

Cauterio suave

Cauterio suave

Collana di filologia iberica fondata da Giuseppe Mazzocchi,
diretta da Paolo Pintacuda, dell'Università di Pavia.

;Oh cauterio suave!
;Oh regalada llaga!

Questa collana, la cui nascita e la cui crescita si devono alla fiducia e all'entusiasmo dell'editore, raccoglie edizioni critiche, studi, repertori bibliografici. Senza preclusione di lingua o di cultura, di spazio o di tempi, è aperta a tutte le espressioni letterarie di area iberoromanza dalle origini a oggi. *Cauterio suave* aspira a distinguersi per la concretezza dei contributi proposti e per il loro rigore filologico. Ma tale rigore non sarà mai rigidità: il cauterio che il filologo applica ai testi che studia è bruciante, ma soave è lo splendore che ne riverbera sui documenti scoperti, ricostruiti, illustrati, e che da essi barbaglia un poco di luce anche sullo slancio, faticoso e solitario, di chi li ha accostati con amore.

Ultimi volumi pubblicati:

11. Paolo Tanganelli, *Le macchine della descrizione. Retorica e predicazione nel Barocco spagnolo*
12. Pedro de Oña, *Arauco domado*, edizione di Ornella Gianesin
13. Giovanni Caravaggi, *Agua secreta. Studi del Maestro sulla tradizione lirica iberica raccolti per il suo ottantesimo compleanno*
14. Paola Laskaris e Paolo Pintacuda (a cura di), *Intorno all'epica ispanica*
15. Hernando de Talavera, *Invectivas o reprensiones contra el médico rudo y parlero*, edizione di Andrea Baldissera
16. Fray Diego de Valencia de León, *Opera poetica*, edizione di Isabella Proia
17. Andrea Zinato e Paola Bellomi (a cura di), *Poesía, poéticas y cultura literaria*
18. Marusca Francini e Paolo Pintacuda (a cura di), *¿Hablo mal? In ricordo di Giuseppe Mazzocchi*
19. Andrea Baldissera (a cura di), *Cancioneros del Siglo de Oro. Forma y formas / Canzonieri dei Secoli d'oro. Forma e forme*

“Con llama que consume y no da pena”

El hispanismo ‘integral’ de Giuseppe Mazzocchi

a cura di Andrea Baldissera, Paolo Pintacuda, Paolo Tanganelli



In copertina: carta moderna della Spagna di Nicolò Germanico, in Claudio Tolomeo,
Geografia, Ulm, 1482.



L'opera è stata pubblicata con i contributi di
Università degli Studi del Piemonte Orientale – Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Pavia – Dipartimento di Studi Umanistici.

Il presente volume ha superato positivamente la procedura di referaggio (*peer review*),
condotta da revisori anonimi selezionati fra docenti universitari e/o esperti.

© Ibis, Como – Pavia 2022
www.ibisedizioni.it
I edizione: febbraio 2022
ISBN 978-88-7164-656-5

11 *Premessa*

15 Giuseppe Mazzocchi, *“Io, Sancio, sono nato per vivere morendo, e tu per morire mangiando”*. Sancio Panza e don Chisciotte a tavola

Edad Media y Humanismo

37 Vicenç Beltran Pepió, *“Las ganancias del Cid”*. Romancero, música y escritura poética en el siglo XVI

53 Antonio Chas Aguión, *Series poéticas y anomalías en la transmisión textual de PNI*

69 María Jesús Lacarra, *Testimonios recuperados de “Celestina” (Sevilla, 1569 y Salamanca, 1573) y de una Glosa del Cartujano a las “Coplas” de Manrique (Medina del Campo, 1569)*

87 Miguel Ángel Pérez Priego, *La poesía mariana del Marqués de Santillana*

101 Isabella Tomassetti, *Tradizione, frammentazione e “varia lectio”: due casi emblematici*

129 Andrea Zinato, *“Siché zudei ebene istis temporibus un'altra persecutione di esser scaziati di Spagna...”: gli ebrei ispanici nei “Diarii” di Marin Sanudo tra espulsione ed istituzione del Ghetto*

Siglo de Oro

- 153 Álvaro Alonso, *El "concilium daemonum" en la épica religiosa del Siglo de Oro*
- 169 Hélio J. S. Alves, *Corte-Real, ¿el primer poeta-pintor del paisaje y de la perspectiva?*
- 187 Antonio Azaustre Galiana, *La anotación de Manuel Ponce a la "Soledad primera" de Góngora*
- 201 Maria D'Agostino, *"Con la fenice a prova". Juan de la Vega traduttore di Annibal Caro*
- 221 Antonio Gargano, *"Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst". Per una lettura dell'"Égloga III" di Garcilaso*
- 237 Luciana Gentilli, *"La esclava de su galán" di Lope de Vega: un appassionante rompicapo tra complicitanze e depistaggi*
- 259 Davide Maffi, *L'uomo che visse due volte. Nuovi spunti sulla vita di Alonso de Contreras*
- 273 Tonina Paba, *Entre fe y política. Emblemática popular en la fiesta para el Arzobispo Bernardo de la Cabra (Cagliari, 1642)*
- 285 Maria Rosso, *"Tuvo la verdad un camino": "La Philosophía vulgar" de Mal Lara, entre las paremias y Esopo*
- 301 Marcial Rubio Áñez, *Garcilaso, "Égloga II": la écfyasis bélica*

Literatura espiritual y mística

- 319 Anna Bognolo, *Le sorelle di don Chisciotte: Teresa di Gesù e le lettrici di romanzi cavallereschi*
- 335 Elvezio Canonica, *Lengua poética unitiva en la "Llama de amor viva" de San Juan de la Cruz*
- 353 Olga Perotti, *Mali del corpo e mali dello spirito nel "Camino de perfección" di Santa Teresa de Jesús*
- 365 Encarnación Sánchez García, *El ángel de la Transverberación de Santa Teresa. Apuntes sobre su caracterización en el "Libro de la vida" y en los primeros comentaristas y testimonios iconográficos*
- 389 Danilo Zardin, *Teresa di Gesù nella Lombardia di Cinque-Seicento*
- 405 Paola Zito, *Teresa, Giulia e le altre. Sante e finte sante allo specchio*

Siglo XX

- 425 Daniela Aronica, *Nell'officina di Almodóvar: la costruzione della storia da "La visita" (1973) a "La mala educación" (2004)*

- 447 Andrea Bresadola, *“Un realismo crudo de mal gusto”: veti e censura all’opera di Cesare Pavese nella Spagna franchista*
- 469 Giovanni Caravaggi, *Cadenze di un novembre di Antonio Machado*
- 483 Antonio Carreira, *Los orígenes de “Criticón”*
- 493 Laura Dolfi, *Su una lettera inedita di Dámaso Alonso a Oreste Macrí*
- 503 Paola Laskaris, *“Rojo y negro”: la voce di Ignazio Silone nella Spagna franchista*
- 523 Elena Liverani, *Interazioni e confluenze tra arte e letteratura nell’ultima produzione di Enrique Vila-Matas*
- 543 Renata Londero, *Elio Vittorini ricreatore del “Llanto” lorchiano*
- 561 Valeria Tocco, *“Os cus de Judas”: un romanzo nel suo fare*
- 577 Monica von Wunster, *“Madrid callejero” di José Gutiérrez Solana (1923)*

Critica del texto

- 595 Andrea Baldissera, *Come si fa uno stemma. Il caso del Frontino “romanceado”*
- 627 Rafael Bonilla Cerezo, *Estemática y variantes de autor en “La Dulciada”*
- 657 Patrizia Botta - Aviva Garribba - Debora Vaccari, *“Unica” corsinianos para Beppe*
- 693 Paola Elia, *“Coplas” senza musica nel “Cancionero musical” 7-1-28 della Biblioteca Capitular y Colombina di Siviglia (SV1)*
- 721 Juan Montero, *Sobre las ediciones antiguas del “Discurso de la verdad” de Miguel Mañara (Notas para la edición crítica)*
- 737 Paolo Tanganelli, *Ecdotica degli originali: “Niebla” di Unamuno*
- 759 Paolo Trovato, *Qualche dato nuovo e qualche ipotesi sulla tradizione della “Celestina”*

Hispanismo ‘integral’

- 801 Lorenzo Baldacchini, *Giuseppe Mazzocchi e la bibliografia*
- 809 Anna Giulia Cavagna, *Stampare in spagnolo a Genova*
- 825 Paolo Cherchi, *Il “Cane di Diogene” di Frugoni: un “Criticón” italiano?*
- 841 Clive Griffin, *Guido de Labezaris (1512-1580), gobernador de Filipinas, y la Lilly “Historia”*
- 859 María Luisa López-Vidriero Abelló, *La lectura incunable de don Antonio Pascual de Borbón*
- 903 Martino Marangon, *Tipografi pavese verso l’età spagnola*
- 909 Luca Milite, *La fortuna di R.V.F. 135 nel primo Rinascimento (da Petrarca al Bembo, e tra Italia e Spagna)*

- 937 Anna Maria Negri, *Perché Giuseppe amava Manzoni (Ancora sulla Provvidenza, tra citazioni e memorie)*
- 959 José Antonio Pascual - Emma Falque, *La complicada vida de 'estallar', 'explotar', 'explosionar' hasta encontrar acomodo en los diccionarios*
- 973 Paolo Pintacuda, *"Per associazione": novelle cervantine tradotte e stampate da Ulderico Belloni nella Pavia di tardo Ottocento*
- 999 *Indice degli autori*
- 1001 *Indice dei nomi* (a cura di Antonio Venturini e Luca Zaghen)

Elena Liverani

*Interazioni e confluenze tra arte e letteratura
nell'ultima produzione di Enrique Vila-Matas*

L'idea di questo contributo nasce dal desiderio di ricondurre a una visione d'insieme alcune riflessioni che Enrique Vila-Matas ha dedicato all'arte, a quella contemporanea in particolare, nella convinzione che il suo peculiare modo di essersi accostato a essa, in tempi recenti in modo assiduo, riverberi una nuova luce sul suo fare letteratura e sul desiderio di teorizzare al riguardo. Come vedremo, dedicando la nostra attenzione esclusivamente alla produzione degli ultimissimi anni, alcune delle sue provocatorie e apparentemente dissacranti intuizioni, il ricorso all'*ékphrasis* mimetica e a quella nozionale, come pure la sua stessa esperienza di curatore, acquisiscono sinteticità e iconicità nel momento in cui confluiscono nelle due diverse pratiche – la parola che descrive l'immagine e l'immagine che viene corredata di parole –, tanto da consentire all'autore barcellonese di confrontarsi in senso lato con l'estetica e la dimensione etica che soggiacciono alla produzione artistica del nuovo millennio.

Già in un lavoro precedente¹, mi ero prefissata l'obiettivo di indagare in una direzione simile – quella più frequentata dalla critica² che unanimemen-

¹ E. LIVERANI, *Tradurre Enrique Vila-Matas: intertestualità, esplorazione di nuovi generi e di altre espressioni artistiche*, in *Italiano e dintorni. La realtà linguistica italiana: approfondimenti di didattica, variazione e traduzione*, a cura di G. Caprara e G. Marangon, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2017, pp. 237-256.

² Mi limito a citare le più recenti e significative monografie, rimandando al mio lavoro e alla pagina web dello scrittore per un panorama più completo, comprensivo anche delle numerose tesi dottorali su di lui recentemente discusse: A. BADIA - A. L. BANC (eds.), *Géographies du vertige dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas*, Perpignan, Press Universitaires de Perpignan, 2013; P. MAMOUR DIOP, *Enrique Vila-Matas en su red narrativa: hibridismo, reescritura e intertextualidad*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016; C. OÑORO OTERO,

te ha individuato la cifra stilistica del nostro autore ne “la visión del texto narrativo como un tejido intertextual abierto continuamente a referencias múltiples³” –, soffermandomi in particolare sulle difficoltà di resa in lingua italiana di molte delle suggestioni, dei rimandi intertestuali, delle allusioni o delle riprese inconsapevoli, nonché delle citazioni apocriefe che Enrique Vila-Matas dissemina nei suoi testi. Testi che solo convenzionalmente vengono quasi sempre ascritti alla categoria del ‘romanzo’, ma che, per la loro natura, si configurano sempre e programmaticamente quali ibridazioni e contaminazioni. Ed è lo stesso Vila-Matas a rivendicare dialogismo e interdiscorsività quali meccanismi costitutivi e a dichiarare che la sua produzione in prosa alligna soprattutto nella saggistica, nella dimensione della riflessione. In *Bastian Schneider*⁴, trascrizione di una conferenza tenuta al Collège de France il 24 marzo del 2017 che, come vedremo, assunse anche la dimensione di una vera e propria *performance* artistica, Enrique Vila-Matas – che questa volta si incarna in un “proveedor de citas literarias”⁵ alle dipendenze di un non

Enrique Vila-Matas. Juegos, ficciones, silencio, Madrid, Visor, 2015; J. GONZÁLEZ DE CANALES, *Releyendo a Enrique Vila-Matas. Placer e irritación*, Barcelona, Anthropos, 2016; O. CASTRO HERNÁNDEZ, *Entre-lugares de la Modernidad*, Granada, Siglo XXI Editores, 2017. Nel 2018 sono usciti anche due numeri monografici a lui dedicati, rispettivamente “Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos”, VI-2, 2018, e “Cuadernos Hispanoamericanos”, 813, 2018, entrambi scaricabili dalla pagina web di Enrique Vila-Matas.

³ E. VILA-MATAS, *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, p. 209. La frase è estrapolata dalla conferenza “La levedad, ida y vuelta” tenuta il 26 aprile 2012 presso la Biblioteca Nacional de España di Madrid e successivamente pubblicata in questo interessantissimo volume in cui l’autore ripercorre, insieme al suo traduttore francese, le tappe salienti della sua traiettoria letteraria.

⁴ Si tratta del testo di una conferenza, poi dato alle stampe in un volume che lo affianca alla riedizione di *Doctor Pasavento* (v. E. VILA-MATAS, *Doctor Pasavento + Bastian Schneider*, Barcelona, SeixBarral, 2017) pubblicato per la prima volta nel 2005 in Spagna e tradotto in Italia nel 2008 da Pino Cacucci (E. VILA-MATAS, *Doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama, 2005; *Dottor Pasavento*, Milano, Feltrinelli, 2008). *Bastian Schneider* è recentemente uscito in Italia, ma in una veste inedita, grazie alla volontà della casa editrice Humboldt Books, insieme alla quale ho disegnato un progetto che l’autore ha entusiasticamente approvato (cfr. E. VILA-MATAS, *Marienbad elettrico – Bastian Schneider*, Milano, Humboldt Books, 2018. Traduzione e nota introduttiva di E. Liverani). È apparso, infatti, insieme a un altro testo, *Marienbad eléctrico*, una sorta di diario in cui dialoga con l’artista Dominique Gonzalez-Foerster, pubblicato in Francia nel 2015 (E. VILA-MATAS, *Marienbad électrique*, Paris, Christian Bourgois ed., 2015. Traduzione di A. Gabastou) e l’anno successivo in Spagna (E. VILA-MATAS, *Marienbad eléctrico*, Barcelona, Seix Barral, 2016).

⁵ “Me llamo Bastian Schneider y soy el ayudante de un autor para quien no soy más que su sirviente de frases sacadas de contexto. ‘El intertextual’ me llama él. No llego a ser más que eso, pues soy el ayudante de una sección de su obra.” (E. VILA-MATAS, *Doctor Pasavento*

meglio identificato scrittore⁶ – dichiara:

Cuando escribo por cuenta propia, como ahora, siempre tengo la impresión de hacerlo desde el espacio que suelen ocupar los ensayistas, no desde el lugar de los narradores. En mí fuero interno –tan modesto, dado mi callado trabajo de ayudante– me veo como un ensayista que utiliza la narración como soporte del ensayo: normalmente es una voz que representa a muchas de la literatura y crea la impresión de que no hay autor, que el autor siempre es colectivo⁷.

Tale affermazione si pone in una chiara linea di continuità con quanto asserito nel corso della conferenza intitolata “Intertextualidad y metaliteratura” – tenuta a Monterrey il 1° di agosto del 2008 – in cui dava un senso compiuto alla voracità vandalica con cui assimila le voci degli altri per trovare la cifra dell’originalità: “Sí, es verdad. Escribimos siempre después de otros. Y a mí no me causa problemas recordar frecuentemente esta evidencia. Es más, me gusta hacerlo, porque en mí anida un declarado deseo de no ser únicamente yo mismo, sino descaradamente los otros”⁸. La posizione dell’autore si fa ancora più chiara nel 2012 quando, durante la già citata conferenza presso la Biblioteca Nacional di Madrid, ebbe modo di difendersi dall’accusa di fare una letteratura gravata da un peccato originale, il citazionismo oscuro apparentemente sterile; in definitiva, di aderire a una poetica dell’assemblaggio viziata dalla “mancha intertextual”: “Una mancha que no es tal, sino pura y simple incomprensión de algunos de mis paisanos que [...] ven solo citas donde siempre hubo la necesidad de ver cualquier texto como eje de una experiencia cultural o artística mucho más amplia que el mismo texto”⁹.

La vena creativa di Enrique Vila-Matas ha dato prova anche in tempi recentissimi – con *Mac y su contratiempo*¹⁰, la storia di un ripetitore o modificatore, di un esordiente che riscrive il romanzo di un vicino di casa in una

+ Bastian Scheider cit., p. 431).

⁶ Nel romanzo successivo (*Esta bruma insensata*, Barcelona, Seix Barral, 2019), di cui è in preparazione la versione italiana, protagonisti sono i due personaggi qui abbozzati. Ma Bastian Schneider cambia nome proprio e diventa Simon Schneider e lo scrittore è Rainer Bros, il fratello che vive nascosto da anni a New York.

⁷ E. VILA-MATAS, *Doctor Pasavento* + Bastian Schneider cit., p. 434.

⁸ E. VILA-MATAS, *Fuera de aquí* cit., p. 125.

⁹ Ivi, p. 209.

¹⁰ E. VILA-MATAS, *Mac y su contratiempo*, Barcelona, Seix Barral, 2017. Traduzione italiana di E. Liverani, *Un problema per Mac*, Milano, Feltrinelli, 2019.

sorta di esercizio di ipertestualità mimetica¹¹, e con *Esta bruma insensata*¹², che ha come protagonista il rifornitore di citazioni – di aver sempre a disposizione nuova linfa nel suo incessante tentativo di salvare la letteratura grazie alla rivisitazione continua di essa. Nel primo caso, esplicitamente, grazie alla dichiarata vocazione alla ripetizione. Come ha, infatti, sottolineato il noto autore italiano Stefano Massini, in occasione della recensione di *Un problema per Mac*, “la scrittura è un furto, sempre, ed è solo per elevarne la bassezza che la rapina è stata ribattezzata citazione”, motivo per cui questo romanzo, più che un’apologia del plagio, è un’apoteosi del plagio¹³. Nell’ultima opera, invece, la riflessione su cosa sia la letteratura e su quale funzione sia chiamata a svolgere si snoda in un serrato confronto fra due fratelli: Simon Schneider – evoluzione di Bastian Schneider – che da lettore frustrato, pretraduttore (anticipatore delle difficoltà traduttive) si trasforma in rifornitore di citazioni per il fratello Rainer, uno scrittore di scarsa levatura che solo quando si trasferisce a New York e si sottrae completamente alle luci del palcoscenico diventando Gran Bros, l’autore assente e distante, emulo di Pynchon e Salinger, raggiunge un’immensa notorietà grazie al lavoro per cui ha assoldato il fratello. Il confronto è tra due modi di intendere la creazione artistica e, soprattutto, tra due alternative: la possibilità di scrivere e quella di astenersi dal farlo, tema centrale anche in *Bartleby y compañía*¹⁴. Ma rinunciare alla scrittura, abdicare, sentiero che al bivio il nostro autore non imbrocca, non fa che sottolineare viepiù l’importanza della letteratura considerato che, stando a quanto dichiara Vila-Matas¹⁵, come la

¹¹ Opportunamente Luigi Grazioli segnala che Bastian Schneider “ha molto in comune con il narratore di *Un problema per Mac* e offre nella sua prolusione molti spunti per capirne genesi e forma e parla della ‘riscrittura modificatrice come creazione infinita’; e nient’altro che questo è la letteratura per Vila-Matas: riscrittura, correzione, modificazione e falsificazione impiegate sulla consapevolezza ‘che il concatenamento con il passato è sostanziale per la materia narrativa’” (L. GRAZIOLI, *Vila-Matas: il saccheggio come metodo di lavoro*, “Doppiozero”: <https://www.doppiozero.com/materiali/vila-matas-il-saccheggio-come-metodo-di-lavoro>).

¹² E. VILA-MATAS, *Esta bruma insensata* cit. Il titolo rimanda a una frase di Raymond Queneau che George Perec pone in esergo a *Wo il ricordo di infanzia*: “Come posso schiarire questa bruma insensata in cui si agitano ombre?”

¹³ S. MASSINI, *Apologia del furto letterario*, “Robinson”, 25 maggio 2019, p. 16 (<https://ilmiolibro.kataweb.it/recensione/catalogo/491114/apologia-del-furto-letterario/>).

¹⁴ E. VILA-MATAS, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000. Traduzione italiana di D. Manera, *Bartleby e compagnia*, Milano, Feltrinelli, 2002.

¹⁵ A. SEOANE, *Enrique Vila-Matas: Los escritores debemos impedir que se sepa que somos prescindibles*, “El Mundo – Cultural”, 29 marzo 2019, p. 9 (http://enriquevilamatas.com/pdf/Bruma_ElCultural_201903.pdf).

morte rende essenziale la vita, è l'eventualità di rinunciare alla scrittura a renderla necessaria.

La notorietà dell'autore barcellonese – in Europa, oltre che in Spagna, è particolarmente amato soprattutto in Francia – e i lunghi anni di militanza sulla scena culturale rendono superfluo ogni tentativo di tratteggiare succintamente la sua traiettoria letteraria. La sua pagina web (www.enriquevilamatas.com), arricchita quasi quotidianamente, rende bene conto della sua prolificità, della molteplicità dei suoi interessi e della costante tensione, in lui mai sopita, a individuare sempre nuove forme d'espressione¹⁶ e a vivere bulimicamente di letteratura.

Ciò che invece vale la pena di ribadire è che Enrique Vila-Matas è sempre stato, con coerenza, molto lontano dalle logiche mercantili dell'industria del libro, atteggiamento che ha teorizzato e messo in pratica con determinazione nella sua ricerca di un lettore, da lui definito “attivo”, partecipe nell'interpretazione dei frammenti di realtà sfuggente che gli vengono offerti¹⁷. E anche tale ostinata esplorazione presenta profonde correlazioni con una tendenza sempre più evidente nelle ultime generazioni di artisti che dell'arte partecipativa, del coinvolgimento del pubblico nella ricerca di un significato hanno fatto il loro caposaldo. Contraendo un debito molto chiaro, ovviamente, con la posizione estetica proposta da Marcel Duchamp che, anche grazie ai celebri *ready-made*¹⁸ metteva in discussione il ruolo demiurgico dell'autore per affidare agli oggetti comuni, al contesto in cui li si colloca e allo sguardo

¹⁶ Recentemente l'autore ha aggiunto una fotobiografia, un “Diario desde septiembre hasta hoy”: “Este diario fotográfico va desde septiembre de 2012 hasta nuestros días. Las imágenes (Fotobiografía 1) se inician en el momento en que llegué a Kassel y como no sabía qué hacer, pues aún no sabía que mi experiencia en la Documenta de esa ciudad se convertiría en una novela, fotografíé unas nubes. Ignoraba en ese momento que acababa de iniciar una secuencia de imágenes cuyos pies de foto equivaldrían a las entradas de un diario cargado de crípticas pistas sobre los movimientos de mi obra, y ya no digamos de mi vida” (<http://enriquevilamatas.com/fotobio1.html>).

¹⁷ Forse solo ora, giunto ormai ai settant'anni, dopo che gli sono stati tributati importanti premi e il suo nome è stato ripetutamente fatto per una possibile candidatura al Nobel, il mondo dei libri gli sta dando ragione. Da scrittore di nicchia quale era considerato, spesso tacciato di eccessivo cerebralismo, e sovente accusato di essersi dedicato a una letteratura troppo densa di riflessioni e troppo spoglia di narrativa – una vera e propria metaletteratura, oscura e talvolta indigesta o respingente – ora la platea critica, a livello mondiale, riconosce l'originalità e lo spessore di questa sua ricerca e il pubblico gli tributa omaggi entusiastici.

¹⁸ Cfr. il testo della conferenza tenuta al MoMa nell'ottobre del 1961 riprodotta in M. DUCHAMP, *A proposito dei “ready-made”*, in *Scritti*, a cura di M. Sanouillet, Milano, Abscondita, 2005.

con cui li si osserva una nuova possibilità di senso e per arrivare a teorizzare che “l’opera artistica, in definitiva è un prodotto a due poli: quello di colui che la realizza e quello di chi la osserva. Attribuisco la stessa importanza allo spettatore e all’artista”¹⁹.

È nostra intenzione, in questa occasione, limitarci a ripercorrere – con la chiave di lettura che ci siamo dati – l’ultima produzione, quella che in modo esplicito prende le mosse da *Kassel no invita a la lógica* (2014), ma che già in un racconto di *Exploradores del abismo*²⁰ aveva anticipato l’ansia di perlustrare nuovi confini nella direzione del dialogo intersemiotico. Vale la pena di ricordare che in tutta la produzione di Vila-Matas si avvertono gli echi di un’onnivora curiosità intellettuale che lo spinge a corredare i testi anche di allusioni e reminiscenze di brani musicali, di frammenti cinematografici e di reperti artistici; e non si tratta certo del primo scrittore che nutre le sue narrazioni di immagini legate alle opere d’arte. Lo scarto, cui dedichiamo la nostra attenzione, riguarda tuttavia due movimenti ulteriori che lo differenziano dai moltissimi scrittori che hanno scelto come protagonisti delle loro opere degli artisti o che hanno ricompreso all’interno dei loro romanzi tasselli di resa sulla pagina scritta di un’opera d’arte. Enrique Vila-Matas ha infatti sia progettato veri e propri interventi artistici, come pure ha collaborato con note artiste della scena internazionale fino a esordire, recentemente, come curatore di una mostra.

Come si diceva, lo scrittore da sempre intrattiene una relazione stretta con l’arte contemporanea, anche se il primo rapporto sistematico con essa si instaura quando viene invitato come *writer* della XIII Edizione di Documenta, a Kassel, nel 2012. Nella città tedesca, a Vila-Matas viene assegnato il compito²¹, a lui non particolarmente gradito, di scrivere per alcuni giorni davanti al pubblico, in un tavolo a lui riservato nel ristorante cinese Dschingis Khan (Fig. 1) e di tenere una conferenza, che lo scrittore immediatamente intitola, come un’opera d’arte concettuale, *La conferencia sin nadie*.

¹⁹ M. DUCHAMP, *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne*, Milano, Abscondita, 2009, p. 76.

²⁰ E. VILA-MATAS, *Exploradores del abismo*, Barcelona, Anagrama, 2009 (traduzione italiana di P. Cacucci, *Esploratori dell’abisso*, Milano, Feltrinelli, 2011). Si tratta del racconto “Porque ella no lo pidió”, poi ripubblicato singolarmente in una versione inglese (*Because She Never Asked*, New York, New Directions, 2015. Traduzione di Valerie Miles) e successivamente in spagnolo, *Porque ella no lo pidió*, Barcelona, Lumen, 2016.

²¹ Da Chus Martínez e da Carolyn Christov-Bakargiev, rispettivamente una delle curatrici e la direttrice di quell’edizione della manifestazione, una delle rassegne più importanti a livello del mondo, che si tiene con cadenza quinquennale.



Fig. 1 Enrique Vila-Matas al tavolo del ristorante cinese Dschingis Khan (Documenta, Kassel, settembre 2012).

Nonostante le resistenze iniziali, Vila-Matas vince la riluttanza e accetta con entusiasmo l'invito perché vi ravvede la possibilità di confrontarsi con ciò che lui classifica come “arte de vanguardia” e con i suoi interpreti. Non senza venature polemiche, dichiara infatti in questa sorta di diario dell'esperienza:

Me había prohibido a mí mismo réirme sistemáticamente, como lo hacen tantos, de cierto arte de vanguardia que aspira a la originalidad. Y me lo había prohibido porque sabía que siempre resultó para los idiotas bien fácil denostar ese arte y yo no quería estar entre ese tipo de gente. Además, detestaba todas esas voces agoreras, muy frecuentes en mi país, que hacían alarde de una supuesta lucidez y proclamaban con fatalismo cada dos por tres que en arte vivíamos en un tiempo muerto. Intuía que, detrás de esas risitas facilonas hacia ciertos intentos de arte innovador, se ocultó siempre en el fondo un resentimiento, un odio sucio a los que alguna vez tratan de jugársela buscando hacer algo nuevo o al menos diferente; se ocultó siempre una inquina enfermiza hacia los que son conscientes de que, como artistas, se hallan en una posición privilegiada para fracasar donde los demás no se atreverían a

hacerlo y por eso prueban a crear obras de arte arriesgadas que carecerían de sentido si no contuvieran el fracaso en su propia esencia²².

La consegna ricevuta, come si diceva, era di scrivere nel ristorante cinese, mostrandosi disponibile verso chiunque volesse interloquire con lui. Ma la permanenza a Kassel gli consente anche di visitare le installazioni disseminate nel parco di Karlsaue e le mostre, così acutamente descritte nel testo; in definitiva, di fruire quell'arte contemporanea che potrebbe contenere lo spirito dell'avanguardia. A tal proposito merita di essere rilevato che il romanzo ha impressionato molti degli addetti ai lavori per la sensibilità con cui Vila-Matas si è appassionato proprio alle opere meno convenzionali e che più richiedevano di esperire il contatto e la riflessione. Calatosi ormai profondamente nell'atmosfera culturale da cui si lascia permeare, Vila-Matas arriva addirittura a ritenere che gli sia stato assegnato un ruolo troppo stretto, ragione per cui progetta di trasformarsi a sua volta in un'installazione. Stanco di fare il *writer* simulando di scrivere e considerata l'intensa attività che svolge durante il tempo libero – la visita a piedi di tutti gli spazi espositivi – decide che farà finta di dormire e che al suo tavolino verrà esposta la seguente didascalia:

Un cartel sobre la mesa daría algunas explicaciones sobre aquella *instalación* y haría creer a todos que el *writer* dormía y no pensaba en nada. [...] Aquí no se medita acerca de nada, ni siquiera sobre la figura del dormido, podría decir también el cartel sobre mi mesa.
O bien (ésta sería la versión de Autre): Aquí se intenta en realidad ir hacia nada, literalmente hacia nada.
O bien ésta: Cuando se duerme se está más cerca de Duchamp²³.

L'accenno conclusivo a Duchamp impone necessariamente un approfondimento, in cui saranno le dichiarazioni fornite ex-post a proposito delle proprie opere – “mis cosas (las llamo así, mis cosas, como las llamaba Duchamp)”²⁴ – a costituire il filo guida.

Tralasciando volutamente di occuparci dell'ingente compagine di scrittori che hanno scelto di far assurgere a protagonisti dei propri romanzi degli artisti (professione che dopo quella del commissario/detective e quella dello scrittore pare una delle più frequentate nei romanzi²⁵) intendiamo infatti

²² E. VILA-MATAS, *Kassel no invita a la lógica* cit., p. 46.

²³ Ivi, p. 183.

²⁴ E. VILA-MATAS, *Fuera de aquí* cit., p. 229.

²⁵ R. PINTO, *Artisti di carta. Territori di confine tra arte e letteratura*, Milano, Postmedia

concentrarci sulla seconda categoria individuabile all'interno delle relazioni tra arte e letteratura: quella relativa ai libri influenzati non tanto da altri scrittori – e qui sarebbe impossibile catalogare la produzione di Vila-Matas, così ricca di echi – bensì da artisti²⁶. E un posto di rilievo, per quanto riguarda il nostro autore, va certamente riservato a Duchamp. In occasione della già citata conferenza di Madrid, l'autore, nel tentativo di segmentare il suo percorso letterario, aveva specificato che con la pubblicazione di *Aire de Dylan*²⁷ intendeva inaugurare una nuova fase della sua produzione caratterizzata dalla 'levità'²⁸, anche grazie allo spostamento dell'asse dei suoi ricorrenti riferimenti letterari, maggiormente proiettati – a dire il vero già in *Dublinesea* – verso la letteratura di lingua inglese. Come si può apprezzare dal frammento del romanzo che riportiamo a seguire, la suggestione su cui Vila-Matas intendeva lavorare era quella relativa al concetto duchampiano di *inframince*, nozione che “indica innanzitutto ciò che è all'estremo della percezione, del discernibile, della differenza, ma senza essere né l'invisibile, né l'indiscernibile, né il trascendente, ma invece una presenza al limite, un possibile, ma reale, o una compresenza di due stati che 'si sposano', dice Duchamp, dando vita a un terzo, tutto da cogliere”²⁹:

Ricordavano vagamente Marcel Duchamp, che nel corso della sua vita non aveva fatto molte cose, ma che di tanto in tanto ne aveva fatta qualcuna. In un'occasione, aveva costruito un'ampolla di vetro con aria di Parigi e l'aveva regalata ad alcuni amici di New York. *Air de Paris*, l'aveva chiamata. “Siccome i miei amici avevano praticamente di tutto, gli portai cinquanta centimetri cubi di *Air de Paris*” avrebbe commentato alcuni anni dopo Du-

Books, 2016, p. 19.

²⁶ Rimando al volume di R. PINTO, *op. cit.*, per l'impostazione generale dell'analisi qui svolta.

²⁷ E. VILA-MATAS, *Aire de Dylan*, Barcelona, Seix Barral, 2012 (traduzione italiana di E. Liverani, *Un'aria da Dylan*, Milano, Feltrinelli, 2012).

²⁸ Nella conferenza si fa un esplicito riferimento alla “propuesta de levedad de Calvino” (E. VILA-MATAS, *Fuera de aquí* cit., p. 215). Secondo l'autore, *Historia abreviada de la literatura portátil*, *Bartebly y compañía* e *Aire de Dylan* costituirebbero un'immaginaria trilogia. “Es la línea portátil dura y pura de esa rama noble dentro de mi producción literaria. En esos tres libros de la línea portátil hay una exquisita relación con la levedad, la ligereza, entendida como ejercicio opuesto a la gravedad, pesadez insufrible de lo libresco cuando, en aras de una supuesta trascendencia, da la espalda a la aterradora posibilidad de que una simple corriente de aire pueda ser también el tema central de una novela” (E. VILA-MATAS, *Fuera de aquí* cit., p. 206).

²⁹ E. GRAZIOLI, *Infrasottile. L'arte contemporanea ai limiti*, Milano, Postmedia Books, 2018, p. 7.

champ. Vilnius e Debora avevano iniziato a costituire una società che non si dedicava a nulla in particolare, forse perché desiderava evitare qualsiasi possibilità di fallimento e forse perché, inoltre, era una società che si sentiva attratta dall'infrasottile, da tutte quelle cose – pensiamo a una saponetta che scivola, per esempio – che sono da un lato così indeterminate e dall'altro così specifiche; sono tutto allo stesso tempo, come la vita stessa. L'infrasottile per loro era lo strofinio dei pantaloni nel camminare, un disegno di vapore, il vetro di una finestra appannato. [...] A Vilnius sembrava che lui e Debora [...] potevano iniziare a considerarsi una società infrasottile, ma anche che, in omaggio a Duchamp, quella società si poteva chiamare *Aria di Dylan*, e che ciò avrebbe permesso loro di immaginare se stessi come un'ampolla di vetro che contenesse l'essenza della loro epoca, l'aria del loro tempo, del nostro, di un tempo legato in arte al mondo di Bob Dylan, creatore sfuggente e uomo dai molti personaggi e dalle molte personalità³⁰.

Che Vila-Matas fosse attratto soprattutto da questo tipo di arte – quella contemporanea e d'avanguardia – era chiaro fin dal 1985, anno di pubblicazione di *Historia abreviada de la literatura portátil*³¹, opera che, come lui stesso ha dichiarato³², trae ispirazione dalla visita alla mostra sulle Macchine

³⁰ E. VILA-MATAS, *Un'aria da Dylan* cit., p. 198. Cito dall'edizione italiana non solo per segnalare che per la resa di *inframince* si è fatto ricorso al sostantivo 'infrasottile' come suggerito dalla traduzione italiana (cfr. M. DUCHAMP, *Infra-sottile*, in *Scritti* cit., p. 235), ma anche perché la scelta del titolo stesso del romanzo in italiano ha posto non pochi problemi. Come già spiegavo (E. LIVERANI, *op. cit.*, p. 247) in questo caso la decisione su come tradurlo è stata presa insieme all'autore, con la consulenza di Andrea Bajani, scrittore molto legato a Vila-Matas. La casa editrice aveva proposto *Air de Dylan*, ma l'autore temeva che potesse far pensare a una compagnia aerea o a una marca di profumo. Nell'impossibilità di rendere la doppia funzione della preposizione 'de' spagnola che qui crea una feconda ambiguità ('Aria da Dylan', rimando alla somiglianza a Bob Dylan del giovane protagonista Vilnius, e 'Air de Dylan', che richiama, per l'appunto, una delle opere più significative di Duchamp, l'ampolla di vetro contenente l'aria di Parigi) si è optato per *Un'aria da Dylan*.

³¹ E. VILA-MATAS, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama, 1985 (traduzione italiana di L. Panunzio Cipriani, *Storia abbreviata della letteratura portatile*, Palermo, Sellerio 1989 e successivamente Milano, Feltrinelli, 2010). Il testo narra della cospirazione di una società segreta, quella degli *shandy* (o società segreta dei *portátiles*) – di cui facevano parte tra gli altri Duchamp, Benjamin e Lorca – che dovevano vantare due requisiti: l'aver realizzato un'opera artistica che fosse portatile e funzionasse come una perfetta macchina celibe (cfr. *Fuera de aquí* cit. p. 58). Segnaliamo che sulla copertina della ristampa del libro in Italia non a caso campeggia *La Boîte-en-Valise* di Marcel Duchamp che contiene 69 miniature di altrettante sue opere.

³² E. VILA-MATAS, *Fuera de aquí* cit., pp. 55-58.

celibi, secondo la denominazione di Duchamp³³. A margine, mi limito a segnalare che l'eredità di Duchamp è stata recentemente riconosciuta da molti studiosi che parlano di letteratura duchampiana, o letteratura *ready-made*, o meglio *already made* del postmodernismo, annoverando naturalmente Enrique Vila-Matas tra i più perspicui esponenti:

Proprio come Marcel Duchamp si chiedeva se un orinatoio potesse essere considerato un'opera d'arte, il romanzo *readymade* si chiede cosa sia la letteratura e cosa dovrebbe diventare in futuro. Invece di cercare di comprendere la realtà attraverso una serie di dettagli concreti, tramite il narratore onnisciente, i punti di vista molteplici o qualunque altra cosa potremmo aspettarci dalla narrativa tradizionale, il romanzo *readymade* propone un'idea o pone una domanda. È più interessato all'idea che sta alla base di un'opera d'arte – quindi anche alla base di sé stesso – che alla sua stessa realizzazione. Il romanzo *readymade* mette in evidenza la principale virtù (o il principale vizio) dell'arte concettuale: diversamente da quanto accade nelle arti visive tradizionali, non devi necessariamente vedere un'opera *readymade* per “afferrare il concetto”. Se però vai a vederla, è un po' come aprire un romanzo *readymade*: non sei un semplice spettatore passivo, ma parte attiva nella sua creazione³⁴.

Le descrizioni dei due protagonisti oblomoviani e dell'opera *Air de Paris* di Duchamp sopra riportate rappresentano l'asse tematico attorno a cui ruota tutto il romanzo. Per utilizzare le categorie su cui Michele Cometa riflette – specificando e ragionando sulla loro evoluzione – essa rientra a pieno titolo nell'*ékphrasis* mimetica, quella “destinata alla verbalizzazione di opere d'arte realmente esistenti e verificabili” a differenza di quella nozionale che riguarda opere d'arte totalmente inventate³⁵. Lo studioso di cultura visuale, nei suoi numerosi studi³⁶, sottolinea a più riprese che

³³ La mostra, intitolata “Les Machines célibataires”, curata da Harald Szeemann, venne allestita a Parigi nel 1976.

³⁴ S. MATHEW, *Welcome to Literature's Duchamp Moment. Avant-garde fiction is starting to resemble conceptual art*, “The New Republic”, 18/05/2015; traduzione italiana *Benvenuti nell'era del romanzo readymade. La narrativa d'avanguardia comincia ad assomigliare sempre di più all'arte concettuale*, “Grafias. Altri mondi letterari” (<http://www.grafias.it/benvenuti-nellera-del-romanzo-ready-made/>).

³⁵ M. COMETA, *Topografie dell'ékphrasis: romanzo e descrizione*, in *Teoria del romanzo*, Milano, Mimesis, 2009, p. 74.

³⁶ Oltre a quelli citati ricordiamo almeno M. COMETA, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2004.

ogni *ékphrasis* mimetica può essere considerata come la “falsificazione” di un originale, una sua de-essenzializzazione, de-materializzazione all’interno di una forma verbale e, per converso, ogni *ékphrasis* nozionale rappresenta una sorta di “veridicizzazione” di un falso, di un quadro che non è mai esistito e che la letteratura semplicemente rende “reale” con i suoi mezzi³⁷

e che nei romanzi l’*ékphrasis* può svolgere diverse e importanti funzioni; in particolare, un esempio eclatante di *ékphrasis* metanarrativa sarebbe quello rappresentato dal noto romanzo di George Perec, *Un cabinet d’amateur. Histoire d’un tableau* in cui all’interno di “quei caratteristici metaquadri particolarmente in voga nel Seicento fiammingo e spagnolo” ritroviamo una catalogazione di dipinti che tuttavia si rivelano falsi come falso è il pittore e tutta la documentazione a essi legata: appare dunque “evidente che il modello del *cabinet*, dei quadri che ritraggono *Kunstkammer* o *Wunderkammer*, sono solo il modello dell’arte nel suo complesso, compresa quella del romanzo³⁸.

L’*ékphrasis* nozionale, come si diceva, è invece quel tipo di descrizione “che meglio si presta a funzioni metanarrative” e che si ritrova nei romanzi che “propongono molto spesso quadri del tutto inventati o solo lontanamente riconducibili a immagini reali [...] o addirittura quadri che prima vengono inventati, poi descritti ed infine effettivamente dipinti, com’è nella strategia squisitamente multimediale di *Jusep Torres Campalans* (1958) di Max Aub, che inventa la figura di un amico di Picasso, lo rende credibile attraverso tutta una serie di dettagli ambientali e poi ne presenta addirittura le opere in un catalogo illustrato³⁹ e in una mostra. A tale tipo di scrittura sono moltissimi, e molto noti, gli scrittori che si sono avvicinati. Per citare gli esempi più conosciuti basti ricordare Don De Lillo, Paul Auster e Orhan Pamuk, che in alcuni dei loro libri si sono dedicati a tratteggiare le figure di quelli che sono stati denominati “artisti di carta” e a descrivere le loro opere, integralmente frutto dell’immaginazione dei loro autori.

Anche di *ékphrasis* nozionale abbiamo un chiaro esempio in almeno un testo di Enrique Vila-Matas, il già citato *Kassel no invita a la lógica*, la cui traduzione mi ha posto non pochi problemi⁴⁰. Volgere in italiano questo ro-

³⁷ M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 53.

³⁸ M. COMETA, *Topografie dell’ékphrasis* cit., p. 73.

³⁹ Ivi, p. 75.

⁴⁰ Come ricordavo altrove, già la resa del titolo non sembrava affatto scontata. Il debito letterario che il testo intrattiene con *Locus Solus* di Raymond Roussel è piuttosto evidente. Credo sia stato per questa ragione che *Kassel no invita a la lógica* è uscito in Francia con un

manzo – che è anche un saggio, un reportage e un diario – mi ha obbligato a lavorare con il voluminoso catalogo della mostra sempre a portata di mano. Con mia grande sorpresa è risultato impossibile trovare i riferimenti relativi a due opere minuziosamente descritte dall'autore. Solo dopo estenuanti ricerche mi sono rassegnata all'idea che Enrique Vila-Matas, come lui stesso successivamente mi ha confermato, completamente immerso nel clima di Kassel, si fosse inventato le due installazioni: la prima, opera di un non meglio specificato artista angolano Jobin, è intitolata *One Page of Babaouo* ed è basata su una sceneggiatura originale di Salvador Dalí. La seconda è l'opera di Bastian Schneider dall'evocativo titolo *The Last Season of the Avant-Gards*; si tratta di una casetta di pietra al cui interno era ospitato

un caballete en el que había una tela inconclusa sobre una de las dos batallas de Smolensk de la segunda guerra mundial. Estaba tan bien pintado que casi podía oírse el fragor del combate. En cuanto al caballete, éste llevaba adosada una pequeña máquina que parecía un antiguo teléfono de pared y que era en realidad una mínima y curiosa imprenta⁴¹.

Di quest'opera non abbiamo soltanto la minuziosa descrizione che punta dritta al cuore dell'*ékphrasis* – “casi podía oírse...” –, ma anche il disegno, che successivamente l'autore mi ha fornito e che in Italia è stato pubblicato due volte (Fig. 2). La storia tuttavia non finisce qui: appassionatosi a questo eteronimo, nel costante tentativo di messa in discussione del principio di autorialità, Enrique Vila-Matas si è sdoppiato in Bastian Schneider nella conferenza al Collège de France del 2015, da cui è nato il testo successivamente pubblicato. E solo l'esistenza nel mondo reale di uno scrittore tedesco che porta davvero questo nome (e che si è recentemente messo in contatto con lui) ha obbligato l'autore barcellonese a modificare il nome del protagonista, che diventa Simon Schneider nel successivo *Esta bruma insensata*.

titolo, *Impressions de Kassel*, che riecheggia un altro lavoro dello scrittore francese, *Impressions d'Afrique*. Negli Stati Uniti si è invece optato per *The Illogic of Kassel*, a dimostrazione del fatto che evidentemente una resa letterale creava qualche perplessità agli editori. Ma le deboli resistenze dell'editore italiano sono immediatamente cadute allorché l'autore ha ricordato che si trattava di un rinvio a una frase di Calvino in cui affermava che Torino è una città che invita alla logica, alla linearità, in sostanza al rigore. Impossibile dunque non tradurre letteralmente la strizzata d'occhio rivolta, soprattutto, al pubblico italiano (cfr. E. LIVERANI, *op. cit.*, p. 247).

⁴¹ E. VILA-MATAS, *Kassel no invita a la lògica* cit., p. 185.



Fig. 2 Disegno di Enrique Vila-Matas: “The Last Season of the Avant-Gards” di Bastian Schneider (Documenta, Kassel, 2012).

Per quanto riguarda il secondo punto della nostra indagine – quello relativo alle collaborazioni intrattenute da Vila-Matas – il riferimento obbligato è a due notissime artiste dei giorni nostri. *In primis* Sophie Calle, artista parigina per cui arte e vita si mescolano in continuazione, che precedentemente aveva già instaurato un dialogo fecondo con Paul Auster⁴². A Enrique Vila-Matas l’artista chiederà di scrivere una narrazione che lei poi interpre-

⁴² In *Leviatano*, Paul Auster ci offre di lei questo ritratto: “Maria era un’artista, ma la sua attività non aveva nulla a che vedere con la creazione di oggetti comunemente definiti artistici. Secondo alcuni era una fotografa, secondo altri una concettualista, mentre altri ancora la consideravano una scrittrice, ma nessuna di queste definizioni era esatta, e alla fine non credo che si presti a essere etichettata in alcuna maniera. Il suo modo di lavorare era troppo folle, troppo stravagante, troppo personale per poter essere associato a qualsiasi mezzo espressivo o disciplina. Le venivano in mente delle idee, lavorava a dei progetti, e venivano fuori dei risultati concreti che potevano essere esibiti nelle gallerie, ma questa attività non nasceva tanto dal desiderio di fare arte quanto da quello di assecondare le sue ossessioni, di vivere la sua vita esattamente come voleva. Vivere veniva sempre al primo posto, e diversi dei suoi progetti più lunghi li realizzava in gran segreto senza mai mostrarli a nessuno” (P. AUSTER, *Leviatano*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 73-74).

terà nella vita reale, con l'unica condizione che non le si chieda di uccidere. Questa è la storia narrata in *Porque ella no lo pidió*, racconto pubblicato dapprima nella raccolta *Exploradores del abismo* e poi come edizione singola⁴³.

Ben più fecondo, continuativo e stabile è invece il rapporto con un'altra delle artiste di punta della scena internazionale attuale, Dominique Gonzalez-Foerster. Enrique Vila-Matas collabora con lei alla progettazione dell'apocalittica installazione *TH2058* predisposta dall'artista nella Turbine Hall della Tate Modern di Londra nel 2008-2009. Di questo lavoro Vila-Matas ci parla già in *Dublínescas* (2010) ed è proprio in questo romanzo che l'autore barcellonese immagina che nel 2058 si suonerà un jazz del futuro chiamato *Mariénbad elettrico*, dal titolo di una pellicola di Alain Resnais del 1961 (*L'anno scorso a Mariénbad*) da lui particolarmente amata. E *Mariénbad eléctrico*, uscito prima in Francia, nel 2015 e l'anno dopo in Spagna, è il titolo dell'esteso testo presente anche nel catalogo della retrospettiva sull'artista francese allestita al Centre Pompidou⁴⁴.

In *Mariénbad eléctrico*, attraverso un impianto diaristico, Enrique Vila-Matas ci consente di entrare nell'intimità del rapporto di amicizia con DGF – come è sempre chiamata nel volume – che si costruisce e si nutre di uno scambio incessante di suggestioni letterarie e artistiche, tramite le quali i due protagonisti ampliano e danno forma alle reciproche intuizioni. Invitati dalla Fundación García Lorca nel 2013 a preparare un'installazione congiunta, non smetteranno mai di scriversi email o di chiacchierare, quando è possibile, al Café Bonaparte di Parigi. Si tratta di un testo che nell'apologia di un sentimento fecondo e garbato apre nuovi orizzonti di riflessione e fotografa l'appassionata trasformazione e fusione della vita con la pratica artistica. Il lettore ha il privilegio di sedere al Bonaparte insieme a due degli spiriti più liberi della repubblica delle arti e delle lettere, due dei più tenaci sostenitori della necessità di mescolazione tra i linguaggi della fotografia, della poesia, del cinema, e di assistere al travaso di speculazioni nella cornice di un'arte della conversazione fertile quanto misteriosa. La loro interazione è fatta della reciproca contaminazione di idee, ricordi e libere associazioni mentali che suggestionano le future ricerche mettendo a nudo i processi del farsi della letteratura e dell'arte. La loro è una storia di amicizia, di complementarità e di affinità di intenti.

Come si accennava, nel progetto che ho elaborato per la casa editrice

⁴³ V. nota 20.

⁴⁴ La retrospettiva, intitolata "Dominique Gonzalez-Foerster 1887-2058", è stata aperta al pubblico dal 23 settembre 2015 all'1 febbraio 2016.

Humboldt insieme a Vila-Matas si è deciso di affiancare a *Marienbad eléctrico* il già citato testo della conferenza del 2017 presso il Collège de France di Parigi, il lungo monologo in cui l'autore, calatosi nei panni di Bastian Schneider – l'‘intertestuale’, il misterioso assistente dell'autore ‘distante’, che si occupa di rifornirlo di citazioni letterarie, modificate e alterate – ritorna a teorizzare su uno degli assi portanti della sua cifra letteraria: la ripetizione come metodo creativo giacché, come spiega Vila-Matas sulla sua pagina web, “la cita de Roland Barthes en *El placer del texto* quizás nos oriente algo: ‘Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito’”⁴⁵. Da qui che ogni testo sia necessariamente non originale in quanto sintesi di una letteratura collettiva che nel suo farsi è patrimonio comune ed è necessariamente priva di autore. Perché, come puntualizza Bastian Schneider, “no hay progreso ni cambio en la literatura, sólo repetición [...]. Nunca existió la originalidad y más bien todo es circulación en el arte, más bien todo es transmisión y repetición de ideas ajenas desde el origen de los tiempos”⁴⁶.

E per la teatralizzazione di questo continuo scambio di ruoli e di trasformazioni, Enrique Vila-Matas ha chiesto la collaborazione dell'amica DGF – la cui prerogativa è di cimentarsi in apparizioni, interpretando ruoli di noti personaggi scomparsi – che durante la lettura pubblica a Parigi si è trasformata prima in Kafka e poi in Marlene Dietrich, come lo stesso Enrique Vila-Matas era solito fare in gioventù a Parigi, per gli amici di Marguerite Duras. La medesima *performance* è stata successivamente riproposta in occasione del premio ricevuto da Enrique Vila-Matas e Dominique Gonzalez-Foerster al Lisbon & Sintra Film Festival, il 25 novembre 2017 (Fig. 3).

L'ultima tappa di questo percorso è dedicata all'esperienza come curatore di Enrique Vila-Matas, pratica che rimanda ancora una volta a Duchamp, alle due mostre da lui allestite, nel 1938 a Parigi, e nel 1942 a New York⁴⁷.

Il nostro autore è stato invitato, nel gennaio del 2019, dalla direttrice della Whitechapel di Londra Iwona Blazwick, a curare una mostra⁴⁸. Vila-Matas ha così inaugurato un progetto in cui veniva chiesto agli scrittori di selezio-

⁴⁵ Cfr. http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_bastianschneider.html.

⁴⁶ E. VILA-MATAS, *DoctorPasavento + Bastian Scheider* cit., p. 448.

⁴⁷ A tale attività si sono dedicati anche Michel Houellebecq, che ha curato una mostra di sue opere al Palais de Tokyo nel 2016 e Pamuk, che ha potuto realizzare “Il Museo dell'innocenza” descritto nell'omonimo libro.

⁴⁸ Dopo di lui hanno ricevuto il medesimo invito Maria Fusco, Tom McCarthy e Valeria Luiselli.



Fig. 3 Enrique Vila-Matas e Dominique Gonzalez-Foerster (Lisbon & Sintra Film Festival, novembre 2017).

nare delle opere facenti parte di una collezione, quella della Caixa visto che la Whitechapel non ne ha una propria, allo scopo di “transformar[las] en las protagonistas de un drama que se desarrolla tanto en el escenario de una de las salas de la White Chapel como en las páginas de una nueva historia”⁴⁹. Perché le opere, come precisa la direttrice, in una mostra convenzionale vengono radunate secondo criteri cronologici, secondo l’appartenenza a un movimento, a un media o a un tema. Mentre in questo caso “empiezan a desarrollar relatos”. Simile progetto è sembrato tagliato su misura per uno scrittore quale Vila-Matas, sempre a caccia di possibili interpretazioni della casualità che prende forma. Perché questa, come ha recentemente spiegato in un’intervista all’*Avvenire* in occasione della sua partecipazione alla Fiera del Libro di Torino⁵⁰, è la vera materia della sua scrittura.

⁴⁹ I. BLAZWICK, *La colección como relato*, in E. VILA-MATAS, “*Cabinet d’amateur*”, *an oblique novel. Works from La Caixa Collection of Contemporary Art*, London, La Caixa - Whitechapel Gallery, 2019, p. 15.

⁵⁰ Per la presentazione della versione italiana *Un problema per Mac*. L’intervista a cui si fa riferimento è di A. ZUCCARI, *Vila-Matas: “Nei sogni si apprezza la realtà”*, “*L’Avvenire*”, 19

Il testo del catalogo, intitolato come la mostra, *Cabinet d'amateur, an oblique novel*, “esplora l'ambiguità dell'esperienza con un mix di finzione e saggistica”⁵¹, segna un chiaro debito con il già citato romanzo di Perec del 1979 scelto da Cometa come esempio paradigmatico di *ékphrasis*⁵² e offre all'autore l'opportunità per fare nuovamente il punto sulla sua poetica attuale. Si tratta di un breve saggio di una trentina di pagine, organizzato per punti numerati – sulla scia del progetto tipografico usato anche in *Bastian Schneider* – che prende l'abbrivio con un riferimento al lungometraggio di Godard, uscito in Italia con il titolo *Il separato magnetico*, in cui i protagonisti vincono la sfida di percorrere interamente il Louvre correndo in 9 minuti. Delle sei opere selezionate per la mostra⁵³ quella che riveste maggiore importanza – come suggerisce lo stesso curatore – è certamente *I.G.* (Fig. 4)



Fig. 4 Enrique Vila-Matas davanti a *I.G.* di Gerhard Richter (Whitechapel, Londra, gennaio 2019).

maggio 2019.

⁵¹ A. ANDRIGHETTO, *La collezione come racconto*, “Doppiozero” (<https://www.doppiozero.com/materiali/la-collezione-come-racconto>).

⁵² Il testo viene tradotto in spagnolo con il titolo *El gabinete de un aficionado* e in italiano semplicemente come *Storia di un quadro*.

⁵³ Un quadro di Gerard Richter, un'installazione di Dominique Gonzalez-Foerster, un video di Dora García, una fotografia di Carlos Pazos, un quadro di Miquel Barceló e una fotografia di Andreas Gursky.

di Gerhard Richter, artista tedesco, classe 1932, noto soprattutto per dipinti che partono da immagini fotografiche di cui lui imita la mancata messa a fuoco per sottolineare uno sfasamento, una relazione ambigua tra illusione e realtà; suggestioni a cui Vila-Matas deve essersi sentito molto vicino, tanto da portarlo ad affermare: “La autenticidad procede de ser fiel a una sola cosa: la ambigüedad de la experiencia. La extrema fidelidad que muestra Gerhard Richter a la ambigüedad de la experiencia es la que convierte *I.G.*, su retrato pintado, en una obra maestra”⁵⁴. A seguire precisa che la mostra da lui curata è lo scheletro della sua biografia letteraria perché “a través de una trama desgarrada, las seis obras allí reunidas explicaban oblicuamente mi trayectoria literaria. Y era como si toda la historia de mi estilo pudiera ser contada sin tener que hacer el esfuerzo de ir más allá de aquellas obras allí expuestas”. Non solo lo scheletro di una *biografía literaria*, ma anche l’ossatura di una “novela que, con el tiempo pudiera intentar alinearse con las mejores novelas innovadoras [...] en forma de exposición: una especie de brevísima poética cifrada de mi obra, donde la forma era el contenido, y el contenido era la forma (tal como ocurre en *Finnegans Wake* y ocurrirá, sospecho, en algunas novelas oblicuas del futuro”⁵⁵. A beneficio del lettore/spettatore, Vila-Matas prosegue ricordando cosa si potrà trovare in questa *biografía literaria*: apparizioni fantasmatiche (con un chiaro riferimento ai lavori di DGF), molta intertestualità ma soprattutto riflessioni e tra queste indubbiamente molto interessanti si rivelano quelle generate dall’incontro con il quadro di Richter. Se *I.G.* rappresenta un’eccellente opportunità per indagare sulla natura dell’arte della pittura, in sostanza si tratta della stessa ossessione che pervade tutta la sua scrittura, “que es en realidad, básicamente, un conjunto de reflexiones sobre el hecho literario”. In quel quadro, Vila-Matas dichiara di aver visto il mondo, “o mejor dicho, vi ese fondo negro, el negativo, o el reverso de la fotografía general del mundo”, in un incontro epifanico che distilla l’essenza della sua continua ricerca – “mi pasión por el negativo de las imágenes, [...] por trabajar en el lento desciframiento de lo que no se ve, el desciframiento del reverso de todo”⁵⁶ – e lo riporta con lucidità a quella ricerca del negativo, in un abile gioco lessicale tra il sostantivo *revelado* nella sua accezione fotografica e l’uso neutro so-

⁵⁴ E. VILA-MATAS, “*Cabinet d’amateur*”, *an oblique novel* cit., p. 38.

⁵⁵ Ivi, p. 39.

⁵⁶ Testuale è la ripresa di un frammento tratto da *Bastian Schneider*: “Me acuerdo de un aforismo de Kafka en la aldea de Zürau: ‘Hacer lo negativo aún nos será impuesto, lo positivo ya nos ha sido dado’” (E. VILA-MATAS, *DoctorPasavento* + *Bastian Schneider* cit., p. 431).

stantivato dal verbo *revelar*, su cui fonda tutta la sua poetica, anche quella a venire:

Precisamente porque ya nos ha sido dado, y también porque ya lo hemos vivido y visto en exceso y ya no da para más, el revelado de la fotografía del mundo ya lo conocemos de memoria. Buscar los intrincados caminos del negativo, de esa imagen ha de ser nuestra tarea. Tarea que parece excitante, porque no es terreno precisamente hollado y podría ocultar –ni lo pongo en duda– las únicas sorpresas posibles, aquellas que ya sabemos jamás vamos a encontrar en el positivo, que está absultamente gastado⁵⁷.

Come si è succintamente visto, in *Cabinet d'amateur* Enrique Vila-Matas, attraverso l'esplorazione di un nuovo genere testuale e un'esperienza reale di dialogo intersemiotico, è riuscito a teorizzare *ex post* sulla sua poetica e a proiettarla nel futuro, rimanendo nell'alveo di un *unicum* coerente arricchito di nuove suggestioni e sfumature colte dal mutato punto d'osservazione. Per Vila-Matas cercare l'emozione non visibile, l'arte del negativo e provare la fascinazione del vuoto, altro non è che porsi alla ricerca di quel “núcleo duro de lo esencial, la nebulosa del ser verdadero, la bruma de la identidad profunda, que es siempre extraña y extranjera y de la que habló Raymond Queneau para, con su habitual maestría, calificar a esa bruma de niebla sin sentido: ‘Esta bruma insensata en la que se agitan sombras, cómo podría esclarecerla?’”⁵⁸. Una nuova vertigine ci attende nell'ultimo romanzo, *Esta bruma insensata*, dove il talento narrativo e speculativo di questo eccezionale interprete della contemporaneità rivela come nutrirsi dell'energia dell'assenza.

⁵⁷ Ivi, p. 41.

⁵⁸ Ivi, p. 42. Cfr. n. 11.