

Corinne Pontillo

## Musei narrati

*Nel museo di Reims* di Daniele Del Giudice e  
*Le madonne dell'Ermitage* di Debra Dean

Pubblicato nel 1988, *Nel museo di Reims* di Daniele Del Giudice narra la storia di Barnaba, un ex ufficiale di marina prossimo alla cecità che decide di visitare il museo della cittadina francese per memorizzarne i dipinti, in particolare la copia di *La morte di Marat* di Jacques-Louis David. Nel 2006, con *Le madonne dell'Ermitage* la scrittrice americana Debra Dean sviluppa un romanzo intorno alla storia di Marina, un'anziana donna affetta dal morbo di Alzheimer, che a distanza di sessant'anni rievoca i mesi dell'assedio nazista di Leningrado, compresi tra la fine di giugno del 1941 e l'inizio della primavera dell'anno successivo, quando, lavorando come guida all'Ermitage, aveva provato a sottrarre dall'oblio i quadri rimossi per precauzione dalle sale del museo ricostruendoli nella propria memoria. A partire dalla comune tematizzazione del museo, il contributo cerca di indagare, attraverso una lettura comparata dei due testi, alcuni elementi di convergenza, come la rappresentazione letteraria del museo in rapporto al tema della memoria e al procedimento narrativo.

*In 1988 Daniele Del Giudice published the book Nel museo di Reims, that tells the story of Barnaba, a former naval officer close to blindness who decides to visit the museum of Reims in order to memorize paintings and, in particular, the copy of Jacques-Louis David's The Death of Marat. Similarly, The Madonnas of Leningrad, a novel of the American writer Debra Dean, is focused on the story of Marina, an old woman suffering from Alzheimer's disease who evokes, after sixty years, the months between the end of June 1941 and the beginning of spring of the following year. In that period, marked by the Nazi siege of Leningrad, she worked as a guide at the Hermitage and tried to rescued from oblivion the paintings – that had been already removed, as a precaution, from the rooms of the museum – recreating them in her own memory. Starting from the theming of the museum, the aim of the article is to examine, through a comparative reading of the two texts, some points in common, such as the literary representation of the museum in relation to the theme of memory and the narrative technique.*

### 1. Note sul museo in letteratura

Spazio di ambientazione, agente del *plot*, luogo citato o in cui è conservata una particolare opera, il museo abita i testi letterari facendosi nucleo di aggregazione di temi, forme, scritture. Perfino in una rapida carrellata relativa a un limitato scorcio temporale, che prende avvio alle soglie della seconda metà del Novecento, è possibile menzionare la descrizione del Museo di Storia Naturale – al centro di un ricordo d'infanzia e cruciale anche nel rapporto del protagonista con la sorella minore – presente in *Il giovane Holden*, pubblicato nel 1951. Non meno esemplificativo appare l'incipit del racconto del 1981 *Il gioco del rovescio* di Antonio Tabucchi, che si apre al Museo del Prado di fronte al capolavoro di Velázquez *Las Meninas*, poco prima che l'io narrante venga a conoscenza della morte dell'amica Maria Do Carmo, e si

chiude con una digressione onirica sullo stesso quadro, che per le intersezioni tra l'interno e l'esterno della superficie del dipinto diviene la chiave di lettura dell'ambiguità della donna appena scomparsa. Nel 1990, con *Vertigini*, tradotto in italiano nel 2003, Sebald narra invece di un viaggio compiuto nel Nord Italia e in Europa che si conclude, al momento del rientro a Londra, con una visita alla National Gallery, dove il soggetto narrante si reca con l'intenzione di vedere un dipinto del Pisanello.

Gli esempi non mancano neanche in anni più recenti. Nel romanzo di Orhan Pamuk *Il museo dell'innocenza*, del 2012, il protagonista Kemal prova a sopperire all'assenza della donna amata (prima andata in sposa a un altro uomo e poi scomparsa a seguito di un incidente) collezionando in maniera sempre più ossessiva gli oggetti lei appartenuti o riconducibili al ricordo dei momenti trascorsi insieme. Alla fine del romanzo, l'operazione culmina nella decisione del personaggio di allestire un museo che possa ospitare gli oggetti raccolti e di affidare il racconto della sua storia, in un sapiente gioco metaletterario, allo stesso Orhan Pamuk, il quale peraltro, appena quattro anni dopo, inaugurerà a Istanbul il reale Museo dell'innocenza – germinato, dunque, dalle pagine dell'opera – e ne pubblicherà il catalogo.<sup>1</sup> La progettazione di un museo si pone anche alla base di *Non luogo a procedere* di Claudio Magris: in questo romanzo del 2015 un collezionista di armi programma la realizzazione di un 'museo della guerra' che, esponendo gli strumenti di morte e i mezzi primari dei conflitti, possa fungere da denuncia e da paradossale richiamo alla pace.

La campionatura potrebbe essere condotta anche procedendo a ritroso fino, ad esempio, alla visita di Zeno a Palazzo Pitti con la neosposa Augusta in *La coscienza di Zeno* (1923), o al riferimento agli Uffizi in *Il fu Mattia Pascal* (1904), dove lo scambio di un Perugino con un Raffaello compiuto dal protagonista da bambino riflette i cambiamenti relativi al suo nome e alla sua identità, oppure ancora alle passeggiate ai Musei Capitolini e agli Uffizi in *Ritratto di signora* (1881) di Henry James. Tuttavia, nonostante la frequenza con cui i musei fanno la loro apparizione nei testi letterari, ad oggi l'unica monografia critica dedicata alla raffigurazione del museo in letteratura risulta essere un volume del 2009 di Fabrizio Ago dal titolo *Musei citati*,<sup>2</sup> che comprende anche una sorta di antologia di citazioni tratte da romanzi, saggi, poesie, articoli di giornale. Malgrado sia presente una serie di voci che possono intrecciarsi alla rappresentazione dello spazio museale, tra cui *Arte*,

<sup>1</sup> Sul progetto del *Museo dell'innocenza* creato da Pamuk si segnala l'analisi di Vincenzo Trione, incentrata proprio sulla collezione e sui possibili modelli museografici e artistici (cfr. V. Trione, *L'opera interminabile. Arte e XXI secolo*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 299-335).

<sup>2</sup> F. Ago, *Musei citati. L'idea di museo nella letteratura contemporanea*, Pisa, Felici, 2009. Si segnala anche un volume pubblicato nel 2016 dalla casa editrice britannica Profile Books Ltd, *Treasure Palaces. Great Writers visit Great Museum*, che raccoglie testimonianze personali sui musei elaborate da scrittrici e da scrittori su invito di Maggie Fergusson e originariamente apparse su «Intelligent Life», rivista culturale di The Economist Group. Il libro è adesso disponibile anche in edizione italiana; cfr. M. Fergusson (a cura di), *Pezzi da museo. Ventidue collezioni straordinarie nel racconto di grandi scrittori*, trad. it. di P. Dogg, Palermo, Sellerio, 2019.

*artista; Collezionista; Quadro, dipinto, ritratto o Statua*,<sup>3</sup> il *Dizionario dei temi letterari* non include il museo tra le voci lemmatizzate, come avviene per un altro luogo generatore di campi metaforici e semantici, la *Biblioteca*.<sup>4</sup>

Questa circostanza può essere utile per sviluppare alcune considerazioni metodologiche che ci conducono al cuore della questione che si vuole qui affrontare. Sebbene non sia stata compilata una voce specifica per il museo, il fatto che il *Dizionario* accolga anche temi non riconducibili a concetti astratti si presta infatti a sfiorare, pur senza risolverle, alcune problematiche di carattere terminologico. In un intervento del 2008 Remo Ceserani, tenuto conto della complessità che si accompagna alla differenza tra tema e motivo, nel progettare i volumi del *Dizionario* spiega di aver rinunciato alla distinzione tra le due categorie, «data la situazione assai confusa della teoria e della terminologia»;<sup>5</sup> principio metodologico poi confermato anche nelle annotazioni introduttive al primo volume del *Dizionario*, in cui si dichiara esplicitamente che i termini tema e motivo, quest'ultimo comunemente individuabile nella «manifestazione testuale possibile di un tema»,<sup>6</sup> vengono considerati interscambiabili.<sup>7</sup>

È possibile scorgere una distanza tra le posizioni espresse da Ceserani e quelle degli studiosi e delle studiose che hanno contribuito all'elaborazione del fondamentale volume collettaneo dedicato al *Tema in letteratura*, dove invece le definizioni che si possono ricavare – delineate di certo nella consapevolezza della vischiosità del terreno d'indagine sul piano teorico e dunque volontariamente elaborate per tentativi di approssimazione al tema – rimandano a concetti astratti.<sup>8</sup> Interessante, inoltre, è l'accezione di tema elaborata da Daniele Giglioli, il quale, tenendo presente la responsabilità dell'interprete nell'individuazione di un tema e la dinamicità

<sup>3</sup> Il museo appare fugacemente nella voce *Collezionista*, dove l'istituzione del museo viene intesa come «collezione pubblica – il collezionista è in questo caso [...] lo Stato – destinata alla conservazione del patrimonio culturale e artistico di un'intera nazione» (R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007, vol. I, p. 450).

<sup>4</sup> La 'riproduzione' della biblioteca in chiave letteraria può contare anche sullo studio di Anna Dolfi, *Biblioteche reali e immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, Firenze, Firenze University Press, 2015.

<sup>5</sup> R. Ceserani, *Il punto sulla critica tematica*, in «Allegoria», XX (2008), 58, p. 29.

<sup>6</sup> G. Prince, *Tematizzare*, in AA.VV., *Il tema nella letteratura* [1985], Palermo, Sellerio, 2003, p. 56. Su una scia analoga si pone anche la proposta di Daniele Giglioli: «Il Tema lo si suppone, lo si inferisce, lo si argomenta strategicamente; il Motivo c'è, sta lì, lo si rileva oggettivamente, è la parte immediatamente visibile del contenuto di un'opera» (D. Giglioli, *Tema*, Milano, La Nuova Italia, 2001, p. 58). All'inizio degli anni Zero, lo studioso italiano è intervenuto a mettere ordine nella complessità terminologica legata alle definizioni di tema e motivo, per le quali si rinvia anche a C. Segre, *Tema/Motivo*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1981, vol. XIV, pp. 3-23.

<sup>7</sup> Cfr. R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari* cit., p. VII.

<sup>8</sup> Nell'analisi di Sholomith Rimmon-Kenan, «il tema non è un enunciato, benché a volte sia oggetto di un'esplicita formulazione; il modo in cui affiora abitualmente è l'azione dell'implicito [...]. Il tema non è un'entità *dentro*: non è un segmento incluso *dentro* il continuum del testo, ma un'elaborazione ottenuta sulla base di suoi elementi discontinui» (Sholomith Rimmon-Kenan, *Che cosa è un tema?*, in AA.VV., *Il tema nella letteratura* cit., p. 21); a queste riflessioni fa eco la sintesi delle diverse caratteristiche del tema proposta da Gerald Prince: «un tema non è formato da altro se non da entità generali e astratte: idee, pensieri, nozioni, ecc. [...] Se il tema è una categoria macrostrutturale o una cornice utile a unificare degli elementi testuali distinti (e non adiacenti), allora è una cornice-“idea” [...]. Inoltre il tema si distingue (se non è addirittura unico) a causa del suo rapporto con la struttura testuale di superficie: non è *composto* da unità testuali e, per la sua stessa natura, è da esse *differente*» (G. Prince, *Tematizzare* cit., p. 57).

ermeneutica che tale categoria critica comporta, ne riconduce le peculiarità di base alla «relazione che intercorre tra i due significati più originariamente e tenacemente iscritti nel suo spettro semantico: l'argomento e il senso. Tra questi due poli si apre uno spazio di tensione [...]», spiega l'autore, «assumiamo dunque di chiamare Tema questo spazio, questa figura, questo territorio intermedio dove di continuo vengono rinegoziati i rapporti tra argomento e senso».<sup>9</sup>

Preso atto di una configurazione tutt'altro che univoca delle coordinate teoriche – ciò che mantiene, però, una proficua apertura interpretativa –, e lungi dal voler stabilire in maniera definitiva se può essere considerato un tema o meno, si assumerà piuttosto il museo in quanto tematizzazione di uno spazio, variamente connotato, che può rinviare a una gamma di temi ad esso correlati, laddove per tematizzare si intende, accettando la definizione di Gerald Prince, «mettere in rapporto un insieme di unità testuali e un tema T tramite dei predicati, quali “rappresenta T/è un esempio di T/somiglia abbastanza a un caso paradigmatico di T” [...], grazie alla trasformazione di elementi testuali in elementi tematici».<sup>10</sup> Tali argomentazioni consentono di procedere, peraltro, a un pacifico superamento dell'annosa questione della contrapposizione tra la forma e il contenuto delle opere – nonché di uno studio tematico associato al pregiudizio di un arido contenutismo – in virtù di una resa letteraria del tema che, come avverte Elena Porciani insistendo a ragion veduta anche sull'importanza del momento ermeneutico, «non è mai un gesto di mero trasferimento della materia extratestuale nei testi, bensì è sempre un atto poetico che comporta un'articolazione strutturale nel corpo del testo».<sup>11</sup> Nella lettura della tematizzazione del museo nei due testi scelti, il racconto *Nel museo di Reims* di Daniele Del Giudice e il romanzo *Le madonne dell'Ermitage* di Debra Dean, si cercherà pertanto di far emergere alcuni dei temi predominanti, a partire da una selezione di segmenti testuali che si ritengono particolarmente significativi nell'ambito della prospettiva qui adottata.

## 2. Spazi della memoria

Dopo aver pubblicato due testi di discreto successo come *Lo stadio di Wimbledon* e *Atlante occidentale*, nel 1988 Daniele Del Giudice dà alle stampe per Mondadori il lungo racconto *Nel museo di Reims*.<sup>12</sup> La prima uscita dell'opera è corredata di sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli, apparato illustrativo che non verrà più riprodotto nelle successive edizioni, una apparsa per Einaudi nel 2010 e l'ultima, del 2016, confluita sempre per Einaudi nel volume dei *Racconti*. Nonostante sia stato riproposto al

<sup>9</sup> D. Giglioli, *Tema* cit., p. 20.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> E. Porciani, *Sulla svolta ermeneutica dello studio letterario dei temi*, in «Ermeneutica letteraria», VIII (2012), p. 169.

<sup>12</sup> Per un ragguaglio sul macrotesto dell'autore cfr. C. Klettke, *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, Firenze, Franco Cesati, 2008.

pubblico dei lettori e delle lettrici attraverso un recupero che ha interessato soltanto il testo verbale, *Nel museo di Reims* conserva una dimensione intermediale molto probabilmente connaturata alla stessa genesi dell'opera. Come ha chiarito lo stesso autore nella nota che accompagnava la prima edizione, «alla base di *Nel museo di Reims* c'è solo un pacco di fotografie di quadri non troppo messe a fuoco e in bianco e nero ricevute da quel museo un po' di tempo fa».<sup>13</sup> Lo svolgimento della trama non disattende la centralità del museo enunciata fin dal titolo; il racconto narra la storia di Barnaba, un ex ufficiale di Marina il quale, affetto da una malattia che lo condurrà alla cecità, decide di trascorrere la maggior parte del suo tempo nei musei al fine di trattenere le immagini dei quadri. Dalla voce narrante si viene a conoscenza del fatto che Barnaba, in passato, ha visitato il Museo del Prado, la Tate Gallery, il Louvre, gli Uffizi riuscendo a memorizzare ogni volta, per quanto si fosse sforzato di osservarli tutti, un solo dipinto. Anche le sue due visite al Musée des Beaux-Art di Reims, che occupano lo spazio e il tempo del *plot*, hanno come fine dichiarato la contemplazione, principalmente, di una sola opera d'arte, la copia di *La morte di Marat*,<sup>14</sup> molto probabilmente realizzata dagli allievi di Jacques-Louis David, di fronte a cui il protagonista giunge, nell'ultima parte del racconto, quando torna una seconda volta al museo dopo che il giorno prima aveva dovuto interrompere il 'tour' all'orario di chiusura. «Ogni museo ha un suo percorso, non si possono saltare le sale, non si può arrivare subito»,<sup>15</sup> spiega la voce narrante, suggerendo come gli spunti interpretativi si addensino anche nelle traiettorie tracciate dagli spostamenti del protagonista da una sala all'altra, e perfino nella lettura dei dipinti che egli prova ad effettuare prima di porsi davanti al quadro che costituisce la ragione della sua visita al museo. L'esperienza di Barnaba all'interno del Musée des Beaux-Art, inoltre, è segnata dall'incontro con Anne, una figura enigmatica che si assume il compito di accompagnare il protagonista e di aiutarlo a 'completare' – si tornerà più avanti sui risvolti narratologici di tale procedimento – la descrizione dei quadri. Una vicenda paragonabile alla storia dell'ex ufficiale ideata da Del Giudice è quella vissuta da Marina, protagonista di *Le madonne dell'Ermitage* di Debra Dean. L'autrice, poco nota in Italia, è stata un'attrice di teatro a New York e vive attualmente in Florida, dove insegna scrittura creativa presso la Florida International University. Il romanzo, sua prova d'esordio, è stato pubblicato nel 2006 e tradotto in diciassette lingue – tra cui, nel 2008, in italiano – ottenendo negli Stati Uniti diversi riconoscimenti. Il libro narra la storia di un'anziana donna affetta dal morbo di Alzheimer che, mentre si prepara, aiutata dal marito, per il matrimonio della nipote, organizzato a Drake Island, ricorda il periodo in cui, nel 1941, a causa dell'assedio dei nazisti fu costretta a rifugiarsi nelle cantine dell'Ermitage, dove all'epoca lavorava come guida, insieme al resto del personale e alle rispettive famiglie. La

<sup>13</sup> D. Del Giudice, *Nel museo di Reims*, Milano, Mondadori, 1988, p. 82.

<sup>14</sup> Si noti che nel testo il titolo originale *La Mort de Marat* viene modificato in *Marat assassiné*.

<sup>15</sup> D. Del Giudice, *Nel museo di Reims*, in Id., *Racconti*, Torino, Einaudi, 2016, p. 8. Le successive citazioni saranno tratte da questa edizione e indicate, nel testo e nelle note, con la sigla MR.

memoria corrosa dalla malattia non impedisce a Marina di richiamare alla mente episodi traumatici della sua vita accaduti sessant'anni prima e di rievocare i giorni in cui, per preservare la collezione dell'Ermitage dalla minaccia dei bombardamenti, le opere d'arte vengono, da lei e dagli altri addetti al museo, accuratamente imballate e nascoste nei sotterranei. Una volta conclusa l'operazione, dei dipinti rimangono soltanto le cornici vuote, all'ombra dello spettro di una rimozione della memoria a cui la protagonista tenta, secondo quanto ci è dato conoscere dalle digressioni retrospettive che strutturano il romanzo, di porre rimedio: «Ogni volta che entra in una sala ripete mentalmente il suo copione, cercando di collocare ogni opera nella sua cornice. Muovendosi come un fantasma tra i rettangoli vuoti, descrive a memoria quello che contenevano. Racconta la storia di ogni dipinto e quello che rappresenta».<sup>16</sup>

Marina, dunque, agevolata dalla conoscenza dell'ordine di esposizione dei quadri, veglia sulla memoria custodita dalle sale dell'Ermitage reiterando, nei mesi in cui la città è stretta d'assedio, la descrizione immaginaria delle opere. L'attività viene sostenuta da Anja – una *babuška*, ossia una delle anziane che stavano sedute nelle sale per controllare che i visitatori non toccassero i quadri – la quale suggerisce alla allora giovane guida di 'costruire' un palazzo della memoria, di scegliere cioè un luogo reale in cui poter collocare mentalmente, tra gli arredi delle varie stanze, gli oggetti da ricordare.<sup>17</sup>

Si comprende quindi che entrambi i protagonisti delle due opere analizzate sono mossi da una tenace e disperata volontà di fissare nella memoria i quadri prima della loro irreparabile perdita. E così come strettamente individuali – legati a una malattia personale ma atti a innescare feconde produzioni di senso – sono i motivi della visita di Barnaba al museo di Reims, afferente all'identità culturale e a una memoria storica e collettiva sono le opere dell'Ermitage che Marina tenta di salvare dall'oblio a cui potrebbe destinarle la seconda guerra mondiale.

L'importanza del recupero e perfino dello strenuo 'esercizio' memoriale si evince anche dalla marcata soggettività determinata dalla stessa tecnica narrativa. A questo proposito, sarà utile ricordare che la voce narrante di *Nel museo di Reims* si caratterizza per una significativa alternanza tra la prima e la terza persona. L'intero racconto è infatti scandito da una successione di paragrafi in cui i commenti di Barnaba sulle alterazioni nel modo di percepire i colori, sulle sensazioni provocate dalla consapevolezza di una cecità imminente, cedono alternativamente il passo a un narratore extradiegetico che dà conto degli spostamenti del protagonista e di Anne nei locali del museo e delle dinamiche che regolano il loro dialogo («Lei aspetta sempre che sia Barnaba a parlare, come del resto aspetta che sia lui a scegliere i quadri dove fermarsi, e quelli dove tirare dritto»; MR, p. 12). La voce narrante in terza persona

<sup>16</sup> D. Dean, *Le madonne dell'Ermitage* [2006], Casale Monferrato (AL), Piemme, 2008, p. 73. Le successive citazioni saranno tratte da questa edizione e indicate, nel testo e nelle note, con la sigla ME.

<sup>17</sup> Su un'arte della memoria esercitata attraverso partiture visuali e grafiche, come quelle elaborate per le pagine dei libri, cfr. L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.

riferisce anche alcuni dettagli relativi all'aspetto fisico dei due personaggi, quasi a colmare, apparentemente, la carenza di informazioni che il lettore non potrebbe desumere se non attraverso uno sguardo esterno,<sup>18</sup> ma in realtà affondando esclusivamente nell'interiorità di Barnaba e moltiplicando in maniera esponenziale il riflesso delle sue reazioni e dei suoi pensieri.

La rappresentazione dei moti interiori del protagonista diviene tanto più evidente quanto più si considera che con il Marat assassinato, oggetto dichiarato della sua ricerca, egli si identifica, e non in quanto personaggio storico, ma piuttosto per il mestiere di medico esercitato dal rivoluzionario francese, oltretutto specializzato nella cura dei ciechi. «La prima volta che ho visto questo quadro in una riproduzione ho sentito che mi riguardava», confida Barnaba ad Anne dopo aver ascoltato da lei la descrizione delle forme, degli oggetti e della posizione del corpo di Marat nel dipinto e poco prima di esplicitare definitivamente il nesso: «Ero [...] stupito che avendo scelto i quadri come ultima cosa da vedere proprio un quadro mi riportasse a tutto questo, a me stesso» (MR, p. 31).<sup>19</sup>

Caratterizzato da un irrisolvibile ripiegamento su se stessa è anche la protagonista di *Le madonne dell'Ermitage*. Alla discontinuità della voce narrante del racconto di Del Giudice, fa da *pendant* nel romanzo della scrittrice americana uno sviluppo non lineare del tempo, giacché al presente della trama in cui si racconta dei preparativi e del matrimonio si alternano i flashback che riportano all'esperienza esistenziale e lavorativa di Marina all'Ermitage. Occorre sottolineare che il testo è costruito in modo da rendere molto sfumati i contorni tra i due piani narrativi, poiché a differenza di *Nel museo di Reims*, dove la separazione delle voci narranti è segnalata da un rigo bianco, in *Le madonne dell'Ermitage* all'avvio delle analesi non sempre corrisponde una scansione grafica. L'uso invariato del tempo verbale al presente, inoltre, viene modulato in modo da non sciogliere mai il dubbio se i fatti ambientati all'inizio degli anni Quaranta le siano effettivamente accaduti – ovviamente nella finzione romanzesca – o se siano soltanto il frutto dell'alterazione dei pensieri di Marina oramai anziana. Si riscontra, da questo punto di vista, anche una sostanziale coerenza della voce narrante, coniugata alla terza persona ma caratterizzata da una focalizzazione interna che determina, in alcuni casi, il passaggio senza soluzione di continuità dallo svolgimento dell'azione al flusso dei pensieri della protagonista.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Barnaba viene descritto come «un ragazzo italiano alto e coi capelli neri ricci» (MR, p. 6); Anne, invece, al momento del suo esordio nel testo, è «una ragazza ferma davanti a un Géricault, una ragazza di spalle, e le sue spalle sono belle e aperte e contornate dal disegno del vestito corto, sfiorate dalle punte dei capelli biondi non troppo lunghi. Lei non vede Barnaba, né Barnaba potrebbe vederla» (MR, pp. 8-9).

<sup>19</sup> Non stupisce che l'interiorità del protagonista venga delineata, oltre che dall'assetto narrativo, anche da una continua rifrazione con l'esterno, qualora se ne considerino gli esiti alla luce di alcune riflessioni di Del Giudice, il quale colloca se stesso, in quanto scrittore, «tra quelli che tendono a ricavare la soggettività dall'oggettività, a far emergere una figura dal suo rapporto con lo spazio, dai suoi movimenti, da una complessità di particolari e di relazioni che, se descritte con esattezza, dovrebbero produrre contemporaneamente l'immagine di una persona e del suo sentire in un determinato luogo» (D. Del Giudice, *La conoscenza della luce*, in Id., *In questa luce*, Torino, Einaudi, 2013, p. 41).

<sup>20</sup> Un esempio di questo procedimento può essere ravvisato nel passaggio in cui, durante il ricevimento di nozze della nipote, sotto le apprensive cure della figlia alla mente di Marina affiorano le difficoltà materiali vissute durante la guerra: «“Non hai neanche assaggiato l'insalata, mamma.” Marina sente una voce nell'orecchio. “Pomodori e

In questo contesto, rispetto al metaforico palazzo della memoria che nel corso del romanzo diventerà per Marina una vera e propria ossessione, le sale dell'Ermitage sembrano porsi in un rapporto non di semplice analogia, bensì di presentificazione di tale metafora. Con un impiego sottilmente risemantizzato del verbo che indica la percezione visiva, nel recupero mnemonico a cui sottopone se stessa tentando di rimanere ancorata alla realtà che, sempre più distante da lei, la circonda, la protagonista «a volte *vede* soltanto una parete vuota» (ME, p. 158; corsivo mio); nel presente della sua malattia, il palazzo della memoria 'è' il museo dell'Ermitage: «il viso di quella donna le è familiare, ma non riesce a collocarlo», afferma la voce narrante condividendo la difficoltà di Marina a riconoscere la propria figlia, «tante facce da ricordare, a cui dare un nome e sistemare nelle sale vuote» (*ibidem*). Il museo diviene quindi uno spazio reale e mentale allo stesso tempo, rispetto al quale il lettore può godere del privilegio di un accesso realizzabile, oltre che attraverso il peculiare intreccio dei piani temporali e gli espedienti a cui si è accennato, anche tramite una successione non consecutiva di brevi capitoli articolati, sul piano retorico, come se ospitassero la trascrizione delle parole, presumibilmente di Marina, rivolte ai visitatori durante le visite guidate. Vale la pena riportare uno stralcio dell'ultima di queste guide narrate, dove scorre sottotraccia la spia di una diffusa dimensione metatestuale: «Molte sale non hanno un nome, soltanto un numero. Guardatevi intorno. Un'esplosione ha fracassato i vetri delle finestre [...]. Che altro? Niente. Cornici, soltanto cornici. Tornate indietro di una o due sale finché non trovate qualcosa che riconoscete e ricominciate da capo. Oltre quattrocento sale, ma quasi tutte sono vuote» (ME, p. 175).

### 3. *Al confine con la narrazione*

Se quello della memoria è uno dei temi più espliciti col quale poter mettere in relazione lo spazio museale delle due opere prese in esame, a voler rileggere i testi nel tentativo di far emergere ulteriori stratificazioni ermeneutiche, si nota come la funzione del museo di Reims e dell'Ermitage non si esaurisca nella possibilità di una 'musealizzazione' della memoria; ad essere chiamati in causa, piuttosto, sono aspetti che, pur rimanendo strettamente connessi alla rappresentazione tematica e metaforica della memoria, attengono allo stesso procedimento narrativo. La base comune al racconto di Del Giudice e al romanzo di Dean si scopre dunque più ampia di quanto non lasci percepire una prima osservazione dei testi.

Da questo punto di vista, la narrazione ekphrastica che occupa buona parte dei testi si lega a doppio filo con la loro struttura e diventa una porta d'ingresso all'interpretazione di alcuni aspetti affatto secondari. In *Nel museo di Reims*, non riuscendo a percepire interamente i quadri di cui prova a prendere visione, il

---

mozzarella. Ti piacciono i pomodori.» Nessuno nomina il cibo. Non è educato dire che si ha fame, e ancora peggio stuzzicare la fame altrui con ricordi di cose mangiate in passato. Ma la notte lei sogna banchetti» (ME, p. 159).



protagonista integra quel suo incompleto guardare con dettagli offerti dall'immaginazione, assecondato, in questo, da colei che lo accompagna: solo per riportare uno dei diversi esempi che potrebbero essere menzionati, se a Barnaba «lo spettro di Banquo [di Théodore Chassériau] [...] appare in piedi e malvagio invece di starsene seduto tra gli altri commensali come se ne sta nel quadro, lei gli completa quell'immagine fin nei dettagli, in gesti che nella tela non ci sono affatto» (MR, p. 13). Poco più avanti sarà addirittura Anne a prendere l'iniziativa, fermandosi davanti a un quadro attribuito a Nicolas Taunay, *L'enfant distrait*:

C'erano tre o quattro bambini in fila, almeno così parve a Barnaba, con le bocche spalancate e il viso in alto; cantando seguivano tutti il maestro che li dirigeva, tutti tranne l'ultimo, anche lui cantava ma guardava fuori, attraverso la vetrata della chiesa, dischiusa. «Fuori, – disse Anne piano, – c'è un altro bambino, più piccolo. È seduto sull'erba e tiene una mano dentro l'altra, tra le due mani corre un filo che sale fino a un aquilone. Il bambino non guarda l'aquilone, guarda verso la finestra della chiesa, dove gli altri cantano. O forse non si può dire che li guardi; gli occhi sono lì, ma lui è leggermente distaccato, come in un suo pensiero o in una sua saggezza» (MR, pp. 16-17).

Giacché non esiste un dipinto di Nicolas Taunay che risponda al titolo *L'enfant distrait* e alla descrizione tratteggiata nel racconto, appare evidente come nel brano citato il lettore si trovi di fronte a quella tipologia di ekphrasis che Michele Cometa ha definito, riallacciandosi agli studi di John Hollander, nozionale, che riguarda la descrizione di «opere d'arte mai esistite». <sup>21</sup> Pur in questo venir meno del legame con il referente, l'ekphrasis mantiene il suo statuto di «dispositivo retorico [...] profondamente coinvolto nella genesi e nella struttura stessa» <sup>22</sup> del racconto, provocando una significativa ricaduta metatestuale che, in questo caso specifico, crea un rimando alle caratteristiche del personaggio principale. I riferimenti a un atto del guardare che avviene, per due dei bambini descritti, attraverso la vetrata o la finestra della chiesa, infatti, fanno cadere l'attenzione su un diaframma che si frappone alla visione, nonché su una condizione liminale esplicitamente attribuita, nel corso della narrazione, a Barnaba – ormai impossibilitato a distinguere i colori ma ancora nelle condizioni di scorgere, sebbene a fatica, parte delle figure – e che servirà ad approdare anche ad una scoperta formulazione della menzogna 'veicolata' da Anne. <sup>23</sup>

<sup>21</sup> M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 48.

L'ekphrasis nozionale si contrappone, ma solo in linea teorica, giacché spesso una distinzione netta tra le due modalità non è ipotizzabile, a quella mimetica, «destinata alla verbalizzazione di opere d'arte realmente esistenti e verificabili» (*ibidem*).

<sup>22</sup> Ivi, p. 62.

<sup>23</sup> Su tale aspetto, posto in relazione all'elemento del 'gioco' in cui Anne coinvolge Barnaba, si è soffermato Matteo Martelli nel saggio *La cortesia dell'inganno: gioco e menzogna in Nel museo di Reims di Daniele Del Giudice*, in A. Calanchi, G. Cocchi, A. Comune (a cura di), *Il lato oscuro delle parole / The Dark Side of Words*, Berna, Peter Lang, 2015, pp. 63-64. Sul tema della menzogna in *Nel museo di Reims* la critica ha ampiamente riflettuto; oltre al contributo di Martelli, cfr. in particolare P. Zublena, *Vedere, sentire, mentire. "Nel museo di Reims" di Daniele Del Giudice*, in M. Ciccuto, A. Zingone (a cura di), *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Viareggio-Lucca, Baroni, 1998, pp. 863-876; J. Spaccini, *In un museo e davanti a un quadro... Lettura critica di un racconto di Daniele Del Giudice*, in «Studia Romanica et Anglica Zagrabienis», LI (2006), pp. 147-181; F. Francucci, *Sedici dipinti, più o*

«“Però potrebbe fare degli ottimi scherzi”», afferma la ragazza con scanzonata levità, cercando di «raggiungere la parte comica» del protagonista, poco prima di percorrere lo scalone che li avrebbe condotti al primo piano del museo; «e se Barnaba chiedeva quali lei rispondeva: “Tutti quelli che si possono fare in una condizione a metà. Le cose a metà sono le migliori per fare degli scherzi”, e poi aggiungeva in un tono appena diverso, riflessivo, come tra sé: “Anche per mentire, la condizione a metà è la migliore”» (MR, p. 16).

Alcune dinamiche peculiari dell'ekphrasis caratterizzano anche la scrittura del romanzo *Le madonne dell'Ermitage*. Da un punto di vista strettamente retorico, buona parte delle descrizioni di opere d'arte delineate da Marina potrebbero rientrare nel dominio della denotazione. Dei quadri realmente conservati al museo dell'Ermitage di cui si possono desumere i dati essenziali, infatti, la protagonista talvolta cita l'autore e il titolo, e presenta dettagli relativi ai colori, alle espressioni del volto, alle pose e alla prossemica dei personaggi ritratti.<sup>24</sup> Tali ekphrasis, tuttavia, producono un cortocircuito semantico nel momento in cui si considera che, nascendo da uno scavo memoriale, esse vengono tracciate in assenza dei dipinti cui si riferiscono.<sup>25</sup> Nel corso del romanzo, inoltre, la descrizione immaginaria di opere reali cui la protagonista si dedica con sistematico impegno sfocia in una paradossale operazione mnemonica indotta, ancora una volta, da Anja, la quale invita Marina, riuscendo poi a coinvolgerla nell'intento, a memorizzare una serie di quadri che l'anziana sostiene siano stati sottratti negli anni Venti per volere di Stalin e destinati al mercato internazionale prima della nascita della protagonista; quadri, dunque, che Marina non ha mai visto. Sorretta dall'anamnesi di Anja, nella seconda metà dell'opera al recupero memoriale della ragazza si sovrappongono le figure descritte dalla *babuška*, i cui ricordi contribuiscono a un procedere della narrazione armonizzato con la scrittura ekphrastica che scandisce i movimenti della protagonista all'interno delle sale del museo.

Questi rapidi passaggi confermano, oltretutto, il rilievo riservato alle figure di Anne e Anja,<sup>26</sup> ulteriormente rafforzato dalla constatazione che è proprio dal confronto con queste due interlocutrici che affiorano in più momenti, sia nel racconto di Del

---

*meno. Leggere e guardare* Nel museo di Reims di Daniele Del Giudice, in «Per leggere. I generi della lettura», XVII (2017), 32-33, pp. 114-141.

<sup>24</sup> Sulla denotazione e sulla semplicità apparente di questa scelta ekphrastica, comunque capace di «produrre effetti di senso che modificano profondamente il referente (sia esso reale o fittizio)», cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini* cit., pp. 85-90 (la citazione a p. 85).

<sup>25</sup> Così avviene, ad esempio, con l'ekphrasis dell'*Assunzione al cielo di Maria Maddalena*, «colta in volo, con gli occhi spalancati che guardano verso l'alto, le braccia aperte, il mantello e la fascia rossa che la seguono come uno strascico. A sorreggerla sono un paio di angeli e un gregge di cherubini grassocci, che la sorreggono sulle spalle come se fosse un pesante sacco» (ME, p. 73).

<sup>26</sup> Interessante appare la corrispondenza dei nomi. Anja potrebbe richiamare il mito classico di Anna, la sorella di Didone, scomparsa nei pressi del fiume Numicio e trasformata in ninfa («Il futuro è sempre scritto sull'acqua», afferma Anja in maniera sibillina; ME, p. 205). Più difficile è forse trovare un legame tra le peculiarità del mito di Anna e la guida di Barnaba, il cui ruolo è stato piuttosto associato, nell'ambito di un paragone dello spazio museale con un labirinto, a quello di Arianna (cfr. J. Spaccini, *In un museo e davanti a un quadro...* cit., p. 149; M. Maiorino, *Un'idea di museo e di collezione attraverso le scritture di Calvino e Del Giudice*, in «piano b. Arti e culture visive», IV (2019), 1, p. 58).

Giudice che nel romanzo di Dean, aspetti che contribuiscono alla costruzione dei personaggi principali, a tal punto da poter ravvisare nel modo di agire delle due donne una proiezione, rispettivamente, di Barnaba e di Marina.

Quella espressa da Anne, infatti, non si rivela una menzogna fine a se stessa e fa sorgere piuttosto il sospetto che il movente che spinge lei – ma anche Barnaba, come si vedrà – a mentire abbia una matrice letteraria. Che la figura della ragazza, nell'economia del racconto, possa essere letta non già come il sostegno a una percezione insufficiente ma in quanto frutto di un riflesso dell'interiorità del protagonista appare evidente fin dalla sua prima comparsa. Nel momento in cui, in uno dei paragrafi iniziali, Barnaba si avvicina alle targhette d'ottone per leggere i titoli delle opere, provando invano a non attirare l'attenzione e a celare agli altri visitatori la sua difficoltà, Anne – di cui, si è detto, non si sa nulla se non i movimenti, le parole, i sorrisi che nascono nell'interazione con il protagonista – si avvicina e sorprende il personaggio principale iniziando a descrivere *ex abrupto* il quadro che sta osservando, *Desdémone aux pieds de son père* di Delacroix. «Non ne abbiamo parlato, non ho avuto bisogno di dirle: sto diventando cieco, lei l'ha capito subito» (MR, p. 15), nota Barnaba, il quale si accorgerà, dopo averle raccontato delle sue letture dei testi di medicina di Marat, che Anne era già al corrente di tutte quelle informazioni relative alla sua attività di medico. Volendo proseguire con una lettura dei due personaggi condotta sulla base della loro specularità, si può facilmente ricordare che anche il protagonista, come già accennato, mente; lo ha fatto con il medico che controllava il suo daltonismo (memorizzando i colori fili delle lane di Holmgreen per poterli riferire nel giusto ordine) e tornerà a mentire, questa volta ad Anne, alla fine del racconto, quando affermerà che la scritta posta in basso a destra del quadro fosse la dedica «A Marat, David» – riportata nella tela originale esposta al Museo reale delle belle arti del Belgio di Bruxelles – e non la più complessa «N'ayant pu me corrompre ils m'ont assassiné», che caratterizza, invece, proprio la replica del dipinto conservata a Reims [Figura 1].<sup>27</sup>

Osservata da questo angolo di visuale, Anne diviene un completamento necessario tanto al percorso di Barnaba all'interno del museo quanto al percorso narrativo, che si nutre degli spostamenti compiuti dal protagonista in compagnia della ragazza.<sup>28</sup> «Io credo che uno scrittore “vede” veramente soltanto quando scrive»,<sup>29</sup> dichiara del resto Del Giudice, fornendo un sostegno di più a un'interpretazione della menzogna che passa attraverso il bisogno di narrazioni possibili, di mondi paralleli forgiati dalla creazione letteraria. Non sarà casuale l'insoddisfazione manifestata da Barnaba negli attimi in cui ascolta da Anne l'ekphrasis, questa volta fedele e circostanziata, della

<sup>27</sup> Di Anne come manifesto «raddoppiamento» di Barnaba ha parlato Federico Francucci in *Sedici dipinti, più o meno* cit., p. 125.

<sup>28</sup> Peraltro, quando Barnaba torna al museo non prova neanche a verificare la veridicità di ciò che Anne gli ha riferito descrivendo i quadri; al contrario, «ogni angolo si salda a una frase di Anne, a un suo silenzio, a una tensione o a un abbandono, 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» (MR, p. 25).

<sup>29</sup> D. Del Giudice, *La conoscenza della luce* cit., p. 36.

*Morte di Marat*, poiché dei dipinti «lo incuriosiva la storia, i fili infiniti che dalla storia si dipartono lasciando immaginare il prima e il dopo, tutto quello che nel quadro non c'è» (MR, p. 25).

Passando a *Le madonne dell'Ermitage*, non sarà fuorviante scorgere in Anja una delle chiavi di volta del testo. Instaurata su una iniziale, sottile identificazione da parte di Marina, il rapporto con l'anziana donna si evolve in maniera da creare un tramite verso una *mise en abyme* sviluppata intorno all'archetipo materno ed espressa anche attraverso la presenza di brani in cui i confini tra la realtà finzionale e l'immaginazione della protagonista si assottigliano. Per ciò che concerne il primo aspetto, di fronte allo sguardo scettico di Marina, che sostiene di non essere credente, in uno dei primi giri nel museo compiuti insieme Anja si inginocchia ai piedi del pannello che ospitava la *Madonna Litta* e prega. Poco oltre, anche la protagonista «da quel giorno di ottobre in cui ha visto Anja che pregava [...] ha cominciato a imitarla» (ME, p. 113). [Figura 2] I riferimenti alle madonne, la cui centralità viene già enunciata sulla soglia del testo, non si limitano ai passi citati – e neanche alla scoperta identificazione di Marina con la *Madonna Benois*, un ritratto che «sente [...] come se fosse il suo. Con quella fronte alta [...] le assomiglia, tanto che a volte si è immaginata di essere lei la modella»<sup>30</sup> (ME, p. 85) –, ma danno vita a una proliferazione di episodi dall'affascinante valenza poetica. L'esperienza vissuta da Marina nei locali dell'Ermitage durante la guerra si integra, infatti, con il dispositivo narratologico fino a culminare, contestualmente a un'ekphrasis della *Danae* di Rembrandt rievocata dalla giovane durante uno dei turni di sorveglianza sul tetto del museo, nell'unione con la statua di Giove, la stessa divinità che si era presentata a Danae sotto forma di pioggia d'oro. Su questo espediente si innesta quindi un altro nucleo tematico, quello della maternità, fondato sulla salvifica illusione di un rigenerarsi sacrale della vita nel deserto degli stenti della guerra e costruito in modo da conferire all'episodio dell'unione con Zeus un rilievo quasi allucinatorio. Marina scoprirà soltanto nella primavera del 1942 di essere in attesa di un figlio e, quando sarà ormai anziana e arresa ai suoi ricordi, crederà che il padre del suo primogenito fosse proprio un Dio. Non a caso, la sala che ospita la statua di Zeus si tingerà di una venatura regressiva neanche troppo celata: in uno dei capitoli conclusivi, quando Marina si offre di guidare un gruppo di cadetti capitati al museo, i giovani «attraversano dietro di lei la Sala di Giove [...]. Sembra di essere sott'acqua con la luce fioca che filtra da alcuni pannelli intatti»; e poi ancora «nella Sala di Dioniso, il colore è corallo. È un salone magnifico. Sembra di essere in un ventre materno, rosso, buio, protettivo» (ME, p. 218).

<sup>30</sup> I riflessi nel testo delle immagini delle madonne si illuminano ulteriormente sotto la luce proiettata dal titolo originale del romanzo, *The Madonnas of Leningrad*, che allude alle donne della città e non solo ai dipinti del museo come nella traduzione italiana, e dalla figura di Helen, la figlia di Marina. Della ragazza, che nutre aspirazione di pittrice, sappiamo che per un periodo si era avvicinata alla religione e aveva frequentato un corso di catechismo, «ma il risultato più significativo delle sue frequentazioni era stato una serie di ritratti al femminile [...]. Ognuna di loro aveva assunto una posa da Madonna addolorata, gli occhi bassi e un'espressione indecifrabile. [...] Quelli che le erano riusciti meglio li aveva regalati a sua madre» (ME, p. 64).

Le ekphrasis, i percorsi compiuti dai protagonisti negli spazi e nelle sale dei musei, le descrizioni visive proposte da Anne e da Anja, responsabili anche del funzionamento dell'ingranaggio narrativo, come già accennato, si innervano e si manifestano a livello diegetico. Negli episodi che li vedono insieme a queste due 'guide' così affini, sia Barnaba che Marina dubitano della veridicità delle parole delle loro rispettive interlocutrici; il primo ricevendo poi conferma in merito alle menzogne pronunciate da Anne, la seconda manifestando una passeggera esitazione («Sa che Anja non mentirebbe di proposito, ma non potrebbe trattarsi di fantasie? E se Anja avesse inventato questi quadri? Sono immagini molto circostanziate, ma ciò non significa che siano reali», ME, p. 141). Tuttavia, che le descrizioni delle due donne siano vere o meno non è così rilevante; se ne renderà conto Barnaba, che scioglierà i sospetti con una domanda retorica: «Che importanza può avere se questi quadri li ricorderò come sono, o come ho cercato di vederli, o come lei me li ha descritti?» (MR, p. 14). Lo stesso mostra di sapere anche Marina, la quale accetterà di memorizzare quei dipinti mai visti senza opporre resistenza. Probabilmente, l'aspetto che più conta, tanto per i personaggi – bisognosi, in maniera diversa l'uno dall'altra, di illusioni necessarie – quanto per il lettore, è la studiata messa in scena della narrazione, del suo carattere finzionale e del suo inesauribile potere immaginifico.

A partire dalla tematizzazione del museo, i due testi lasciano inevitabilmente aperte numerose opportunità di interpretazione, quanto più incisive tanto più se ne provi a collegarne le implicazioni tematiche, semantiche e formali a una più ampia mappatura di opere. Riprendendo un esempio citato in apertura, non sarebbe privo di interesse condurre un'indagine parallela sulla connotazione politica assunta dal rapporto tra museo e memoria in Pamuk, il cui *Museo dell'innocenza* rivendica, grazie al recupero di oggetti quotidiani e delle storie individuali che scorrono e si incarnano nel loro utilizzo, l'importanza dell'autenticità della vita degli individui, contrapposta alla magnificenza dei musei occidentali, espressione della Storia delle nazioni e delle comunità. Se si pone l'accento, invece, sulla componente intermediale della scrittura, le linee di ricerca generate dalla riproduzione verbale del museo potrebbero incrociare le dinamiche di interazione tra parola letteraria e linguaggi figurativi su cui si articola un altro dispositivo visuale e narratologico, il *cabinet d'amateur*, magistralmente rappresentato da Georges Perec, ad esempio, nel romanzo del 1990 *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau* (tradotto in italiano con il titolo *Storia di un quadro*).<sup>31</sup> In un'ottica ancora più generale, ulteriori declinazioni del dialogo tra parole e immagini paragonabili agli scarti di senso attivati dal museo potrebbero essere ritracciate nelle collezioni e nelle esposizioni in forma privata di oggetti che, da *La casa della vita* (1958) di Mario Praz fino al fototesto *Asterusher* (2015) di Michele Mari e, ancora una volta, a Orhan Pamuk, si intersecano con le

<sup>31</sup> Per un'analisi della matrice ekphrastica dell'opera di Perec e del suo rapporto con l'arte pittorica cfr. M. Cometa, *Un'antropologia del falso: letteratura e pittura*, in L. Scalabroni (a cura di), *Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi*, Pisa, ETS, 2010; V. Cammarata, *Il cabinet d'amateur di Georges Perec*, in «Between», I (2011), 1, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/209> [ultimo accesso 28.07.2020].

ragioni di una prosa dai risvolti autobiografici.<sup>32</sup> Fermo restando che i vari aspetti individuati sono spesso caratterizzati da una loro compresenza tra le pagine di un testo narrativo e non da una manifestazione isolata, il campo di ricerca delimitato dai musei ‘narrati’ si presuppone fertile di potenziali spunti critici, relativi alla molteplicità dei racconti possibili così come alla capacità della letteratura di ripensare continuamente i propri confini, di dar luogo a territori di frontiera che si prestano a fruttuose contaminazioni con le altre arti.

## Immagini

Figura 1. *La morte di Marat*, replica d’atelier da Jacques-Louis David, dopo il 13.7.1793 – Reims, Musée des Beaux Arts

Figura 2. *Madonna Benois* di Leonardo da Vinci, 1478-1482 ca. – San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage

---

<sup>32</sup> Un esplicito accostamento di *Asterusher* a un «personale “museo dell’innocenza”» è stato già proposto da Maria Rizzarelli in un’attenta recensione al fototesto dello scrittore milanese; cfr. M. Rizzarelli, *All’ombra dei cipressi e dentro le case*, in «L’indice dei libri del mese», XXXIII (2016), 5, p. 11.



Figura 1



Figura 2