

## «Vivere o ritrarre» di Antonio Tabucchi e i ritratti di Tullio Pericoli: il testo e l'invisibile delle immagini, le immagini e i silenzi del testo

Barbara Aiosa-Poirier

---



### Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/cei/605>

DOI: 10.4000/cei.605

ISSN: 2260-779X

### Editore

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 15 mars 2011

Paginazione: 195-209

ISBN: 978-2-84310-190-8

ISSN: 1770-9571

### Notizia bibliografica digitale

Barbara Aiosa-Poirier, «Vivere o ritrarre» di Antonio Tabucchi e i ritratti di Tullio Pericoli: il testo e l'invisibile delle immagini, le immagini e i silenzi del testo», *Cahiers d'études italiennes* [Online], 12 | 2011, online dal 15 septembre 2012, consultato il 28 mars 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cei/605> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cei.605>

---

«VIVERE O RITRARRE»<sup>1</sup> DI ANTONIO TABUCCHI E I  
RITRATTI DI TULLIO PERICOLI:  
IL TESTO E L'INVISIBILE DELLE IMMAGINI,  
LE IMMAGINI E I SILENZI DEL TESTO

*Barbara Aiosa-Poirier*  
Université Stendhal - Grenoble 3

«Guardare un quadro può portare lontano, specie spettatori come me, che non riescono a regolare l'immaginazione con la bussola»<sup>2</sup>

Antonio TABUCCHI.

Appassionato di pittura fin dall'infanzia<sup>3</sup>, Antonio Tabucchi è attento, nella sua attività di scrittore, ai rapporti del visibile e del dicibile. Le arti figurative invadono<sup>4</sup> le sue prose e sono una presenza certa e costante nella sua narrativa. A partire dalla metà degli anni '80, oltre che dalle raccolte di racconti e dai romanzi, l'interesse dello scrittore toscano per la pittura è testimoniato da una serie di scritti – lettere, prefazioni, riflessioni e racconti –

1. La prima parola del titolo del racconto, «Vivere», è all'origine sbarrata da una X disegnata.

2. A. Tabucchi, *Corrispondenze (Lettera a Piero Pizzi Cannella)*, in P. Cannella, *Pizzi Cannella: gennaio-febbraio 1999*, Siena, Alessandro Bagnai, 1999, ultima pagina non numerata del testo.

3. A questo proposito si veda l'intervista *Antonio Tabucchi, aprile 1995*, a cura di M. Cella e E. Pinori, [www.alleao.it/files/docs/people/tabucchi.pdf](http://www.alleao.it/files/docs/people/tabucchi.pdf), p. 3.

4. Per avere un'idea dell'importanza e delle diverse modalità d'inserzione della pittura nelle raccolte di racconti e nei romanzi di Tabucchi consultare: G. Palmieri, «Antonio Tabucchi's Iconic Temptations», in *Antonio Tabucchi. A Collection of Essays*, B. Ferraro e N. Prunster (dir.), *Spunti e Ricerche*, Melbourne (Australia), vol. 12, 1997, pp. 125-140; B. Ferraro, «Antonio Tabucchi e il fascino della pittura», in *I segni incrociati. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, M. Ciccutto e A. Zingone (dir.), Lucca, Baroni, 1998-2002, pp. 829-848; M. Meschini, «L'immagine narrata. Tabucchi e la "tentazione" della pittura», in *Echi di Tabucchi/Échos de Tabucchi*, P. Abbrugiati (dir.), *Italies*, numéro spécial, 2007, pp. 383-402; E. Livorni, «Trompe-l'œil in *Notturmo indiano* di Antonio Tabucchi», in AA.VV., *I tempi del rinnovamento. Atti del convegno internazionale «Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992»*, Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press, 1995, I, pp. 431-453.



dedicati ad artisti contemporanei e destinati di norma a cataloghi d'esposizione o a libri d'arte e occasionalmente a quotidiani. A questi scritti appartiene il racconto «Vivere o ritrarre»<sup>5</sup>, uno dei primi testi<sup>6</sup> dello scrittore pubblicati in volumi con riproduzioni dell'artista marchigiano Tullio Pericoli, e tra i primi esempi di una collaborazione destinata, col tempo, a diventare sistematica e a svilupparsi nei due sensi<sup>7</sup>.

Il racconto narra il sogno di un anonimo artista, il Disegnatore, e nell'ultimo capitolo il risveglio brusco di quest'ultimo ed esce nel volume *Woody, Freud e gli altri* dove sono riprodotte 23 illustrazioni monocrome (dei ritratti e dei disegni preparatori) e 61 tavole a colori a tutta pagina composte dall'autoritratto del disegnatore del 1986, da 44 ritratti individuali, spesso caricature o «soltanto caricati»<sup>8</sup>, di personaggi famosi – letterati, artisti, gente del cinema o scienziati – e da 17 tavole dedicate a soggetti diversi, soprattutto esercizi di stile dal carattere ironico e legati al mondo dell'arte, della percezione o della letteratura.

Secondo quanto è permesso di leggere sulla prima delle due alette della sovraccoperta dell'edizione italiana<sup>9</sup>, il racconto tabucchiano è nato in occasione della pubblicazione del volume e il mondo narrativo è concepito come un prolungamento delle fonti iconografiche che traduce in parole un discorso già incluso nel visibile:

Spesso i [...] ritratti [di Pericoli] raccontano intere storie. Una di esse è stata scritta esclusivamente per questo libro [*Woody, Freud e gli altri*] da Antonio Tabucchi: un gioco dell'arte della parola con l'arte del ritrarre. (*Ibid.*, «Vivere o ritrarre».)

5. A. Tabucchi, «Vivere o ritrarre», in T. Pericoli, *Woody, Freud e gli altri*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 142-149.

6. Oltre a «Vivere o ritrarre», tra gli scritti dedicati da Tabucchi a Pericoli e alla sua pittura e pubblicati in volumi con riproduzioni pittoriche si ricorda il racconto «Tanti saluti», in T. Pericoli, *Tanti Saluti*, Milano, Rosellina Archinto, 1988, pp. 5-15; «Lettera a Tullio Pericoli», in *Tullio Pericoli. Attraverso il disegno*, a cura di Roberto Tassi, Milano, Fabbri Editore, 1991, pp. 115-117; «Personaggi illustri», in T. Pericoli, *Portraits*, Milano, Electra, 1992, p. 9; «Dal cielo sopra», in T. Pericoli, *Sedendo e mirando. I paesaggi 1966-2009*, a cura di Elena Pontiggia, Ginevra-Milano, Skira, 2009, pp. 38-39.

7. A Tabucchi, Pericoli dedica almeno due ritratti: un ritratto realizzato nel 1992 e riprodotto in T. Pericoli, *I ritratti*, Milano, Adelphi, 2009, fig. 539. E un ritratto pubblicato sul quotidiano *El País* ed affiancato ad un articolo intitolato «Universo en expansión» che presenta la traduzione in lingua spagnola del volume A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003. L'articolo è del 17-06-2006.

8. Tullio Pericoli nel corso di un'intervista con Claudio Magris divide i suoi ritratti in due gruppi, quelli che sono anche delle caricature e quelli dove si concentra, sviluppa e accentua, «carica» solo alcuni elementi: «In passato ho fatto caricature, ma poi di questa parola mi è rimasta solo la prima parte. I miei ritratti sono diventati via via soltanto caricati. Cercano di mettere in evidenza una parte, un segno, un dettaglio che carichi di senso quel volto.» in «Inventare l'infinito, l'idea di Pericoli», *Corriere della Sera*, 06-06-2009, p. 37.

9. Il volume è stato pubblicato contemporaneamente in edizione tedesca e italiana, e successivamente in edizione francese, inglese e spagnola. In questo studio, l'edizione di riferimento sarà quella italiana: T. Pericoli, *Woody, Freud e gli altri*, op. cit.

Nato in occasione di una pubblicazione, dall'osservazione delle fonti iconografiche ma soprattutto dallo sguardo dello scrittore, il testo si annette l'universo del pittore in un modo che gli è proprio.

Negli undici brevi capitoli che compongono il racconto, nessuno dei ritratti di Tullio Pericoli, né il nome dell'artista marchigiano, è esplicitamente citato<sup>10</sup>. La presenza più evidente delle fonti iconografiche nel testo è riconducibile a una serie di allusioni pittoriche inserite nel tessuto narrativo – nella fattispecie una serie di descrizioni che riguardano i ritratti realizzati dai personaggi della finzione letteraria o i personaggi stessi – che permettono di risalire, analogicamente e successivamente, a 9 delle 61 tavole a colori incluse nel volume, e cioè a otto ritratti isolati di personaggi celebri – Fellini, Joyce, Croce, Dostoevskij, Kafka, Freud, Svevo e Pessoa – e all'autoritratto del 1986, prima tavola a colori del libro, non numerata e riprodotta a tutta pagina, nella pagina a sinistra del frontespizio.

Il ritratto pittorico di Federico Fellini è intimamente legato ai primi due capitoli della finzione letteraria. Tracce dell'iconografia del ritratto del regista italiano, realizzato da Tullio Pericoli nel 1985, sono rintracciabili in uno dei ritratti realizzati nel primo capitolo non numerato da un artista anonimo, il Disegnatore, e successivamente, a partire dal primo capitolo numerato, nel secondo personaggio-artista della finzione letteraria, e cioè un regista dai tratti magici e demoniaci, il Maestro. I restanti sette ritratti pittorici di personaggi illustri – da Joyce a Pessoa – sono associati a delle microfinzioni, e cioè ai provini di dieci attori e ai ritratti istantanei che occupano i capitoli centrali del racconto, dal secondo all'ottavo incluso. Tracce dell'iconografia dei ritratti pittorici si possono individuare nelle scenografie, nelle caratteristiche fisiche degli attori, nel loro abbigliamento e ancora – tranne per l'ultimo provino quello dell'attore-Fernando (Pessoa) – nella posa finale da essi assunta, e immortalata dal regista. Infine, all'iconografia dell'autoritratto del 1986 sono debitori gli ultimi due capitoli del racconto, il nono e il decimo, e in particolare i ritratti e gli ambienti in essi inseriti. Negli ultimi due capitoli che collegano l'insieme dei capitoli precedenti all'universo onirico e dove il gioco di riflessi e di immagini speculari continua a moltiplicarsi, rafforzandosi attraverso lo specchio presente nel decimo capitolo, l'autoritratto di Pericoli è la fonte da cui nascono lo scenario e il ritratto del Disegnatore che il Maestro tenta di realizzare in

10. Per quanto riguarda le modalità linguistiche d'inserzione della pittura in un testo – la citazione e l'allusione – e la possibilità di discernere queste due modalità, si veda B. Vouilloux, *La peinture dans le texte, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Parigi, CNRS Éditions, 1994, pp. 18-19.

sogno, e poi il luogo e l'immagine del Disegnatore al risveglio descritta dal narratore.

All'interno del volume, il testo e le immagini si presentano come creazioni autonome, e il racconto è suscettibile, al pari di altri testi tabucchiani scritti per pittori o pitture<sup>11</sup>, di emanciparsi dalla vicinanza delle fonti iconografiche. Questo articolo si propone di capire meglio come e perché colui che guarda la pittura, lo scrittore, ne parla e quali rapporti si stabiliscono tra il testo e le fonti iconografiche. A tale scopo, questo studio si soffermerà su due dei processi di appropriazione che segnano il trasferimento, e la trasfigurazione, delle immagini dell'artista marchigiano nella dimensione della finzione letteraria, cioè le aggiunte e le soppressioni operate sulle fonti iconografiche.

### Aggiunte significative, ovvero il testo e l'invisibile dell'immagine

Guardando queste pitture di Tullio Pericoli si ha voglia di andare oltre la cornice di tirarla nell'illusione che sia elastica e che ci possa permettere di andare *un po' più in là* per abbracciare un Tutto che c'è oltre ma di cui il pittore ci ha offerto solo un pezzo<sup>12</sup>.

Queste parole utilizzate da Tabucchi nell'introduzione dell'ultimo testo scritto per l'artista marchigiano, e dedicato ai suoi paesaggi dipinti, *Il cielo sopra*, paiono valide anche per le riproduzioni pittoriche incluse in *Woody, Freud e gli altri* sulle quali si è soffermato lo sguardo dello scrittore.

In «Vivere o ritrarre» Tabucchi fa parlare e muovere la pittura, fa dei dipinti dei personaggi del racconto e, nel frattempo, pare continuare e sviluppare un discorso, a lui caro<sup>13</sup>, sulle possibilità, e soprattutto i limiti e la

11. Si pensi, ad esempio, al racconto «Lettera dalla penombra» pubblicato inizialmente nel catalogo della mostra *Davide Benati: Terre d'ombre*, Reggio Emilia, Saletta giardino Civici musei, 1-20 marzo 1986, poi pubblicato con il titolo «Messaggio dalla penombra», in *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 40-41; al racconto «Tanti saluti» pubblicato inizialmente in T. Pericoli, *Tanti saluti, op. cit.*, poi tradotto in spagnolo da Carlos Gumpert Melgosa y Xavier González Rovira e inserito in appendice al volume C. Gumpert, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 223-229; o ancora al racconto «Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa» pubblicato inizialmente nel volume *As tentações: um pintor, Hieronymus Bosch; um escritor, Antonio Tabucchi*, com um estudo e legendas de José Luis Porfirio; Maria da Piedade Ferreira trad., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989 e poi inserito nella raccolta A. Tabucchi, *L'angelo nero*, Milano, Feltrinelli Editore, 1991, pp. 11-28.

12. A. Tabucchi, «Il cielo sopra», in T. Pericoli, *Sedendo e mirando. I paesaggi 1966-2009, op. cit.*, p. 38. [Il corsivo è nel testo originale].

13. Si veda a questo proposito N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi tra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni Editore, 2003, pp. 75-121 e P. Innocenti, «La selva delle immagini. Artefici della visione nella narrativa di Tabucchi», in *I «notturni» di Antonio Tabucchi*, atti di seminario, Firenze, 12-13 maggio 2008, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 105-118.

parzialità, dell'immagine incorniciata, o più in generale, per citare il protagonista di un romanzo anteriore al racconto qui esaminato, *Notturmo indiano*, «[del] visibile in un rettangolo»<sup>14</sup>. Nel racconto dedicato a Pericoli, lo scrittore conferisce alle immagini dell'artista – attraverso un gioco di scambi, di travestimenti e di sdoppiamenti – un passato e un futuro narrativo e le iscrive in nuovi rapporti al tempo, allo spazio e al movimento.

Questa lettura sembra possibile fin dal primo capitolo di «Vivere o ritrarre» – il solo a non essere numerato e con funzione di cornice narrativa – quando un artista anonimo e pigmalionico, il Disegnatore, dopo aver realizzato il ritratto di un regista, quindi quello di un Assistente, infonde la vita alla sua creatura:

Quando ebbe finito [i ritratti] dette un colpo d'incoraggiamento al regista e gli disse: «Ora Maestro puoi cominciare il gioco è aperto. Ciak!» (p. 142)

Il passaggio dal primo capitolo non numerato al primo capitolo numerato corrisponde al passaggio del personaggio del quadro a quello della finzione letteraria e rimanda a un *topos* del fantastico e del romanzo gotico, quello del quadro animato<sup>15</sup>. Attraverso la transizione da un capitolo all'altro, quello che era stato fissato nell'istante (nella rappresentazione pittorica) scivola nella mobilità, quindi nel tempo e nello spazio:

Il Maestro stava seduto su una sedia di tela da Maestro dove c'era scritto *Maestro*, ed era pronto. Per l'occasione aveva trasferito l'occhio sinistro sopra quello destro e aveva fatto un occhio concentrato, per vedere meglio. Poi, chiudendo le dita di una mano aveva circondato il suo bi-occhio dentro un circolo, per avere il visibile dentro una cornice, perché lui era abituato a mettere gli uomini in cornice; e infatti stava aspettando di mettere in cornice tutte le persone che quel giorno sarebbero sfilate davanti a lui: le comparse del suo nuovo film. Chiamò il *clapman* e l'operatore di macchina e disse che era pronto. (p. 142)

Rispetto al ritratto pittorico di Federico Fellini e a livello dell'iconografia, il testo fornisce uno spazio dove collocare l'immagine e infrange i limiti della figurazione offrendole, attraverso le parole, un prolungamento. Nella rappresentazione di Pericoli, il regista italiano è rappresentato a mezzo busto, con la parte inferiore della giacca solo disegnata. Lo sfondo del ritratto è bianco. Il trasferimento del ritratto pittorico nella dimensione della finzione letteraria, corrisponde all'aggiunta di elementi estranei ad ogni rappresentazione pittorica (il movimento e la parola) e nello stesso tempo all'aggiunta di elementi esteriori alla fonte iconografica stessa,

14. A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio editore, 1984, p. 16.

15. Per ulteriori informazioni su questo argomento, consultare P. Pellini, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2001.

in questo caso un elemento del *décor* (una sedia), un'ipotesi interpretativa (circa un dettaglio dell'immagine, il bi-occhio) e altri personaggi (il *clapman*, l'operatore di macchina e, successivamente, un Assistente) che, figure senza spessore né fisionomia e ridotte a pure voci, appartengono esclusivamente alla finzione tabucchiana e partecipano all'evoluzione di una situazione che lo scrittore solo crea.

Il divario tra immagine senza cornice e immagine incorniciata è ripreso e sviluppato nei capitoli successivi dove viene proposto il movimento opposto: quello che dal movimento porta alla fissità del personaggio e, quindi, al ritratto. Il passaggio dal primo capitolo numerato ai seguenti segna infatti la transizione dello studio cinematografico da luogo di discussione su un lavoro futuro a luogo di lavoro al presente: i capitoli centrali del racconto – dal secondo all'ottavo incluso – sono occupati dai provini di 10 commedianti che interpretano il ruolo fittizio, domandato loro dal regista, di nove personaggi illustri: Joyce, Croce, Dostoevskij, Kafka, Freud, Svevo e Pessoa. Ognuno di questi provini – caratterizzati a livello linguistico, dall'alternanza di momenti descrittivi, dialoghi e narrazioni – termina su un'immagine statica del personaggio, un'istantanea. Come il genere composito, inventato nel XIX secolo, del *tableau vivant*<sup>16</sup>, a cui il Maestro del racconto aspira («Io sto cercando di fare un *tableau vivant*», p. 145), il testo sottolinea esperienze permesse alle arti del movimento (il cinema e il teatro) e a quelle della posa (la fotografia e la pittura).

Come per il ritratto pittorico di Fellini – ma in un movimento inverso – il trasferimento degli altri sette ritratti di personaggi famosi – da quello di Joyce a quello di Pessoa – nella finzione letteraria insiste sullo scarto tra mobilità e fissità, e coinvolge sia la dimensione spaziale che quella temporale. Colto nella posa fotografica o per essa precedentemente bloccato attraverso una stessa formula che percorre il racconto («Fermo così un istante! Perfetto!»), il movimento si nega fissandosi nell'istante. In ognuno dei nove capitoli dedicati ai provini e prima di arrivare al ritratto, all'immobilizzazione dell'azione e della posa del personaggio, il lettore è confrontato nel testo tabucchiano ad un ritratto nel movimento di realizzarsi, di farsi. In ognuno dei capitoli legati ai ritratti i verbi di movimento si accumulano, animano l'immagine sospesa (la fonte iconografica) prima di sospenderla nuovamente (nell'istantanea). Nel secondo capitolo che prendiamo qui a titolo di esempio, la prima comparsa «entrò e si guardò intorno», «avanzò», «inciampò», «raggiun[se] lo scaffale [...] sfilò un libro»,

16. A questo proposito si veda B. Vouilloux, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Parigi, Flammarion, 2002.

«cominciò ad attorcigliarsi», «intrecciò le gambe [...] si tastò i pantaloni», «si rituffò nel suo libro, curvò la schiena, curvò la testa» (p. 145).

La divergenza tra mobilità e immobilità (nel tempo e nello spazio) che ricorda quell'opposizione che Diderot, di seguito a Lessing, postulava nel saggio *Essais sur la peinture* («*Le peintre [tout comme le photographe] n'a qu'un instant; et il ne lui est pas plus permis d'embrasser deux instants que deux actions*»<sup>17</sup>) appare ugualmente, nel caso di Antonio Tabucchi, tentativo di mostrare quello che in una creazione artistica rimane inaccessibile allo sguardo dello spettatore, e cioè la serie di fasi e di sviluppi successivi che portano all'opera finale. Senza cessare di ampliare il visibile dell'iconografia delle fonti pittoriche – nel caso di Croce, ad esempio, il ritratto di Pericoli e l'istantanea finale del regista corrispondono ad un primo piano dell'artista mentre nel corso del provino sono evocati le calzature del personaggio («aveva le pantofole ai piedi», p. 145) e alcuni elementi della scenografia (un «tavolo», *ibid.*) – i capitoli dedicati ai provini sono caratterizzati da una scrittura polifonica che mescola la voce del Maestro, quella dell'Assistente e degli attori e che, a sua volta, permette di moltiplicare i discorsi sull'opera e di sottolineare il lungo processo di ricerche e di esitazioni che, per lo scrittore italiano<sup>18</sup>, sta alla base della creazione artistica. Una visione che del resto sembra propria anche all'artista marchigiano e alla quale conducono gli studi preparatori<sup>19</sup> da lui realizzati e riprodotti in *Woody Freud e gli altri*.

All'interno dei singoli capitoli, i provini degli attori si rivelano come la concretizzazione di uno studio di base, di un copione prestabilito («Si vedeva che [Joyce] aveva imparato a memoria la sua parte», p. 144) e il ritratto finale come una serie di attese, conferme e avanzamenti. Più di una volta l'attore-Joyce resta «in attesa d'istruzioni» (*ibid.*) e guarda il Maestro per avere la sua approvazione, mentre l'attore-Croce le chiede direttamente («Beh, che devo fare?», *ibid.*). Quanto al Maestro, quando non dà

17. D. Diderot, *Essais sur la peinture: de la manière; Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture, et la poésie; Tableaux de nuit de Skalken*, Parigi, Éditions sociales, 1955, vol. 5, p. 78.

18. Secondo Tabucchi infatti: «la scrittura [come la creazione artistica in generale] è fatta di lavoro, e di fatica. [...] L'ispirazione è importante [...], e anche il talento, ma il lavoro è il lavoro. Certo Michelangelo non avrebbe mai scolpito quello che ha scolpito se non fosse stato Michelangelo, però come doveva pesargli la sera lo scalpello! Lo scalpello ha lo stesso peso se lo tiene in mano Michelangelo o lo scalpellino che incide una semplice lastra di marmo. Dopo una giornata passata a scrivere, *con molti fogli accartocciati nel cestino*, come tante schegge di pietra che bisogna buttar via, la penna pesa come uno scalpello» (M. Alloni, *Una realtà parallela: Dialogo con Antonio Tabucchi*, Lugano, ADV, 2008, p. 25). [Il corsivo è nostro].

19. Gli studi per i ritratti riprodotti all'interno di *Woody, Freud e gli altri* – come quello per «James Joyce» realizzato a matita su carta e quelli per «Italo Svevo» e per «Fernando Pessoa», china a gesso colorato su carta e tutti del 1987 – testimoniano infatti della tecnica usata da Pericoli per ritrarre, del disegno come base preparatoria su cui costruire l'immagine e, a loro volta, dell'immagine finale come risultato di una serie di fasi e di sviluppi successivi.

ordini diretti («fece cenno di venire avanti», «gli disse di sedersi», *ibid.*), assume una posa da spettatore, da supervisore («Il Maestro seguiva con attenzione lo sviluppo della scena», p. 147) o fa domande mirate permettendo alla scena e alla composizione del quadro di avanzare: la domanda sulle fotografie provoca un «ghigno» (p. 146) sul viso dell'attore-Kafka, le considerazioni sul teatro vivente come forma d'arte fanno impallidire di disgusto l'attore-Croce mentre «il suo volto assume un'aria di profondo scetticismo, e di stanchezza [...] e il suo labbro inferiore, umido e molle, si abbass[a]» (p. 145) e, abbassandosi, rimanda all'espressione con la quale Pericoli ha ritratto il filosofo, storico, scrittore e politico italiano.

Come nei capitoli centrali, nei due capitoli conclusivi del racconto, il nono e il decimo, Tabucchi continua ad interessarsi al prima delle immagini, ad interrogare le origini della rappresentazione e a sviluppare delle riflessioni sull'attività creatrice in generale. Nell'ultimo capitolo, il decimo, la posa assunta dal Disegnatore al risveglio («a sedere sul letto», p. 149), il luogo («[una] stanza in grande disordine», *ibid.*) e l'immagine che di sé vede riflessa in uno specchio («Si guardò allo specchio [...] e vide che aveva un'aria veramente stravolta, come quando si esce da un sogno straordinariamente bizzarro», *ibid.*) e con la quale termina il racconto («Si guardò fisso in viso e in quel momento la sua immagine nello specchio aprì la bocca e gli disse: "Fermo così un momento! Perfetto!"», *ibid.*) sono un doppio e, nello stesso tempo, una continuazione dell'universo onirico narrato nei capitoli precedenti e in particolare del nono capitolo dove il Maestro, servendosi dell'Assistente, tenta di realizzare il ritratto del Disegnatore:

«Oh, molto semplice», disse il Maestro, «devo ritrarre un tipo, ma non conosco il suo viso. Dunque dovresti metterti in posa e fingere di essere lui».

«Se è solo per questo», disse l'Assistente, «mi pare semplicissimo». E salì sul palco. Il sipario si alzò e apparve un letto. Sotto il letto c'erano pennelli, matite, pennini, disegni, libri, tubetti di colore: una grande confusione.

«Infilati la camicia da notte ed entra nel letto», ordinò il Maestro.

L'Assistente eseguì e poi disse cosa doveva fare.

«Spalanca bene gli occhi come se tu ti fossi appena svegliato», disse il Maestro. «Tu sei il Disegnatore che si è svegliato dal sogno in cui ci disegnava» [...]

L'Assistente tirò giù le coperte e si mise a sedere sul letto.

[...] Infilò un'uscita tra le quinte cominciò a correre. [...]

«Non voglio diventare un ritratto!», urlava lui fuggendo nel teatro. «Aiuto! Aiuto»

(pp. 148-149)

Il trasferimento dell'autoritratto di Pericoli del 1986 – al quale rimandano i luoghi e i personaggi dei capitoli finali del racconto – nella dimensione della finzione letteraria diviene l'occasione di stabilire un legame di

continuità tra il sognato e il vissuto, e corrisponde al tentativo di sottolineare i rapporti di interdipendenza che uniscono l'interiorità di un creatore alla propria creazione. Nel racconto la creazione artistica (onirica) anticipa la realtà e, nello stesso tempo, ne è una sua duplicazione. L'interdipendenza tra sognato e vissuto ricorda, a sua volta, quella più generale tra l'arte e la vita reale. Quest'ultima, cara a Tabucchi e sviluppata tra l'altro in diversi capitoli di «Vivere o ritrarre»<sup>20</sup>, caratterizza ugualmente i ritratti dei personaggi illustri dell'artista marchigiano e i suoi autoritratti in quanto, come ricorda tra gli altri Marco Belpoliti, «[l'] uomo è l'opera che scrive, ma l'opera, per Pericoli, scrive il volto dell'uomo che l'ha fatta»<sup>21</sup>.

In «Vivere o ritrarre» le parole gravitano attorno alle pitture dell'artista marchigiano e, nello stesso tempo, fanno delle fonti iconografiche il punto di partenza per sviluppare riflessioni e tematiche care allo scrittore toscano che, a loro volta, permettono di stabilire una serie di analogie tra due artisti e due forme di espressione. La relazione che si stabilisce tra il racconto e le fonti iconografiche si definisce nel segno della corrispondenza ma anche della complementarità. Trasportando i ritratti pittorici nella dimensione della finzione letteraria, concentrandosi sul prima e sul dopo dell'immagine, mostrando quello che un'immagine incorniciata cela, Tabucchi pare affidare al dicibile la funzione, seppur illusoria<sup>22</sup>, di colmare le lacune del visibile.

20. Tabucchi, superando la questione moderna della dicotomia tra arte e vita – espressa in Italia dalla formula pirandelliana «La vita, o la si vive o la si scrive» (si veda a questo proposito P. S. Lausten, *L'uomo inquieto: identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2005, p. 32) e ricordata dal titolo stesso del racconto dello scrittore italiano –, non ha mai separato il vissuto dal creato. Il loro legame è stato, nel corso degli anni, declinato dall'autore toscano in diversi modi. Esso è stato ripreso nel corso di interviste dedicate alla sua propria creazione artistica (consultare C. Gumpert, «La letteratura come enigma e inquietudine. Una conversazione con Antonio Tabucchi», in *Dedica a Antonio Tabucchi*, a cura di C. Cattaruzza, Pordenone, Associazione Provinciale per la Prosa, 2001, pp. 24-25) o all'idea che lo scrittore si faceva della creazione di altri artisti (vedere ad esempio C. Gumpert, *L'atelier de l'écrivain. Conversations avec Antonio Tabucchi*, traduzione dallo spagnolo di M. J. Wagner, Genouilleux, Éditions la passe du vent, 2001, p. 226). All'interno della sua narrativa e almeno a partire dai primi anni '80 (si veda A. Tabucchi, *Donna di Porto Pim*, Palermo, Sellerio, 1993, prologo, p. 10), il legame di dipendenza tra l'arte e la vita è alla base di una serie di biografie fittizie di personaggi celebri dove lo scrittore si sposta dall'autore all'opera e dall'opera all'autore. Per quanto riguarda «Vivere o ritrarre» si veda B. Ferraro, «Antonio Tabucchi e il fascino della pittura», art. cit., pp. 834-836.

21. M. Belpoliti, «La galleria dei ritratti. Trittico per Tullio Pericoli», in *Il Ritratto*, a cura di Alberto Castoldi, Locus Solus 1, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2004, p. 84. Pericoli stesso ha, tra l'altro, sottolineato il principio a cui si ispirano i suoi ritratti: «una biografia diversa da quella ufficiale, una sintesi visiva, una sorta di faccia riassunto». (T. Pericoli, *I ritratti*, op. cit.), quarta di copertina. Da questa sintesi visiva deriva una rappresentazione del personaggio, «una sua metafora, una rappresentazione del suo mondo, [spesso] narrata figurativamente attraverso sottili citazioni» (Recensione al volume T. Pericoli, *L'anima e il volto*, Milano, Bompiani, 2005 consultabile su internet all'indirizzo: [http://www.prom.it/rainews/rubrica/libri/recensione.asp?id\\_info=4975](http://www.prom.it/rainews/rubrica/libri/recensione.asp?id_info=4975).)

22. Tabucchi stesso ha sottolineato nel corso di un'intervista con Antoine Duplan sul cinema il divario tra volontà e possibilità: «*Plus je vieillis, plus je déteste les cadrages. Elle m'agace, cette garantie géométrique censée nous aider à agencer des morceaux choisis de la réalité. J'éprouve la tentation d'élargir le plus possible le cadrage. Jusqu'à l'infini... Mais c'est une illusion, de l'arrogance.*» («Texte-image et retour», *L'Hebdo*, 31-07-2002.)

La possibilità opposta, quella di un visibile capace di supplire ai silenzi del dicibile, è ugualmente, nel caso dei ritratti di Pericoli e del racconto tabucchiano, plausibile. Essa può essere colta passando dalle aggiunte ad alcune delle soppressioni operate dallo scrittore sulle fonti iconografiche.

### Soppressioni, ovvero l'immagine e i silenzi del testo

Tabucchi seleziona il visibile dell'immagine, si sofferma solo su alcuni elementi e ne elide altri. A differenza della pratica dell'*ekphrasis* non si tratta, per lo scrittore toscano, di fornire un equivalente linguistico dell'immagine viva che permetta di ridisegnare precisamente le immagini che lo hanno ispirato. Della fisionomia dei personaggi ritratti o ancora – nel caso del ritratto di Joyce, Dostoevskij, Kafka, Freud, Svevo e dell'autoritratto del 1986 – dello spazio dipinto dove Pericoli colloca le figure, Tabucchi conserva solo alcuni dettagli. L'aspetto fisico è sommariamente tracciato, la posa è evocata, gli abiti e lo sfondo solo a volte abbozzati. L'insieme delle descrizioni incluse nel testo narrativo autorizza a vedere, a cogliere solo le *silhouettes* dei personaggi dei quali la maggior parte dei tratti restano invisibili, o appena visibili. Nel caso di Freud come in quello di Dostoevskij, l'enumerazione dei dettagli fisici si riduce al minimo, quasi annullandosi. Nel provino e nel ritratto legati allo scrittore russo, Tabucchi elimina ogni dettaglio fisico per soffermarsi sulla presenza di due personaggi identici sulla scena («il Duo Monozigote», p. 145) – eco dei due Dostoevskij rappresentati nella fonte iconografica<sup>23</sup> e contemporaneamente di un altro testo tabucchiano del 1988, *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*<sup>24</sup> – e sull'espressione finale da essi assunta («l'aria interdetta e arrabbiata», p. 146). Dello spazio dipinto, un solo elemento è trasferito nella finzione letteraria: «la porta di Duchamp»<sup>25</sup>. Nel provino dell'attore-Freud, e

23. Nel ritratto intitolato Fëdor Dostoevskij del 1980, Pericoli rappresenta due personaggi quasi identici, differenti solo per alcuni dettagli: la lunghezza della barba, dei capelli e del cappotto e il colore degli stivali.

24. Il Duo monozigote del quarto capitolo di «Vivere o ritrarre», che dice di chiamarsi «Caio e Sempronio», rimanda al cieco e all'attore («un duo qualsiasi, con un nome da duo, una cosa tipo Tizio e Caio») di una delle due *pièces* teatrali scritte da Tabucchi, *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, in *I dialoghi mancati. Il signor Pirandello è desiderato al telefono. Il tempo stringe*, Milano, Feltrinelli Editore, 1988, p. 33.

25. *Ibid.* La porta di Duchamp, ovvero la porta di Rue Larrey realizzata dall'artista francese nel 1927, è una porta che si apre quando si chiude e si chiude quando si apre. Questa porta, utilizzata da Pericoli per creare lo spazio dove collocare il suo personaggio, sottolinea tra l'altro come la creazione dell'artista marchigiano, al pari di quella dello scrittore toscano, prenda nascita, e si sviluppi, all'interno di un circuito di scambi, di riprese e di modifiche. D'altronde, tutti i ritratti di Pericoli sono ritratti nati da altri ritratti: «Parto – ha sottolineato l'artista marchigiano – esclusivamente dalle foto, non mi piace che il ritratto lasci trasparire qualcosa di troppo privato, segreto, forse clandestino» (R. Minore, «L'Enciclopedia dei Ritratti di Pericoli: da Adorno a Montale, icone e pensieri», articolo pubblicato su *Il Messaggero*, 14-II-2009.)

nell'istantanea finale, la descrizione del personaggio è ridotta a due soli attributi che lo caratterizzano nella fonte iconografica: «i suoi occhialini rotondi» e «[...] una canna da pesca» (p. 146).

Invece di imporre una presenza attraverso descrizioni minuziose, Tabucchi la rende incerta riportando alla tradizione dello schizzo o ancora a quella del «non-finito» rinascimentale: due tradizioni che possono essere viste contemporaneamente come suggestione o come tracce. In quanto tali, i ritratti letterari diventano da una parte sintomatici di una maniera di mostrare suggerendo, propria alla scrittore italiano, e dall'altra capaci di fare del visibile un possibile prolungamento del leggibile.

Poiché solo abbozzati, i ritratti dei personaggi in «Vivere o ritrarre» rimandano all'universo stesso dello scrittore toscano dove errano delle figure spettrali, misteriose, spesso diafane dai tratti solo suggeriti o totalmente taciuti<sup>26</sup>. Questa maniera di rappresentare è sintomatica di un'interrogazione sulla possibilità di figurare propria all'epoca contemporanea<sup>27</sup> e, nel caso dei ritratti di grandi personaggi della storia culturale, di quella posizione incerta di presenza-assenza e di continuità-superamento che gli scrittori contemporanei hanno ereditato dalle avanguardie novecentesche<sup>28</sup>. Nel caso di Tabucchi, essa è tuttavia, prima di tutto, l'occasione di coinvolgere il lettore chiamandolo a partecipare e, attraverso la propria immaginazione e le proprie fantasie, a dar corpo e spessore ai personaggi. Per Tabucchi infatti:

[...] un certo tipo di descrizione dei personaggi ha finito per essere inutile per colpa delle tonnellate di pagine di questo genere che la letteratura ha prodotto. Come ben si sa, nel secolo XIX si partiva dalla presentazione dei personaggi e, inevitabilmente, dalle loro caratteristiche fisiche. Se leggiamo Balzac, Manzoni o Pérez Galdós, la prima cosa che ci dicono è che il tal signore era grasso o magro, aveva il naso così, portava gli occhiali, era calvo... Forse la cosa migliore è semplicemente di immaginarlo,

26. Si pensi, per restare negli scritti tabucchiani dedicati agli artisti, ai racconti dedicati alle vite dei pittori del passato e inseriti nelle raccolte: nel primo racconto omonimo de *I volatili del Beato Angelico*, dell'aspetto fisico del pittore-frate domenicano del convento di Fiesole, Tabucchi fornisce solo alcuni dettagli che si riferiscono alle sue gambe («erano magre, bianche, con radi peli [...]»), A. Tabucchi, *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 14; nel racconto «Sogno di Henri de Toulouse-Lautrec, pittore e uomo infelice» della raccolta *Sogni di sogni* dedicato alla vita notturna del pittore e incisore francese, le sole indicazioni fornite sull'aspetto esteriore dell'artista riguardano la sua statura («un brutto nano dalle gambe deformi»), A. Tabucchi, *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1992, p. 62) e i suoi abiti («vestiva con dei pantaloni a quadri e con un capello in testa», *ibid.*). Nessun accenno è invece fatto all'aspetto fisico di Goya o di Caravaggio nei testi a loro dedicati e inseriti, come quello per Toulouse-Lautrec, nella raccolta intitolata *Sogni di sogni*.

27. Il processo che conduce a cancellare l'immagine dell'individuo coinvolge, nell'epoca contemporanea, sia i ritratti pittorici che quelli letterari. Per ulteriori informazioni su questo argomento consultare D. Bergez, *Littérature et peinture*, Parigi, Armand Colin, 2004, pp. 96-98 e J.-P. Miraux, *Le portait littéraire*, Parigi, Hachette, 2003.

28. Si veda a questo proposito il prologo e l'introduzione del recente libro di L. Demanze, *Encres orphelines: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Parigi, Éditions José Corti, 2008, pp. 9-50.

come avviene nella poesia o nel teatro, dove i personaggi non vengono quasi mai descritti. Come descrivere il Faust o Mefistofele? Goethe non lo fa sapere e il lettore se lo immagina [...]. Questo genere di letteratura, quella che lascia spazio all'immaginazione del lettore, senza dubbio è quella che io preferisco, perché possiede un enorme potere di suggestione.<sup>29</sup>

Tra i ritratti forniti dal testo di Tabucchi e quelli pittorici si tratta di coincidenze frammentarie, di evocazione delle immagini attraverso le parole e delle parole attraverso le immagini. Soffermandosi su alcuni dettagli delle fonti iconografiche e tacendone altri, il leggibile offre una visione solo parziale dell'immagine associabile ad un'idea della percezione come apprensione del generale o del particolare. Il particolare, soprattutto, stabilisce un nuovo approccio dell'opera: concentrandosi sul particolare – spesso un dettaglio singolare dell'immagine, come nel caso del bi-occhio del ritratto di Federico Fellini – l'autore impone una visione parziale, e in quanto tale mai definitiva ma sempre precaria, rinnovabile e altra.

Rispetto al testo, ed ai ritratti da esso forniti, le fonti iconografiche affiancate al racconto – come nel caso del ritratto di Fellini – o incluse nel volume sono portate ad assumere nuove funzioni, e il lettore pare spinto a percorrere il cammino inverso rispetto a quello intrapreso dallo scrittore: non più dall'immagine al testo ma dal testo alle immagini. Riprodotta a fianco della pagina scritta o da essa evocata, l'immagine può essere percepita come una sua illustrazione o ancora disporsi rispetto ad essa in un rapporto di contiguità potenziale.

Nel caso del ritratto letterario del regista e di quello pittorico di Federico Fellini, la forma di pubblicazione presenta una delle possibili combinazioni<sup>30</sup> di un testo con un'immagine grafica, nella fattispecie la combinazione dei due media su due pagine contigue: la riproduzione iconografica con in basso le informazioni descrittive (titolo, anno di realizzazione, dimensioni) occupa la pagina di destra, i primi due capitoli del racconto, quella di sinistra. Affiancato al testo, il ritratto pittorico di Fellini – ultima delle 60 tavole a colori riprodotte nel volume – potrebbe suggerire al lettore-osservatore d'individuare eventuali scambi transemiotici e potrebbe essere visto come il punto di incontro e di passaggio tra una finzione (quella pittorica) e l'altra (quella narrativa). Rispetto al testo, e alle informazioni descrittive presenti nel racconto, esso pare tuttavia giocare un ruolo narrativo ed essere guardato al posto del testo mancante, completando o

29. C. Gumpert, «La letteratura come enigma e inquietudine. Una conversazione con Antonio Tabucchi», *op. cit.*, pp. 87-88.

30. Per avere altri esempi di possibili combinazioni tra il leggibile e il visibile, consultare J. Rousset, *Passages, échanges et transpositions*, Parigi, José Corti, 1990, pp. 131-152.

sviluppando delle informazioni che altrimenti rimarrebbero insufficienti o generali senza il ricorso al contesto visivo. Come esempio della parzialità, e del carattere generale, della descrizione riportiamo le informazioni fornite dal narratore e relative al ritratto del regista dipinto dal Disegnatore nel primo capitolo non-numerato di «Vivere o ritrarre»:

Prese [il Disegnatore] carta e pennelli e cominciò a disegnare il suo regista. [...] Fece un regista maestoso, superbo, con un cappello di feltro e la cravatta svolazzante al vento dei ventilatori. E con qualcosa di inquietante sul viso. (p. 142)

Le immagini forniscono al testo un ancoraggio nel visibile che, a sua volta, permette il passaggio dal generale al particolare collocando il lavoro dello scrittore nella continuità di quello del pittore marchigiano ma ugualmente, e in modo paradossale almeno in apparenza, di quello del pittore nella continuità di quello dello scrittore.

Interessandosi al prima delle immagini, all'invisibile del visibile, Tabucchi pare fornire, attraverso il ricorso alla sfera onirica e le trasfigurazioni ad essa permesse, una possibile origine per i ritratti pittorici realizzati da Pericoli e per l'autoritratto del 1986. Come il ritratto pittorico di Fellini, quello di Joyce, Croce, Dostoevskij, Kafka, Freud e Svevo o ancora l'autoritratto dell'artista marchigiano incluso nel volume potrebbero essere visti dal lettore come posteriori al testo stesso. Rispetto alle riproduzioni iconografiche, il racconto fornisce un materiale di base, una bozza della figurazione o come dice Sganarelle nel *Dom Juan* di Molière, a proposito del suo padrone che tenta di descrivere a Gusman: «*ce n'est là qu'une ébauche du personnage et, pour en avancer le portrait, il faudrait bien d'autres coups de pinceaux*»<sup>31</sup>. Abbozzati e solo evocati dal racconto, i ritratti pittorici di Pericoli possono essere visti come un prolungamento delle parole e una rappresentazione possibile che si costruirebbe, come l'illustrazione medioevale<sup>32</sup>, prendendo in considerazione solo alcuni elementi del testo e attraverso l'aggiunta o l'accentuazione di dettagli relativi allo sfondo e allo spazio, alla fisionomia dei personaggi o ai loro indumenti, o ancora al colore che, tranne per l'attore-Joyce («la bella giacca rossa», p. 144, il corsivo è nostro), il testo scritto omette. Dalle aggiunte e dalle soppressioni, come ricorda Daniel Bergez nel suo volume *Littérature et peinture*, rifacendosi allo studio di Mayer Schapiro sulla pratica medioevale, derivano

31. Molière, *Dom Juan*, acto I, scena. 1.

32. M. Schapiro, *Les mots et les images: sémiotique du langage visuel*, prefazione di H. Damish; traduzione dall'americano di P. Alferi, Parigi, Macula, 2000.

«*des changements d'interprétation et de valeur symbolique*»<sup>33</sup> e, attraverso di essi, prende forma l'autonomia dei due media.

Come sarà frequente nella raccolta *Sogni di sogni*<sup>34</sup>, pubblicata da Tabucchi nel 1992, e in particolare nei sogni dei pittori<sup>35</sup>, il sogno del Disegnatore sembra poter essere letto come il laboratorio di opere future a partire dal quale – attraverso modifiche, aggiunte, spostamenti e soppressioni – prenderebbe corpo la creazione artistica e, nello stesso tempo, come uno dei meccanismi della finzione letteraria dove, annullando un rapporto di dipendenza cronologica tra creazione ispiratrice e quella ispirata, le due finzioni – quella letteraria e quella pittorica – diventano autonome e capaci di completarsi e di giustificarsi reciprocamente.

Alla fine di questo percorso, «Vivere o ritrarre» di Antonio Tabucchi da una parte e i ritratti pittorici di Tullio Pericoli dall'altra appaiono come elementi di un lavoro ibrido nel quale parole e immagini interagiscono, si completano e si riflettono a vicenda.

In «Vivere o ritrarre» le fonti iconografiche sono messe al servizio del racconto, contribuiscono a metterlo in movimento e ad organizzarlo, a fornirgli dei materiali narrativi e tematici. Esse costituiscono il principio, la fonte ma anche il pretesto della scrittura che, attraverso una serie di aggiunte e soppressioni – oltre che di travestimenti e sdoppiamenti –, si impadronisce delle immagini stesse per approfondire tematiche e riflessioni proprie allo scrittore. Davanti ai ritratti di Pericoli, Tabucchi mette in evidenza il suo punto di vista, ma senza rotture, inscrivendolo in una continuità capace di sottolineare la vicinanza tra l'universo dello scrittore e quello del pittore-disegnatore e, nello stesso tempo, di stabilire una circolarità in grado di annullare eventuali rapporti di subordinazione tra la parola e l'immagine. Concentrandosi su quello che non si vede nell'immagine (il prima e il dopo della creazione pittorica) e aggiungendo quello che essa esclude (il movimento, la parola e il fuori campo della figurazione), Tabucchi mette in evidenza la parzialità e la precarietà del visibile e, nello stesso tempo, offre ai ritratti e all'autoritratto di Pericoli, grazie alle maschere e alla libertà della finzione, dei passati e dei futuri narrativi. Il testo diviene tentativo di supplire al non detto dell'immagine ma, a sua volta, l'immagine diventa possibilità di supplire ai silenzi della parola. Evocati dal

33. D. Bergez, *Littérature et peinture*, op. cit., p. 126.

34. A. Tabucchi, *Sogni di sogni*, op. cit.

35. Si pensi al «Sogno di Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio, pittore e uomo iracundo» (*ibid.*, pp. 37-38) dove il pittore italiano vede in sogno le immagini da cui nascerà la *Vocazione di San Matteo* (1599-1602).

testo, e da esso solo abbozzati, i ritratti e l'autoritratto di Pericoli offrono un possibile, ma mai definitivo, prolungamento del leggibile e fanno del testo una fonte di cui appropriarsi e da cui allontanarsi attraverso amplificazioni, spostamenti e sottrazioni. Lungi dall'esaurirsi a vicenda, testo e immagine diventano dei centri di possibilità e di suggestioni infinite capaci, a loro volta, di essere continuati dal lettore o dall'osservatore o ancora dal lettore-osservatore. La creazione artistica, letteraria o pittorica, diviene così capace di dar forma, fornendone un esempio, a quella molteplicità che compone l'identità e che caratterizza la pratica artistica.