura. Antonio Tabucchi*, Firenze: Edizioni Polistampa, 2015: Cap. 2. *Presenza pirandelliana*, pp. 105–196.

morte, sempre espresso con la metafora del guardare: "...come se si trattasse di un appuntamento, come se desiderasse guardare la morte in faccia, fuori da lui..."²

Tabucchi ha sempre dato molta importanza ai titoli delle sue opere, che invece di rassicurare il lettore nella convinzione che il titolo riassume il contenuto e chiarisca il genere dell'opera, lo sconvolgono proprio con la semplicità ambigua dell'espressione: *Sostiene Pereira. Una testimonianza; Requiem. Un' allucinazione; Tristano muore. Una vita*. Il titolo con quattro semplici parole suggerisce una consueta biografia, però queste parole messe una dopo l'altra, in questo ordine, creano un' espressione a sé stante, funzionano come una figura retorica, un ossimoro³ che riunisce in sé, in modo paradossale, due termini estremi dell'esistenza. Tristano muore, ci dice il titolo, però il sottotitolo subito aggiunge, o almeno suggerisce, che la vita del protagonista continua nella scrittura, dunque lui stesso sopravvivrà come personaggio, la cui vita–storia viene trascritta sulle pagine di un libro. La trama del racconto è molto semplice: Tristano, ormai consapevole della fine della propria esistenza, invita uno scrittore nella propria casa per raccontargli la sua vita. Lo scrittore deve solo ascoltare con attenzione e poi scrivere la biografia di Tristano ed elevarla, così, nelle sfere della letteratura. Siamo in Toscana, il tempo reale della narrazione è più o meno un mese, un torrido agosto nella campagna toscana, ma le memorie e le allucinazioni del moribondo protagonista dilatano lo spazio della camera e il tempo della storia: ci portano in Grecia, ai tempi della seconda guerra mondiale, poi in Italia, in Spagna, in America. Il desiderio di Tristano è quello di rimanere vivo tramite la letteratura, alla maniera degli antichi eroi greci per i quali essere decantati e celebrati voleva dire essere immortalati. Non è un caso, dunque, se nel romanzo il tema dell'eroismo (vero e falso) è uno tra i più importanti.

Rimane però una questione aperta, la fedeltà del racconto e della trascrizione che continuamente viene messa in dubbio dal personaggio Tristano. Il lettore, quindi, si sente costretto a riflettere sul concetto della fedeltà, cioè se la storia di Tristano possa essere interpretata come una testimonianza di una vita, di un periodo storico, del nostro passato prossimo, del Novecento. Il sottotitolo del *Tristano* è *Una vita*, e invece si racconta lo spegnersi di un uomo. Il passato e la memoria, cioè la retrospettività, sono i punti basilari del racconto di Tristano,

² Antonio Tabucchi: *Tristano muore*, Milano: Feltrinelli, 2004: 9–10.

³ Antonio Tabucchi: *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano: Feltrinelli, 2003. Come titolo di una raccolta di scritti di genere misto forse è il paradosso più evidente tra le scelte di titoli da parte di Tabucchi.

il tempo e gli eventi vissuti da lui garantiscono la validità della testimonianza, perché solo dal realmente vissuto e sofferto può nascere il racconto.

Tristano muore è un libro di difficile lettura, la trama si frammenta in tante sequenze, altrettante schegge della biografia del protagonista: pensieri sulla malattia e la morte, ricordi della seconda guerra mondiale, fatti di esperienza partigiana, le considerazioni sulla falsità o verità dell'erosimo, le relazioni d'amore con Marilyn/Rosamunda/Guagliona e Daphne/Mavri Elia, donne chiamate con più nomi, le poesie di Frau Renate, operette morali alla Leopardi improvvisate col dottor Ziegler, il medico di Tristano – come se, in apparenza, il libro mancasse di struttura. In realtà il libro è fortemente tematizzato, sia letterariamente che artisticamente, e gli elementi intertestuali e visuali organizzano il testo. Oltre al nome del protagonista, *Tristano muore* abbonda di riferimenti sull'opera di Leopardi,⁴ dalla parafrasi della poesia *Alla Luna* alle citazioni dell'*Infinito* presenti nel testo, e la pittura, in particolare quella di Goya, si eleva a protagonista nel testo.

Tristano, fin dall'inizio, assegna uno statuto superiore all'oralità e paradossalmente, nonostante la voce non sia destinata a conservare il ricordo, si rischia la provvisorietà. Per poter lasciare una traccia tangibile e durevole di sé ha bisogno di essere registrata in forma di scrittura. Il flusso verbale, il monologo di Tristano – che, in realtà, è un falso dialogo, perché l'interlocutore, lo scrittore, non risponde mai, è destinato a rimanere muto – ha bisogno di accettare di essere trasformato nel suo contrario, ovvero in segni grafici sulla carta.

Lo scrittore che ha il compito di raccogliere le memorie e le testimonianze del personaggio Tristano, funziona non come un registratore (Tristano non gli permette di usare un apparecchio per registrare la sua voce), ma alla maniera di una macchina da scrivere: “raccolglie”, cioè cattura le parole volanti di Tristano, esattamente come un fotografo con l'obiettivo cattura l'immagine del momento. Questo fatto ci induce a concepire il ruolo dello scrittore molto simile a quello di un fotografo o di un pittore: ognuno di loro, con il proprio mezzo (macchina da scrivere, macchina fotografica, pennello–bacchetta magica) cattura e fissa dei

⁴ Si pensa, ovviamente, al *Dialogo del Tristano e di un Amico*, delle *Operette morali* di Leopardi. Il Tristano di Leopardi è uno scrittore che ha pubblicato un libro “malinconico” al suo solito, è lui che parla, è l'Amico ad ascoltarlo. Anche il Tristano leopardiano è un personaggio immobile, fisicamente debole: “Uno che sia debole di corpo, non è uomo, ma bambino; anzi peggio; perché la sua sorte è di stare a vedere gli altri che vivono, ed esso al più chiacchierare, ma la vita non è per lui”. Il degrado del corpo, la corporalità accentuata è presente anche in *Tristano muore* di Tabucchi, il cui personaggio si è ridotto ormai a pura voce, che contempla e commenta la vita passata. Nella tematica dei commenti del Tristano tabucchiano tornano quelli esposti dall'antenato ottocentesco: il degrado del genere umano, la comoda credulità, la scarsità del sapere umano.

momenti di un' esistenza e li rende simili all'immagine mentale. “La letteratura è una realtà parallela”⁵ – dice Tabucchi, e l'atto della scrittura si realizzerà secondo un patto stabilito tra lo scrittore e il committente della scrittura:

Questa storia la racconto io ma la scivi tu, e chi mi garantisce che nel tuo libro ci metterai una cosa che ti potrebbe sembrare insignificante e che per te non c'entra niente con tutto il resto?... E invece c'entra, c'entra molto, ed è per questo che bisogna metterci d'accordo, io racconto che ho promesso di raccontarti, ma tu questo particolare lo scrivi, perché le cose scritte hanno un altro valore, dicono....⁶

Committente non è una parola a caso: Tristano nella sua relazione con lo scrittore si assume la parte del committente di un racconto–ritratto, e in questo senso lo scrittore–artista è chi dipinge il ritratto con la sua penna–pennello. Il *Tristano muore* così comunica con un racconto precedente dell'autore, si tratta della *Lettera di Don Sebastiano de Aviz, re di Portogallo a Francisco Goya, pittore*, che fa parte di una serie di tre epistole fittizie che hanno il titolo comune *Passato composto. Tre lettere*.⁷ Nella sua missiva, che è un' efrasi vera e propria, il re di Portogallo che visse nel Cinquecento, commissiona un quadro al famoso pittore Goya, che visse due secoli dopo, a cavallo tra Sette e Ottocento. Il mittente e il destinatario, quindi, non potevano conoscersi realmente. Tutti e due, dal punto di vista del narratore Tabucchi, che ci riferisce della lettera, vissero nel passato, anzi, in diversi passati, da qui il titolo del racconto: *Passato composto*, un passato dilatato nel tempo della letteratura, in cui ci è già presente il futuro. L'epistola di Don Sebastiano elabora l'assurdità temporale e, allo stesso tempo, la possibilità di comunicare mentalmente: infatti il sovrano descrive nei minimi dettagli il quadro che desidera dal pittore aragonese, con cui avverte certe affinità di natura visionaria. Ordina dunque un quadro con delle figure emblematiche “che come segno araldico” porteranno la sigla del pittore di terra aragonese che, per Don Sebastiano de Aviz, contiene la “virtù quintessenziale” della penisola iberica. Quello che accomuna il sovrano portoghese e Francisco Goya è una dimensione speciale, la capacità di vedere oltre i segni o, meglio, la natura visionaria. Se un ritratto fissa l'immagine (fedele o idealizzata) del modello, una biografia (fedele o romanzata) fissa una serie dei momenti cruciali di un' esistenza. La biografia commissionata

⁵ *Autobiografie altrui*, op.cit.: 98.

⁶ *Tristano muore*, op.cit.: 83.

⁷ Antonio Tabucchi: *I volatili del Beato Angelico*, Palermo: Sellerio, 1987: 23–33.

da Tristano può essere interpretata alla maniera di un ritratto–emblema commissionato, un incontro di due generi artistici gemelli. Per Tristano, nonostante ogni rischio di risultare poi essere falsificato, la scrittura, *l'essere raccontato o scritto*, rimane l'unica forma plausibile per registrare, conservare, interpretare e infine comprendere la propria esistenza.

Ci sono pittori (o scrittori) che *si* raccontano, ossia che raccontano quello che loro stessi provano; e altri che ci raccontano la vita alla quale noi tutti partecipiamo, ognuno con la propria storia. La prima forma d'arte tende a suscitare la nostra emozione attraverso l'emozione diretta e personale che l'artista esibisce; la seconda suscita la nostra emozione perché in ciò che l'artista mostra noi vediamo il racconto di noi stessi. L'elemento fondamentale della prima tipologia di arte è *ciò che è guardato* (o ciò che è *letto*); nel secondo caso, è invece fondamentale chi guarda: questo quadro, questo libro, lo siamo anche noi.

– scrive Tabucchi in un suo breve racconto, *La tela come scena*⁸ dedicato al pittore Valerio Adami. Nel caso del *Tristano muore* il principale filone interpretativo dell'analisi può essere l'atto del vedere/guardare, le diverse prospettive e i diversi punti di vista che organizzano il testo. Ossia, una pittura o una fotografia può essere non solo descritta, ma anche riscritta in un'opera letteraria.

Già in *Sostiene Pereira* – romanzo pubblicato nel 1994, dieci anni prima, al quale, in modo autoreferenziale, allude il *Tristano muore*, come se mettesse in atto la confederazione delle anime proposta da *Pereira* – la foto della moglie si è rivelata una garanzia del dialogo tra la dimensione della morte e quella della vita. Potremmo anzi dire che questa fotografia si è elevata al rango di un elemento semantico del testo e scandisce le tappe dell'evoluzione spirituale del personaggio che, partendo dallo stato di un'eccessiva dipendenza dalle memorie che lo legano alla moglie, arriva ad un'autonomia che gli permette di prendere decisioni importanti. Si può affermare, in generale, che nelle opere di Tabucchi ci sono delle fotografie che danno origine alla narrazione e/o quelle che ritagliano, incorniciano e inquadrano le vite delle persone. Le foto sono sempre enigmatiche, funzionano come tracce di un'esistenza da decifrare. Scrive Ceserani, nel suo saggio su fotografia e letteratura a proposito del *Filo dell'orizzonte* di Tabucchi: “Il tema diviene quello antico della letteratura fantastica del doppio e delle possibili e perturbanti differenze tra due vite, dei tentativi di recuperare un lontano passato dimenticato e conservato, con le sue pene e le sue perdite, in frammenti

⁸ Antonio Tabucchi: *Racconti con figure*, Palermo: Sellerio, 2011: 309.

di memoria e in vecchie fotografie ingiallite”.⁹ Questo vale anche per *Tristano muore*, in cui la validità organizzativa della fotografia (e dell’immagine pittorica) diventa ancora più evidente.

Quando lo scrittore vede per caso una vecchia foto ingiallita del Tristano ancora giovane – fatta alla maniera di una pittura di Courbet –, il moribondo gli chiede di non manifestargli nessuna compassione, e gli spiega che le fotografie seguono il deterioramento della persona fotografata. Qui la fotografia mette in primo piano il tema dell’effetto del tempo sulle cose e della dimenticanza: voci, ricordi, oggetti, registrazioni di immagini possono subire delle lesioni che ne rendono difficile, o addirittura impediscono la decifrazione. Sulla foto una volta nitida del Tristano giovane è apparsa una macchia che, nel testo, diventa la metafora della malattia letale: “...foto come quella fanno pena quando è passato così tanto tempo da renderle penose, però quel corpo fu vero anche se imita un quadro, era un tentativo di imitare Courbet, c’è una macchia giallastra che gli è arrivata all’ombelico, sembra una mano che lo sta divorando, come la mia cancrena, le fotografie ci tengono il passo, noi ci raggrinziamo e loro ingialliscono, si deteriorano, hanno un’epidermide come la nostra”.¹⁰ La fotografia è soltanto in apparenza una riproduzione meccanica della persona, è il suo doppio che vuole lottare contro la cancellazione, il progressivo corrompimento. Per il personaggio Tristano il racconto può essere un’ulteriore garanzia contro la forza corrosiva del tempo.

Un altro mezzo efficace del processo metanarrativo si rivela anche con la copertina del libro: anche questa è una foto d’epoca, “d’altri tempi”, come dice Tabucchi in molti racconti quando vuole fare distinzione tra il presente del racconto e lo spazio della memoria. La storia nascosta nella foto viene narrata da Tristano stesso alla conclusione del suo lungo monologo (e della vita), quando regala quest’immagine allo scrittore suo ospite. “È una bella foto, gliela regalo, la metta sulla copertina del suo libro, non è Tristano ma lo è un po’, visto che è suo padre... Ci gira le spalle come se ci dicesse addio, che poi è quello che ho fatto in tutti questi giorni con lei, e che ora sto facendo per l’ultima volta...”.¹¹ La foto ha un valore evocativo, anche se non si capisce se l’uomo con il borsone da viaggio stia partendo o stia arrivando, però ci induce a interpretare in anticipo tutta una serie di eventi che saranno raccontati nel libro. La presenza fisica della foto costituisce un legame tra la finzione e la realtà, tutto si trasferisce nella dimensione ambigua

⁹ R. Ceserani: *Lochio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino: Bollati Boringhieri, 2015: 278.

¹⁰ *Tristano muore*, op.cit.: 28.

¹¹ *Ibid.*: 162.

tra realtà e sogno, tra realtà e allucinazione. Le due foto che compaiono nel libro, la prima che ritrae Tristano ancora florido e la foto che regala allo scrittore – che probabilmente è identica a quella della copertina – comunicano tra loro, sono due immagini antiche, due tessere del mosaico della memoria e come quelle, anche Tristano è destinato ormai a diventare un ricordo, una memoria.

Similmente alle foto, anche i diversi mezzi ottici (lenti, occhiali, specchi ecc.) possono rivelarsi importanti nel racconto tabucchiano come, in generale, nella narrazione fantastica. In *Tristano muore* sono preposti a sviluppare il linguaggio visivo un cannocchiale e un microscopio. Per il personaggio osservatore – Tristano – guardare vuol dire cercare, focalizzarsi su un dettaglio e allo stesso tempo ingrandire, dilatare le prospettive, i mezzi ottici sono per lui, quindi, strumenti della conoscenza. Il partigiano Tristano, appena tornato dalla Grecia, vede per la prima volta Marilyn-Rosamunda (mentre crede di vedere Daphne lasciata in Grecia) attraverso un cannocchiale astronomico ereditato dal nonno e, non avendo armi, lo portava con sé a tracolla, come se fosse un mitra. La concatenazione dei ricordi gli riporta alla mente quell'episodio in cui, in un tempo diverso da quello, tornò nella sua casa in Toscana, ormai insieme a Daphne. Una sera si mise alla finestra e dal riquadro della finestra, sul cielo buio, vide passare un aereo (anche qui assistiamo ad una manipolazione ottica, come se la finestra fosse la cornice del quadro). Quella volta guardò a occhi nudi le piccole luci dell'aereo, immaginando le vite dei passeggeri, come ai tempi della guerra guardava le stelle attraverso il cannocchiale del nonno, che lo aiutò a elevarsi sopra l'orrore della guerra. Nella metafora del cannocchiale del nonno, astronomo dilettante, e del microscopio del padre, biologo di professione, si fondono le possibili prospettive e i possibili punti di vista dell'esistenza dell'uomo: "Che strano, pensaci un po', mio padre studiava le vite vicinissime col microscopio, mio nonno cercava quelle lontanissime col cannocchiale, entrambi con le lenti. Ma la vita si scopre a occhio nudo, né troppo lontana né troppo vicina, ad altezza d'uomo..."¹²

"L'anima immagina quello che non vede" – in base a questo concetto filosofico di Leopardi si svolge un profondo dialogo tra l'immaginario fantastico di

¹² *Tristano muore, op.cit.*: 41. Franco Zangrilli nel suo saggio citato *Dietro la maschera della scrittura* offre un'interessante interpretazione del cannocchiale di Tristano: "... il cannocchiale, come il microscopio [...] rappresenta l'io che raggiunge l'unificazione simbiotica del carattere visivo del nonno e del padre, che non si limita all'indagine visiva ma che guarda dappertutto, in tutti gli spazi e in tutti i modi, persino con un occhio-lente che corrisponde al 'cannocchiale capovolto' di Pirandello teso a mettere in luce ogni forma di vita, come le sue infinite ed incomprensibili realtà" (*ibid.*: 16).

uno dei maggiori rappresentanti della pittura europea, Francisco Goya, e quello di Tabucchi.

El perro semihundido (1819–1823), il cane semisepolto nella sabbia fa parte delle cosiddette “Pitture nere” di Goya, originariamente una serie di pitture murali eseguite dall’artista sulle pareti della propria casa nei dintorni di Madrid, detta la “Quinta del Sordo”.¹³ Sono forse le opere più misteriose della pittura moderna, siccome si tratta di 14 quadri di toni scuri e di argomento difficilmente decifrabile. Ma la cosa più strana è che, con ogni probabilità, Goya non abbia mai fatto vedere queste opere a nessuno, se non ad una ristretta cerchia di amici e parenti. Creò queste opere per se stesso tra il 1819 e il 1823. È ancora più strano che alcuni anni dopo l’esecuzione delle “Pitture nere” lasciò casa, si trasferì in Francia e non ci tornò mai più. Sin dagli anni 1792–1793, dopo la sua grave e misteriosa malattia che gli causò anche la sordità, l’attività artistica di Goya si divide nettamente in due direzioni: quella delle opere su commissione, ritratti, allegorie, pitture monumentali per la corte reale – e la produzione privata, “notturna”, destinata alle persone spiritualmente simili a lui. Tzvetan Todorov dice che “le Pitture nere sono come il racconto di un viaggio nella notte più buia, all’origine dei fantasmi che abitano il pittore da decenni e dei quali ha voluto liberarsi, riportando fedelmente ciò che ha visto”.¹⁴ Sappiamo dalle lettere di Goya che il suo principio nell’arte fu la convinzione secondo la quale occorre dipingere non ciò che *esiste*, ma ciò che si *vede*. Nei suoi disegni e nelle incisioni, chiamate anche “caprichos”, Goya si fece guidare da una libertà d’invenzione tale che gli permetteva di staccarsi dal realmente visibile, di rinunciare alla rigorosa obbedienza alla realtà e di accostarsi alla visionarietà, che significò un’ assoluta novità nella pittura dell’epoca.

Tabucchi, nel suo *Diario cretese con sinopie*, mentre sta ragionando sul sogno e sulle possibilità di prolungare il sogno affinché possa facilitare la creazione artistica, arriva alla considerazione che “...il sogno è vita perché non solo è verosimile, ma soprattutto è vero quando concerne le visioni dell’emozione, come le visioni degli artisti, che sono sempre vere anche quando sembrano fantastiche”.¹⁵ È significativa in Tabucchi la simultaneità dei diversi sensi di percezione, e il fatto che il difetto di uno di questi possa creare un vantaggio per l’altro. In un breve

¹³ Si trova un’ ampia documentazione delle “Pitture nere” sul sito ufficiale del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/>.

¹⁴ T. Todorov: *La pittura dei lumi*, Milano: Garzanti, 2014: 180.

¹⁵ Antonio Tabucchi: ‘Diario cretese con sinopie’, in: *Racconti con figure*, Palermo: Sellerio, 2011: 256.

racconto tabucchiano, *La traduzione*,¹⁶ anche la cecità può diventare potenzialità visiva, anzi visionaria. Il processo è simile in *Tristano*, dove il flusso di parole del personaggio viene controbilanciato dal silenzio dello scrittore e, ogni tanto, ironizzato da Tristano stesso. Ciò avviene quando paragona il proprio discorso inarrestabile al verso delle cicale o al ronzio della mosca che gira nella stanza.

Sia l'immagine del cane delle "Pitture nere", sia il pittore Goya sono presenze che, più volte, tornano nelle opere di Tabucchi.¹⁷ Nel romanzo *Tristano muore* è la voce di un moribondo a evocarlo più volte durante le allucinazioni di dolore: "...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".¹⁸ La cagna si chiama Vanda e, nonostante sia scritto con una "v" semplice, non come il travestito di nome Wanda, personaggio di un altro romanzo di Tabucchi, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, tra la miserabilità della cagna e Wanda la relazione è evidente. In questo caso compare all'inizio del testo, nella figura di una povera cagna vecchissima e malandata, quando, del resto, anche la storia di Tristano e Rosamunda appartiene ormai al passato (incontrarono la cagna "sul tardi della loro vita"). Nella narrazione, tuttavia, la scena ha la funzione di introdurre la relazione ambigua fra un uomo (Tristano) e una donna (Rosamunda/Marilyn), relazione che non poteva avere un frutto, un figlio, perché si era basata su delle menzogne reciproche. "Guarda, un cane, si chiama Vanda, te ne ricordi?" – domanda Rosamunda all'uomo, alludendo ad un incontro precedente con il cane sepolto nella sabbia, avvenuto anni prima, al museo. Il cane del quadro dipinto da Goya può essere interpretato come una metafora della scrittura: all'immobilità dell'animale è parallela l'impossibilità dello scrittore di pronunciare qualsiasi sequenza logica, tutto viene detto in frammenti che disinformano il lettore o imbrogliano i fili della trama. Il cane, allo stesso tempo, è una sorta di *alter ego*: con la sua immobilità, sepolto fino al collo, è un'immagine speculare di Tristano, però il protagonista ha solo voce, il cane – similmente allo scrittore convocato da Tristano – non ha voce, mentre l'autore del quadro, Goya, essendo sordo, non sente voce... Il quadro

¹⁶ Antonio Tabucchi: *I volatili del Beato Angelico*, Palermo: Sellerio, 1987.

¹⁷ Qui mi riferisco a due miei articoli che, in parte, trattano questo tema: 'La luce incongrua: l'ecfrasis in Tabucchi tra Van Gogh e Goya', in A. Klimkiewicz, M. Malinowska, A. Platea & M. Wrana (eds): *L'Italia e la cultura europea*, Firenze: Franco Cesati editore, 2015: 207–213; 'Testo e immagine: interdiscalività nel racconto di Antonio Tabucchi *Tristano muore*', in C. Bedin & E. Gören (eds.): *Proposte per il nostro millennio: la letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione, Atti del Convegno, 19–20 marzo 2015*, Istanbul: Istanbul Üniversitesi Sağlık, 2016: 347–360.

¹⁸ *Tristano muore*, op.cit.: 72.

di Goya, in realtà, è iconograficamente molto povero, quasi vuoto. Nonostante ciò si tratta di una pittura che offre un'esperienza visuale molto pesante, invece di uno spazio geograficamente percepibile, qui si tratta di uno spazio interno, dello spazio dell'anima. Il pittore stavolta ha arricchito e intensificato l'immagine attraverso la forza della riduzione. L'immagine del cane dipinto da Goya è una metafora talmente forte che ritorna anche in altre opere di Tabucchi, anzi, la scena dell'incontro con la cagna decrepita, Vanda, si ripete letteralmente in forma di un miniracconto dal titolo *Una notte indimenticabile* (all'interno della raccolta dei *Racconti con figure*, accostato ad una pittura di Paula Rego in cui si vede una donna che allatta un cane).

La visita al museo è un elemento tematico ricorrente in Tabucchi, anche in *Tristano muore* si tratta di una visita al Museo del Prado di Madrid – pur se non viene specificato, come non viene pronunciato nemmeno una volta il nome del pittore e il titolo del quadro, l'oggetto della visita. Nella scena al museo sono significativi i diversi sensi della percezione, prima l'udito: Tristano sente il guaito del cane, questa voce li conduce davanti al quadro mentre attraversano altre sale piene di quadri-fantasma che sembrano galleggiare come immagini sfocate in un sogno. Il cane, creatura del suo Creatore crudele, il pittore, è destinato a soffrire di sete in eterno, “come volle il pittore”. Qui il quadro di Goya risulta il simbolo della disperazione individuale e collettiva causata dai disastri della guerra. Il vuoto cosmico che circonda il cane sulla pittura rende l'animale un compagno spirituale dell'uomo. La sua condizione, proprio per questo, è molto umana. Come scrive László Földényi in un suo articolo,¹⁹ “l'uomo, guardando l'immagine del cane affronta il non-umano che si nasconde nella sua anima” ed è costretto a provare una solidarietà intensa per l'animale. Tristano, in veste del comandante Clark (un soprannome datogli da Rosamunda ai tempi della guerra) si mette sull'attenti e, in segno di omaggio, depone una zucca secca con dell'acqua fresca davanti al cane di Goya. Il museo, luogo lugubre che sa di muffa, dove non si respira, diventa un cimitero, luogo di morte, segnale che va capito in tempo, “non quando si sta morendo”. Goya, collegato a Tristano da un'immagine di sofferenza umana, si eleva anche in questo racconto di Tabucchi al livello di un personaggio vero e proprio. È significativo, sotto questo aspetto, un quadro di Goya che cronologicamente precede le “Pitture nere”: è uno strano autoritratto in cui il pittore, convalescente da una grave malattia, si vede in posizione abbandonata tra le braccia del suo medico personale, Arrieta, che gli offre da bere.²⁰ Alle loro spalle si vedono degli

¹⁹ Cfr. L. Földényi E.: ‘Goya kutyája’, *Alföld* 2001/6 (<http://tinyurl.com/h2nyhdz>).

²⁰ *Goya e il medico Arrieta*, olio su tela, 1820, oggi conservato nel Fine Arts Museum, Minneapolis.

strani fantasmi che, probabilmente, esistono solo nella mente del malato, nelle sue allucinazioni. Questo quadro, di destinazione privata (si troverà poi nella casa del medico), appartiene al genere *ex voto*, un'immagine offerta al soccorritore che lo ha riportato in vita. Come suggerisce Todorov, è “un inno alla compassione, all'assistenza disinteressata per il prossimo”.²¹ Sarà appunto questo gesto generoso il filo comune che legherà il personaggio Goya al personaggio Tristano, e allo stesso modo la figura del medico Arrieta allo scrittore che, tramite la scrittura, gli salverà la vita. Il *Tristano muore* di Tabucchi è un romanzo sull'esistenza umana in cui la garanzia dell'incontro spirituale è la pittura, o meglio, un' assenza nella forma tangibile di un dipinto che costruisce “il gioco del rovescio” tra i personaggi, oppure una fotografia, che fissa la vita in un' immagine e riesce a contrastare la forza corrosiva del tempo.

²¹ T. Todorov: *Goya*, Milano: Garzanti, 2013: 365.