

**Descrivere, narrare, interpretare.**  
**L'ekphrasis nel *Museo di Reims* di Daniele Del Giudice**

Marco Tognini  
Università degli Studi di Milano

*Nel museo di Reims*, di Daniele Del Giudice, è un racconto fortemente caratterizzato in chiave intermediale. Sulla scorta della famosa tripartizione di Irina Rajewski, possiamo notare come siano due le tipologie di intermedialità rinvenibili.<sup>1</sup> Innanzitutto, a livello strutturale, abbiamo una “combinazione mediale” in quanto il testo uscì, nella prima edizione Mondadori del 1988, accompagnato da una sezione con foto di quadri denominata “Sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli”. Nella nota postfatoria, Del Giudice suggeriva la possibile chiave di lettura per comprendere la connessione fra il suo lavoro e quello dell'amico pittore: «I quadri non illustrano il racconto, così come il racconto non accompagna i quadri».<sup>2</sup> Nessuna implicazione o rimando diretto, dunque, vi sarebbe fra i due sistemi semiotici e, difatti, nella successiva edizione Einaudi (2010) e nell'ultima edizione, che raccoglie tutti i racconti di Del Giudice (2016), i quadri di Rotelli non trovano spazio, così come scompare la nota, senza che vengano per questo pregiudicate unità e intelligibilità del racconto.<sup>3</sup> Per questa ragione, ci concentreremo sulla seconda forma di intermedialità, il “riferimento intermediale”, e, nello specifico, sull'ekphrasis, descrivendo le forme e le funzioni che assume in questo racconto e il modo in cui sono intesi i quadri dai due protagonisti.

### 1. L'ekphrasis: sguardi fra tradizione e contemporaneità

Come è noto, il concetto di ekphrasis risulta alquanto problematico. Una delle ragioni è dovuta all'origine greca del termine,<sup>4</sup> il quale designava non tanto una qualità del referente, quanto piuttosto una modalità della descrizione che produceva un determinato impatto sull'ascoltatore; la prima definizione ci giunge dai *Progymnasmatadi* di Elio Teone e indica un discorso descrittivo che pone sotto gli occhi in maniera vivida ciò che viene mostrato: oggetto ne potevano essere persone, luoghi,

---

<sup>1</sup> IRINA O. RAJEWSKY, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, «Intermedialités / Intermediality», (6), 2005, pp. 43–64. Cfr. MASSIMO FUSILLO, *Intermedialità*, in “Enciclopedia Italiana. IX Appendice”, di Massimo Fusillo, Roberto Terrosi, 2015, da: [https://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita_%28Enciclopedia-Italiana%29/), ultimo accesso: 7 dicembre 2022.

<sup>2</sup> DANIELE DEL GIUDICE, “Nota”, in ID., *Nel museo di Reims*, Milano, Mondadori, 1988, p. 82.

<sup>3</sup> Su come forse intendere *per davvero* la relazione fra testo e quadri, si rimanda a FEDERICO FRANCUCCI, *Sedici dipinti, più o meno. Leggere e guardare Nel museo di Reims di Daniele Del Giudice*, «Per leggere. I generi della lettura», Anno XVII, Num. 32-33, Primavera-Autunno 2017, pp. 113-141. La motivazione della scelta di eliminare i quadri ci è ignota.

<sup>4</sup> Nota Ruth Webb come cercare di meglio comprendere il concetto contemporaneo di ekphrasis attraverso il ricorso all'antichità non farebbe che aumentare la confusione (RUTH WEBB, *Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre*, «Word & Image», 15:1, 1998, 7-18. DOI: 10.1080/02666286.1999.10443970).

tempi ed eventi.<sup>5</sup> Nella nostra contemporaneità, invece, l'ekphrasis è primariamente connessa con la "descrizione" delle opere d'arte. Questa comunanza dei termini, oltre all'esistenza di rappresentazioni verbali di opere d'arte già nell'antichità, ha dato però vita a una serie di fraintendimenti, tanto che non vi è univocità né a livello teorico, né, di conseguenza, nell'utilizzo 'pratico' che di "ekphrasis" fanno i critici.<sup>6</sup> Come nota Sager Eidt, sulla scorta di Scholz, «il problema è oggi l'eccesso di definizioni, per cui il concetto di ekphrasis si riferisce più a un *range* di pratiche piuttosto che a un determinato corpus o genere di testi»<sup>7</sup> e, di fatto, il termine si configura come un «termine ombrello»<sup>8</sup> più che un concetto specifico. Per capire meglio come muoverci, prenderemo in considerazione le due definizioni moderne forse più utilizzate, quella di Spitzer e quella di Heffernan.

Possiamo prendere le mosse da un interessante saggio italiano recente, di Edoardo Camassa, che si concentra sull'ekphrasis in tre romanzi di Delillo, Houellebecq e Siti. Questo saggio ha il decisivo merito di porre con chiarezza i presupposti e le motivazioni teoriche della scelta di campo che compie. Camassa, infatti, caratterizza l'ekphrasis secondo la nota definizione di Spitzer, fornita in un saggio su Keats, secondo la quale essa sarebbe una «descrizione poetica di un'opera d'arte pittorica o scultorea».<sup>9</sup> Tale caratterizzazione appare problematica da due prospettive. Da una prospettiva più storico-filologica, ha notato Webb come la definizione di Spitzer abbia portato all'«invenzione di un genere»<sup>10</sup> sconosciuto all'antichità, con l'inserimento di Keats in una tradizione che prenderebbe le mosse da Omero e arriverebbe fino a Rilke. La proposta spitzeriana opererebbe dunque una ricomprensione del passato nell'ottica del presente, rivelando un nuovo modo di leggere testi

---

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*, p. 11.

<sup>6</sup> Se oggi l'ekphrasis è primariamente connesso alle opere d'arte, troviamo comunque caratterizzazioni differenti. In una recente raccolta di saggi sul rapporto fra ekphrasis e trauma, troviamo, ad esempio, un contributo su *Le Benevole* di Littell in cui viene ripreso il concetto classico tramite la mediazione di Webb per mostrare come le «raffigurazioni della violenza debbano essere lette come una strategia ekphrastica che mira a dipingere fatti storicamente accaduti per favorire il coinvolgimento profondo del lettore con la violenza perpetrata» (CHRISTINE BERBERICH, *Ekphrasis and the Holocaust: Traumatic Images in Jonathan Littell's The Kindly Ones*, in *Terrorizing Images: Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature*, ed. by Charles Ivan Armstrong, Unni Langas, Berlin, De Gruyter, 2020, pp. 167-182: 170). La straordinaria variabilità del termine è riconosciuta anche dai curatori del volume, i quali notano appunto come gli autori siano alle volte spinti a coniare neologismi per fare più preciso riferimento al tipo di ekphrasis fatto oggetto di studio (CHARLES IVAN ARMSTRONG, UNNI LANGAS, *Introduction: Encounter between Trauma and Ekphrasis, Words and Images*, in *Terrorizing Images*, *cit.*, pp. 1-12: 1).

<sup>7</sup> LAURA M. SAGER EIDT, *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*, New York, Rodopi, 2008, p. 15.

<sup>8</sup> TAMAR YACOBI, *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, «Poetics Today», Winter, 1995, Vol. 16, No. 4, pp. 599-649: 600.

<sup>9</sup> Qui la definizione completa: «Essa [*l'Ode* di Keats *ndr*] appartiene al genere, conosciuto in occidente da Omero, passando per Teocrito, fino ai parnassiani e Rilke, dell'ekphrasis: la descrizione poetica di un'opera d'arte pittorica o scultorea, una descrizione che implica, nelle parole di Théophile Gautier, "una trasposizione d'arte", la riproduzione attraverso il medium delle parole di oggetti d'arte sensibilmente percepibili (*ut pictura poiesis*)» (LEO SPITZER, *The "Ode on a Grecian Urn", or Content vs. Metagrammar*, «Comparative Literature», Summer, 1955, Vol. 7, No. 3, pp. 203 - 225: 206-207).

<sup>10</sup> RUTH WEBB, *op. cit.*, p. 15. Webb sembra rifarsi, seppur senza esplicito riferimento, al concetto di "invenzione della tradizione", su cui cfr. *L'invenzione della tradizione* [1983], a cura di Eric Hobsbawm e Terence Ranger, trad. di Enrico Basaglia, Torino, Einaudi, 1987.

precedenti reso possibile dalla creazione di opere successive.<sup>11</sup> In questo senso, essa avrebbe carattere performativo, in quanto contribuirebbe a vedere tradizione laddove prima non c'era.

Ma per lo scopo del nostro articolo, è la prospettiva teorica a rendere realmente problematica la definizione di Spitzer. Come dicevamo, Camassa rende esplicite le motivazioni che lo conducono a scegliere questo modo di intendere l'ekphrasis: a suo avviso, Spitzer centra il punto meglio di chiunque altro in quanto riconosce la necessità che vi sia una descrizione, che lo spostamento semiotico sia da opera d'arte a opera d'arte e, infine, «che l'opera d'arte di partenza appartenga alla sfera del visuale, mentre quella d'arrivo si colloc[hi] nel regno del verbale».<sup>12</sup> Mentre non abbiamo nulla da eccepire sul terzo punto, che contribuisce a restringere il campo dalle derive che fanno coincidere l'ekphrasis con qualsiasi forma di traduzione intersemiotica,<sup>13</sup> i primi due punti sono spinosi. Innanzitutto, e lo vedremo meglio nell'analisi del racconto di Del Giudice, la parola “descrizione” rischia di essere troppo connotata e infine limitante, come dimostrano ormai numerosi lavori.<sup>14</sup> Similmente, diventa problematico il riferimento all'opera visuale come “opera d'arte”, in quanto non è ovvio cosa si intenda con opera d'arte e cosa rientri in questa definizione. Un quadro amatoriale o una fotografia potrebbero, in questa prospettiva, essere oggetto di ekphrasis?

Un'ulteriore questione riguarda la connotazione dell'opera verbale come “opera poetica”. Spitzer scrisse l'articolo in inglese e utilizzando il termine “*poetic*”, che può forse essere considerato alla stregua di “letterario”. Tuttavia, gli esempi forniti e il testo a cui è dedicato il saggio rimandano esclusivamente alla tradizione *poetica*. Non a caso, molti studiosi hanno notato come questa definizione, che si inserisce in un filone di riflessione risalente almeno ad Orazio (*ut pictura poesis*) e che passa per il nodo fondamentale di Lessing, abbia contribuito a porre la questione dell'ekphrasis soprattutto nei termini di un rapporto fra pittura e poesia,<sup>15</sup> finendo per «marginalizzare la presenza dell'ekphrasis nella narrativa, in particolare nel romanzo».<sup>16</sup> L'aggettivo “poetica”, per quanto di non semplice definizione e delimitazione, insieme al rimando a una serie di autori, sembra infatti riferirsi a una certa peculiarità estetica e figurativa, difficile da imputare ad alcune opere di prosa in cui

---

<sup>11</sup> Sul modo in cui la tradizione poetica ‘ricrea’ se stessa, cfr. THOMAS STEARNS ELIOT, *Tradition and the Individual Talent* [1919], «Perspecta», Vol. 19. (1982), pp. 36-42: 37.

<sup>12</sup> EDOARDO CAMASSA, *Non è detta l'ultima parola. Il rapporto tra testo e immagine in Point Omega, La carte et le territoire e Autopsia dell'ossessione*, «Comparatismi», 2017, (2), 7–25: 9. <https://doi.org/10.14672/20171238>.

<sup>13</sup> È il caso, per esempio, di Bruhn, che definisce l'ekphrasis come «la rappresentazione di un medium di un testo reale o immaginario composto in un altro medium» (SIGLIND BRUHN, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2000, p. 8).

<sup>14</sup> Cfr. NIELS KOOPMAN, *Ancient Greek Ekphrasis: Between Description and Narration. Five Linguistic and Narratological Case Studies*, Leiden – Boston: Brill, 2018; MICHELE COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012; LAURA M. SAGER EIDT, *op. cit.*

<sup>15</sup> Del resto, le analogie sotto il segno della mimesi fra pittura e poesia erano rilevate già da Platone nel libro X della *Repubblica*.

<sup>16</sup> SYLVIA KARASTATHI, *Ekphrasis and the Novel/Narrative Fiction*, in *The Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*, ed. by Gabriele Rippl, Berlin, De Gruyter, pp. 92-112: 93.

troviamo l'ekphrasis. Il termine, se preso seriamente, rischia dunque di essere limitante per una concettualizzazione che voglia rendere conto anche di queste ultime.

Prenderemo ora in considerazione una seconda definizione, quella che James Heffernan ha dato in un saggio del 1993 e secondo la quale l'ekphrasis sarebbe «una rappresentazione verbale di una rappresentazione visuale».<sup>17</sup> Questa definizione, più essenziale della precedente, ha il merito di essere da un lato esclusiva, in quanto definisce ekphrasis solo le rappresentazioni verbali di secondo grado, dall'altro inclusiva, poiché, rispetto a quella di Spitzer, non utilizza parole pericolosamente connotate come “descrizione” o “poetica” ed evita il concetto, quantomeno scivoloso, di “opera d'arte”. In ogni caso, una concettualizzazione di questo tipo va forse intesa come indicazione di una categoria prototipica,<sup>18</sup> che consenta di volta in volta di estendere l'insieme, a partire però da un nucleo più definito, al fine di coniugare flessibilità e precisione.<sup>19</sup>

Nel caso specifico, la definizione di Heffernan ci permette di ovviare a tutta la serie di problematiche che abbiamo evidenziato discutendo di Spitzer. Infatti, il racconto di Del Giudice si configura come un'opera narrativa in cui i discorsi intorno ai dipinti non hanno pretesa estetica, non mirano cioè a una poeticizzazione dell'immagine attraverso un linguaggio figuramente denso, ma intendono ri-rappresentare i quadri, in una prospettiva in vario modo dialogica, per dare particolare rilevanza allo sguardo e all'effetto che essi producono sui fruitori. Ancora, le ekphrasis di cui ci occuperemo non possono in alcun modo essere ridotte alla mera “descrizione” in quanto, come si vedrà, la componente interpretativa e finanche quella narrativa si rivelano fondamentali, anche per meglio caratterizzare la diversa disposizione dei personaggi verso i quadri. Ma per meglio comprendere questi punti, occorre forse, a questo punto, entrare nel testo, per osservare quali forme e funzioni queste “rappresentazioni verbali di rappresentazioni visuali” assumano.

## 2. Fra i quadri, per i quadri: l'ekphrasis e le modalità della visione

---

<sup>17</sup> JAMES A.W. HEFFERNAN, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1993.

<sup>18</sup> Mi riferisco alla teoria dei prototipi, secondo la quale definiamo prototipici, cioè centrali, dei membri di un insieme o di una sfera semantica, attorno ai quali ne gravitano altri. Pertanto, un passero, nella sfera semantica “uccello”, è ‘più prototipico’ di un pinguino. Così, nel caso dell'ekphrasis, possiamo avere degli esempi canonici ed esempi con un gradiente di prototipicità inferiore.

<sup>19</sup> Rilevando lo stesso bisogno di elasticità, Bernard Scholz proponeva di intendere l'ekphrasis come pratiche che abbiano un'aria di famiglia (cit. in LAURA M. SAGER EIDT, *op. cit.*, pp. 15-16). D'altra parte, come nota Karastathi, «la grande elasticità del termine lo rende inutilizzabile se non viene in qualche modo circoscritto» (SYLVIA KARASTATHI, *op. cit.*, p. 94).

La trama del racconto è piuttosto scarna.<sup>20</sup> *Nel museo di Reims* è la storia di Barnaba, un giovane ex ufficiale di marina che sta diventando cieco; proprio a causa di questa cecità incipiente, sceglie di dedicarsi ad alcuni viaggi per «trattenere [... alcune] ultime immagini».<sup>21</sup> Siccome la visione da lontano «è stata la prima a cadere» (*NmR*, 5), sceglie come obiettivo i quadri. Il racconto è infatti ambientato nel museo di Reims; qui Barnaba incontra Anne, una ragazza bionda che lo aiuta a vedere i quadri descrivendoglieli a parole, ma, nel farlo, mente. La trama, intesa come concatenazione degli eventi, è scarna proprio in quanto è nelle ekphrasis, cioè nelle rappresentazioni verbali che si danno di volta in volta nei dialoghi fra i personaggi o nelle parole dei narratori,<sup>22</sup> che il racconto prende una sua più compiuta fisionomia. Scrive Karastathi che «l'ekphrasis nel romanzo può essere analizzato come un frammento testuale: un'unità separabile che può essere studiata in maniera indipendente»,<sup>23</sup> ma nel racconto di Del Giudice l'ekphrasis non si limita a essere un frammento, né, ancor meno, uno stralcio ornamentale, in quanto è nelle e attraverso le ekphrasis che il racconto prosegue e assume senso. Esse infatti assumono la funzione<sup>24</sup> di dare corpo alla trama, di caratterizzare la fisionomia del protagonista<sup>25</sup> e, in particolare, si occupano di determinare la relazione che si crea fra lui e la co-protagonista, Anne.<sup>26</sup> Questo punto, fondamentale per la nostra lettura del racconto, è indirettamente

---

<sup>20</sup> Una sinossi è fornita, in un'intervista, dallo stesso Del Giudice: «È la storia di Barnaba, un ex ufficiale di Marina che sta perdendo la vista per una malattia mal curata. Avrebbe voluto vedere mari e paesaggi che non conosceva, ma la prima a cadere è stata proprio la vista da lontano, e così ha deciso di conservare come ultime immagini quelle di alcuni quadri che si trovano nei musei d'Europa. Va a Reims, per vedere il *Marat assassiné* di David. La sua vista è però ormai compromessa. Una ragazza, Anne, se ne accorge e decide di aiutarlo, di raccontargli i quadri, ma nel farlo, mente. Barnaba se ne accorge e all'inizio è umiliato, offeso, non vorrebbe mai che si trattasse di un gesto di bontà. Poi però capisce e cerca di entrare nella malattia di Anne, perché in fondo è di due malattie di cui si tratta in questo racconto: da una parte quella di Barnaba, che è una malattia evidente, fisica, dall'altra quella di Anne che è invece più invisibile, anzi, contornata da bellezza, da gaiezza, ma forse proprio per questo ben più radicale. In questo modo si compone questo racconto che è una storia d'amore ma anche la storia di una apertura possibile attraverso il dolore, attraverso l'attenzione profonda a dov'è l'altro e che cosa chiede e, quindi, un amore inteso come assunzione della responsabilità del destino altrui» (ROBERTO FERRUCCI, *Intervista a Daniele Del Giudice*, «il Reportage», XXVII, 2016, da <https://www.doppiozero.com/materiali/intervista-daniele-del-giudice>, ultimo accesso: 7 dicembre 2022). Si noti come Del Giudice non si limiti a proporre un resoconto delle vicende, ma proponga già temi ed embrionali nuclei di interpretazione.

<sup>21</sup> DANIELE DEL GIUDICE, *Nel museo di Reims*, in ID., *I racconti*, prefazione di Tiziano Scarpa, Torino, Einaudi, 2016, pp. 5-37: 5. Utilizzeremo, per le citazioni, questa edizione; per non appesantire troppo con continue note il testo, indicheremo il riferimento nella forma di: (*NmR*, numero di pagina). Per evitare confusioni, non utilizzeremo, per questi rimandi, *ivi* o *ibidem*.

<sup>22</sup> Narratologicamente, il racconto è caratterizzato da un'enunciazione narrativa affidata, in maniera alternata, a un narratore eterodiegetico e a un narratore autodiegetico. Il primo, però, adotta spesso la prospettiva del protagonista e ha accesso alla sua interiorità, mentre non conosce pensieri ed emozioni della ragazza.

<sup>23</sup> SYLVIA KARASTATHI, *op. cit.*, p. 94.

<sup>24</sup> Secondo Karastathi, sulla scorta di Yacobi, la già citata tendenza ad appiattire l'ekphrasis come fatto poetico ha avuto la conseguenza di distogliere l'attenzione dalla *funzione* dell'ekphrasis nella prosa narrativa (cfr. *ivi*; TAMAR YACOBI, *op. cit.*).

<sup>25</sup> È, questa, una delle funzioni dell'ekphrasis quando usata nella narrativa. Prendendo ad esempio *Underworld* di DeLillo, Heffernan nota come, tipicamente, nel romanzo «il quadro sia rappresentato a parole in un modo tale da rivelare i pensieri di un personaggio centrale dell'opera» (JAMES A.W. HEFFERNAN, *Ekphrasis: Theory*, in *The Handbook of Intermediality*, *cit.*, pp. 35-49: 45).

<sup>26</sup> Similmente, scrive Sabor, a proposito della strategica «ritirata» (*withdrawal*) dall'ekphrasis di Jane Austen, che «quando i quadri compaiono nelle sue opere il focus è sull'effetto che essi hanno sui personaggi, anziché sul quadro in

riconosciuto già da Tiziano Scarpa in sede di introduzione al volume dei racconti di Del Giudice. Scrive Scarpa:

[C'è] una scena ricorrente: qualcuno comunica a qualcun altro la sua passione conoscitiva; e, nel farlo, trova nell'altro una rispondenza, una condivisione [...]. Di conseguenza, la relazione a due è la più vera [...], ma] il suo contenuto è qualcosa di esterno. Non si fa una confidenza intima, non ci si racconta un segreto ma si descrive un oggetto.<sup>27</sup>

In questo senso, «il rapporto fra due persone ha bisogno di una triangolazione, un *tertium*: i loro sguardi debbono convergere su una cosa messa a fuoco in comune».<sup>28</sup> Con queste parole, Scarpa richiama, o sembra richiamare, quella sorta di dichiarazione di poetica che Del Giudice affida a un suo saggio, intitolato *La conoscenza della luce*: «Il mio lavoro è di per sé la rappresentazione dell'esterno; è l'unico momento in cui insieme alla cosa rappresentata si definisce anche un'interiorità che nel resto del tempo vive come problema, come potenzialità».<sup>29</sup> Insomma, è nel linguaggio che ri-rappresenta i quadri che emerge l'interiorità e la relazione fra i personaggi; vi è un continuo rimando triadico fra i quadri e la soggettività, fra esterno e interno per il tramite del linguaggio.<sup>30</sup>

Tuttavia, i primi quadri compaiono quando Barnaba è ancora da solo sulla scena. I primi casi di ekphrasis sono dei casi che potremmo chiamare, sulla scorta di Sager Eidt, «*attributive ekphrasis*»;<sup>31</sup> la studiosa, che elabora la categoria a partire dalle sistematizzazioni di altri autori, include in essa «l'allusione verbale a immagini in una descrizione o in un dialogo testuale, ovvero [...] scene in cui le opere sono [...] menzionate, ma non estensivamente discusse o descritte».<sup>32</sup> In apertura al capitolo, infatti, troviamo citate quattro opere, già anticipate poco prima («i Corot che cerco di vedere adesso» *NmR*, 8): «*La vasque de la Villa Médicis*,<sup>33</sup> *L'étang à l'arbre penché*, *Souvenirs des rives méditerranéennes*, *La liseuse sur la rive boisée* sono i quadri che Barnaba passa in rassegna. Passa in rassegna perché non è per questi quadri di Corot che è venuto» (*NmR*, 8). Queste citazioni dei titoli, accompagnati dal nome dell'autore, contribuiscono a strutturare il *setting* della narrazione e danno

---

sé» (PETER SABOR, *The Strategic Withdrawal from Ekphrasis in Jane Austen's Novels*, in *Icons — Texts — Iconotexts Essays on Ekphrasis and Intermediality*, ed. by Peter Wagner, Berlin, De Gruyter, 1996, pp. 213-235: 215).

<sup>27</sup> TIZIANO SCARPA, *La profezia delle parole*, Prefazione a DANIELE DEL GIUDICE, *I racconti*, cit., pp. V-XVII: V.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> DANIELE DEL GIUDICE, *La conoscenza della luce*, in ID., *In questa luce*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 48-48: 40.

<sup>30</sup> MATTEO MARTELLI, *La cortesia dell'inganno. Gioco e menzogna in Nel museo di Reims di Daniele Del Giudice*, in Alessandra Calanchi, Gloria Cocchi, Antonio Comune (a cura di), *Il lato oscuro delle parole*, Peter Lang AG, 2015, pp. 57-70: 67.

<sup>31</sup> LAURA M. SAGER EIDT, *op. cit.*, p. 45.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>33</sup> Secondo Francucci il titolo originale sarebbe «*La fontaine de l'Académie de France à Rome*» (FEDERICO FRANCUCCI, *op. cit.*, p. 140). Tuttavia, si tratta, se non mi sbaglio, di un'inesattezza; consultando il catalogo online del museo compare infatti il quadro descritto e il titolo è proprio *La vasque de Villa Médicis* (<https://musees-reims.fr/oeuvre/la-vasque-de-la-villa-medicis>); il quadro a cui fa riferimento Francucci è un altro Corot, simile, non presente però a Reims.

concretezza e riferimento al museo.<sup>34</sup> I quadri, realmente presenti al museo di Reims, vengono nominati rapidamente per accumulo perché, come Barnaba non intende dedicare troppa attenzione a essi, così il narratore non ci si sofferma.

Compare poi fin da subito, e per la prima volta citato, quello che sarà il quadro centrale dell'esperienza museale del protagonista, ovvero il *Marat Assassiné*,<sup>35</sup> quadro che ha spinto Barnaba a Reims. La frase «ogni museo ha un suo percorso» (*NmR*, 8) diviene un segnale metanarrativo e quasi prolettico per indicare come prima dell'incontro effettivo con il quadro ci dovrà essere un itinerario da percorrere, chiaramente costellato di dipinti. Tutto il racconto sarà quasi una spirale che condurrà verso questo incontro finale, atteso e rimandato, che darà nuova luce e senso al racconto.<sup>36</sup>

Ma i primi incontri con i quadri sono soprattutto, per il narratore eterodiegetico, l'occasione per renderci consapevoli delle particolari strategie della visione che il protagonista deve adottare. Così, l'ekphrasis non ci parla solo del quadro in sé, ma delle modalità della visione che lo spettatore, rappresentato nell'atto stesso di guardare, mette in gioco. Scopriamo che per Barnaba l'incontro con il quadro è un incontro quasi sinestetico, tanto che la vista era quasi «una sensazione tattile» (*NmR*, 6).<sup>37</sup> Scopriamo che Barnaba si sporge a leggere i titoli, «ma non troppo, per non essere visto» (*NmR*, 8), in quanto l'esposizione al quadro è anche una potenziale esposizione alla vergogna, poiché teme di essere visto e soprattutto di essere riconosciuto nella sua condizione di malato.

Veniamo davvero a contatto con la modalità della visione del protagonista nelle due successive «*depictive ekphrasis*»,<sup>38</sup> ovvero due ekphrasis, sempre riguardanti due quadri di Corot, che non si limitano a un accenno al nome, ma si dilungano di più sui contenuti rappresentati. Uno dei presupposti della descrizione è che essa non possa mai essere neutrale;<sup>39</sup> persino la descrizione più denotativa

---

<sup>34</sup> Nota Heffernan come «rappresentare opere di arte visuale in un contesto museale significhi anche, inevitabilmente, dire qualcosa sulle parole che circondano le immagini che vediamo nei musei, a cominciare dai titoli» (JAMES A.W. HEFFERNAN, *Entering the Museum of Words: Browning's "My Last Duchess" and Twentieth-Century Ekphrasis*, in *Icons – Texts – Iconotexts*, cit., p. 264). Sul valore deittico e di 'presenzialità' dell'ekphrasis si veda VALENTINE CUNNINGHAM, *Why Ekphrasis?*, «Classical Philology», Vol. 102, No. 1, Special Issues on Ekphrasis, Edited by Shadi Bartsch and Jaś Elsner, 2007, pp. 57-71.

<sup>35</sup> La questione dei titoli dei quadri può risultare spinosa. Nel caso del *Marat*, il titolo originale dovrebbe essere *La mort de Marat*; questo spostamento viene letto da Spaccini nel segno di un interesse che «sposta sul crimine commesso contro Marat, per effetto di un inganno» (JACQUELINE SPACCINI, *In un museo e davanti a un quadro... Lettura critica di un racconto di Daniele Del Giudice*, «Sraz Li», 2006, pp. 147-181: 171). Questa interpretazione non sembra però gettare una luce nuova sul racconto, pertanto da parte mia mi limito a segnalare che, sul catalogo online del museo di Reims, al titolo originale sono affiancati anche un secondo e un terzo titolo attribuiti: *Marat expirant* e *Marat assassiné* (<https://musees-reims.fr/oeuvre/la-mort-de-marat>).

<sup>36</sup> Klettke utilizza l'immagine del cerchio per simboleggiare l'esperienza museale al cui centro si troverebbe, appunto, Marat (CORNELIA KLETTKE, *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*. Firenze, Franco Cesati Editore, 2007, p. 53).

<sup>37</sup> Cfr. MICHELE COMETA, *op. cit.*, pp. 82-84.

<sup>38</sup> LAURA M. SAGER EIDT, *op. cit.*, p. 45.

<sup>39</sup> «Per il fatto che un narratore impone sempre un punto di vista a un oggetto rappresentato in un testo, l'ecfrasi è necessariamente un'interpretazione» (NIELS KOOPMAN, *op. cit.*, p. 7). E Fowler, oltre a discutere della questione della focalizzazione nella descrizione, partendo da un caso di Sciascia riconosce come le parole stesse non possano essere neutre, ma contengano già un certo punto di vista sul mondo (D.P. FOWLER, *Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis*, «The Journal of Roman Studies», 1991, Vol. 81, pp. 25-35: 29).

possibile è sempre connotata, anche se un certo modo di procedere nella descrizione può essere più o meno ritenuto ‘normale’ a seconda della cultura di riferimento.<sup>40</sup> Ciò dimostra come una descrizione neutra, senza una componente soggettiva, sia una sorta di assurdo teorico, in quanto «quando leggiamo una rappresentazione, leggiamo sempre il resoconto di una certa percezione».<sup>41</sup> A maggior ragione, queste descrizioni non sono però neutre e non mirano nemmeno ad esserlo in quanto, pur essendo condotte dal narratore eterodiegetico, il punto di vista assunto è quello del protagonista, cioè di un personaggio dalla cecità incipiente; pertanto, si ha una restituzione non tanto del quadro in sé, ma di ciò che viene percepito da Barnaba. O meglio, abbiamo la restituzione della sua percezione affiancata, in una sorta di contrappunto, alla visione più ‘oggettiva’ del narratore. L’ekphrasis non potrà essere una pedissequa ripetizione del contenuto pittorico<sup>42</sup> e l’interesse non starà tanto nella rappresentazione fedele del quadro; in questo, Del Giudice non sembra cercare una sfida fra sistemi semiotici,<sup>43</sup> quanto la restituzione della prospettiva particolare del personaggio ipovedente e, più avanti, la creazione di un rapporto a due di cui il quadro si fa *tertium*.

Sente che lì c’è un mistero del paesaggio, ma la fontana di Villa Medici la percepisce come una massa scura, per quel che riesce a vedere potrebbe essere una barca.

[...]

Come la barca del *Pêcheur en barque à la rive* solo che 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. (*NmR*, 9)

Notiamo qui come compaia una struttura avversativa che ritroveremo, lungo tutto il racconto, di fronte ai quadri; essa contrappone, seppur in vario modo, la conoscenza e la percezione di Barnaba. Così, nel primo caso sappiamo, dal narratore, che si tratta di una fontana, ma Barnaba percepisce una

---

<sup>40</sup> Fowler, rilevando l’aspetto culturale dell’ordine con cui si descrive qualcosa, osserva come alla richiesta di «descrivere la loro casa, la maggior parte delle persone fornirà un tour mentale partendo dalla porta d’ingresso» (ivi, p. 28). La variabilità culturale è osservata anche da Enrico Campo che, discutendo dei modi in cui viene allocata l’attenzione, riporta il caso di un esperimento in cui era mostrata a gruppi di giapponesi e statunitensi una scena animata artificiale raffigurante un pesce in un ambiente sottomarino. Il risultato ha riportato che giapponesi e statunitensi differivano nelle informazioni che successivamente riferivano (ENRICO CAMPO, *La testa altrove. L’attenzione e la sua crisi nella società digitale*, Roma, Donzelli Editore, pp. 67-69).

<sup>41</sup> J. KITTAY cit. in D.P. FOWLER, *op. cit.*, p. 28.

<sup>42</sup> A questo proposito, Klettke scrive che «lo sguardo distorto sull’immagine impedisce la ripetizione *ekphrastica* del contenuto pittorico nel testo» (CORNELIA KLETTKE, *op. cit.*, p. 51). Del resto, per Fort «rappresentare un oggetto artistico per un lettore in una maniera così vivida come se l’oggetto parlasse direttamente all’osservatore richiederebbe, da parte dello scrittore, una virtù che confinerrebbe con la stregoneria» (BERNADETTE FORT, *Ekphrasis as Art Criticism: Diderot and Fragonard's "Coresus and Calürhoe"*, in *Icons – Texts – Iconotexts*, *op. cit.*, pp. 58-77: 58).

<sup>43</sup> «L’ekphrasis inscena una battaglia per il predominio fra due sistemi di rappresentazione rivali fra loro» (JAMES A.W. HEFFERNAN, *Entering the Museum of Words*, *cit.*, p. 263). Mitchell e altri autori insistono sul rapporto agonale fra le due “arti sorelle”, un termine che «nasconde il fatto che le due differenti forme artistiche sono state viste [in certe epoche] in competizione fra loro» (GABRIELE RIPPL, *Introduction*, in *The Handbook of Intermediality*, *cit.*, pp. 1-34: 4). Questa competizione è nota con il termine italiano di *paragone*.

massa indistinta; ancora più evidente è il secondo quadro, dove l'avversativa, presente anche sintatticamente, contrappone la conoscenza superiore del narratore alla percezione fallace di Barnaba, creando così una sorta di contrapposizione dialogica fra le due visioni/voci. Va poi notato l'utilizzo del verbo "gli arriva", a indicazione di come l'ekphrasis non sia semplicemente la descrizione di un quadro, ma sia un elemento relazionale, che coimplica un oggetto ed un soggetto, un soggetto che non può oggettivare l'oggetto e che in qualche modo, attraverso la fallace percezione, ci rimanda una immagine differente dell'oggetto stesso.

Queste modalità della visione così particolari attirano la diffidenza delle persone presenti: una coppia di anziani si ferma «a osservare con sufficienza» mentre il custode fa «un giro guardingo» (*NmR*, 9). Richiamano però anche l'attenzione di una ragazza, comparsa anche poche righe prima, «ferma davanti a un Géricault» (*NmR*, 8). I due passaggi che parlano di questa ragazza bionda non sono svolti in narrazione figurale perché per presentarci questo personaggio, che si trova lontano dal protagonista, il narratore eterodiegetico non può adottare la prospettiva di Barnaba, che non potrebbe vederla.

Ed è proprio all'insegna della visione che avviene il loro incontro, in una dialettica fra visto e non visto: infatti, Anne si trova di fronte a un quadro di Géricault e questo particolare, apparentemente di cornice, ci viene ripetuto per ben due volte. Come ha acutamente notato Francucci, è solo uno il Géricault presente a Reims, da catalogo;<sup>44</sup> tre sono gli elementi del quadro: Napoleone, un ufficiale, la battaglia. Per un lettore attento, questo potrebbe forse rimandare a quando Barnaba, nella pagina precedente, enunciando alcune esperienze già vissute di quadri, parlava di «quell'ufficiale che prendeva ordini da Napoleone tra fumi di battaglia» (*NmR*, 7).<sup>45</sup> Si crea una sorta di bolla ontologica separata in cui si pre-incontrano i due; dunque, il loro rapporto si svilupperà *attraverso* i quadri, ma nasce anche, in qualche modo, davanti a un quadro. Ma al di là di questo 'pre-incontro', per il lettore la prima vera relazione fra i due avviene però nella sintassi, all'insegna del non visto: «Lei non vede Barnaba, né Barnaba potrebbe vederla» (*NmR*, 9) è un chiasmo, con una *variatio* che sposta la modalità, in senso logico, del "non vedere" dalla contingenza di Anne, che è girata di spalle, all'impossibilità *necessaria* propria di Barnaba. Infatti lei, a fine paragrafo, voltandosi, vede e per prima *ricosce* la malattia di Barnaba, mostrando fin da subito una forte componente di comprensione.

### 3. Descrizione, narrazione e interpretazione

---

<sup>44</sup> A rigore, il patto finzionale non prevede che l'autore sia vincolato a riportare la realtà extratestuale in maniera fedele. E in effetti, lo vedremo, Del Giudice si prenderà la libertà di inventare un quadro, *L'enfant distrait* di Taunay. Assumo però, di principio, che il museo di Reims sia, Taunay a parte, corrispondente al reale museo di Reims. Il punto è discusso anche in FEDERICO FRANCUCCI, *op. cit.*, pp. 132-133.

<sup>45</sup> Cfr. *ivi*, 131-133.

Tuttavia, prima del loro incontro, troviamo l'unica ekphrasis del racconto condotta dal narratore autodiegetico. Pertanto, non abbiamo questa volta una prospettiva in qualche modo dialogica. È Barnaba stesso a fornirci, metanarrativamente, il motivo per cui è lui a occuparsi di questo quadro, dicendo che «ci sono dei momenti in cui le cose si fanno improvvisamente chiare» (*NmR*, 9), forse perché si trova di fronte a un quadro che riguarda persone, passioni, e nel dipinto troviamo rappresentata una scena presa dalla tragedia che fa delle passioni un caposaldo, ovvero *Otello*. Il quadro, *Desdémone aux pieds de son père* di Delacroix, rappresenta la maledizione di Brabanzio a Desdemona; la scena raffigurata deriva da una certa interpretazione da parte del pittore di alcuni versi del primo atto,<sup>46</sup> in quanto, nella tragedia shakesperiana, la maledizione non è esplicitamente presente. Perciò, la dimensione della maledizione, non presente nell'originale ed espunta dal titolo del quadro,<sup>47</sup> che dovrebbe invece avere la funzione di orientare la comprensione, non fa parte della prenoscenza del protagonista.

Nella prima parte dell'ekphrasis, dedicata alla descrizione di Desdemona, ritorna anaforicamente il verbo “vedo”, sintomo di chiarezza, mentre la seconda, con l'attenzione rivolta al padre, si apre con una avversativa («ma è il padre...» *NmR*, 10) ed è connotata dal “forse” e dalla confusione di Barnaba. Alla prima “*depictive ekphrasis*”, che mira a descrivere ciò che compare nel quadro, segue dunque una seconda parte, che possiamo chiamare “*interpretive ekphrasis*”;<sup>48</sup> infatti, Barnaba sa tutto di Desdemona, ma ammette di non sapere nulla del padre. Questa ombrosità del padre, unita alla mancanza di un'indicazione ermeneuticamente necessaria come quella del titolo,<sup>49</sup> lo costringe a un'interpretazione del quadro. Dire che «forse la sta maledicendo» (*NmR*, 10) sposta l'ekphrasis dal terreno della descrizione al terreno dell'interpretazione e, col gerundio, in quello della narrazione, in quanto l'azione viene rappresentata nel suo svolgersi. Perciò, la rappresentazione verbale dinamizza la scena del quadro ed è lo stesso Barnaba a rendersi conto di come esista questa tendenza alla narrativizzazione dal mondo, per cui «la nostra immaginazione vede uno schema di eventi e vi

<sup>46</sup> «For your sake, jewel, / I am glad at soul I have no other child, / For thy escape would teach me tyranny / To hang clogs on them» è probabilmente il passaggio che più si avvicina a una maledizione, in quanto il precedente «I had rather to adopt a child than get it» non sembra direttamente rivolto a Desdemona (WILLIAM SHAKESPEARE, *Otello*, a cura e traduzione di Carlo Pagetti, testo a fronte, Torino, Einaudi, 2013, p. 54, vv. 196-199; 192).

<sup>47</sup> Su questa mancanza della maledizione nel titolo, Spaccini costruisce parte della sua teoria (cfr. JACQUELINE SPACCINI, *op. cit.*). Tuttavia, ancora una volta il punto si rivela ambiguo; consultando il catalogo del museo, il titolo principale risulta effettivamente essere *Desdémone maudite par son père*, ma fra gli altri titoli attribuiti c'è anche *Desdémone aux pieds de son père qui veut lui donner a malédiction pour avoir épousé secrètement Otello*. Del resto, l'ambiguità del titolo è in qualche modo segnalata da Barnaba: «se è proprio questo che c'è scritto sulla targhetta» (*NmR*, 9).

<sup>48</sup> Devo, ancora, la categoria a LAURA M. SAGER EIDT, *op. cit.*.

<sup>49</sup> Sull'importanza del titolo nella comprensione di un quadro, scrive Heffernan: «La versione del [Museo delle] Belle Arti del *Paesaggio con caduta di Icaro* di Bruegel, differentemente da un'altra versione del soggetto sempre dipinta da Bruegel, non include immagini di un Dedalo alato. Pertanto, senza un titolo, poteva Auden o chiunque altro sapere che le gambe che schizzano nel dipinto delle Belle Arti appartengono a Icaro, o addirittura a un uomo che annega?» (JAMES A.W. HEFFERNAN, *Entering the Museum of Words*, *cit.*, p. 264). Qualcosa di simile lo si può dire, almeno alle volte, per un testo letterario; si chiedeva infatti Genette: «Come leggeremmo l'*Ulysses* di Joyce se non si intitolasse *Ulysses*?» (GÉRARD GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, trad. e a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989, p. 4).

individua una storia»<sup>50</sup> e dalla quale sa di non poter sfuggire: «Devo difendermi da quell'immaginazione che collega le stelle tra di loro, come i punti di una vignetta enigmistica, e fa dire “l'Orsa!” o “il Carro!”», mentre tutto nella realtà è staccato» (*NmR*, 10).<sup>51</sup> Barnaba riflette poi, attraverso una serie di interrogative dirette, sull'interpretazione del quadro e, soprattutto, sugli effetti che questo avrà su di lui, mostrando di non possedere un distacco estetico dai dipinti e rendendo vero ciò che scrive Goldhill, secondo il quale l'ekphrasis «drammatizza [...] il vedere *come* atto di interpretazione» e, soprattutto, che ciò che viene messo in primo luogo in gioco è «il lavoro di analisi e il modo in cui si articola la risposta»<sup>52</sup> al quadro più che il quadro in sé.

Per aiutare Barnaba nella visione del quadro arriva Anne, la cui entrata in scena è all'insegna del “*topos* del minore”, un *topos* ekphrastico che risale almeno a Filostrato. Filostrato, infatti, accompagnava il giovane in un percorso fra le opere rendendolo edotto ed è ciò che fa, o sembra fare, Anne. Il lettore, insomma, si aspetta che d'ora in poi Anne assuma il ruolo di guida all'interno del museo per condurre il “minore”, in questo caso reso tale dalla cecità, fra i quadri. Eppure una prima incrinatura di questa forma di precomprensione la si ha quando, interrogata sui colori, Anne cambia repentinamente risposta, dopo aver sorriso. Il sorriso è lo strumento, il segnale, che ci fa entrare in una dimensione distinta, la dimensione del gioco, un gioco a tre:<sup>53</sup> «Ha guardato Barnaba, e ha guardato il quadro» (*NmR*, 11). Anne gestirà questo gioco facendosi mediatrice, col linguaggio, fra Barnaba e i quadri.

Scopriamo infatti che è comunque sempre Barnaba a scegliere il quadro, mentre Anne asseconda la sua visione e descrive ciò che lui pensa di vedere:<sup>54</sup> «È in questo modo che Anne completa e rifinisce le immagini sbagliate che Barnaba si fa di ciò che non può vedere, o gliene inventa dettaglio per dettaglio» (*NmR*, 13). In questo caso, le ekphrasis di Anne sono vere e proprie ricreazioni. Come Delacroix aveva preso il pennello per dipingere ciò che non c'era nella parola (di Shakespeare)

---

<sup>50</sup> JAMES WALLIS cit. in JONATHAN GOTTSCHALL, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani* [2012], trad. di Giuliana Olivero, Torino, Bollati Boringhieri, 2018, pp. 119-120.

<sup>51</sup> Il rimando alle nuvole, alla naturalezza con cui si tende ad attribuire loro una forma (*NmR*, 10), richiama il passaggio di un altro saggio di Del Giudice dal titolo *Televisione*; riflettendo sui primi schermi, l'autore scrive che, partendo da quei puntini neri, «la mente s'inventava un'immagine in quell'assenza d'immagine, [...] un po' come accade con le nuvole» (DANIELE DEL GIUDICE, *Televisione*, in ID., *In questa luce, cit.*, pp. 121-125: 121). Del resto, Del Giudice sta qui rilevando la tendenza naturale dell'uomo a dare forma all'indistinto: «La mente umana è predisposta per individuare schemi e [...] ci fa vedere animali nelle nuvole o il volto di Gesù nei segni lasciati dalla griglia sul pane tostato» (JONATHAN GOTTSCHALL, *op. cit.*, p. 119).

<sup>52</sup> SIMON GOLDHILL, *What Is Ekphrasis For?* «Classical Philology», Vol. 102, No. 1, Special Issues on Ekphrasis Edited by Shadi Bartsch and Jaś Elsner, 2007, pp. 1-19: 2.

<sup>53</sup> Per una lettura del racconto nel segno del “gioco”, si rimanda a MATTEO MARTELLI, *op. cit.*. Sul sorriso, Martelli scrive: «Il segnale d'ingresso nel mondo del gioco appare in corrispondenza con il sorriso della ragazza (accompagnato da un tono di voce diverso, costantemente segnalato). [...] Segnale in primo luogo di una possibile menzogna, il sorriso però identifica al tempo stesso un gioco fra i due personaggi» (ivi, 63).

<sup>54</sup> «Ma se lui, a bordo del battello sul fiume, al chiaro di luna, vede anche un capitano che in realtà non c'è, e ne parla, Anne glielo descrive compiutamente nell'alone di una luce candida; e se lo spettro di Banquo gli appare in piedi e malvagio [...], lei gli completa quell'immagine fin nei dettagli, in gesti che nella tela non ci sono affatto. [...] Anne gli descrive per filo e per segno la pianta di una basilica [...] senza che questa sia mai stata dipinta» (*NmR*, 13).

espandendone l'universo diegetico, così Anne prende la parola per dire ciò che non è presente nel quadro, assecondando la visione di Barnaba. Anne procede a dar forma compiuta alla percezione fallace di Barnaba, creando così ekphrasis che sono falsificazioni dei quadri. Questi passaggi procedono così a mettere in crisi la distinzione di Hollander fra *actual* e *notional* ekphrasis. Secondo questa distinzione, il primo termine si riferisce a ekphrasis di quadri dotati di un'esistenza extratestuale, che precede il testo,<sup>55</sup> mentre il secondo a ekphrasis nelle quali lo scrittore crea un quadro che non ha corrispondenze nella realtà. Per quanto un certo grado di ricreazione nell'ekphrasis sia sempre necessario,<sup>56</sup> poiché non è possibile replicare a parole ciò che esiste a livello figurale, la distinzione è un buon punto di partenza se le due categorie vengono prese come estremi di un *continuum*; in questo caso, dunque, il punto di partenza sono quadri esistenti ma ricreati dalla visione fallace di Barnaba di cui Anne si fa voce.

Vi è però un caso in cui il quadro non ha nessun referente extratestuale, si tratta di *L'enfant distraît* di Nicolas Taunay,<sup>57</sup> un pittore vissuto a cavallo fra '700 e '800 che non ha dipinto un quadro come quello citato. La prima parte dell'ekphrasis è condotta dalla prospettiva di Barnaba; questa volta il narratore non interviene a rettificare la visione, né possiamo noi confrontare il contenuto delle parole di Barnaba con un referente extratestuale. E nemmeno possiamo renderci conto se, nella seconda parte, l'integrazione che Anne fornisce sia una nuova menzogna, in quanto la risposta resta nel dominio dell'indecidibile: «Comunque c'era. E anche se non ci fosse stato, in qualche modo non le avrei mentito» (*NmR*, 18).

È sempre difficile, nel racconto, indagare le motivazioni e i pensieri di Anne in quanto il narratore eterodiegetico non dimostra di avervi accesso; quando tenta di renderne conto, premette dei *caveat* in forma di congettura, come il "magari" o tramite l'utilizzo di condizionali.<sup>58</sup> Ma la menzogna di Anne,<sup>59</sup> sul quale lo stesso Barnaba si interrogherà a più riprese, non sembra fine a se stessa; il narratore osserva che «non si direbbe che lei menta per mentire» (*NmR*, 13). La menzogna di Anne è

---

<sup>55</sup> La precedenza temporale è un aspetto importante per definire l'*actual ekphrasis*, in quanto possono darsi anche dei casi in cui, a partire dall'ekphrasis di un racconto, si voglia poi riprodurre un oggetto artistico prima inesistente.

<sup>56</sup> Del resto, già solo il fatto di intendere l'ekphrasis come una traduzione intersemiotica conduce a capire come una 'replicazione' sia impossibile; come ogni traduzione, implica una certa dose di necessario tradimento. Come dicevamo, però, in Del Giudice questo fatto non è vissuto come problema, ma anzi come aspetto che dà il là al racconto.

<sup>57</sup> Come nota Francucci, «non è affatto casuale che sia Anne, colei che mente, che evoca entità inesistenti, che immagina al di là di ciò che vede, a imporre, quasi, questo quadro all'attenzione di Barnaba» (FEDERICO FRANCUCCI, *op. cit.*, p. 122). È, infatti, l'unico quadro scelto da lei. Alcuni autori hanno definito questo atto di Del Giudice un inganno o una menzogna; tuttavia, riprendendo il discorso sul patto finzionale della nota 44, questi termini ci sembrano problematici.

<sup>58</sup> Nelle forme, la resa dell'interiorità di Anne varia di poco fra i capitoli condotti in regime autodiegetico e eterodiegetico: «Chissà perché ha avuto quell'esitazione...» (*NmR*, 12); «Non si direbbe che [...] E c'è sicuramente un momento, magari breve...» (*NmR*, 13).

<sup>59</sup> Molti interpreti si sono soffermati sulle menzogne di Anne, a partire dallo stesso autore, il quale ha definito, nell'intervista citata in nota 12, la tendenza a mentire una vera e propria malattia. E, del resto, come raccontava nella nota all'edizione del 1988, il racconto nacque a partire da tre elementi: un libro di storia della medicina, un pacco di fotografie del museo e una sua personale esperienza di bugia.

anche una forma di comprensione dell'altro: «Lei stessa vede ciò che nei quadri non c'è, ciò che soltanto il desiderio o l'immaginazione di Barnaba producono, e lo fa suo, ed è con lui almeno in questo» (*NmR*, 13).<sup>60</sup> Torneremo, comunque, sul punto nel prossimo paragrafo.

#### 4. «Tutto quello che nel quadro non c'è». La *strana diversità nel modo di vedere i quadri*

Ci avviamo verso l'ultimo quadro dell'itinerario museale. Quest'ultimo incontro è stato a lungo preparato nel racconto; menzionato per la prima volta mentre Barnaba osservava i Corot, il Marat ritornava di fronte al quadro di Taunay,<sup>61</sup> ma l'incontro viene poi ritardato dalla campana di chiusura del museo, che lo rimanda di un giorno e permette a Del Giudice di riferire tutta una serie di riflessioni notturne del protagonista sulla menzogna e sul vedere. Tornato al museo, la differenza rispetto al giorno precedente è che il percorso non è più soltanto spaziale, ma si configura come un percorso temporale/memoriale in cui ogni quadro, ogni angolo, è ormai indissolubilmente legato alle frasi precedenti di Anne.<sup>62</sup>

Il quadro ci è presentato in narrazione figurale. La prima sensazione che prova Barnaba è quella di un urto ermeneutico, causato dalla discrepanza fra prenoscenza e impatto con il quadro: «Gli apparve più grande. Più alto, più verticale di come se l'aspettava. Più ampio. C'era sempre un primo momento [...] in cui si stupiva delle differenze» (*NmR*, 26). Di questo quadro, Barnaba ha una profonda conoscenza, quindi *sa* delle cose, eppure la percezione resta fallace, non riesce a ritrovare del tutto ciò che conosce; conoscenza e percezione contrastano, con un uso ripetuto della struttura avversativa.<sup>63</sup> L'unica cosa che riesce a distinguere è la scritta: dal verbale al verbale, insomma: «me corrompre, ils m'ont assassiné» (*NmR*, 27). Il riferimento alla scritta, particolare apparentemente secondario, diventerà fondamentale nel seguito e, del resto, era la curiosità verso di essa ad aver spinto Barnaba a scegliere questa versione del quadro rispetto all'altra, presente a Bruxelles:<sup>64</sup> una «dedica,

---

<sup>60</sup> L'adeguamento si nota anche nel passo, nel modo di camminare (*NmR*, 10), altro elemento che Barnaba riconosceva come potenzialmente vergognoso.

<sup>61</sup> «Barnaba cerca d'intuire dove sia il Marat assassinato...» (*NmR*, 16); «Allora Barnaba parlò di Marat, del motivo per cui era venuta lì» (*NmR*, 17).

<sup>62</sup> «Fin dall'inizio è stato preso da un filo di nostalgia sempre più tagliente, ogni angolo si salda a una frase di Anne, a un suo silenzio [...] e un po' alla volta si è orientato lungo il percorso non perché riconoscesse bene i posti ma perché ricordava distintamente il momento con Anne cui ciascuno di essi si legava» (*NmR*, 25).

<sup>63</sup> «Sapeva che la fronte era fasciata con una compressa d'acqua e aceto, ma non la vedeva bene, nella sua percezione era tutt'uno col lino del lenzuolo»; «Da qualche parte debbono esserci dei biglietti [...], ma non riuscirebbe certo a leggerne il testo»; «da qualche parte debbono esserci delle penne e un calamaio, da qualche parte un coltello insanguinato e una ferita, ma trovarli e riconoscerli [...] non è minore fatica che se dovesse staccare il quadro» (*NmR*, 26-27).

<sup>64</sup> Nel racconto, si discute delle cinque versioni del quadro esistenti; scartate le tre versioni non autentiche, restano il *Marat* di Bruxelles e quello di Reims, «dipinti interamente da David» (*NmR*, 24). Ora, in realtà l'informazione non è del tutto esatta; pare, infatti, che l'unico dipinto da David sia quello conservato a Bruxelles, mentre quello di Reims è stato prodotto nel suo *atelier*, forse da Serangeli. Tuttavia, non è facile determinare il motivo di questo 'falso', tanto che, per esempio, Klettke non lo rileva e prende per buona l'informazione testuale.

affettuosa, finale: *A Marat, David*» (NmR, 24) sul quadro di Bruxelles, *N'ayant pu me corrompre ils m'ont assassiné* a Reims.

L'ekphrasis prosegue poi con il ritorno di Anne, ma prima di arrivare al finale vorremmo, tramite quest'ultimo quadro e alcuni passaggi precedenti, riflettere sulla diversa disposizione dei personaggi verso i quadri per meglio comprendere il valore delle ultime battute.

In apertura, avevamo scoperto che l'amore di Barnaba per i quadri è poco più che un accidente. Se il racconto si apriva con un'asserzione d'amore, già dalla seconda frase era introdotta una formula dubitativa: «Forse amare non è la parola giusta» (NmR, 5). Barnaba, infatti, avrebbe potuto «scegliere di trattenere [...] certe foreste dell'Amazzonia [...] certe cascate nel cuore dell'Africa»,<sup>65</sup> ma giunge ai quadri quasi per un accidente, in quanto la vista da lontano è stata la prima a cadere. L'interesse di Barnaba non è un interesse di natura tecnica, non è un conoscitore di arte; quando dice di aver visto quadri importantissimi, dice altresì di essersi dovuto «convincere del loro valore» (NmR, 7), con una struttura sintattica marcata dall'avversativa. Parafrasando, non ha provato alcuna sensazione e ha dovuto dunque supplire a questa mancanza attraverso una forma di convincimento razionale. Ed infatti ciò che ama nei quadri sono tutt'altre sensazioni: «Di fronte ad altri quadri invece [...] l'emozione è stata piena, la commozione è stata immediata, quadri che venivano in fuori, che ti abbracciavano, che ti portavano dentro. E per un attimo io ero [...] io ero [...] ero [...]. Sono questi i quadri che cerco» (NmR, 7). Quello che Barnaba cerca nei quadri è dunque una forma di immedesimazione forte, una compartecipazione emotiva; l'anafora di "ero" procede ad accumulare immedesimazioni. E difatti noi sappiamo che non sceglie il quadro in base al pittore, alla corrente o ad altri motivi, ma in base al soggetto; quella di Barnaba è una proiezione immaginativa ed empatica, motivata da un forte desiderio mimetico.<sup>66</sup> E soprattutto, a Barnaba non interessa tanto il quadro in sé: il quadro, la sua visione, che cerca di avere esatta, è per lui un presupposto, un pretesto sul quale costruire poi una narrazione.

A lui, come del resto a Del Giudice,<sup>67</sup> non interessa tanto il quadro in sé e in quella breve ekphrasis riflessiva che si svolge intorno ai *Comédiens Ambulants* di Taunay, abbiamo una teorizzazione di ciò: quello che incuriosisce Barnaba nella rappresentazione pittorica è proprio ciò che va oltre la

---

<sup>65</sup> Non è forse peregrino vedere nel «bianco abbagliante» di «certe cascate nel cuore dell'Africa» (NmR, 5) un riferimento a *Cuore di tenebra*; il cuore dell'Africa è infatti così rappresentato: «There was a white fog [...] more blinding than the night» (JOSEPH CONRAD, *Cuore di tenebra*, trad. di Rossella Bernascone, con un saggio di V.S. Naipaul, testo originale a fronte, Milano, Mondadori, p. 122). Non è peregrino in quanto, com'è noto, Conrad era lo scrittore preferito di Del Giudice.

<sup>66</sup> In nota 15 osservavamo come già Platone rilevasse un'analogia, sotto il segno della rappresentazione, fra poesia e pittura; tuttavia, nel libro X della *Repubblica* solo i poeti vengono banditi dallo Stato ideale. Se, infatti, entrambe le arti sono accomunate dalla mimesi, si differenziano però negli effetti, in quanto la pittura appare meno pericolosa della poesia. Osservando il desiderio di Barnaba, verrebbe da dire che Platone avesse sottovalutato il potere dei pittori di proporre immedesimazioni.

<sup>67</sup> Scrive Klettke che «l'Autore si serve del museo come fosse una *stella morta*, vale a dire come un dispositivo di energia che deve essere ravvivato dall'immaginazione» (CORNELIA KLETTKE, *op. cit.*, p. 52).

rappresentazione, sono «i fili infiniti che dalla storia si dipartono lasciando immaginare il prima e il dopo, *tutto quello che nel quadro non c'è*» (NmR, 25). Sono quei quadri «che venivano in fuori, che ti abbracciavano, che ti portavano dentro» (NmR, 7). In questo senso, possiamo osservare come i quadri abbiano, per Barnaba, una funzione genetica,<sup>68</sup> nel senso che danno origine a nuove narrazioni. E, a conferma di ciò, sappiamo che per Barnaba i quadri non appartengono al dominio della raffigurazione, quanto a quello della messa in scena, con una componente, quindi, di drammatizzazione.

Tutta al contrario è la disposizione di Anne la quale, di fronte al Marat, «tratta[...] il quadro semplicemente come un quadro» (NmR, 29). Inizialmente ne parla con una voce non propriamente 'sua', che sembra riprodurre la voce e la visione di un anatomopatologo; così facendo, Anne dà vita a una descrizione medico-scientifica,<sup>69</sup> improntata all'esattezza. Nel seguito, in indiretto legato, l'ekphrasis è connotata dal verbo "descriesse" e procede con un accumulo distaccato di particolari tramite una sorta di polisindeto.<sup>70</sup> Non a caso, esiste una «strana diversità» (NmR, 28) nel modo in cui lei risponde alle domande che lui pone, una diversità che emerge del tutto quando Barnaba prende la parola in una lunga narrazione incassata<sup>71</sup> per raccontare ad Anne *tutto quello che nel Marat non c'è*, mostrando interesse per «un'ermeneutica dell'immagine che [...] ne travalica i confini»<sup>72</sup> e infrangendo il dispositivo estetico della cornice, per 'prolungare' la scena del Marat nel suo passato. Mentre Anne si pone su un livello maggiormente descrittivo, a lui interessa una drammatizzazione del *Marat*, per osservare il personaggio *prima* che fosse Marat, una figura privata dell'alone mitico. Il suo ritorno al Marat medico e fisico è un «tradimento del dipinto»<sup>73</sup> o, almeno, delle intenzioni del suo pittore, e una forma di risposta a una certa ricezione tramite una diversa interpretazione del quadro; è, anche, una *contro-ekphrasis* a quella, famosa, di Baudelaire. Narrando questa vicenda,

---

<sup>68</sup> Sulla "funzione genetica" dell'ekphrasis, si veda MICHELE COMETA, *op. cit.*, pp. 148 sgg.

<sup>69</sup> Come ha scoperto De Marchi nel suo saggio, le parole di Anne sembrano ricalcare più o meno esattamente il referto autoptico dei medici chiamati ad accertare le cause della morte di Marat; De Marchi ricorda anche le parole di Del Giudice, riportando come all'origine del racconto vi fosse, oltre al resto, una storia della medicina (PIETRO DE MARCHI, «*Che cosa pensa un medico...*» *Rileggendo Nel museo di Reims di Daniele Del Giudice*, in *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)*, Pisa, 12-14 settembre 2019, a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre, Roma, Adi editore, 2021).

<sup>70</sup> «Gli descriesse il coltello col manico d'avorio, e dov'era, [...] e dov'erano l'assegnato e la lettera [...], e di ogni elemento...» (NmR, 29).

<sup>71</sup> A tal proposito, notava Spaccini come vi sia una sproporzione fra la quantità di narrazione affidata al narratore eterodiegetico e quella affidata al narratore autodiegetico, in quanto «il settanta per cento del racconto è in mano al narratore in terza persona» (JACQUELINE SPACCINI, *op. cit.*, p. 150). Tuttavia, la questione è più complessa, in quanto nell'ultimo capitolo abbiamo una lunga narrazione incassata in cui a prendere la parola è Barnaba, che assume il ruolo di narratore intradiegetico 'rubando spazio' al narratore eterodiegetico.

Questa narrazione incassata ha anche attirato, ai tempi dell'uscita del racconto, le critiche di Giovanardi in una recensione su "Repubblica": «Una tirata storico-saggistica, veritiera o menzognera che sia, [che] rassomiglia tremendamente a un escamotage per dilazionare di qualche pagina la parola Fine. E comunque si avverte come un ingombrante corpo estraneo, sproporzionato, appunto, rispetto al peso specifico di tutto il resto» (STEFANO GIOVANARDI, *Troppe bugie nel museo di Reims*, "La Repubblica", 23 dicembre 1988).

<sup>72</sup> MICHELE COMETA, *op. cit.*, p. 65.

<sup>73</sup> CORNELIA KLETTKE, *op. cit.*, p. 55.

Barnaba interpreta il quadro:<sup>74</sup> dove gli altri vedono un rivoluzionario che muore, lui vede un medico-fisico. E diviene qui del tutto evidente come caratterizzare l'ekphrasis nei termini di una "descrizione" sia del tutto insufficiente, in quanto è lo stesso Barnaba a tematizzare la necessità di andare oltre e a fornirci così una embrionale teoria ekphrastica. In un certo senso, davanti al *Marat*, assistiamo alla messa in scena di due personaggi che si fanno portatori di due differenti visioni dell'ekphrasis.

Questa lunga ekphrasis integrativa è quindi una lunga narrazione di tutti quei fili che dal quadro si dipanano: ciò che Barnaba aveva teorizzato metanarrativamente di fronte ai *Comediens Ambulants*, viene poi messo in pratica col *Marat*, quando il protagonista si propone come testimone diretto per "far vedere"<sup>75</sup> ad Anne ciò che lui ha già visto. In questo modo, si ribalta il ruolo di guida poiché, in mancanza della vista, Barnaba può supplire con la potenza immaginativa: «Vorrei che lei la vedesse, anche se può vedere tutto il resto, con la stessa esclusività con cui l'ho vista io» (*NmR*, 33-34). Verso la fine di questa lunga ekphrasis, poi, passa senza apparente soluzione di continuità dall'immedesimazione dei quadri ai suoi ricordi, in quanto arte e vita sono per Barnaba poste in continuità.<sup>76</sup>

È nel linguaggio che ri-rappresenta i quadri che si dà tutta la vicenda e la relazione fra i due personaggi. E mentre Anne, già dal primo giorno, si 'adegua' a Barnaba, lo comprende, il percorso di Barnaba nel museo è un percorso di progressiva presa di consapevolezza verso "l'altro" e il suo dolore, che comincia il giorno precedente riflettendo sulle bugie: «Ma poi, alla fine, che importanza ha sapere se [le figure dei quadri] c'erano veramente? [...] L'importante è adesso, l'importante è qui» (*NmR*, 14).<sup>77</sup> Anche nel momento dei saluti, il primo giorno, troviamo un *climax* che rende questa idea della progressione della consapevolezza dell'importanza della comprensione di Anne e della sua persona: «Pensò prima che la risposta non fosse giusta, poi che la sua domanda era sbagliata, poi ancora che non ci sarebbe stata mai più occasione per fargliene un'altra» (*NmR*, 19). Il passaggio, implicito, è il seguente: 1) dal valore di verità delle parole di Anne e la loro corrispondenza rispetto

---

<sup>74</sup> Anche a proposito di Filostrato, Heffernan scrive che «interpreta un quadro tramite la messa in forma narrativa» (JAMES A.W. HEFFERNAN, *Ekphrasis, op. cit.*, p. 48).

<sup>75</sup> Riportiamo solo un paio di passi esemplificativi per mostrare perché parliamo di "testimone diretto": «Ero lì quando inventava un elettrometro [...], quando costruiva uno strumento [...], quando polemizzava [...]. Mi creda, io ero lì» (*NmR*, 32); «Che requisitoria!, se lei avesse potuto sentirla come l'ho sentita io» (*NmR*, 34).

<sup>76</sup> L'immedesimazione nel *Marat* era forse già anticipata, con una prolessi percorsa da un'ironia nascosta, dopo poche pagine: «So che a ogni istante posso piombare in un buio pieno e nero, e magari mentre io mi sforzo di passare la più parte del tempo nei musei [...] lo sguardo si spegnerà del tutto in una vasca da bagno, davanti a una tazza della colazione, alla fermata di un autobus» (*NmR*, 8). L'accenno alla vasca, luogo in cui è immerso Marat, sembra troppo preciso per essere ritenuto casuale.

<sup>77</sup> Il disinteresse verso la realtà fattuale e verso una verità di stampo corrispondentista a favore, invece, dell'immaginazione e delle conseguenze positive della stessa può riportare alla mente un passo di un poema in prosa di Baudelaire, *Les Fenêtres*. Il poeta, dopo aver raccontato la storia di una vicina, che osserva dalla finestra, riflette: «Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis?» (CHARLES BAUDELAIRE, *Les Fenêtres*, in ID., *Lo Spleen di Parigi. Piccoli poemi in prosa*, trad. e a cura di Franco Rella, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 158).

a ciò che c'è nel quadro, 2) al disinteresse verso la domanda stessa, cioè verso il sapere se il bambino c'era o non c'era, 3) fino al riconoscimento che ciò che gli importa davvero è la compagnia di Anne. E nelle riflessioni notturne queste idee riemergono, con Barnaba che si rende conto di come avrebbe dovuto comprenderla più a fondo.<sup>78</sup>

Questo processo di comprensione, anche in senso etimologico, fino all'ultima scena è però solo parziale. Esso troverà compimento nel finale, solo dopo l'epifania, dopo il definitivo riconoscimento della 'malattia' di Anne da parte del protagonista. «Soltanto allora tornò a pensare...» (*NmR*, 36) rende bene l'idea di come egli, dopo l'ultima domanda di Anne, proceda a ricomprendere tutta la sua/loro esperienza. Barnaba si volta, metaforicamente, per rielaborare il passato alla luce del presente e, in questo modo, ristrutturata la sua intera comprensione della vicenda. Barnaba riesce a mettere definitivamente da parte le sue riserve e a *trattare un quadro semplicemente come un quadro* per chiudere quella distanza che li separava, quella "strana diversità" nel modo in cui parlavano dei quadri. E a questo punto, per 'adeguarsi' a lei, si serve ancora dell'ekphrasis, modo privilegiato in cui i due interagiscono. Sul finale, mentre riconosce distintamente la scritta, quella stessa scritta che lo aveva portato a Reims e che ritorna ancora una volta nel testo come la pistola di Cechov, Barnaba riesce ad andare oltre e pronuncia una menzogna;<sup>79</sup> in questo modo, tradisce probabilmente il quadro, la pittura, ma si apre alla possibilità di un nuovo incontro, forse d'amore. «“Riesce a vedere cosa c'è scritto sulla cassetta di legno?” [...] “C'è scritto solo A MARAT, DAVID”. [...] “Sì, soltanto due parole”» (*NmR*, 37).

---

<sup>78</sup> Esemplicativo il seguente passo: «Devono esistere delle malattie diverse dalla mia, senza danno apparente [...]. Invece di scoprire se mentiva o no avrei dovuto capire, come lei ha capito, avrei dovuto aiutarla, dovevo riuscire a essere io lei [...], dovevo essere lei anche solo per un istante» (*NmR*, 22-23).

<sup>79</sup> Si noti come la menzogna di Barnaba sia accompagnata dal sorriso, un sorriso che chiude un cerchio (vd. nota 53).