

How to reference this article

Bedin, C. (2017). Un racconto per l'infanzia fatto di colori: *Isabella e l'ombra* di Antonio Tabucchi. *Italica Wratislaviensia*, 8(1), 29–46. DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2017.08.02>

Cristiano Bedin
Istanbul University
cristiano.bedin@istanbul.edu.tr

UN RACCONTO PER L'INFANZIA FATTO DI COLORI: *ISABELLA E L'OMBRA* DI ANTONIO TABUCCHI

A CHILDREN'S TALE MADE OF COLOURS: *ISABELLA E L'OMBRA* BY ANTONIO TABUCCHI

Abstract: Antonio Tabucchi is one of the most representative authors of contemporary Italian literature. His output includes a short story for children entitled *Isabella e l'ombra*, which was illustrated by Isabella Staino and to whom the story is dedicated. Instead of relying on words to write short texts at school, the main character, a little girl named Isabella, uses colours and explains their chromatic compositions to the teacher. Undoubtedly, the writer's pedagogical intention behind this story is for young readers to understand that literary expression does not occur only by writing but also through images and colours that can transmit as many emotions as written texts do. Moreover, the text, which can be considered a *Bildungsroman* for children, touches upon some topics visible in other novels and stories by Tabucchi. This paper aims to analyse the way in which Tabucchi shares some of his existential ideas with a non-adult audience, particularly regarding the relationship between various forms of language, the symbolism of colours, the power of visual communication, and the importance of such feelings as sadness, affection, and generosity.

Keywords: Antonio Tabucchi, colours, illustration, painting, iconic code, verbal code

Come rilevato da Pino Boero e Carmine De Luca in *La letteratura per l'infanzia* (1995), è importante chiedersi quali siano i motivi che spingono uno scrittore che si è sempre dedicato alla narrativa per adulti ad avvicinarsi alla scrittura per bambini. Peraltro, questo quesito diventa fondamentale quando si discute di letteratura per l'infanzia in riferimento ad alcuni scrittori, come Alberto Arbasino, Italo Calvino, Dino Buzzati, Alberto Moravia, Luigi Malerba ed Elsa Morante, che, nella seconda metà del Novecento, dopo aver raggiunto una certa fama, si sono dedicati, anche solo saltuariamente, a questo genere letterario (1995, p. 311).

Lo stesso vale per Antonio Tabucchi, uno dei più importanti scrittori italiani postmoderni, che nella sua carriera letteraria ha prodotto un solo libro per l'infanzia, *Isabella e l'ombra* (2013), apparso postumo presso la casa editrice Vittoria Iguazu ed illustrato dalla pittrice Isabella Staino. Il testo nasce in maniera casuale, suggerito, come sostiene la pittrice, dal loro incontro avvenuto nel 2002 durante una mostra incentrata sulle illustrazioni realizzate dalla Staino e da suo zio Sergio per il *Racconto di Natale* (2002) di Adriano Sofri. La pittrice toscana, asserendo che «il fatto che, in Garfagnana, io dipingessi dentro un fienile, credo gli [a Tabucchi] abbia trasmesso una particolare suggestione» (Valcepina, 2013), racconta con queste parole l'origine del racconto:

qualche tempo dopo, gli chiesi due righe per il catalogo di una personale che avrei tenuto a Firenze. Lui mi chiamò da Parigi e mi disse: “Invece che due righe, ti ho scritto un racconto”. Era una storia dedicata a me, alla mia infanzia e ai miei quadri, che mi dettò un pezzo alla volta nel corso di numerose telefonate. Da allora quelle parole hanno sempre accompagnato la mia arte finché, l'anno scorso, non ho conosciuto l'editore Riccardo Greco, che mi ha proposto di illustrarle. (Rau, 2014)

Del resto non è un caso che il racconto, dettato al telefono e ispirato dalla formazione artistica di una pittrice, sia nato spontaneamente, dato che Tabucchi non si definisce uno “scrittore progettuale”: infatti, come sostiene l'autore stesso parlando del proprio modo di scrivere, «[alcune] storie arrivano, naturalmente in altri modi; non soltanto da

quello che gli altri raccontano, ma anche direi..., scusate se ci metto una punta di metafisica, anche lì il narratore è ascoltatore, perché ci sono delle storie che arrivano non si sa da dove, son molto misteriose» (1998, p. 182). In particolare, nella narrativa tabucchiana capita molto spesso che l'ispirazione provenga da una suggestione creata dall'arte. Questo accade anche nel racconto *Isabella e l'ombra*. In questo breve libro, infatti, esiste una forte relazione tra illustrazione e testo scritto poiché quest'ultimo nasce, prima di tutto, come suggestione fantastica della pittura. Inoltre, le illustrazioni eseguite da Isabella Staino descrivono e interpretano la storia narrata caricandola di nuove simbologie e possibili interpretazioni. Per questo motivo *Isabella e l'ombra* può essere considerato a tutti gli effetti un *picturebook* (it. albo illustrato) che, come si cercherà di dimostrare in questo articolo, possiede grandi qualità sia dal punto di vista contenutistico ed educativo sia dal punto di vista estetico.

Va ricordato, innanzitutto, che negli ultimi anni si è spesso dibattuto sull'importanza dell'educazione estetica dei bambini. Come sostenuto da Antonio Faeti, si deve guardare al rapporto tra pedagogia ed estetica in un modo diverso, senza preferire l'una all'altra, creando quindi un rapporto equilibrato che porti "giovamento" ad entrambe. Lo scrittore per l'infanzia, pertanto, non deve focalizzarsi solo sulle questioni estetiche della sua opera, ma deve tener conto anche delle potenzialità educative che questa può implicare (2000, pp. 417–418). Nello sviluppo del bambino, l'aspetto estetico ha un valore importante anche perché non è legato solamente all'esperienza artistica, a limitati momenti di contatto diretto con l'opera d'arte, ma coinvolge anche il vissuto e l'agire quotidiani. Le esperienze estetiche possono essere atti semplici, apparentemente privi di importanza e per nulla attinenti alla creazione o fruizione di un'opera d'arte: basta che in essi trovino spazio e si mescolino emozione, immaginazione, sentimento e ragione (Bellatalla e Bettini, 2010, p. 80). Il problema estetico nel dibattito tra letteratura per l'infanzia e pedagogia della lettura si fonda sul tentativo da parte degli scrittori di realizzare storie di grande impatto che possano, da una parte, trasportare il piccolo lettore in un mondo fan-

tastico e, dall'altra, far nascere in loro suggestioni valoriali e spunti di riflessione sulla vita.

In questo contesto i *picturebooks* hanno una forte valenza educativa in quanto le immagini

di una fiaba o di un romanzo per ragazzi, le figure che riempiono le pagine di un libro per bambini non vanno considerate come una mera appendice figurativa al testo, la banale occasione per qualche pausa di distrazione visiva concessa alla lettura. Esse costituiscono un'esperienza di "lettura parallela" a quella del testo scritto, ovviamente diversa da questo per il linguaggio utilizzato, ma altrettanto importante dal punto di vista dei possibili esiti educativi. In molti casi sono proprio le figure più che le parole a depositarsi col tempo nella memoria di un bambino, come segni indelebili di una lettura di cui quelle immagini sono state autentici emblemi. (Farnè, 2002, p. 115)

La narrativa accostata all'uso delle immagini, il *picturebook* o "albo illustrato" per l'appunto, si distingue proprio per il suo valore estetico di fondo. L'albo è un prodotto dell'editoria che usa contemporaneamente il codice iconico (le illustrazioni) e il codice verbale (il testo). Le immagini nel *picturebook* sono, per definizione, un elemento fondamentale e rendono più semplice la fruizione del testo scritto. Come sostiene Barbara Bader,

a picture book is text, illustrations, total design; an item of manufacture and a commercial product; a social, cultural, historic document; and foremost, an experience for a child. As an art form it hinges on the interdependence of pictures and words, on the simultaneous display of two facing pages, and on the drama of the turning of the page. On its own terms, its possibilities are limitless. On its own terms, its possibilities are endless. (Bader, 1976, p. 1)

Il modo in cui le immagini e il testo si rapportano nel *picturebook* creano multiformi livelli dinamici che portano il lettore a provare curiosità e allo stesso tempo stimolano il bambino a creare collegamenti e a fornire nuove interpretazioni del testo attraverso la giustapposizione dei due codici narrativi. Del resto, il *picturebook* non si compone solamente del codice iconico e verbale – elementi essenziali e impre-

scindibili –, ma accoglie al suo interno altri codici comunicativi che ne aumentano i significati. Infatti, come ha sottolineato Marco Dallari, esistono almeno cinque codici che agiscono in questa tipologia di testi (2008, p. 171): il codice iconico (illustrazioni), il codice verbale (testo), il codice grafico della composizione della pagina e del rapporto tra i codici, il codice della confezione, dei materiali, della forma esterna, della copertina, della legatura e il codice del mediatore e della modalità di lettura. Nel presente studio, si prenderanno in considerazione solamente i primi due tipi di codice: quindi, mentre il codice iconico si compone di illustrazioni che diventano veicolo della narrazione, trasmettendo una situazione, uno stato d'animo o un contesto particolare, il codice verbale è legato a tutte quelle espressioni scritte, siano parole, frasi, onomatopee o “silenzi testuali”, che servono allo scrittore per raccontare una storia.

In base alla valenza del codice iconico e verbale, è possibile distinguere varie tipologie di *picturebook*: in questo articolo si intende far riferimento ai testi che usano un tipo di linguaggio iconico che si può definire “trasmediatico” (Sipe, 1998, pp. 101–103). Secondo la teoria della trasmediazione, un testo passando dal codice verbale a quello iconografico, o viceversa, subisce una serie di variazioni e si carica di nuove interpretazioni e simbologie, assenti in origine. Pertanto, le illustrazioni non solo rappresentano la storia, ma la elaborano e la rivisitano. In questo tipo di *picturebook*, quindi, le immagini non sono solo una componente decorativa, ma raccontano una storia, per molti aspetti, parallela e riempie i vuoti e i “silenzi” narrativi presenti nel testo scritto. Per questo motivo, l'apparato illustrativo diventa uno spazio di sperimentazione, dove è possibile rilevare un ampio uso di elementi astratti e simbolici. In particolare, durante la lettura di questa tipologia di testi, non si ha un'interpretazione univoca della storia: essa è compresa e recepita in diverso modo a seconda dell'interpretazione che il lettore compie, dei riferimenti culturali e spazio-temporali in essa contenuti. Grazie alla presenza di immagini che denotano una serie di metafore visive si crea sul bambino un forte impatto emotivo. Questo effetto si accentua nei *picturebooks* postmoderni, dove i finali sono lasciati aperti e si sviluppano meccanismi metafinzionali e giochi letterari e intertestuali.

Il *picturebook*, pertanto, è una risorsa importante nello sviluppo intellettuale del bambino; le immagini in esso contenute aprono al piccolo lettore uno spazio di discussione e danno la possibilità anche a coloro che soffrono di problemi di lettura o apprendimento di accedere alla comprensione del testo. Inoltre, stimola l'uso di conoscenze pregresse e la ricerca di similitudini, differenze e relazioni tra i fatti raccontati. Infine il *picturebook* si rivela, certamente, uno strumento essenziale per arricchire il bagaglio di competenze linguistiche, emozionali ed estetiche del bambino. Del resto, il percorso di apprendimento attraverso il linguaggio visuale fa in modo che la dimensione estetica fornisca importanti apporti alla formazione di un pensiero critico. Come sostenuto da Dallari, «la cura alla promozione di metafore nelle espressioni linguistiche rende linguaggio e pensiero capaci di variazioni personali e creative, apre alla complessità e alla discontinuità senza perdere per questo logicità e rigore» (2008, pp. 30–31).

Il rapporto tra testo e illustrazione-immagine pittorica, imprescindibile nei *picturebooks*, è un elemento fondamentale nella narrativa di Antonio Tabucchi. Infatti, l'importanza della pittura per la formazione estetica e critica dell'autore è ribadita dallo stesso scrittore nella nota introduttiva alla raccolta *Racconti con figure* (2011): «Spesso la pittura ha mosso la mia penna. [...] Lo stesso vale per l'enorme suggestione provata da bambino davanti agli affreschi del convento di San Marco [...] che un bel giorno ritornò con prepotenza sbucando nelle pagine de *I volatili del Beato Angelico*» (p. 9). Quindi l'amore per l'arte si sviluppa nello scrittore fin dell'infanzia, come si può comprendere da un altro testo, intitolato “Il treno per Firenze” e ora raccolto in *Viaggi e altri viaggi*:

Quand'ero bambino, avevo uno zio che mi portava a Firenze. [...] Aveva deciso che doveva dare un'educazione estetica ai suoi nipoti, e io ero il suo unico nipote. [...] Parlava di nomi per me magici, di cose che avrei visto quel giorno. E diceva: il Beato Angelico, Giotto, Caravaggio, Paolo Uccello. Mangiando il mio panino riflettevo fra me e me: un Beato che dipingeva gli angeli, che aveva affrescato tutto il suo convento per la felicità dei suoi confratelli: che cosa meravigliosa! E poi pensavo a Giotto, che era anche la marca delle mie matite, e pensavo che finalmente avrei visto

le sue magnifiche pitture, perché lui aveva fatto l'O di Giotto, che era la cosa più perfetta del mondo. E poi si arrivava a Firenze, e si scendeva per le strade. Guardavo gli enormi soffitti degli Uffizi, quei quadri misteriosi, quelle tavole impressionanti. Mio zio mi prendeva per la mano e mi faceva camminare nel corridoio del Vasari. Questo è un luogo sacro, mi diceva, ricordatelo bene. [...] E da lì si andava a San Marco, a vedere il Beato. Beato lui, pensavo, che vedeva gli angeli. Io non ero mai riuscito neppure a vedere il mio angelo custode. [...] E chiedevo: zio, come si fa a vedere gli angeli? E lui mi rispondeva: bisogna credere negli uomini, per vedere gli angeli. Che frase misteriosa! La rimuginavo fra me e me, aggirandomi nelle celle del convento di San Marco. (2013, pp. 29–30)

La suggestione dell'immagine – sia essa una fotografia o un dipinto – non ha mai abbandonato lo scrittore toscano, tanto che l'opera d'arte diventa non solo lo sfondo, ma anche il punto di partenza nella creazione di una storia. Come sottolineato nell'introduzione del saggio *Album Tabucchi* (2011) di Thea Rimini, la “pinacoteca”, insieme alla “cineteca” e la “camera oscura”, hanno un'importanza fondamentale nella narrativa tabucchiana. Nei romanzi e nei racconti dello scrittore si costruiscono una serie di rapporti intertestuali e interdiscorsivi, che uniscono scrittura ed opera d'arte. Infatti, «l'incantesimo che coinvolge la pinacoteca ha un effetto sorprendente: il dipinto balza fuori dalla cornice, ma poi il libro si fa quadro. E per il personaggio non sarà facile sfuggire dalle pennellate. Tra parola e immagine la *liaison* si fa *dangereuse*» (2011, p. 16). Tabucchi pone i vari riferimenti artistici espressi nelle sue opere in una cornice particolare in cui si possono riscontrare forti relazioni non solo tra la sua poetica e quella degli artisti presenti, ma anche tra gli artisti stessi. «Per Velázquez, Bosch, e Goya», prosegue Thea Rimini, «è di certo piacevole condividere il medesimo spazio espositivo nella pinacoteca dello scrittore. L'anti-mondo di Bosch si ritrova infatti nella commistione di umano e animale dei Capricci di Goya. E Goya, a sua volta, considera Velázquez tra i suoi maestri in nome di un falso realismo comune» (2011, p. 16).

Nel rapporto che lega Tabucchi all'immagine esiste, comunque, un processo di elaborazione. Come l'artista che prende spunto dalla letteratura, allo stesso modo lo scrittore, inserendo l'opera d'arte all'in-

terno del testo scritto, le attribuisce una serie di simbologie e di significati che in origine essa non aveva. Come scrive Tabucchi stesso:

Dall'immagine alla voce la via può essere breve, se i sensi rispondono. La retina comunica col timpano e «parla» all'orecchio di chi guarda; e per chi scrive la parola scritta è sonora: prima la sente nella testa. Vista, udito, voce, parola. Ma in questo percorso il flusso non è a senso unico, la corrente è alternata, riparte da dove è arrivata, torna là da dove era partita. E la parola, tornando indietro, porta con sé altre immagini che prima non erano: le ha inventate lei. Se l'immagine è venuta a trovare la scrittura, la scrittura a sua volta ha condotto quell'immagine altrove, in quell'altrove ipotetico che il pittore non dipinse. (2011, pp. 9–10)

Quello che lo scrittore sostiene in questo paragrafo ha molti punti di contatto con le caratteristiche alla base di quei *picturebook* che si possono definire “trasmediatici”. Del resto queste particolarità, che – va ricordato – sono proprie degli albi illustrati postmoderni, sono visibili nel racconto tabucchiano per l'infanzia *Isabella e l'ombra*, dove illustrazioni e testo procedono in maniera parallela ma aggiungono entrambi nuovi particolari alla storia, riempiono i “silenzi”, portano il bambino a creare relazioni tra ciò che vede e ciò che legge e lo spingono a trovare da solo un'interpretazione alla storia narrata.

Come espresso dalla pittrice Isabella Staino, protagonista del racconto *Isabella e l'ombra*, la fabulazione che ha ispirato il testo e le illustrazioni in esso contenute sono frutto di una influenza reciproca:

Sono ormai passati dieci anni dai giorni in cui Antonio mi dettava al telefono da Parigi il racconto «Isabella e l'ombra». Lo aveva appuntato su un blocco con la sua illeggibile calligrafia che non gli permetteva di delegare ad altri la trascrizione a macchina. Così scelse questa soluzione assurda e io, un pezzo alla volta, venivo a scoprire dalla sua voce il piccolo gioiello che aveva inventato ispirandosi ai miei quadri. In questi dieci anni ho portato al collo questo gioiello. Mi ha accompagnato ovunque e, come avvolto da un incantesimo, ha sempre suscitato in chi lo leggeva l'impressione che Antonio Tabucchi avesse scritto la mia vera storia. «Ma davvero pensavi per colori?» Col passare del tempo, sono sempre più gioiosa di scoprire che esistono cose che non si possono capire o spiegare e, dunque, quale migliore occasione per stabilire che non c'è confine tra realtà e immaginazione? Ciò che Antonio ha scritto in «Isabella e l'ombra» è, infatti, semplicemente

vero. Ho dipinto queste tavole da adulta. Seduta sulla mia sedia con intorno tutti i colori e una cornetta trasparente appoggiata all'orecchio. (Tabucchi, 2014, quarta di copertina)

Lo scrittore apre il racconto della piccola Isabella con una costatazione fantastica, che per chi legge, alla fine, può sembrare assolutamente plausibile: «C'era una volta una bambina che si chiamava Isabella. E questa bambina pensava per colori» (p. 5). In queste due frasi è concentrato il richiamo alla capacità del pittore di saper cogliere il significato stesso che sta dietro ogni variazione cromatica. Difatti, Isabella non scrive i “pensierini” come tutti gli altri suoi compagni di scuola, ma li “descrive” attraverso i colori: il primo ad accorgersene non è un membro della famiglia, bensì la maestra, che «in vita [sua] di bambini ne [ha] visti tanti» (p. 11). Davanti alle nuvole colorate, tracciate da Isabella per descrivere la nonna, la maestra incredula chiede alla bambina una spiegazione.

Isabella puntò il dito sulla nuvoletta bianca: «la mia nonna mi racconta sempre una bella favola – disse – però è distratta e si confonde e ha sempre la testa tra le nuvole». Poi il suo piccolo dito scese sull'azzurro. «Però quello che conta è la sua voce, che a me mi piace tanto». «Non si dice a me mi piace», la corresse la maestra. Isabella continuò imperterrita. «E mentre la sua voce racconta a me mi pare di sentire la musica del violoncello che studia Michele Scortezolari, che abita nella casa di fronte alla mia, e così mi addormento, ora hai capito?». (p. 7)

Il discorso di Isabella, che riproduce realisticamente il modo sgrammaticato di esprimersi dei bambini, mostra come la protagonista associ agli oggetti e ai suoni un colore ben preciso: infatti, «Il suono del violoncello non è blu [...] è indaco, non hai mai sentito un violoncello? Il blu è il colore del violino, è chiaro chiaro, non aiuta a addormentarsi, semmai ti tiene veglia, è un po' elettrico» (p. 7). Allo stesso modo il grigio non è il colore della tristezza, ma della noia, e il giallo ha un'infinita sfumatura di significati, proprio come il concetto di allegria: «Questo non è un giallo semplice, è un giallo oro, di gialli ce ne sono tanti, il giallo limone è un'allegria così così, il giallo cadmio è quando hai voglia di saltare, il giallo oro è quando sei proprio contenta» (p. 11).

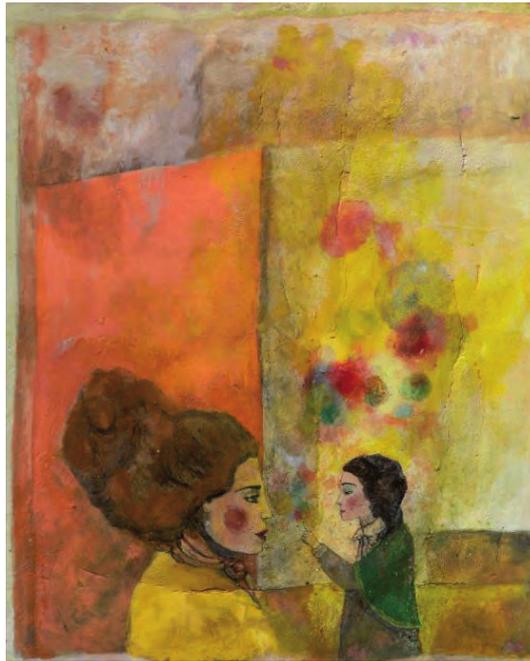


Fig. 1. Isabella Staino, *Isabella e la maestra*, olio, acrilico e gesso su carta, 35x28, 2013–2014¹.

A questa prima parte del racconto, che descrive il momento in cui la maestra e i genitori di Isabella si rendono conto della piccola “stranezza” della bambina, si riferiscono tre illustrazioni realizzate da Isabella Staino. Come succede nei *picturebook* “trasmediatici” l’illustratrice pur rimanendo fedele alla storia, aggiunge una serie di simbologie particolari. Nella prima tavola (fig.1), dove Isabella descrive il suo “pensierino” alla maestra, i due personaggi sono posti uno di fronte all’altro, sullo stesso piano – come se tra loro non ci fosse differenza gerarchica – e il foglio, in grandi dimensioni, appare al loro fianco rivolto verso lo spettatore. Sul foglio compaiono macchie rosa scuro, grigie e gialle. Il colore giallo è, tuttavia, predominante, quasi a sottolineare l’importanza di questo

¹ Le immagini della pittrice Isabella Staiano, presenti nel *picturebook* *Isabella e l’ombra* e collocate in questo articolo, sono state gentilmente fornite dalla casa editrice Vittoria Iguazu Editore.

colore che secondo Isabella-Tabucchi dovrebbe significare l'allegria. La seconda illustrazione rappresenta invece il momento in cui Isabella realizza il suo disegno. La scena è vista dall'alto: Isabella guarda il lettore con profondi occhi a mandorla, mentre nel foglio appaiono le tre macchie di colore giallo, rosa/rosso e grigio/verde. Nella terza illustrazione (fig. 2) abbiamo la rappresentazione di un momento non narrato nel testo, ma che può essere intuito durante la lettura: Isabella con in mano una palla azzurra guarda verso l'osservatore, mentre in secondo piano, dietro una porta – ma quasi come se fluttuasse in un'altra dimensione –, appare il fratello della sua migliore amica, Michele Scortezzolari, mentre suona il violoncello, circondato da macchie di colore indaco. Anche in questo disegno il colore giallo è predominante rispetto agli altri. Si nota, quindi, che la Staino non si limita a riprodurre il testo, ma lo rielabora aggiungendovi nuovi particolari, simboli, richiami e significati.

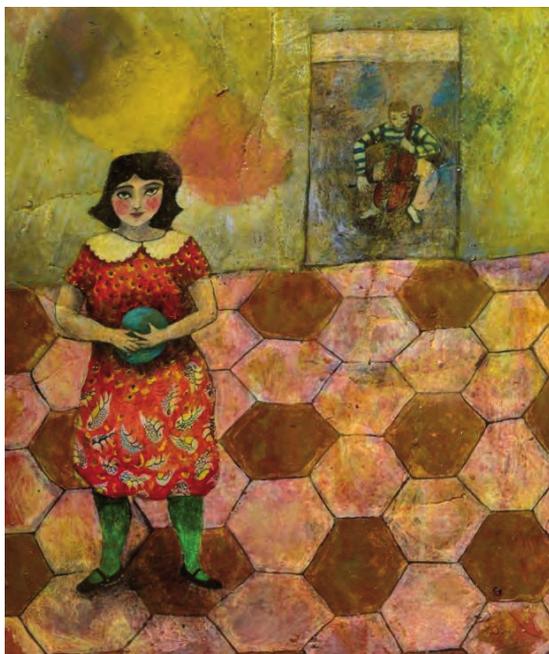


Fig. 2. Isabella Staino, *Scortezzolari*, olio, acrilico e gesso su carta, 35x28, 2013–2014.

In questa prima parte del racconto il testo scritto e le illustrazioni collaborano nel trasmettere al piccolo lettore un messaggio importante: i colori sono portatori di una serie di significati, relativi e variabili, che possono essere colti da coloro che li osservano. Questo concetto è legato a quella fascinazione verso l'arte e, in particolare, la pittura, che Tabucchi confessa di aver avuto fin da piccolo. I quadri con i loro colori e con le loro figure sono, perciò, portatori di significati che il giovane lettore è invitato a interpretare. È indubbio che lo scrittore con questo breve testo intenda offrire una sorta di "educazione estetica", usando proprio la relazione tra colori, sentimenti, suoni e oggetti per attirare l'attenzione di coloro che si accingono alla lettura.

Nella seconda parte Isabella è ormai cresciuta ed è diventata una pittrice, come aveva previsto la maestra.

E un bel giorno, quando fu grande, Isabella diventò pittrice. E quel giorno fece un fagottino con una larga pezzuola a quadri, ci mise dentro i suoi colori, i pennelli, delle tele ripiegate [...] una schiacciata, delle pere, un temperino per sbuciarle, e annunciò alla famiglia che doveva partire perché aveva bisogno di trovare un posto adatto per fare la pittrice. (p. 13)

Il luogo della pittura non è l'*atelier*, come ci si potrebbe aspettare, ma l'aperta compagna – un rimando ai pittori impressionisti, Van Gogh, Cézanne –, e in questo caso quella toscana, dove sta «un casolare abbandonato accanto a un cipresso esile come uno dei suoi pennelli da ritocco» (p. 13). A questo punto, di fianco al casolare, fa la sua comparsa una sedia, richiamo ad un particolare de *La camera da letto ad Arles* di Vincent Van Gogh:

Sotto il cipresso c'era una vecchia seggiola impagliata, e Isabella la riconobbe subito: era la seggiola di Van Gogh. Isabella capì che non poteva lasciarsi scappare quell'occasione: non capita tutti i giorni di avere a disposizione la seggiola di Van Gogh, soprattutto in un luogo magnifico come quello, per potercisi sedere sopra e dipingere il paesaggio che sta fuori e i paesaggi che stanno dentro la nostra anima. (p. 13)

L'uso del particolare di un'opera d'arte, a cui spesso vengono attribuiti specifici significati metaforici, è usuale nelle opere tabucchiane:

basti pensare ai particolari de *Las Meninas* di Velasquez ne *Il gioco del rovescio*, del *Trittico delle tentazioni di Sant'Antonio* di Bosch nell'*Angelo nero* e in *Requiem*, degli angeli negli affreschi del Beato Angelico ne *I volatili del Beato Angelico* e del *Cane insabbiato* di Goya in *Tristano muore*. Si tratta di particolari che diventano chiavi di lettura essenziali per la comprensione di un determinato testo: del resto, quella del particolare è una poetica essenziale dello scrittore toscano. Infatti, i piccoli dettagli, spesso "senza importanza", sono il motore della macchina narrativa tabucchiana. Nel caso di *Isabella e l'ombra* la "seggiola di Van Gogh" diventa il mezzo con cui la giovane pittrice può trasporre sulla tela non solo i paesaggi che si vedono con gli occhi, ma anche quelli che si vedono con l'anima. Tabucchi a questo punto intende, da una parte, far conoscere al piccolo lettore il grande artista olandese, facendo riferimento ad una sua opera e stimolando così la sua curiosità, e dall'altra indurre il bambino a comprendere che l'arte non è solo riproduzione del mondo sensibile, ma soprattutto trasposizione dei sentimenti più profondi dell'animo umano.

Alla riflessione sulla capacità dell'arte di descrivere non solo ciò che è tangibile ma anche tutto un mondo astratto fatto di simboli, si aggiungono alcune riflessioni sul concetto di "ospitalità". Alla fine del racconto entra finalmente in scena l'ombra, evocata nel titolo ed elemento generalmente considerato negativo, perché legato all'oscurità e al buio. In questo racconto l'ombra, invece, diventa elemento positivo:

«Tu conosci le parole dei colori, e tutti li hai usati: il vermiglio per stimolare la circolazione del sangue, l'azzurro ceruleo per volare in alto, il verde muschio per calmare l'inquietudine, il giallo limone per la grazia e l'allegria, il nero sontuoso per capire Tiziano, l'indaco per la fantasticheria, il giallo ocre di Vermeer davanti al quale si mischia la morte. Ma hai tralasciato me, io sono la Terra d'Ombra, così si chiama il mio colore, e la terra d'ombra, come ha detto la sublime Vieira de Silva, è per accettare la nera malinconia. Sarò un'ospite discreta e silenziosa ma ti ripagherò dell'ospitalità perché se mi accetterai i tuoi colori saranno più umili e più veri, come l'ombra della terra che li ha generati». (p. 15)

Nel testo qui riportato troviamo nuovamente ribadita la forte relazione tra i colori, gli oggetti e i sentimenti. Ogni sfumatura cromatica viene usata dalla pittrice per trasferire sulla tela un sentimento, un oggetto o un'azione legati alla natura umana. Va sottolineato che Tabucchi si serve nuovamente di richiami a nomi importanti come Tiziano, Johannes Vermeer e Vieira de Silva, nomi che certamente un bambino non può conoscere, ma che possono creare una suggestione particolare sul piccolo lettore, come i nomi "magici" dei grandi pittori avevano suggestionato l'immaginazione dello scrittore toscano nella sua infanzia. Quindi, non è sbagliato sostenere che Tabucchi intende rivolgersi a un pubblico capace di mostrare una curiosità culturale ed intellettuale simile a quella che possedeva il piccolo Antonio in visita ai musei di Firenze.

Anche a questa seconda parte del racconto corrispondono tre illustrazioni che riproducono il racconto tabucchiano interpretandone alcuni aspetti, aggiungendovi significati latenti. Nella prima immagine compare Isabella, ormai cresciuta, mentre sta preparando il suo "fagottino", appoggiato sul tavolo insieme al pane, alle pere e alle tele. In alto al centro, racchiuso in una specie di fumetto, appare uno scorcio della cascina e l'esile cipresso. Per come è posta, l'immagine sembra quasi scaturire dall'immaginazione di Isabella, la quale sta, per l'appunto, cercando un luogo ameno dove poter dipingere. Nella seconda immagine, Isabella è seduta sulla seggiola di Van Gogh e si sta riposando dopo il lungo lavoro di pittura, con la tavolozza in grembo e un sorriso soddisfatto in volto. Nell'ultima immagine (fig. 3), invece, Isabella è raffigurata in piedi mentre sta allungando la mano per accarezzare un grande volto di donna racchiuso in un'enorme macchia nera da cui sporge solo una mano rivolta verso la pittrice. Questa è l'immagine umanizzata dell'ombra, nell'atto finale, in cui Isabella decide di accoglierla nei suoi quadri.



Fig. 3. Isabella Staino, *Isabella con l'ombra*, olio, acrilico e gesso su carta, 35x28, 2013–2014.

Come si può notare dalla combinazione del testo e delle illustrazioni, in questa seconda parte Tabucchi vuole trasmettere al piccolo lettore l'importanza dei sentimenti di ospitalità, solidarietà e amore. In particolare il tema del rispetto per chi è meno fortunato e per gli emarginati della società è particolarmente caro allo scrittore che nel 1999 scrive *Gli Zingari e il Rinascimento*, un libro-inchiesta sulla condizione precaria dei Rom nella città di Firenze. Lo scrittore toscano mostra in questo testo, come in *Isabella e l'ombra*, che coloro che sono giudicati come persone pericolose e deleterie per la società sono in verità ingiustamente emarginati e vittime di un sistema culturale razzista fondato su pregiudizi. Tabucchi invita a fare come Isabella, che nelle ultime righe del racconto dice all'ombra: «Resta, povera ombra, [...] sta arrivando la notte e ti inghiottirebbe. Mettiti pure comoda nel quadro che preferisci».

Pertanto Tabucchi traspone in un racconto per l'infanzia tematiche che sono proprie di altri racconti, romanzi e reportage che sono rivolti invece a un pubblico adulto.

In conclusione, come si è cercato di dimostrare in questo articolo, il racconto per l'infanzia *Isabella e l'ombra* è un'interessante testimonianza della teoria tabucchiana che vede un'indissolubile relazione tra illustrazione e letteratura. Non è un caso, quindi, che da un racconto scritto per l'infanzia, i cui protagonisti sono i colori e che è espressamente dedicato a una pittrice, sia nato un *picturebook*, in cui immagine e testo hanno un'importanza paritaria e si completano a vicenda, riempiendo quelli che sono i "silenzi" e i vuoti narrativo-visuali.

Lo scrittore toscano intende educare il bambino a un'estetica di tipo sentimentale: i colori non solo sono usati per riprodurre il mondo visibile, ma trasmettono anche quei segni che invece appartengono all'interiorità. Ogni colore può essere un simbolo da interpretare e un veicolo di rimando a un suono o a un sentimento. Inoltre, con l'ultima scena, che racconta il momento in cui la protagonista accoglie nei suoi quadri l'ombra, elemento generalmente considerato in maniera negativa e per questo motivo emarginato, lo scrittore intende invitare il giovane lettore ad andare oltre le apparenze, mostrare ospitalità e tolleranza nei confronti dell'altro, del diverso e dello straniero.

In questo contesto, le immagini della pittrice Isabella Staino, oltre a essere prodotti di alta qualità artistica, non si limitano a riprodurre pedissequamente il racconto tabucchiano, bensì ne offrono un'ulteriore interpretazione, aggiungendo particolari che non sono presenti nel testo. Per questo motivo *Isabella e l'ombra* può senza dubbio essere considerato un *picturebook* "trasmediatico", poiché nel passaggio dal codice verbale a quello iconografico il testo subisce una serie di variazioni e si carica di nuove interpretazioni e simbologie non presenti in origine.

In generale l'unico racconto per l'infanzia scritto da Antonio Tabucchi, dettato al telefono e dedicato a una giovane pittrice che ne ha arricchito il testo con sei preziose immagini, va considerato un esempio della grande capacità dello scrittore toscano di sperimentare nuove vie e nuovi linguaggi per esprimere concetti che sono propri della sua poetica anche per un pubblico di non adulti.

BIBLIOGRAFIA

- Bader, B. (1976). *American Picturebooks from Noah's Ark to The Beast Within*. New York: Macmillan.
- Bellatalla, L., Bettini, D. (2010). *Leggere all'infinito. Tra pratica e teoria della lettura*. Milano: Franco Angeli.
- Boero, P., De Luca, C. (1995). *La letteratura per l'infanzia*. Bari: Laterza.
- Dallari, M. (2008). *In una notte di luna vuota. Educare pensieri metaforici, laterali, impertinenti*. Gardolo (Trento): Edizioni Erickson.
- Faeti, A. (2000). "Note introduttive". A conti non fatti. *Studium educationis*, 2000 (3), 417–418.
- Farnè, R. (2002). *Iconologia didattica. Le immagini per l'educazione: dall'Orbis Pictus a Sesame Street*. Bologna: Zanichelli.
- Rau, G. (2014). "Isabella Staino. Pittura o illustrazione l'importante è l'intensità". *Repubblica*, 12 febbraio 2014, s.i.p. Reperibile su http://www.isabellastaino.com/img_testi/Copia%20di%201796735_10152220192509100_1388063366_o-9e64.jpg.
- Rimini, T. (2011). *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*. Palermo: Sellerio.
- Sipe, L. R. (1998). "How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships". *Children's Literature in Education*, n. 20, 97–108.
- Tabucchi, A. (1998). "Come nasce una storia". In A. Dolfi, M.C. Papini (a cura di), *Scrittori a confronto* (pp. 181–201). Roma: Bulzoni.
- Tabucchi, A. (2011). *Racconti con figure*. Palermo: Serrero.
- Tabucchi, A. (2013). *Viaggi e altri viaggi*. Milano: Feltrinelli (1a edizione 2010).
- Tabucchi, A. (2014). *Isabella e l'ombra*. Colle di Val d'Elsa (SI): Vittoria Iguazu Editore.
- Valcepina, L. (2013). "Se telefonando... Antonio Tabucchi e Isabella Staino". *Nèura Magazine*, 24 ottobre 2013. Reperibile su <http://neuramagazine.com/se-telefonando-isabella-staino-e-lombra>.

Riassunto: Antonio Tabucchi è uno degli scrittori più rappresentativi della letteratura italiana contemporanea. Nella sua vasta produzione letteraria trova posto anche un breve racconto per l'infanzia, *Isabella e l'ombra*, accompagnato da una serie di illustrazioni eseguite dalla pittrice Isabella Staino, a cui il racconto è dedicato. La protagonista, una bambina di nome Isabella, invece di usare le parole per scrivere i propri pensierini a scuola usa i colori, in tutte le loro diverse tonalità, e spiega le sue composizioni cromatiche ad una maestra perplessa ed impressionata. È indubbio che con questo

racconto lo scrittore intenda insegnare ai suoi piccoli lettori che l'espressione letteraria non avviene solamente attraverso la scrittura, ma può realizzarsi anche attraverso le immagini e i colori, i quali trasmettono emozioni quanto e forse più di un testo scritto. Inoltre il testo, che può essere definito un romanzo di formazione rivolto ai bambini, tocca tutte le tematiche dei grandi romanzi e racconti tabucchiani. In questo articolo si vuole analizzare il modo in cui Tabucchi intende trasmettere alcune delle sue idee esistenziali ad un pubblico non adulto, in particolar modo in relazione al rapporto tra le varie forme di linguaggio, alla simbologia dei colori, alla potenza della comunicazione visiva e all'importanza di alcuni sentimenti come la tristezza, l'affetto e la generosità.

Parole chiave: Antonio Tabucchi, colori, immagine, pittura, codice iconico vs. codice verbale