

L'enigma delle pietre. La pittura di Alberto Magnelli e la poesia di Carlos Drummond de Andrade nell'esercizio ermeneutico di Antonio Tabucchi

Original Scientific Paper

Tatjana Peruško¹

Dipartimento di Italianistica, Cattedra di Letteratura italiana

tperusko@ffzg.unizg.hr

Questo saggio è l'esegesi di un'esegesi. In esso si esamina il rapporto tra testo e immagine, nonché la dinamica e il ruolo dei rimandi intertestuali nel racconto ermeneutico *Un doppio enigma* di Antonio Tabucchi, pubblicato insieme al quadro *Senza titolo* di Alberto Magnelli (1931) nella raccolta *Racconti con figure* (2011). Nella sua interpretazione delle ambigue, antropomorfe pietre magnelliane, Tabucchi ricorre alla strategia associativa, creando una rete di rimandi intertestuali, espliciti ed impliciti, al centro della quale si collocano i testi poetici di Carlos Drummond de Andrade. Con il poeta brasiliano egli condivide una generale inclinazione agli eventi straordinari, agli enigmi e alle ambiguità, nonché la convinzione che la

¹ Tatjana Peruško è professoressa ordinaria al Dipartimento di Italianistica dell'Università di Zagabria, dove insegna teoria letteraria e letteratura italiana moderna e contemporanea. Alla narrativa italiana novecentesca ha dedicato due monografie critiche e numerosi articoli. Di recente ha pubblicato una monografia critica dedicata alla narrativa di Antonio Tabucchi. È inoltre autrice di un libro sulla teoria del fantastico e curatrice di una raccolta di studi sul fantastico. Ha tradotto in croato opere di Calvino, Tabucchi, Starnone, Veronesi e altri scrittori italiani. La sua bibliografia è reperibile in <https://www.croris.hr/crosbi/searchByContext/2/8670>

letteratura non debba rinunciare a interrogarsi sull'esistenza e sull'uomo.

Parole chiave: pittura, Magnelli, poesia, Drummond de Andrade, esegesi, Tabucchi, enigma

Se la poesia è stata «un buon viatico»² nella narrativa di Antonio Tabucchi, lo stesso, a maggior ragione, si potrebbe dire della pittura,³ con la quale Tabucchi ha sempre avuto una relazione privilegiata, considerandola capace di suscitare «le emozioni estetiche più intense» (Tabucchi 2022: 85). Questo vale in specie per le opere pittoriche (come per esempio quelle di Velázquez o Bosch) che si sottraggono a interpretazioni univoche e mantengono il mistero, da Tabucchi considerato l'elemento essenziale dell'opera d'arte (ivi: 87).

Nel 2011 Tabucchi pubblica *Racconti con figure*: si tratta di una raccolta di racconti brevi e saggi, accompagnati tutti da un'immagine pittorica o fotografica che ne determina la genesi. La giustapposizione del testo e dell'immagine conferisce il carattere iconotestuale⁴ alla raccolta, divisa inoltre in tre sezioni, i cui titoli (*Adagi*, *Andanti con brio* e *Ariette*) sono presi in prestito dal campo musicale. Il carattere palinsestico della scrittura tabucchiana assume particolare evidenza nei testi più lunghi della prima e della seconda sezione, quali ad esempio *Racconto dell'uomo di carta*, *Sognando con Dacosta*, *Gli eredi ringraziano*, *Vivere o ritrarre* e *Un doppio enigma*. Vi si assiste a una moltiplicazione ed

² Così viene definita da uno dei personaggi del racconto *Notte, mare o distanza* nella raccolta *L'angelo nero* (Tabucchi 1999: 33), il cui titolo riprende il verso finale del componimento *Notturmo alla finestra dell'appartamento* di Carlos Drummond de Andrade nella traduzione di Tabucchi (Drummond de Andrade 1987: 29). La citazione è stata riproposta di recente nel titolo di un articolo dedicato alla presenza della poesia nelle opere di Tabucchi (Bettini 2013).

³ Il rapporto tra Tabucchi e la pittura, nonché le altre arti iconiche è stato studiato in modo sistematico in Rimini 2011 e Meschini 2007; 2018.

⁴ Per il concetto di iconotesto cfr. Cometa 2005; una tipologia di iconotesti viene proposta da Carrara 2017.

estensione dello spazio testuale per merito di un impianto polifonico del discorso, ottenuto tramite la giustapposizione delle voci e l'intreccio dei rimandi intertestuali, intersemiotici e interculturali, espliciti ed impliciti. Ogni racconto stabilisce un dialogo specifico con l'ipotesto iconico, combinando in vari modi gli elementi ecfrastrici, narrativi o esegetici. I primi quattro testi citati sono organizzati come macroracconti e divisi in sezioni, oppure in capitoli. Nel racconto *Sognando con Dacosta*, per esempio, i singoli episodi sono dettati dal percorso onirico di un io narrante esplicitamente autobiografico, che esplora l'itinerario pittorico di António Dacosta. Nel racconto *Vivere o ritrarre*, i diversi episodi, incorniciati dalla situazione diegetica che prende spunto sia dal dipinto premesso al racconto (il ritratto di Sigmund Freud dipinto da Tullio Pericoli) sia da altri ritratti di Pericoli, mettono in scena diversi provini cinematografici, in cui si esibiscono i personaggi dipinti: Joyce, Croce, Dostoevskij, Kafka, Freud, Svevo e Pessoa.⁵ Nel macrotesto *Gli eredi ringraziano* Tabucchi traduce in forma narrativa gli spunti tratti dai singoli elementi cromatici presentati nel *Testamento* poetico della pittrice Maria Helena Vieira da Silva, riprodotto accanto a un frammento del suo quadro *La partie d'échecs* (*La partita a scacchi*), mentre nel *Racconto dell'uomo di carta* la parabola della violenza umana e del ruolo testimoniale e liberatorio dell'arte - giustapposta a un frammento del dipinto *Ça bouge* (*Si muove*) di Antonio Seguí - viene intramezzata dalle citazioni poetiche con cui la voce narrante stabilisce un dialogo, incorporandolo agli elementi ecfrastrici e narrativi.⁶

A differenza degli esempi citati, il testo intitolato *Un doppio enigma* assume nei confronti del disegno *Senza titolo* (1931) di Alberto Magnelli⁷ un atteggiamento principalmente esegetico - nonostante la

⁵ Per un'analisi del racconto si veda Aiosa-Poirier 2011.

⁶ Per l'analisi degli ultimi due racconti menzionati rimando al capitolo *Immagini che provocano la scrittura. I palinsesti iconotestuali dei "Racconti con figure"* in Peruško 2023: 127-173.

⁷ Alberto Magnelli (1888-1971), pittore italiano di nascita e francese di adozione, cresce a

struttura narrativa - accompagnato dalla stratificazione intertestuale tipica dell'intera raccolta. La voce narrante eterodiegetica racconta l'avventura ermeneutica del personaggio principale, uno scrittore che esamina il significato del quadro che sta osservando: può darsi che sia quello premesso al racconto o un'altra delle tipiche composizioni di Magnelli appartenenti al ciclo di disegni astratti intitolato *Les pierres* (*Pietre*), dipinto negli anni Trenta («Lo scrittore guardava quelle pietre e pensava: cos'è una pietra?», Tabucchi 2011: 119). Inizia così, con una serie di domande e ipotesi, il procedimento esegetico che si estende all'intero racconto.

Questa esternalizzazione di una personale situazione percettiva ed ermeneutica, attribuita a un personaggio narrativo, può rievocare l'analoga situazione del più noto dei saggi di Italo Calvino dedicati alla pittura,⁸ intitolato *La squadratura* (*Per Giulio Paolini*) e scritto nel

Firenze, dove ha modo di ammirare l'arte toscana trecentesca e quattrocentesca (Giotto, Paolo Uccello, Masaccio, Piero della Francesca e altri). Amico di Palazzeschi, Magnelli nel 1912 frequenta l'ambiente vociano, Papini e Soffici. In compagnia di Palazzeschi e Boccioni visita Parigi, dove conosce Kandinsky, Apollinaire, Picasso, De Chirico, Matisse e altri pittori dell'avanguardia parigina. Dimostrando presto un'inclinazione all'astrazione geometrica, dopo le sperimentazioni giovanili (arte cubo-futurista, fase figurativa, "realismo immaginario") Magnelli acquisterà fama internazionale come pittore astratto. Per la biografia e le opere del pittore si veda l'articolo di Giorgio Agnisola, *Lo sguardo di Magnelli*, che accompagna la mostra *Alberto Magnelli Opere 1910-1970*, allestita presso la Pinacoteca Comunale d'Arte Contemporanea "Giovanni da Gaeta", 9 giugno - 16 settembre 2012, reperibile in <http://www.giorgioagnisola.it/artepresente/catalogomagnelli.pdf>, consultato il 20 novembre 2022; come pure *Hommage à Magnelli*, in *XX^e siècle*, anno XXXIII, n. 37, 1971, pp. 107-156.

⁸ L'arte pittorica ha svolto un ruolo importante nella narrativa e saggistica di Calvino. Il ruolo della visualità e delle arti visive nelle opere di Calvino è stato studiato in modo sistematico in Belpoliti 1996 e in Ricci 2001. Al ciclo delle pietre magnelliane s'ispira pure il saggio *Essere pietra* pubblicato prima in *Les pierres 1931-1935* (catalogo della mostra alla Galerie Sapone di Nizza, luglio-settembre 1981), ora in Calvino 1991, un esercizio di stile - come viene definito in Belpoliti 1996: 133 - che sarebbe diventato un importante punto di riferimento nei testi critici dedicati a Magnelli (si veda, per esempio, Agnisola 2012: 16). Rappresentando il punto di vista personificato delle forme pure raffigurate da Magnelli, la voce narrante autodiegetica esamina la propria condizione di pietra. La riflessione e la narrazione vi si annodano in una

1975. In questo saggio, il cui incipit evoca l'impianto metanarrativo dei vari testi di Calvino degli stessi anni e anticipa il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* del 1979, un narratore eterodiegetico narra le impressioni e i ragionamenti che i dipinti dell'amico pittore suscitano nello scrittore, protagonista del racconto. Del pittore egli ammira l'atteggiamento che «vorrebbe avere ogni volta che si siede alla scrivania» (Calvino 2001: 1982), individuandovi un modello di impersonalità assoluta a cui egli stesso tende. A differenza di questo testo, in cui Calvino alterna un'interpretazione delle varie opere di Paolini con riflessioni relative alla loro genesi, nel saggio-racconto di Tabucchi l'atto esegetico si svolge sotto il segno dell'incertezza e del mistero, come suggerisce il titolo del racconto. La propensione per una narrazione strutturata come ricerca suscitata da un enigma, e organizzata spesso come continuo spostamento tra presente e passato,⁹ è una delle cifre semantico-strutturali costanti nella narrativa tabucchiana: ne sono un esempio i romanzi *Il filo dell'orizzonte*, *Notturmo indiano*, *Requiem* e il postumo *Per Isabel*, nonché i racconti *Il gioco del rovescio*, *Anywhere out of the world* e *Rebus*. Nel racconto-saggio dedicato a Magnelli l'enigma da risolvere è quello di un quadro, o meglio, di un ciclo di quadri del pittore. L'impostazione enigmistica del processo ermeneutico scaturisce dalla natura stessa della pittura magnelliana: dalla polisemia dell'astrazione; dal «rigore compositivo delle forme nell'equilibrio della visione [...] che sono disposte nello

modalità espressiva caratteristica della scrittura calviniana: mentre le parti narrative rievocano alcuni procedimenti dei racconti cosmicomici (in particolare quelli in cui è presente un rovesciamento della prospettiva antropocentrica, come per esempio, nei racconti *Senza colori*, *Altra Euridice* o *Il cielo di pietra*), la presenza di «una tensione visionaria» (Belpoliti 1996: 188) nell'ultima parte del testo richiama *Le città invisibili*, e la dimensione riflessiva annuncia le analoghe meditazioni sul rapporto tra le parti e il tutto, affidate al signor Palomar.

⁹ Per l'analisi delle figure temporali nella narrativa di Tabucchi mi sia permesso di rinviare ai capitoli "La memoria è una formidabile falsaria". I "generi" della memoria nella narrativa di Antonio Tabucchi, e Costruzioni cronotopiche strategie identitarie e narrazioni congetturali nella raccolta *Il tempo invecchia in fretta*, in Peruško 2023: 33-42; 89-108.

spazio senza alcuna prospettiva» (Agnisola 2012: 16); dal modo ambiguo in cui sono raffigurate le pietre «immerse in una silenziosa essenza, peraltro non di rado ludica, gioiosa, come se navigassero leggere in uno spazio altro» (*ibidem*); dall'interazione tra pieni e vuoti nei grandi blocchi di marmo suddivisi in masse dalle strutture lineari, interazione che, tendendo verso l'architettura, riporta «all'illusionismo lineare e schematico del primo Rinascimento, ai valori tattili che il volume mima nella finzione pittorica» (Yvars 2008: 26-27).

La natura ambigua delle forme pure di Magnelli, che da una parte sembrano svincolate da ogni rapporto con il mondo reale, e contemporaneamente si presentano come personaggi antropomorfizzati o come «forze nascoste della natura» (Prampolini 1968), è oggetto, nell'incipit del racconto-saggio di Tabucchi, di un approccio esplicativo affidato alla narrazione eterodiegetica, focalizzata sullo sguardo del protagonista-scrittore, nonché sugli echi delle diverse interpretazioni del ciclo pittorico magnelliano:

Lo scrittore guardava quelle pietre e pensava: cos'è una pietra? Dopo lungo pensare decise che una pietra è una pietra è una pietra è una pietra. D'accordo. Ma forse che una pietra significa qualcosa? No: una pietra *in sé*, così come un albero *in sé*, non significa niente. E poi, dove stavano mai quelle pietre? Per aria, come astri quadrati che danzassero nel cosmo? Nel cuore del pittore? Nella sua vita? Nel drammatico momento storico che Alberto Magnelli (il pittore che stava guardando) aveva vissuto - ed era proprio per questo che si era messo a disegnare pietre? (Tabucchi 2011: 119)

La ripetizione tautologica del sostantivo "pietra", usata per designare le variazioni dei blocchi amorfi e antropomorfi di Magnelli, evoca il celebre verso della poesia *Sacred Emily* (1922) di Gertrude Stein («Rose is a rose is a rose is a rose is a rose»), in cui il principio di identità è, come sostiene Umberto Eco, «così provocatoriamente ribadito da diventare ambiguo, da ingenerare sospetto» (Eco 1988: 66), e la ridondanza

operata produce una tensione che assume connotazioni mistico-allegoriche, oltre che stilistico-estetiche, tutte contemporaneamente incluse ed escluse dal gesto avanguardistico steiniano (cfr. Eco 1998: 66 e Fleissner 1977: 326). Può sembrare che Tabucchi voglia allinearsi alla mossa ambigua di questo rimando poetico, il quale richiama e allo stesso tempo contesta i tradizionali usi metaforici di una figura semantica, e intenda rinviare al carattere polisemantico e ambivalente delle variazioni magnelliane del ciclo delle pietre, in cui l'attenzione all'oggetto coesiste con la sua astrattizzazione, mentre l'atemporalità e l'indefinitezza spaziale (cfr. Agnisola 2012: 16) coabitano con gli echi del passato e della tradizione nelle rovine che «sono forme, forse simboli, ma simboli difficili da formulare perché nuovi e inesistenti» (Jakovski 1971: 118, trad. it. mia). Tuttavia, con un gesto antiretorico («D'accordo. Ma forse che una pietra significa qualcosa?», Tabucchi 2011: 119) egli reindirizza il discorso dal campo delle ambivalenze poetico-estetiche verso quello delle connotazioni ermeneutico-filosofiche del significato della cosa in sé e della relazione tra la vita del pittore e le sue opere, che sembravano eliminate dalle risonanze steiniane. Allo stesso tempo gli elementi efrastici («E poi, dove stavano mai quelle pietre? Per aria, come astri quadrati che danzassero nel cosmo?») si combinano con quelli esegetici («Nel cuore del pittore? Nella sua vita? Nel drammatico momento storico che Alberto Magnelli [...] aveva vissuto»; *ibidem*).

La modalità efrastico-esplicativa dell'approccio ermeneutico alla pittura magnelliana si avvale in seguito di una strategia associativa, imperniata sulla logica del riconoscimento¹⁰ tra l'arte pittorica e l'arte letteraria. In base alle analogie semantiche e strutturali, il protagonista

¹⁰ Cometa distingue due modalità dell'integrazione efrastica, denominate «integrazione ermeneutica» e «integrazione associativa» (cfr. Cometa 2012: 127-135). La prima raccoglierebbe i «dati maturati nella storia e nella critica d'arte o sulla base di esperienze culturali di cui dispone l'estensore della descrizione», mentre nella seconda «l'ermeneutica si basa sulla pura esperienza dell'immagine, sull'associazione libera delle immagini di cui può disporre una certa cultura o l'ipotetico lettore» (ivi: 131). Uno degli esempi più espliciti della combinazione tra i due tipi - nonché della dinamizzazione delle immagini - sarebbe *Il castello dei destini incrociati*, un'opera in cui Calvino offre «una sorta di laboratorio delle modalità dell'ékphrasis» (ivi: 135).

evoca, citandolo, un testo poetico apparso più o meno negli stessi anni in cui Magnelli comincia a dipingere il suo ciclo: si tratta della poesia *Nel mezzo del cammino* di Carlos Drummond de Andrade,¹¹ scritta nel 1922, pubblicata per la prima volta nel 1928, per poi essere inserita nella raccolta *Alguma poesia (Qualche poesia)* nel 1930:¹²

Nel mezzo del cammino c'era una pietra
 c'era una pietra nel mezzo del cammino
 c'era una pietra
 nel mezzo del cammino c'era una pietra.
 Non dimenticherò mai quell'avvenimento
 nella vita delle mie rètine stanche.
 Non mi scorderò che nel mezzo del cammino
 c'era una pietra
 c'era una pietra nel mezzo del cammino

¹¹ La citazione della poesia di Carlos Drummond de Andrade non sorprende, vista l'assidua presenza di rimandi alla sua poesia nei racconti e libri tabucchiani. Basti menzionare che il racconto *Il rancore e le nuvole* della raccolta *Piccoli equivoci senza importanza* s'ispira ai versi finali della poesia *Conclusione* della raccolta drummondiana *Latifondista dell'aria* (1954), mentre il verso «notte, mare o distanza» della sua poesia *Notturmo alla finestra dell'appartamento* tratta dalla raccolta *Sentimento del mondo* (1940) è assunto a titolo del racconto omonimo della raccolta tabucchiana *L'angelo nero* (1991); il breve racconto *Una balena vede gli uomini* della raccolta *Donna di Porto Pim* (1983) è un omaggio all'analogo componimento drummondiano *Un bove vede gli uomini* della raccolta *Chiaro enigma*; il romanzo *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997) è preceduto da un motto che cita i versi della poesia drummondiana *Science fiction* tratta dalla raccolta *Lezione di cose* (1962), mentre il primo verso della poesia *Residuo* dà invece titolo alla raccolta di saggi *Di tutto resta un poco*, in cui uno dei saggi è dedicato al poeta brasiliano.

¹² La traduzione non corrisponde del tutto a quella che Tabucchi aveva inserito nella scelta delle poesie drummondiane pubblicate sotto il titolo *Sentimento del mondo* (cfr. Tabucchi 1987: 7). I versi drummondiani verranno poi ripresi nel testo *Eureka, non eureka. Omaggio drummondiano all'amico Gérard Castello-Lopez, fotografo entrato in polemica con la legge di Archimede*, che accompagna il montaggio fotografico dell'autore intitolato *Portugal*, un montaggio d'impronta magrittiana, che raffigura una roccia appoggiata sulla superficie del mare. Tabucchi riscrive la poesia di Drummond sostituendo il sintagma dantesco con le parole «in mezzo al mare» e inserendo, nella seconda parte, il verso «Gérard aveva posato una pietra». Cfr. Tabucchi 2011: 289.

nel mezzo del cammino c'era una pietra.

(Drummond de Andrade, in Tabucchi 2011: 119-120).

La poesia d'esordio drummondiana, con la prosasticità dimessa, antiretorica dei suoi dieci versi, e l'iteratività circolare che rievoca il tautologico replicarsi della rosa steiniana, è stata percepita, tra l'altro, come parodica ripresa dei versi danteschi e come esempio di banalizzazione del linguaggio poetico, sollevando inoltre polemiche¹³ sul concetto stesso di poesia e «spostando l'attenzione del lettore dal messaggio al codice linguistico utilizzato dall'autore» (De Oliveira 2007). Il semema della pietra si presta ad essere interpretato come metafora dell'ostacolo, dell'impedimento provocato da una materialità ostile che si verifica in mezzo a una strada/vita, ma che sul piano del testo si realizza contemporaneamente come «evento che accade nel linguaggio» (Chataignier 2020: 274),¹⁴ un evento collocato tra le due istanze che si ripetono (cfr. Rossoni 2000: 293). La situazione esposta nei versi drummondiani, come osserva Davi Arrigucci, è aporetica, ma l'accento non cade sullo sforzo di decifrare la pietra - la quale rimane enigmatica - bensì sull'effetto che essa provoca nell'intimo dell'io poetico. Esso può essere interpretato sia come ricordo indelebile di un trauma (cfr. Arrigucci Jr. 2002: 72), sia come «l'esperienza delle cose e la loro trasfigurazione attraverso lo sforzo estetico» (Pedrosa 2002: 94-95). Quella che nei versi di Drummond («nella vita delle mie retine stanche») riflette la

¹³ Tant'è vero che lo stesso poeta aveva raccolto nel 1987, in un'antologia intitolata *Uma pedra no meio do caminho - Biografia de um poema*, gli scritti esegetici e autoesegetici dedicati a questa sua breve poesia giovanile.

¹⁴ «La poesia dice che nel bel mezzo della vita è successo qualcosa di cui non posso fare altro che scrivere una poesia», suggerisce Alain Badiou nella conversazione con Chataignier. Cfr. Chataignier 2020: 274, trad. it. mia. Nell'analisi testuale della poesia, Igor Rossoni osserva come «ciò che apparentemente sembrava un semplice scherzo o un'imposizione retorica, in realtà esprime tutto il potenziale della qualità creativa [...], denuncia una profonda coscienza del fare e dell'essere poetico: l'arte pienamente costituita» (Rossoni 2000: 294, trad. it. di Dean Trdak).

condizione esistenziale di un io collettivo al momento dell'incontro con l'ostacolo, si trasforma nella prosa tabucchiana («Anche le sue retine erano stanche di guardare quelle pietre», Tabucchi 2011: 120) in un effetto dell'evento estetico, dell'accumularsi e riproporsi degli oggetti ambigui raffigurati nel quadro, ovvero nei quadri osservati, suscettibili di varie interpretazioni, alcune delle quali sono presentate nel racconto.

Le pietre di Magnelli «così massicce e dai contorni precisi», e allo stesso tempo «ambigue e sfuggenti quali nuvole che rotolassero nel cielo trasportate dal vento» (*ibidem*), potrebbero evocare i blocchi enormi delle pietre dipinte da Magritte nel quadro *L'arte della conversazione*, i massi formanti lettere e/o parole (RÊVE / TREVE / CREVE), «parole fragili e senza peso», che si riferiscono alle «immagini più fuggitive» (Foucault 1988: 52) a cui Foucault ha attribuito «il potere di organizzare il caos delle pietre» (ivi: 54), contrapponendo il linguaggio silenzioso delle enigmatiche pietre alle chiacchiere dispersive dell'uomo, il quale viene rappresentato dalle due minuscole figure nel quadro di Magritte. Tabucchi indirizza invece la riflessione ermeneutica del protagonista verso l'esegesi mediata da un rimando a Nietzsche, il quale in un frammento dell'*Aurora* paragona le parole umane ai sassi che impediscono il cammino dell'uomo,¹⁵ ovvero alle pietre «che col loro peso morto impediscono e soffocano la comunicazione» (Tabucchi 2011: 122). Ispirati dall'analogia nietzscheana, gli esegeti a cui rimanda il narratore tabucchiano individuano nella pittura di Magnelli raffigurazioni di «un'Italia pietrificata, l'Italia totalitaria e fascista» (*ibidem*). Tuttavia, questa spiegazione autobiografico-politica del «rompicapo» (ivi: 121) iconico non accontenta lo scrittore-osservatore, non gli basta a spiegare l'enigma delle pietre, per cui egli continua la sua ricerca, affidandola a un altro testo poetico di Drummond. Questa volta si tratta di un poema in prosa della breve silloge poetica *Novos*

¹⁵ Si veda il frammento n. 47 dell'*Aurora*, in Nietzsche 1964: 40.

poemas del 1948 - silloge in cui il poeta oscilla tra le illusioni e un crescente sentimento di disinganno e di impotenza nei confronti del mondo, che determina la sua riflessione sul ruolo della poesia¹⁶ - intitolato *L'Enigma*. A differenza dei versi giovanili della poesia *Nel mezzo del cammino*, nel poema *L'Enigma* le pietre - personaggi antropomorfici affini a quelli dei quadri magnelliani - sono assunte a soggetti della trama metaforica del cammino e parallelamente a oggetti dell'impedimento che ad esse viene imposto da una forma o «cosa oscura» (Tabucchi 2011: 121), il cui valore simbolico verrà nel corso del poema sigillato dalla maiuscola:

Le pietre camminavano per la strada. Quand'ecco che una forma oscura sbarra il loro cammino. Esse interrogano se stesse in base alla loro esperienza personale. Conoscevano altre forme deambulanti, e il pericolo di ogni oggetto in circolazione sulla terra. Quello, tuttavia, in nulla assomiglia alle immagini consumate dall'esperienza, prigioniere dell'abitudine o domate dall'istinto immemore delle pietre. Le pietre si fermano. Nello sforzo di capire, si immobilizzano. E nella concentrazione di questo istante, si inchiodano per sempre al suolo formando montagne colossali, o semplici e stupefatti poveri sassi smarriti.

(Drummond de Andrade, in Tabucchi 2011: 121).

In altre parole, se nel breve poema giovanile la pietra traduceva il significato di un ostacolo insormontabile, prestandosi così a simboleggiare il peso e l'opacità di tutto ciò che intercetta il cammino della figura umana, a rappresentare, in altre parole, l'enigma fissato per sempre nella vita delle retine stanche dell'io poetico (cfr.

¹⁶ Drummond vi raccoglie versi scritti negli anni di censura e dittatura in Brasile (1937-1945), evocando inoltre la situazione politica in Spagna (nelle poesie *Notícias de Espanha* e *A Federico García Lorca*). Sui componimenti della raccolta *Novos poemas* cfr. Dos Santos 2012.

Villaça 2012: 108), nel poema in prosa - diviso in tre frammenti corrispondenti a tre tappe della riflessione esegetica delle pietre - la pietra antropomorfizzata si trova in una situazione rovesciata, condividendo il destino del soggetto poetico drummondiano. Evocando reminiscenze mitiche (cfr. Arrigucci Jr. 2002: 76), la voce narrante racconta come il cammino dello «sprovveduto gregge» delle pietre viene sbarrato da una Cosa smisurata, oscura ed enigmatica, incapace di decifrare se stessa e insensibile sia agli sforzi esegetici degli altri, sia allo smarrimento che essa diffonde nel mondo con la sua meditazione oscura e inutile. Nei connotati antropomorfici di questa «Cosa smisurata» (Tabucchi 2011: 123), che «soffre nell'intimità delle sue fibre» (*ibidem*), è possibile individuare un'allegorica rappresentazione del soggetto umano che arresta l'avanzare delle pietre e paralizza il mondo.¹⁷

Quando ne *La macchina del mondo*, un componimento della raccolta *Chiaro enigma*, percepito dalla critica come una radicalizzazione del precedente processo riflessivo drummondiano (De Oliveira 2017: 168), l'io poetico drummondiano rinuncia all'appello meraviglioso di un'allegorica macchina del mondo incontrata durante il cammino su una strada di pietre a Minas - una figura anti-enigmatica per eccellenza, in quanto annuncia la conoscenza assoluta e universale (cfr. Villaça 2012: 113) - per continuare il suo viaggio personale e solitario,¹⁸ si può concludere che «[a]lla dissoluzione degli enigmi

¹⁷ Alcides Villaça interpreta i versi drummondiani dell'*Enigma* tracciando un quadro dei dubbi che il poeta brasiliano nutre sul significato delle lotte politiche e della stessa storia umana, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta: «Non contando più sulla fiducia che aveva già riposto nelle parole per la mobilitazione dell'altro, il poeta inizia a circolare tra di esse come un inutile Orfeo che non cattura più nessuno: 'Nel mondo, transito perenne, restiamo in silenzio'. Egli stesso diventa un enigma, una forma oscura che sbarrata il cammino delle pietre, una cosa cupa con cui inverte la formula originaria della pietra in mezzo al cammino: ora è il soggetto che paralizza il mondo, 'una cosa che intercetta', che 'sbarrata la strada e medita, oscura'» (Villaça 2012: 112, trad. it. di Dean Trdak).

¹⁸ In questo modo interpreta la rinuncia dell'io poetico drummondiano Silvio Castro, in un'analisi intertestuale del poema *La macchina del mondo*, raffrontato con il

e alla conseguente illuminazione del mondo che la macchina gli propone, il poeta risponda con l'enigma in cui lui stesso si è già convertito» (Villaça 2012: 113), o che rifiuti l'utopia umanistica, essendo la sua visione «di questo mondo, di questo tempo» (Stegagno Picchio 1972: 563). Questo rinunciare alla verità totalizzante potrebbe tuttavia anche suggerire che l'enigma della realtà non sia riducibile a una forma. Comunque la interpretiamo, la reazione dell'io lirico corrobora il ruolo essenziale che l'enigma ricopre nel mondo poetico drummondiano, interessando tutti i suoi orizzonti semantici.¹⁹

Ravvisando nel poema in prosa drummondiano un modo di affrontare l'enigma della vita «rappresentandolo con un altro enigma» (Tabucchi 2011: 122), Tabucchi invita l'osservatore dei quadri magnelliani a considerare in modo analogo il lavoro del pittore. L'explicit di questa parabola esegetica raffigura l'artista nell'atto di scavo, accompagnato da incertezze e domande che

canto ventitreesimo del *Paradiso* dantesco, nonché con le dieci ottave del poema epico *I Lusíadi* (*Os Lusíadas*) di Camões. Come per Dante, osserva Castro, la visione della macchina onnisciente nel poema di Drummond permette e promette la piena integrazione nella verità delle cose; tuttavia, la stessa macchina può condurre a una possibile presa di coscienza dello smarrimento del mondo, come spesso succede nella tradizione manierista e barocca. Cfr. Castro 1992: 630.

¹⁹ La stessa condizione di impenetrabilità, a cui sono relegati il mondo e l'io poetico, avvolge le parole. Anche se in alcuni versi del componimento metapoetico *Ricerca della poesia* della raccolta *Rosa del popolo* si prospetta un orizzonte di possibilità e speranza («Penetra sordamente nel regno delle parole. / Là si trovano i poemi in attesa d'essere scritti. / Sono paralitici, ma non vi è in essi disperazione, / anzi l'intatta superficie possiede calma freschezza. / Eccoli soli e muti, allo stato di vocabolario. / Convivi con i tuoi poemi prima di scriverli. / Se sono oscuri, abbi pazienza. Se ti provocano, sii calmo. / Aspetta che ognuno di essi arrivi a realizzarsi e a consumarsi col suo potere di parola / e il suo potere di silenzio.»), dietro l'atteggiamento neutro delle parole si celano l'indifferenza e l'inaccessibilità («Fatti sotto e contempla le parole. / Ognuna / ha mille facce segrete sotto la neutra faccia, / e ti domanda, senza preoccuparsi della risposta / povera o tremenda che le darai: / – hai portato la chiave?»), sigillate dalla loro finale disposizione ostile e sprezzante nei confronti del ricercatore: «Attento: / spoglie di melodia e di concetto / le parole si rifugiano nella notte. / Ancora umide e intrise di sonno / rotolano in un arduo fiume e si trasformano in disprezzo.» (Drummond de Andrade in Jacobbi 1960: 115).

riflettono quelle iniziali del personaggio-scrittore:

«Perché se la Cosa sbarra il cammino e medita, oscura, in tale oscurità l'artista avanza come un minatore che è entrato nella miniera con una piccola lampada sulla fronte. Avanza, l'artista. Ma verso dove? E perché». (ivi: 123)

Il paragone tra la figura dell'artista e quella del minatore deriva da una specie di trasposizione chiasmica, che proietta sulla figura del pittore le connotazioni biografico-poetiche relative al poeta: il motivo dell'attività mineraria, metonimicamente associata alla terra natale di Drummond,²⁰ la sua poetica della pietra,²¹ la concezione del lavoro del poeta come scavo nell'impenetrabile enigmaticità,²² alla ricerca del sé e del mondo,²³ nonché alla ricerca del linguaggio poetico - scavo accompagnato da una continua riflessione sul potere e sulla fragilità delle parole, nonché sul ruolo etico e storico della poesia. Il rapporto simmetrico che la trama del racconto esegetico stabilisce tra

²⁰ Significante per la scelta della metafora che stabilisce un rapporto di simmetria tra i due autori, è il dato relativo alle origini di Drummond de Andrade: nato a Itabira, un paese della regione Minas Gerais in Brasile - paese noto per le miniere di ferro - Drummond evoca spesso nelle sue poesie il paese nativo e le sue strade sassose. Si veda, per esempio, il componimento *Confidenza di un Itabirano* della raccolta *Sentimento del mondo*. Il motivo della terra d'origine viene ripreso pure nei primi versi del componimento *La macchina del mondo*: «E mentre io andavo a piedi vagamente / una strada di Minas, molto petrosa» (Drummond de Andrade 2002: 87).

²¹ Così la denomina Castro Correia 2002: 40. Il poeta stesso ha ribadito più volte le valenze simboliche che quella prima pietra ha assunto nella sua scrittura. Basti citare la terzina finale del componimento *Lascito* della raccolta *Chiaro enigma*: «Di tutto quanto è stato il mio passo capriccioso / in vita, resterà, poiché il resto svanisce, / una pietra che stava nel mezzo del cammin» (Drummond de Andrade 2002: 79).

²² Cfr. Villaça 2012: 111-113.

²³ L'attività dello scavo - attribuita a un insetto esausto che perforando la terra si insinua in un labirinto senza scampo, in un metaforico paese bloccato dall'oscurità, dalle radici e dai minerali, per trasformarsi in fiore, dopo un'improvvisa e «antieucleidea» svolta - assume nella poesia *Áporo*, un'altra sfida ermeneutica nell'opus del poeta, valenze metapoetiche, evocando il gesto individuale e solitario del fare poetico. Per un'interpretazione di questo sonetto drummondiano si veda Arrigucci Jr. 2002: 75-105.

la materia biografica - trasformata o transcodificata in materia poetica nei versi di Drummond, intrisa a sua volta di vari echi intertestuali (inclusi quelli camoniani²⁴) - e le pietre magnelliane, ugualmente nate dagli eterogenei spunti biografico-pittorici, evidenzia implicitamente il ruolo analogo che Tabucchi, in questo e in altri testi,²⁵ affida alla letteratura e alla pittura.

Definendo la poesia come una «nuova forza di parole» (Ortega Y Gasset 1975: 199) che trascende il linguaggio ed esprime ciò che il linguaggio non può dire, Ortega y Gasset, il cui pensiero viene da Tabucchi evocato nella conclusione del saggio *Elogio della letteratura*, accomuna la poesia alla pittura, perché il loro compito inizia laddove fallisce quello del linguaggio: nello sforzo di offrire una suggestione dell'ineffabile, ovvero dell'inesauribile mistero della realtà.²⁶ Questa concezione della poesia viene corroborata da

²⁴ In base alle valenze intertestuali e metaforiche, Jorge Fernandes da Silveira interpreta la figura della pietra nella poesia *Nel mezzo del cammino* come un rimando al personaggio di Adamastor dei *Lusíadas* di Camões (cfr. Fernandes da Silveira 2002: 44-56). In un articolo del 1973, dedicato all'antinomia acqua/pietra in Camões e Góngora, Tabucchi stesso paragona la natura rocciosa dell'Adamastor camoniano - una natura irreversibile, tragica, monolitica e statica - a quella barocca, reversibile, dinamica, e aperta, del Polifemo gongorino. Cfr. Tabucchi 1973: 581-591.

²⁵ La transitabilità dell'arte - concetto preso in prestito da Jankélévitch, attinente a «un linguaggio di un'arte che 'transita' verso il linguaggio di un'altra arte» (Tabucchi 2011: 225) e tematizzato nel testo *Ritratti di Stevenson* - è un modello praticato in tutta la raccolta tabucchiana. Verso i linguaggi della poesia e della pittura transitano, oltre al racconto-saggio *Doppio enigma*, molti altri racconti della raccolta, tra i quali *Le vacanze di Bernardo Soares*, *Notte di un sogno di mezzo inverno*, *Eureka, non-eureka*, *Gli eredi ringraziano*, *Racconto dell'uomo di carta*.

²⁶ Per la concezione della realtà come puro enigma - un enigma primordiale e preintellettuale - si veda il capitolo *Inner worlds* del libro *What is knowledge* (Ortega Y Gasset 2002: 189-203). Spiegando la differenza tra la poesia e il linguaggio, Ortega Y Gasset mette in rilievo che quest'ultimo è principalmente teso alla comunicazione e comprensione, per cui «[i]l segno verbale rappresenta un concetto e il concetto stesso è la chiarezza; in termini umani è la più alta forma di illuminazione. Ecco perché solo il concetto e, naturalmente, il "dire" equivalgono a una soluzione. Tutto il resto è, in un modo o nell'altro, un rompicapo, un enigma o un indovinello» (ivi: 198, trad. it. mia). Mi sia permesso di rimandare all'analisi del racconto *Una finestra*

Wisława Szymborska - poetessa citata in vari testi tabucchiani²⁷ e autrice, tra l'altro, di una poesia intitolata *La conversazione con una pietra*²⁸ - la quale nel discorso tenuto in occasione del conferimento del Premio Nobel nel 1996 osservava: «nel linguaggio della poesia, in cui ogni parola ha un peso, non c'è più nulla di ordinario e normale. Nessuna pietra e nessuna nuvola su di essa. Nessun giorno e nessuna notte che lo segue. E soprattutto nessuna esistenza di nessuno in questo mondo. A quanto pare i poeti avranno sempre molto da fare.» (Szymborska 1998: 20). Parallelamente, augurandosi che la letteratura possa rimanere una forma di conoscenza (Tabucchi 2022: 106), Tabucchi considera fondamentale l'importanza della ricerca, dello scavo, l'essenzialità dell'«ansia del ricercare» (Tabucchi 2022: 116), nonché il dovere della letteratura di «indagare le sfumature, esplorare le zone d'intersezione, i margini ambigui della vita» (Tabucchi 2022: 115). E allo stesso modo in cui nell'*Elogio della letteratura* evoca il sorriso misterioso della Gioconda per spiegare quello di Esteves, personaggio della *Tabaccheria* di Álvaro de Campos (Tabucchi 2020: 17-19),²⁹ così in *Doppio enigma* Tabucchi ricorre all'indissolubile enigma delle pietre poetiche per interpretare l'irrisolubile mistero delle pietre

sull'ignoto nel capitolo *Immagini che provocano la scrittura. I palinsesti iconotestuali dei "Racconti con figure"* in Peruško 2023, in cui i concetti di enigma e di ignoto vengono messi in relazione alle osservazioni sulla pittura e sulla letteratura di Merleau-Ponty e Ortega Y Gasset.

²⁷ Riferimenti alla poetessa sono presenti nel racconto intitolato *Racconto dell'uomo di carta*, nel macrotesto *Gli eredi ringraziano* della raccolta *Racconti con figure*, come pure nel racconto *Il cerchio* della raccolta *Il tempo invecchia in fretta* (Tabucchi 2009). La poetessa polacca viene inoltre ricordata da Tabucchi nella conversazione con Luca Chierici, cfr. Tabucchi / Chierici 2013: 42-43.

²⁸ «Puoi conoscermi, però mai fino in fondo. / Con tutta la superficie mi rivolgo a te, / ma tutto il mio interno è girato altrove.», si legge nella poesia *La conversazione con una pietra* (Szymborska 1998: 50).

²⁹ Il suo è un sorriso che riconduce l'io poetico camposiano alla realtà di tutti i giorni, distogliendolo dalle elucubrazioni metafisiche sul mistero delle due realtà, esteriore ed interiore. Cfr. Tabucchi 2013: 18-19.

antropomorfe di Magnelli: le domande e i dubbi si raddoppiano, e lo scavo nell'«imperscrutabilità delle cose» (ivi: 19) si perpetua in un inesauribile ciclo di enigmi e interpretazioni.



Bibliografia

A.A.V.V. (1971). *Hommage à Magnelli*, in: *XX^e siècle*, anno XXXIII, n. 37, pp. 107-156.

Aiosa-Poirier, Barbara (2021). «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, in: *Cahiers d'études italiennes* [Online], 12 (2011), <https://journals.openedition.org/cei/605?lang=fr>, consultato il 28 marzo 2021.

Agnisola, Giorgio (2012). Lo sguardo di Magnelli, in *Alberto Magnelli, Opere 1910-1970* (catalogo), pp. 9-20, reperibile in: <http://www.giorgioagnisola.it/artepresente/catalogomagnelli.pdf>.

Andrade, Carlos Drummond de (1987). *Sentimento del mondo* [trad. di Antonio Tabucchi], Torino: Einaudi.

Andrade, Carlos Drummond de (2002). *Il cuore numeroso* [trad. di Vincenzo Arsillo], Roma: Donzelli.

Arrigucci Jr., Davi (2002). *Coração partido. Uma análise da poesia reflexiva de Drummond*, Cosac & Naify, São Paulo.

Baranelli, Luca (a cura di) (1991). Bibliografia degli scritti di Italo Calvino, in: Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. III, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Milano: Mondadori, pp. 1351-1512.

- Belpoliti, Marco (1996). *L'occhio di Calvino*, Torino: Einaudi.
- Bettini, Clelia (2013). Perché è un buonviatico: la poesia e i poeti nei racconti di Antonio Tabucchi, in: *Estudos Italianos em Portugal*, Lisbona: n. s., 8, pp. 169-187.
- Calvino, Italo (1994). *Romanzi e racconti*, vol. III, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, Milano: Mondadori.
- Calvino, Italo (2001). *Saggi*, vol. II, a cura di M. Barenghi, Milano: Mondadori, [prima ed. 1995].
- Carrara, Giuseppe (2017). Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo, in: *Comparatismi* n. 11, pp. 26-55.
- Castro, Sílvio (1992). O canto XXXIII do Paraíso, a poética da revelação e A Máquina do Mundo de Carlos Drummond de Andrade, in: Associação Internacional de Lusitanistas, *Actas do Terceiro Congresso* - Universidade de Coimbra, 18 a 22 de Junho de 1990, Coimbra, pp. 617-639.
- Chataignier, Gustavo (2020). Drummond : événement et apparition d'un nouveau sujet – entretien avec Alain Badiou, in: *O que nos faz pensar* (Cadernos de Departamento de Filosofia da PUC-Rio v. 29, n. 47, pp. 258-284.
- Cometa, Michele (2005). Letteratura e arti visive figurative: un catalogo, in: *Contemporanea* n.3, pp. 15-29.
- Cometa, Michele (2012). *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- De Castro Correia, Marlene (2002). *A magia lúcida*, Rio de Janeiro: Zahar.
- De Oliveira, Anelito (2017). A condição mineira: Drummond e a cultura do Barroco, in: *Revista USP*, n. 114, pp. 159-170.
- De Oliveira, Vera Lúcia (2007). Carlos Drummond de Andrade: una poetica di tensioni, in: *Fili d'aquilone*, n. 5, reperibile in <http://www.filidaquilone.it/num005deoliveira2.html>.

Dos Santos, Margareth (2012). Un poema tirado al mar: contactos poéticos entre Carlos Drummond de Andrade y José Augustín Goytisolo, in: *Filología y Lingüística* 38 (2), pp. 63-74.

Eco, Umberto, (1988). *La struttura assente*, Milano: Bompiani [prima ed. 1968].

Fernandes da Silveira, Jorge (2002). Pedras, in: *Poesia sempre*, a. X, n. 16, 2002, pp. 44-56.

Fleissner, Robert F. (1977). Stein's Four Roses, in: *Journal of Modern Literature*, vol. 6, n. 2, pp. 325-328.

Foucault, Michel (1988). *Questa non è una pipa* [trad. di Roberto Rossi], Milano: SE [prima ed. 1973].

Iovinelli, Alessandro (2004). Un'opera intertestuale. Il caso Pessoa-Tabucchi, in: *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Soveria Mannelli: Rubbettino, pp. 337-408.

Jacobi, Ruggero (1960). *Lirici Brasiliani dal modernismo a oggi*, Milano: Silva editore.

Jakovski, Anatole (1971). 1934: première exposition à Paris, in : A.A.V.V., *Hommage à Magnelli*, in: *XX^e siècle*, anno XXXIII, n. 37, pp. 117-118.

Meschini, Michela (2007). L'immagine narrata: Antonio Tabucchi e la "tentazione" della pittura, in: *Italies. Echi di Tabucchi*, n. s., pp. 383-402.

Meschini, Michela (2018). *Antonio Tabucchi and the Visual Arts: Images, Visions, and Insights*, Berna: Peter Lang.

Nietzsche, Friedrich (1964). *Aurora e Frammenti postumi (1879-1881)* [trad. di Ferruccio Masini e Mazzino Montinari], Milano: Adelphi [prima ed. 1881].

Ortega Y Gasset, José (2002). *What is Knowledge* [trad. di Jorge Garcia-Gomez], State New York: University of New York Press [prima

ed. 1931].

Prampolini Enzo (1968). Un frammento, in: *Alberto Magnelli*, Documenti 12, Torino: Martano/Due.

Pedrosa, Celia (2002). Poesia, cânone, valor: figurações da pedra em Carlos Drummond de Andrade e Armando Freitas Filho, in: *Gragoatá*, v. 7, n. 12, pp. 83-100.

Peruško, Tatjana (2023). *Geometrie ambigue. Studi sulla narrativa di Antonio Tabucchi*, Roma: Aracne.

Ricci, Franco (2001). *Painting with words, Writing with Pictures. Word and Image in the Work of Italo Calvino*, Toronto: University of Toronto Press.

Rimini, Thea (2011). *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo: Sellerio.

Rossoni, Igor (2000). No rumo(r) do poema: estudo de um Drummond, in: *Itinerários*, n.15/16, pp. 287-296.

Stegagno Picchio, Luciana (1972). *La letteratura brasiliana*, Milano: Sansoni.

Szyborska, Wisława (2005). Conversazione con una pietra [trad. di Pietro Marchesani], in: *Sale*, Milano: Scheiwiller, pp. 109-110.

Szyborska, Wisława (1998). *Vista con granello di sabbia*, poesie 1957-1993 [trad. di Pietro Marchesani], Milano: Adelphi.

Tabucchi, Antonio (1973). Da Adamastor a Polifemo: L'antinomia acqua/pietra in: Camões e Góngora, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, vol. 3, n. 2, pp. 581-591.

Tabucchi, Antonio (1999). *L'angelo nero*, Milano: Feltrinelli [prima ed. 1991].

Tabucchi, Antonio/Chierici, Luca (2013). *Dietro l'arazzo. Conversazione sulla scrittura*, Roma: Giulio Perrone Editore.

Tabucchi, Antonio (2011). *Racconti con figure*, Palermo: Sellerio.

Tabucchi, Antonio (2020). *Di tutto resta un poco*, Milano: Feltrinelli [prima ed. 2013].

Tabucchi, Antonio (2022). Sabati d'inverno. Conversazioni con Antonio Tabucchi di Carlos Gumpert [trad. di Clelia Bettini], in: A. Tabucchi, *Zig Zag*. Conversazioni con Carlos Gumpert e Anteos Chrystostomidis, Milano: Feltrinelli, pp. 33-255.

Villaça, Alcides (2012). Poesia de Drummond: na Trilha Dos Enigmas, in: *Cadernos de Leitura de Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo: Companhia das Letras, pp. 107-119.

Yvars, José Francisco (2008). Las posibilidades del color, in: *Alberto Magnelli. Pinturas y dibujos* (versione spagnola, catalana e inglese), Barcelona: Catalogo di Oriol Galeria d'Art, pp. 17-27.



Zagonetka kamenja. Slikarstvo Alberta Magnellija i poezija Carlusa Drummonda de Andradea u hermeneutičkom ogledu Antonia Tabucchija

U članku koji je strukturiran kao egzegeza egzegeze, proučava se odnos između teksta i slike, kao i dinamika i uloga intertekstualnih elemenata u hermeneutičkoj pripovijesti *Dvostruka zagonetka*, koju je Antonio Tabucchi supostavio slici *Bez naslova* (1931) Alberta Magnellija, te objavio u zbirci *Priče sa slikama* (2011). U svojoj interpretaciji višeznačnoga, antropomorfnoga Magnellijevog kamenja iz ciklusa *Pietre (Kamenje)*, Tabucchi se služi asocijativnom

strategijom, stvarajući mrežu eksplicitnih i implicitnih intertekstualnih poveznica, u čijemu su središtu pjesnički tekstovi Carlosa Drummonda de Andradea. S brazilskim pjesnikom on dijeli opću sklonost iznimnim događajima, zagonetkama i višeznačnosti, kao i uvjerenje da književnost ne smije odustati od neumorna preispitivanja ljudske egzistencije.

Ključne riječi: slikarstvo, Magnelli, poezija, Drummond de Andrade, egzegeza, Tabucchi, enigma

The enigma of the stones. The painting of Alberto Magnelli and the poetry of Carlos Drummond de Andrade in the hermeneutic exercise of Antonio Tabucchi

This essay is an exegesis of an exegesis. It examines the relationship between text and image, as well as the dynamics and role of intertextual cross-references in Antonio Tabucchi's hermeneutic tale *Un doppio enigma*, published together with Alberto Magnelli's painting *Senza titolo* (1931) in the collection *Racconti con figure* (2011). In his interpretation of Magnelli's ambiguous, anthropomorphic stones, Tabucchi resorts to an associative strategy, creating a network of explicit and implicit intertextual references, at the center of which is the poetry of Carlos Drummond de Andrade. With the Brazilian poet he shares a general inclination toward extraordinary events, enigmas and ambiguities, as well as the belief that literature should not give up questioning human existence.

Keywords: painting, Magnelli, poetry, Drummond de Andrade, exegesis, Tabucchi, enigma