



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Catarina Sofia André Ramos Moreira

ANTONIO TABUCCHI, PINTOR
A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E ARTE NO CONTO
“I VOLATILI DEL BEATO ANGELICO”

Dissertação no âmbito do Mestrado em Estudos de Cultura, Literatura e Línguas Modernas, ramo de Literaturas e Culturas Modernas, orientada pela Professora Doutora Rita Maria da Silva Marnoto, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Outubro de 2019

FACULDADE DE LETRAS

ANTONIO TABUCCHI, PINTOR A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E ARTE NO CONTO “I VOLATILI DEL BEATO ANGELICO”

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	Antonio Tabucchi, pintor
Subtítulo	A relação entre literatura e arte no conto “I volatili del Beato Angelico”
Autora	Catarina Sofia André Ramos Moreira
Orientadora	Rita Maria da Silva Marnoto
Júri	Presidente: Doutora Maria José Florentino Mendes Canelo
	Vogais:
	1. Doutor Manuel Simplício Geraldo Ferro
	2. Doutora Rita Maria da Silva Marnoto
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos de Cultura, Literatura e Línguas Modernas
Área científica	Estudos Italianos
Especialidade/Ramo	Literaturas e Culturas Modernas
Data da defesa	08-10-2019
Classificação	18 valores



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Agradecimentos

Agradecer a todos os que me acompanharam neste último ano da minha vida é uma tarefa verdadeiramente ingrata. Tentarei não me esquecer de ninguém, no entanto, se o fizer, peço que me perdoem.

Em primeiro lugar, porque o seu enorme apoio, carinho e trabalho assim o exigem, um enorme obrigada à Doutora Rita Marnoto. Será impossível escrever aqui, em palavras, o quanto aprendi consigo nestes anos e como lhe estou grata pelas imensas horas que me dedicou, pelas gargalhadas que partilhámos e continuamos a partilhar, pelo carinho e preocupação que sempre demonstrou comigo. Ter trabalhado consigo durante este ano que agora termina foi, sem dúvida, uma experiência que jamais esquecerei.

Ao Doutor Manuel Ferro um muito obrigado por me ter guiado ao longo destes anos dentro dos estudos italianos, por me ter feito rir todos os dias e por sempre me ter feito sentir em casa. À Doutora Fátima Gil que me acolheu nas suas aulas e com a qual também aprendi muita coisa, que me apoia continuamente e cujo carinho foram fundamentais para chegar até aqui. À Doutora Maria Bochicchio, pelo imenso apoio moral que me deu e pelos muitos conselhos.

Um muito especial obrigado ao Doutor Andrea Ragusa, pela amizade, pelo apoio, pela contínua inspiração, pelas conversas e, essencialmente, por tudo.

Houve, também, um conjunto enorme de pessoas que me acompanharam nestes anos e que, muito honestamente, me aguentaram, nos bons e nos maus momentos com uma paciência imensa. Mais uma vez, ao Doutor Manuel Ferro que me atura e me aguenta com muita paciência e carinho e, por isso, ganha uma dupla menção. À minha família, em muito especial à minha irmã Inês, que sempre esteve ao meu lado e à minha prima/irmã Joana, que desde sempre me encorajou e apoiou com muita paciência, e a dedicação com que também me ajudou com a revisão minuciosa de todos os meus trabalhos nestes últimos dois anos. A ti um enorme obrigada. À minha companheira nesta caminhada, Cláudia, que me acompanhou diariamente e com quem partilhei lágrimas, gargalhadas e imensas conversas, algumas com um tom muito filosófico sobre a vida. À Cátia e à Sofia, por ao longo destes anos se terem tornado também parte da minha família e de mim também. À minha extraordinária afilhada Silvia, cujo apoio moral e carinho são inigualáveis. À Dona Guida e à Dona Patrícia pelo imenso amor maternal com que me trataram nestes últimos anos.

Por último, e talvez aquele que deveria estar em primeiro lugar, um muito obrigado a Antonio Tabucchi, por ter criado um conto que tanto prazer me deu a descortinar. Por ter permitido que eu me envolvesse no seu mundo e mudando, assim, a forma como vejo o meu.

RESUMO

Antonio Tabucchi, pintor

Antonio Tabucchi, pintor é um estudo que visa analisar a relação estabelecida entre literatura e pintura no conto “I volatili del Beato Angelico”, do escritor italiano Antonio Tabucchi. Enquanto estudo comparativo, procura perceber de que forma é que os frescos existentes no convento florentino de S. Marco foram representados ao longo das várias páginas que compõem a narrativa. Da mesma feita, procura compreender, ainda, qual a importância desta relação e como é que esta interfere no possível significado da história.

Para isso, esta dissertação foi dividida em quatro momentos que pretendem incidir sobre os principais âmbitos desta relação. Primeiramente, elabora-se uma breve síntese metodológica, que tem como objetivo mostrar o percurso realizado pelos estudos interartes até aos nossos dias, apresentando também as linhas de base deste trabalho. Seguidamente, apontam-se três pontos de foco, sendo o inicial as figuras que compõem o conto, Antonio Tabucchi, o seu autor, e Beato Angelico, o pintor e a sua personagem central. Ocupando uma posição essencial e relevante, o terceiro capítulo é de ordem comparativa, de tal modo que os frescos e as suas descrições são colocados em “confronto”, de forma a percebermos a sua ligação. Passando para o diálogo entre palavra e imagem, o último momento de análise é essencial para a compreensão do verdadeiro significado desta relação.

O que se retira deste estudo é uma forte e específica ligação entre literatura e pintura, criada de forma tão delicada e com tanta mestria que interfere de forma decisiva e direta com o significado da história. Mostra, mais uma vez, como a multiplicidade de sentidos ocupa um lugar essencial no desenvolvimento da narrativa tabucchiana. Assim, também aqui, são apresentados uma história e um conjunto de elementos que são muito mais do que aquilo que se revelam numa primeira leitura.

Palavras-chave: Literatura; Pintura; Antonio Tabucchi; Beato Angelico; Estudos Interartes

ABSTRACT

Antonio Tabucchi, the painter

Antonio Tabucchi, the painter is a study that seeks to understand the connection between literature and painting in “I volatili del Beato Angelico”, written by the Italian author Antonio Tabucchi. As a comparative study, it examines the way in which the *frescos*, created and painted by the artist Beato Angelico in the Florentine monastery of S. Marco, are represented and portrayed in the text. With that purpose in mind, it tries to follow the importance of this relation and how it interferes in the possible meaning of the story.

To achieve this, the thesis was divided in four moments that aim to explore the main scopes of this connection between the two media. Firstly, it presents a methodological summary, in which the purpose is to show the course already made by interarts studies until the present day and to present the guidelines. The three main focal points of this study consist of an overview of the two main figures of the story, Antonio Tabucchi, the author, and Beato Angelico, the artist and main character, the comparative study itself, where the literary descriptions are confronted with the frescoes, so we can understand their connection. Moving to the dialog between word and image, the last moment focuses on the comprehension of the relationship between word and image.

What can be concluded from this thesis is a strong and specific bond between literature and painting, created in a dedicated manner and with such craft that interferes in the story in a decisive way. It also shows that the presence of the multiplicity of meanings is essential to the development of the narrative created by Tabucchi. It presents a story and a set of elements that are much more than we can perceive at a first reading.

Keywords: Literature; Painting; Antonio Tabucchi; Beato Angelico; Interarts Studies

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – PERCURSO METODOLÓGICO	4
CAPÍTULO II – AS FIGURAS DO CONTO	12
ANTONIO TABUCCHI	12
BEATO ANGELICO	21
CAPÍTULO III – DA IMAGEM À PALAVRA	30
FRESCO I – <i>CROCIFISSIONE DEL CRISTO (CROCIFISSIONE CON LA VERGINE, SAN DOMENICO E ANGELI)</i>	32
FRESCO II - <i>CRISTO DELL'ORAZIONE NELL'ORTO (L'ORAZIONE NELL'ORTO)</i>	37
FRESCO III – <i>ANNUNCIAZIONE</i>	42
CAPÍTULO IV – DA PALAVRA À IMAGEM	49
CONCLUSÃO	62
BIBLIOGRAFIA	66
CAPÍTULO I – PERCURSO METODOLÓGICO	66
CAPÍTULO II – FIGURAS DO CONTO	67
<i>Antonio Tabucchi</i>	67
<i>Beato Angelico</i>	68
CAPÍTULO III – DA IMAGEM À PALAVRA	69
<i>Referências bibliográficas das imagens:</i>	69
CAPÍTULO IV – DA PALAVRA À IMAGEM	70
ANEXOS	71
BIBLIOGRAFIA ATIVA DE ANTONIO TABUCCHI	72
<i>Obras Literárias</i>	72
<i>Obras Teatrais</i>	73
<i>Ensaíos</i>	73
<i>Traduções</i>	73
<i>Contributos em volumes</i>	74
<i>Artigos em revistas e jornais</i>	78
OBRAS REALIZADAS POR BEATO ANGELICO NO CONVENTO DE S. MARCO, FLORENÇA	91
<i>Índice de imagens</i>	91
<i>PISO TERRA: IL CHIOSTRO DI SANT'ANTONINO</i>	92
<i>PISO TERRA: LA SALA DELL'OSPIZIO</i>	92
<i>PISO TERRA: LA SALA DEL CAPITULO</i>	96
<i>PRIMEIRO ANDAR: CORREDOR NORTE</i>	96
<i>PRIMEIRO CORREDOR, CELAS DA ESQUERDA</i>	97
<i>PRIMEIRO CORREDOR, CELAS DA DIREITA</i>	99
<i>CORREDOR SUL</i>	100
<i>CORREDOR NORTE, CELAS DA DIREITA</i>	100
<i>CORREDOR NORTE, CELAS DA ESQUERDA</i>	2
<i>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DAS IMAGENS</i>	2
TRANSCRIÇÃO DO CONTO “I VOLATILI DEL BEATO ANGELICO” (1987) DE ANTONIO TABUCCHI	6

“As palavras dançam nos olhos das pessoas conforme o palco dos olhos de cada um.”

José de Almada Negreiros

Introdução

Os estudos interartes constituem uma vasta área de trabalho e investigação, pertencente ao campo da literatura comparada, que tem sido construída através do diálogo entre diversas formas artísticas. Este diálogo proporciona não só novas leituras das obras em questão, mas também a criação de novas produções artísticas que dele resultam.

No âmbito desta área de estudos, a ligação entre literatura e pintura é uma das mais intrigantes e mais estudadas, sendo esta uma das mais antigas construídas no tempo. Esta ligação é criada através de diversos elementos, sendo um dos mais utilizados a temática, que será partilhada pelas obras do caso em questão. No entanto, nos casos mais complexos e intrigantes, a correspondência não é tão clara, nem evidente e, por vezes, é criada com objetivos diferentes.

Desta feita, o estudo que se seguirá tem como objetivo perceber o processo de criação desta relação. Para este propósito foi escolhido um conjunto de obras com uma grande discrepância temporal. O escritor contemporâneo Antonio Tabucchi (1943-2012) escreveu um conto que se intitula “I volatili del Beato Angelico” (1987) no qual capta um momento da vida do artista renascentista Beato Angelico (1395-1455) no período em que decora o convento florentino de S. Marco com os seus frescos. No centro desta narrativa encontram-se três frescos de sua autoria: *Crocifissione del Cristo*, *Cristo dell’orazione nell’Orto* e *Annunciazione*. Não obstante todas as questões que o texto levanta, aquela que particularmente nos interessa será

entender que relação cria o escritor italiano entre o seu conto e os frescos existentes no convento. Dito por outras palavras, procuramos compreender de que forma o Antonio Tabucchi molda a relação entre literatura e a pintura e com que objetivo a concebe.

Para responder a esta questão, começaremos por empreender uma breve reflexão metodológica, onde procuraremos apresentar as várias visões e teorias de diversos estudiosos que se ocuparam desta questão. É claro que, nos limites deste estudo, seria impossível apresentar a totalidade das abordagens elaboradas no âmbito dos estudos interartes, contudo procuraremos apresentar um panorama cronológico, minimamente amplo, de modo a que se possam acompanhar os avanços que foram ocorrendo neste campo, ao longo do tempo.

Feita esta análise, será essencial apresentarmos numa breve síntese as duas figuras centrais deste estudo, sendo elas Antonio Tabucchi e Beato Angelico (capítulo II). Esta análise é imperativa, uma vez que precisamos de ter conhecimento das figuras em causa para podermos analisar os seus trabalhos e as suas obras. Na análise do escritor, traçaremos um breve panorama da sua vida e da sua obra, e no âmbito desta última iremos tentar perceber os vetores estruturantes do mundo literário deste escritor. Este estudo irá fornecer elementos importantes para a compreensão do seu texto narrativo. Relativamente ao estudo de Antonio Tabucchi, será fornecido nos Anexos uma lista detalhada de todas as suas obras, não só literárias, mas de todas as suas vertentes. O objetivo desta lista será mostrar a dedicação de Antonio Tabucchi não só às suas obras narrativas, mas também à cultura e literatura portuguesa, e aos problemas que o seu país, Itália, enfrentava. Esta dedicação traduz-se nos inúmeros artigos e peças que escreveu para uma grande variedade de jornais e revistas, mas também em algumas das obras literárias e, por isso, é importante perceber a dimensão desse trabalho. Não obstante, procura também responder a uma dificuldade em encontrar informação sistematizada sobre o escritor e em perceber a dimensão da sua obra. Assim, esta lista, que funciona como uma espécie de guia para o mundo de Antonio Tabucchi, ficará disponível para estudos futuros, de modo a que o trabalho seja assim facilitado. Acrescenta-se ainda que esta lista será compilada através da bibliografia de apoio disponível e através do site oficial do escritor (<http://www.antoniotabucchi.it>), que ocupará aqui um lugar de destaque.

Seguir-se-á, depois, Beato Angelico. Para além de estabelecermos também um cenário da sua vida e obra, tentaremos perceber a totalidade do seu trabalho no convento florentino, uma vez que é essa faceta que importa ressaltar neste estudo. Também na secção de Anexos, estará disponível uma lista das obras realizadas para o convento de S. Marco por Beato Angelico. Esta lista nasce de uma dificuldade em identificar as obras que tinham sido realizadas

pelo artista. É de notar que estarão ausentes desta lista duas das obras nas quais este estudo se centra, precisamente por não haver a certeza de que tenham sido realizadas pelo artista em questão. É importante ainda referir que esta lista foi compilada através de bibliografia de apoio, cujas indicações estarão disponíveis na lista bibliográfica, com relevância para o guia disponível do Museo Nazionale San Marco.

Depois desta breve síntese, passaremos ao momento central desta dissertação: a análise comparativa entre os frescos existentes e presentes no convento de S. Marco e a forma como Antonio Tabucchi os recria nas páginas do seu conto (capítulo III). Por uma questão organizativa, iremos dividir este estudo em três partes distintas, cada uma delas contendo o tratamento comparativo do fresco e do seu correspondente literário. Considerando que durante esta dissertação serão citados vários momentos do conto em questão, este será disponibilizado na sua íntegra nos anexos. O seu objetivo é, evidentemente, facilitar o acesso à história e fornecer assim um suporte ao leitor para acompanhar o ritmo e o contexto da história e das citações utilizadas.

De modo a complementar e aprofundar a nossa compreensão do texto e da leitura das imagens, o quarto momento deste trabalho é dedicado ao movimento simétrico e correlativo que guia o diálogo que o texto, de Antonio Tabucchi, estabelece com os frescos, de Beato Angelico (capítulo IV). Irá também permitir conceber uma resposta a outras questões que se levantem durante a elaboração deste trabalho.

Capítulo I – Percurso metodológico

Para conseguir abordar de uma forma clara a articulação entre os frescos do conto “I volatili del Beato Angelico” de Antonio Tabucchi e aqueles existentes no convento de S. Marco, convém, num primeiro momento, seguir um rumo metodológico que oriente e clarifique a pesquisa. As relações entre literatura e artes plásticas têm vindo a ser alvo de reflexões metodológicas da mais diversa ordem e, por isso, não seria comportável nos limites deste capítulo desenvolvê-las no seu conjunto, pelo que apresentaremos as linhas de força que orientarão esta dissertação.

Dentro da vasta área da literatura comparada, o campo dos *Estudos Interartes* tem vindo a sofrer, mais recentemente, um grande desenvolvimento. Este campo aborda as relações entre as várias modalidades de expressão artística, no qual a literatura, mais especificamente as obras poéticas, ocupa um lugar de grande relevo.

A este propósito, recorde-se Rene Wellek e o seu ensaio de 1941 com o título *The parallism between Literature and arts*, no qual afirma, inicialmente, que a relação entre a literatura e as restantes artes acontece num campo extrínseco, exterior a ela mesma. No entanto, três décadas mais tarde esta afirmação é retraída por ocasião do VII *Congress of the International Comparative Literature Association (ICLA)*, em 1973 (Clüver, 1997, p. 38). Esta retração é também refletida na obra *Theory of Literature*, em que Rene Wellek, juntamente com Austin Warren, aborda a questão da teoria da literatura, dedicando uma parte da sua monografia à temática da literatura comparada. Aqui é dado destaque ao que atualmente se chama *Estudos*

Interartes, como uma dessas grandes áreas, mostrando como estas relações acontecem dentro do campo da literatura.

Apesar de serem estabelecidas várias relações com diversas formas artísticas, há uma, em particular, que tem acompanhado o caminho percorrido pela literatura e com a qual estabelece inúmeras correspondências e ligações. Trata-se da pintura.

A relação entre a literatura e a pintura, chamadas de “artes irmãs” (Hagstrum, 1987, p. xiii), tem sido estabelecida e estudada desde tempos remotos. São chamadas de irmãs porque, apesar de diferirem nos meios de expressão e nos materiais utilizados, partilham entre si a natureza, o conteúdo e o propósito com que foram produzidas (Lee, 1967, p. 196). A partir das correspondências que entre si estabelecem, nascem novas obras que, embora pertençam quer ao campo da literatura, quer ao campo da pintura, têm traços só captáveis por via relacional.

É o caso de poemas como *Museu Soares dos Reis* de Nuno Rocha Morais (Frias, 2016, p. 30) ou *Fra Angélico* de José Miguel Silva (Frias, 2016, p. 42), que apesar de serem obras poéticas têm marcas bastante vincadas da arte da pintura. Numa análise cuidada do primeiro poema vemos que este é composto pelas sensações provocadas não só pelo próprio edifício do Museu, mas também pelas obras que nele se encontram. Nenhuma obra em específico é descrita ou sequer mencionada, mas o impacto da pintura está implícito no poema. O mesmo parece acontecer no segundo caso. Nesse curto texto poético não é referida nenhuma ligação com qualquer pintura realizada por Beato Angelico. Contudo, o poema revela a preferência do artista pelas temáticas religiosas e a escolha da pintura como forma de representá-las. À semelhança do exemplo anterior, este último também estabelece uma relação com a pintura, enquanto arte, e com o artista, mas não com nenhuma das suas obras em particular.

A partir destes dois exemplos podemos ver como as ligações entre as duas formas artísticas são criadas e estabelecidas. As correspondências mais comuns são, contudo, elaboradas ao nível do tema. Grandes obras literárias servem de inspiração e de tema para uma grande variedade de obras artísticas, como é por exemplo o caso de Dante Alighieri e a sua obra *Commedia*. Este clássico italiano serviu de tema não só para inúmeras ilustrações e gravuras, mas também para quadros, como é o caso do *Retrato Alegórico de Dante*, da autoria de Agnolo Bronzino, realizado entre 1532 e 1533. Neste retrato vemos a figura de Dante, com a particularidade de que segura na mão um livro no qual está transcrito o canto XXV da *Commedia*, enquanto o seu autor contempla a estrutura do paraíso, também ela concebida pelo próprio poeta e inserida na obra. No entanto, o mesmo pode acontecer em sentido inverso. O *Retrato de Antero de Quental*, realizado por Columbano em 1889, serviu de inspiração para a

realização de dois textos poéticos, o primeiro chamado *Desesperança* (Gastão & David, 2018, p. 21) e o segundo *Antero e a lua no Tibete* (Gastão & David, 2018, p. 22). O primeiro, em especial, é um grande exemplo de como o texto poético usa o quadro de Columbano enquanto tema da obra, concentrando-se, maioritariamente, na expressão criada pelo artista.

Não obstante, como vimos anteriormente, por vezes tratam-se de elementos mais pequenos que não são claramente distinguidos à primeira vista ou, como nos mostram os poemas da obra de Joana Matos Frias, essa correspondência pode ser estabelecida através do artista ou de um edifício ligado ao mundo da pintura, como é o Museu Soares dos Reis. Percebemos, assim, como estas articulações são, na verdade, de grande complexidade.

No século XXI é absolutamente clara a existência de uma relação entre as duas artes. Esta foi vista de formas diversas graças a uma reflexão que se tem vindo a desenvolver ao longo dos séculos. Já na Antiguidade Clássica se abordava e se procurava problematizar esta questão e nessa época foram vários os estudiosos, filósofos e críticos que deixaram o seu contributo e as suas teorias sobre o assunto.

Simónides de Ceos foi um dos primeiros poetas a tratar esta problemática. Na afirmação *Muta Poesis Eloquens Pictura*, cuja autoria Plutarco lhe entrega, Simónides defende que a pintura é poesia muda, enquanto que a poesia é, por sua vez, pintura eloquente. Esta ligação entre as duas artes é feita porque Simónides tinha uma necessidade de comparar a poesia com uma outra arte para justificar o novo estatuto que a primeira tinha adquirido: o poeta cobrava pelos seus poemas, porque uma vez que a palavra era transposta para um qualquer suporte criado para esse propósito, as obras deixavam de ser exclusivamente do seu autor e por isso podiam ser usadas como mercadoria. Apesar de Simónides de Ceos ter dado os primeiros passos numa ligação entre as duas artes, não apresenta qualquer elemento que justifique essa interligação, a qual, no entanto, começa a ser dada como evidente (Mora, 2004, pp. 16–23).

Horácio seguiu as pisadas de Plutarco e Simónides de Ceos, declarando na sua obra *Ars Poetica, ut pictura poesis*. Esta afirmação estabelece uma relação de semelhança entre a pintura e a literatura. Hagstrum interpreta esta afirmação considerando que, tal como há poemas dos quais só se gosta uma vez e outros em que a leitura pode ser repetida múltiplas vezes, também existem produções artísticas das quais se gosta uma única vez e outras em que a sua observação pode ser repetida com o mesmo apreço (Hagstrum, 1987, pp. 3–9). Embora na época esta ainda não fosse uma questão que preocupasse os artistas ou os escritores, o que Horácio constrói aqui é uma ligação entre as duas artes com base na receção de cada tipo de obra.

O desenvolvimento desta problemática não parou na Antiguidade Clássica e com a chegada do século XIV e do Renascimento, um movimento italiano não só artístico, mas também cultural e social, os artistas começaram, da mesma forma, a contribuir para a discussão entre a literatura e a pintura.

Apesar de os artistas plásticos tantas vezes se pronunciarem apenas para afirmarem a superioridade da pintura, que no Renascimento alcançou um novo grau de excelência, não deixavam de abordar a sua ligação com as obras literárias (Hagstrum, 1987, p. xiii). Foi o que fez Leonardo da Vinci no seu *Trattato della Pittura*. Nesta obra, o artista afirma a clara superioridade da pintura e defende-a com base na facilidade que uma pintura ou um fresco têm em transmitir uma determinada imagem. Essa mesma imagem construída pela literatura nunca teria tanto pormenor ou tanto detalhe como tem nas artes visuais. Isto acontece porque a absorção de uma determinada pintura pelo nosso cérebro é imediata, a imagem é instantaneamente criada na nossa mente. Na literatura é necessário um enorme número de páginas para construir essa mesma imagem e mesmo assim as palavras têm que ser, primeiramente, transformadas em imagens na nossa mente para a construir (da Vinci, 1817, pp. 9–10). A pintura, segundo Leonardo da Vinci, tem aqui uma enorme facilidade em relação à literatura e é por isso superior (Lee, 1967, p. 200). Não obstante, o artista não descarta a importância do conhecimento literário na construção de uma obra plástica e por isso afirma que a pintura é “cosa mentale”, que requer um elevado nível de conhecimento. Este raciocínio de Leonardo é facilmente justificado pelo episódio de Miguel Ângelo e da descoberta da estátua de Laoconte.

O episódio diz respeito à descoberta do grupo escultórico de Laoconte e seus filhos e à sua rápida identificação por parte de Miguel Ângelo. No século XVI é descoberta uma estátua partida em cinco pedaços numa vinha em Roma. Quando o artista foi chamado ao local para a poder ver, consegue afirmar com toda a certeza que se trata da estátua de Laoconte, representando o episódio presente na *Eneida* de Virgílio. Miguel Ângelo apenas conseguiu fazer esta identificação porque era um artista de uma elevada cultura e possuía grande saber literário, não só por ter conhecimento da lenda e da obra, mas porque sabia da existência de uma reprodução escultórica que representava esse momento particular da Guerra de Troia. Com este episódio podemos ver a coerência da afirmação de Leonardo, ao afirmar que à pintura é necessário o conhecimento e a cultura literária.

O episódio de Laoconte deixou fortes marcas no mundo das artes, fortes o suficiente para no século XVIII Gotthold Ephraim Lessing, um escritor e filósofo alemão, ter publicado

uma obra sobre a relação entre literatura e artes com esse mesmo título. Nesta obra, Lessing defende que a mesma mensagem pode ser passada por duas determinadas formas artísticas, por um lado a literatura, por outro lado a pintura (e com ela a escultura). O que muda é apenas o suporte em que a mensagem está inserida e os meios utilizados para a transmitir. Apesar de refletir sobre a semelhança entre ambas, o filósofo chama a nossa atenção para a impossibilidade de as duas artes serem confundidas uma com a outra. Essa impossibilidade advém do campo em que estas formas artísticas operam: a pintura opera no campo espacial, estende-se através do espaço, enquanto a literatura ocupa o espaço temporal (Moser, 2006, pp. 44–46).

Esta relação foi concebida de um modo substancialmente diferente quando, no início do século XX, eclodem as vanguardas. O Futurismo foi um outro movimento artístico e social que veio alterar consideravelmente o modo como a literatura comunica com as outras artes. Esta vanguarda surge no início deste século com o *Manifesto del Futurismo*, publicado no jornal parisiense *Le Figaro* a 20 de Fevereiro de 1909, e procura exaltar as novas formas de comunicação, o desenvolvimento dos maquinismos e as novas descobertas científicas (Marinetti, 1912, pp. 7–13). Estas alterações na sociedade vão-se traduzir numa nova abordagem desta questão. A partir do início do século, começa-se a prestar mais atenção ao campo da comunicação entre as várias artes. Nas obras pertencentes a esta vanguarda, podemos ver que o meio de expressão gráfico ganha um novo lugar de destaque: a letra passa a ser desenhada, pensada com cuidado tornando-se ela mesma numa verdadeira obra de arte. Deixa de ser um meio de comunicação somente da literatura, para começar também a ser utilizada pelas artes visuais a fim de passar determinadas mensagens. Isso acontece muito frequentemente nos manifestos, jornais e revistas da época em que o grafismo era organizado e desenhado de um modo específico para transmitir uma determinada mensagem ou para alterar a intensidade da mensagem escolhida. Caracteres mais grossos e de maior tamanho chamam, naturalmente, mais a atenção do que caracteres finos e pequenos. A ideia de Marinetti era destruir os cânones estabelecidos em literatura, incluindo a harmonia tipográfica, estética e decorativa de Mallarmé, e iniciar uma revolução. No seu coração estava a utilização de cores diversas, caracteres tipográficos diferentes e estilos de escrita também eles distintos. O livro, segundo Marinetti, deveria ser a expressão do pensamento futurista e por isso deveria seguir estes princípios (Marinetti, 1912, p. 67). Assim, uma forma de expressão gráfica adquire uma dupla funcionalidade, pois além de transmitir a mensagem pretendida, também se afirma como um novo suporte artístico.

Avançando no século XX, são consideradas decisivas para a elaboração deste trabalho as intervenções de René Wellek e Mario Praz. Conforme já anteriormente recordado, René Wellek, juntamente com Austin Warren, é responsável por uma das obras de referência no campo da teoria da literatura, intitulada precisamente *Theory of Literature*, que nos interessa particularmente. No capítulo dedicado à relação que temos vindo a problematizar, *Literature and the other arts*, Wellek e Warren começam por apresentar diversos casos em que duas obras ou duas modalidades artísticas distintas estão interligadas, passando depois para uma análise das várias abordagens possíveis dentro desta temática. Estes críticos também dão relevância à questão da iconografia, ao estudar o significado das obras de arte, de forma a estabelecer ligações com obras literárias (Wellek & Warren, 1949, pp. 124–125).

Um outro aspeto para o qual Wellek chama a nossa atenção é a questão do efeito sobre o recetor como mais um elemento de comunicação entre as duas artes. Este crítico mostra como uma obra literária pode produzir um efeito diferente, igual ou semelhante a uma obra plástica, dependendo do caso em estudo (Wellek & Warren, 1949, pp. 126–127). Todas estas relações estabelecidas com diversas áreas mostram que uma determinada obra nunca é produzida nem vive isolada de outras nem dos campos que elas abrangem. Há uma constante colaboração entre as várias modalidades artísticas e os campos com os quais se interligam.

Passando a Mario Praz, há desde logo que sublinhar a ligação deste historiador da arte à iconologia. Este campo estuda os símbolos e os sinais artísticos, procurando interpretar a obra de arte e o seu conteúdo, a partir da sua ligação com a história das ideias religiosas, filosóficas, sociais e também com a história da literatura (Straten, 1994, p. 12). O seu estudo vai permitir encontrar estas associações. Estes elementos precisam de uma atenção cuidada porque o seu significado pode diferir consoante o modo, o tempo e o lugar em que são inseridos. Assim se pode estabelecer um vínculo adequado com a literatura (Saxl, 1982, p. 4).

Mario Praz foi um crítico italiano, estudioso, professor de língua e literatura inglesas na Universidade de Roma e responsável pela obra *Mnemosine: parallelo tra la letteratura e le arti visive*, onde aborda esta questão da literatura e da sua interação com as artes visuais. A este propósito, o crítico começa por deixar clara a necessidade de focarmos a nossa atenção nos elementos que podem ligar duas determinadas obras e não apenas ao produto que daí resulta (Praz, 1970, p. 3). Conferindo ênfase a estas ligações, Mario Praz constrói várias correspondências sempre entre duas obras, uma literária e uma plástica, mostrando os diversos elementos que podem vincular reciprocamente estas produções artísticas, desde o tema até pequenas características ou esquemas que podem não ser óbvios numa primeira abordagem.

Estas ligações são estudadas por Mario Praz desde o período gótico até ao século XX e, acompanhando a sua análise, estão presentes as várias teorias de estudiosos que até 1970 (ano em que foi publicado *Mnemosine*) tinham marcado o campo da literatura e da pintura. Na busca de paralelismos, Mario Praz consegue, numa análise bastante pormenorizada, distinguir os elementos que são essenciais e secundarizar aqueles que são meramente acessórios e que não têm relevância para a busca destas ligações.

A sua análise parece não encontrar complicações até ao momento em que surgem as vanguardas. Neste âmbito, o crítico admite que estas associações se tornam cada vez mais raras uma vez que, com vanguardas como o abstracionismo, somos obrigados a levantar questões mais básicas do que a ligação com uma possível obra literária. Quando em contacto com uma obra abstrata, a pergunta que nos ocorre é “o que poderá significar” e não se a obra está relacionada com qualquer outro tipo de produção artística (Praz, 1970, p. 216). Deste modo, explicando como as relações entre a literatura e a pintura podem ser construídas, o crítico italiano dá passos pioneiros que antecipam o novo conceito de intermedialidade.

Entende-se por intermedialidade o método que estuda trabalhos resultantes da comunicação entre vários média. É importante esclarecer que no conceito de média se englobam todas as formas de comunicação, não só jornais, televisão ou rádio, mas também literatura, música, dança e as muitas artes visuais, como por exemplo a pintura. A intermedialidade contém em si mesma, portanto, todas as obras que são criadas dentro de dois ou mais média (Clüver, 2006, p. 18).

Contudo, através das teorias e das metodologias dos vários autores que temos vindo a apresentar ao longo destas páginas, é possível concluir que esta noção de intermedialidade não é uma noção nova. Desde a Antiguidade Clássica que se fala da ligação entre as várias artes, por isso podemos afirmar que a intermedialidade já existia, o que não existia era o nome para o conceito. As artes sempre estiveram interligadas e sempre produziram obras novas e interdependentes com traços de duas ou mais expressões artísticas. A separação das artes e a sua individualização é uma ideia que nasceu no Renascimento. Foi entre os séculos XIV e XVI que surgiu a ideia de que a pintura deveria ser feita somente sobre a tela ou qualquer outro material criado especialmente para esse propósito e a escultura deveria permanecer com a cor dos materiais utilizados e não ser pintada, uma vez que esse era o domínio da pintura (Diniz & Vieira, 2012, p. 41).

Embora a intermedialidade tenha ganho um novo significado com o aparecimento da arte cinematográfica e o seu relacionamento com as outras artes, principalmente com a

literatura, as abordagens e considerações que daqui nasceram são também válidas para o campo da pintura e da literatura, uma vez que as correspondências entre as várias artes podem ser feitas através das cores, das tecnologias utilizadas, dos materiais e de um infinito número de elementos. Dentro destes, os *Cultural Studies* têm vindo a encontrar na intermedialidade espaço para criarem uma nova categoria de correspondência possível entre duas obras: as representações culturais (Lima, 2013, p. 185).

A intermedialidade veio desenvolver o caminho anteriormente percorrido por outros críticos, com relevo para Mario Praz, que já tinha estabelecido inicialmente certas correspondências entre obras literárias e obras plásticas. Estas ligações foram depois exponencialmente aumentadas e ampliadas, alargando assim também o grau de intermedialidade possível entre duas ou mais produções artísticas.

As interligações que até este momento abordamos só foram possíveis graças a uma correspondência entre os códigos utilizados pela pintura e aqueles utilizados pela literatura. Entramos, pois, no campo da semiótica. A semiótica estuda estes códigos, que são compostos por sinais e símbolos, e a construção do processo de significação. Estes sinais são assim considerados “artifícios comunicativos” uma vez que, depois de lhes atribuirmos um significado, usamo-los para transmitir as nossas ideias e comunicar em sociedade (Eco, 1985, pp. 17–26). Para a relação que temos vindo a abordar ao longo deste capítulo, a questão da semiótica é extremamente relevante porque são as correspondências encontradas entre os sinais e os códigos de duas determinadas obras que nos permite estabelecer um vínculo entre literatura e pintura. É a correspondência entre estes sinais que permitiram a Mario Praz construir a sua obra com grande clareza e simplicidade porque, devido à sua elevada cultura literária e artística, estes sinais eram facilmente identificáveis, apesar de este crítico se encontrar, no tempo, aquém da teoria semiótica.

Tanto a visão de Mario Praz, como o conceito de intermedialidade e de semiótica são importantes para o tema da tese que irei desenvolver nas próximas páginas desta dissertação. Nelas irei abordar a relação entre literatura e pintura estabelecida no conto de Antonio Tabucchi. Passamos agora à análise de duas figuras centrais na composição deste estudo.

Capítulo II – As figuras do conto

A análise do conto “I volatili del Beato Angelico” (1987) e das suas implicações no domínio do diálogo interartes, que terá lugar posteriormente, implica não só a leitura cuidada do texto, mas também uma análise das duas grandes figuras por ele implicadas. Trata-se do seu autor, o escritor italiano Antonio Tabucchi, e do artista representado na história, Beato Angelico. Segue-se uma breve síntese das duas figuras que nos ajudará a melhor compreender o texto em questão.

Antonio Tabucchi

Dizia o escritor que “Il racconto è una lotta contro il tempo” (Tabucchi, 2008, 00:20:34) e foi a esta luta que Antonio Tabucchi se dedicou ao longo da sua vida. Através dos seus breves contos e dos seus romances, deu a conhecer um mundo marcado por uma grande subjetividade, uma subjetividade que plasma todos os campos da sua obra: desde as personagens até à própria história. Isto acontece porque Tabucchi é um mestre da duplicidade e dos múltiplos sentidos, os quais implicam todos os elementos da sua obra. Não obstante, o seu curioso percurso de vida veio não só plasmar a sua obra enquanto escritor, como também as outras atividades que desenvolveu.

Nasceu em Pisa no ano de 1943, numa altura em que a cidade era vítima dos confrontos da Segunda Guerra Mundial. Passou a sua infância em Vecchiano, onde frequentou o ensino elementar e médio, fazendo, depois, o liceu em Pisa. Durante a sua infância, Antonio Tabucchi

desenvolveu dois grandes gostos que vieram marcar a sua vida e a sua obra: o gosto pela arte (através das viagens com o tio a Florença) e pela literatura (algumas das suas obras preferidas foram *Pinocchio*, de Collodi, *I viaggi di Gulliver*, de Swift, e *Don Chisciotte*, de Cervantes) (Chatard, 2014b).

Concluídos os seus estudos em Pisa, Tabucchi partiu para Paris onde ficou um ano a estudar filosofia na Universidade de Sorbonne. Na capital francesa, o escritor fez duas descobertas: que o seu caminho não era pela filosofia e que Fernando Pessoa era um poeta fascinante. Descobriu-o numa banca, na *Gare de Lyon*, quando voltava para Pisa, através do poema *Tabacaria*, traduzido para francês. O impacto desta obra manifestou-se na inscrição nas aulas de língua e literatura portuguesas enquanto frequentava o curso de filologia na Faculdade de Letras de Pisa. Sendo o melhor aluno da turma, foi-lhe atribuída uma bolsa de estudo, possibilitando, assim, a sua primeira viagem a Portugal, que sobre ele exerceu grande impacto (Tabucchi, 2008, 00:01:49 - 00:03:50).

Foi em Portugal que conheceu a sua futura mulher, Maria José de Lencastre, com quem, mais tarde, traduziu para italiano várias obras de Fernando Pessoa. O tema escolhido para a sua tese de licenciatura refletiu, também, o impacto do mundo lusitano, uma vez que incidiu sobre o surrealismo português. Seguidamente, entre os anos 1970 e 1973, especializou-se na *Scuola Normale Superiore di Pisa* com um estudo sobre os poetas barrocos, no qual abordou ainda Luís de Camões (Chatard, 2014b). Começou, então, a trabalhar no campo da filologia, mas sempre numa direção voltada para a descoberta de Fernando Pessoa, que ainda era pouco conhecido em Itália (Tabucchi, 2008, 00:04:38).

Como professor, iniciou a sua carreira em 1970, dando aulas de língua e literatura portuguesas na Universidade de Bolonha. Mais tarde, viria a ensinar italiano e latim nas escolas superiores de Pontedera e de S. Miniato, em Pisa, até que passou a professor da Universidade de Génova, onde exerceu desde 1978 até 1990. A partir da última década do século XX e até ao ano de 2005 deu aulas na Universidade de Siena (Chatard, 2014b).

Para além do seu enorme trabalho como professor e escritor, Antonio Tabucchi foi também um homem muito ligado à vida política do seu país e às condições sociais vividas pelo povo italiano. Através de alguns ensaios, como *Gli Zingari e il Rinascimento*, publicado no ano de 1999 (Tocco, 2013, p. 25), e da sua colaboração com vários órgãos de comunicação, como *La Repubblica*, *Corriere della Sera*, *L'Unità* e outros¹, Tabucchi dedicou-se a várias causas

¹ Consultar a lista completa das obras de Antonio Tabucchi disponível nos anexos.

civis e a diversas problemáticas políticas (Tocco, 2013, pp. 116–118). Esta dedicação trouxe-lhe muitas vezes dissabores a nível pessoal, como, por exemplo, quando o escritor foi processado pelo presidente do senado, Renato Schifani, por difamação (Tabucchi, 2010, 00:12:03). Apesar dos dissabores sofridos, Antonio Tabucchi continuou o seu trabalho, não só na área da política, mas também enquanto tradutor e ensaísta.

Como tradutor, recorro, o seu principal trabalho foram as obras de Fernando Pessoa, elaboradas em colaboração com a sua esposa Maria José de Lencastre. No entanto, a sua primeira tradução foi uma obra de Ignácio Loyola de Brandão que intitulou como *Zero. Romanzo*. Depois seguiram-se as traduções de Fernando Pessoa e também algumas de Alexandre O'Neill e de Carlos Drummond de Andrade. Por último, enquanto ensaísta, publicou *La parola interdetta. Poeti surrealisti portoghesi* (1971), que é o desenvolvimento da sua tese de licenciatura, e outros ensaios como *Il teatro portoghese del dopoguerra. Trent'anni di censura* (1976), *La gastrite de Platone* (1997), *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* (2003) entre outros (Chatard, 2014a).

Como vimos, foram muitas as áreas que contaram com a participação de Antonio Tabucchi. Porém, foi através das suas obras literárias que o escritor deu a conhecer uma nova forma de ver e viver o mundo que veio marcar o universo literário.

Seria impossível abordar, nos limites deste capítulo, a vastíssima obra narrativa de Antonio Tabucchi, com cerca de vinte e seis volumes. Assim, começarei por analisar alguns dos elementos que marcam a narrativa tabucchiana, como a visão do mundo que é própria da sua criação literária, o tratamento das personagens e o paratexto, entre outros. Feito isso, passarei a elaborar uma breve síntese das principais temáticas recorrentes nas obras de Antonio Tabucchi, enquadrando-as com os respetivos títulos.

A narrativa do escritor italiano pode parecer, inicialmente, bastante complexa, se não se estiver familiarizado com a visão do mundo e com o estilo que lhe são próprios. Este estilo é composto por alguns elementos-chave que auxiliam a sua compreensão. Um desses elementos é o desvendar da natureza de determinados limites, que são sempre ténues e subtis, esperando que o leitor os encontre. Estes limites englobam a fronteira entre o presente e o passado, entre o real e o imaginário e assim sucessivamente. A subtileza de Tabucchi estende-se, ainda, à multiplicidade de sentidos, de significados e de opções que marcam também a sua obra (Francavilla, 2012, pp. 35–47). É essa multiplicidade que faz com que a narrativa adquira um caráter complexo que nem sempre é fácil de decodificar. Um outro elemento-chave são os encontros que nunca acontecem, as respostas procuradas que nunca chegam e que são, na maior

parte das vezes, substituídas por outras, inesperadas (Ferraro & Prunster, 1997, pp. 51–54). Estes elementos usados em conjunto criam um estilo muito próprio e que nos recorda, por sinal, um outro escritor.

Através do seu estilo e em algumas das suas obras, Antonio Tabucchi estabelece um diálogo com Fernando Pessoa. Este poeta não lhe era estranho, recordo que foi através da obra *Tabacaria* que o escritor italiano iniciou a sua relação com a realidade portuguesa, literária, social e cultural, que depois veio representada nos romances *Sostiene Pereira* (1994) e *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997) (Tocco, 2013, pp. 58–59). Encontramos a importância do poeta representada na obra tabucchiana através das obras a ele ligadas diretamente, como por exemplo *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* (1994) e *Requiem* (1991).

A pluralidade tabucchiana analisada até ao momento aparece também nas diferentes formas que o escritor escolhe para contar as suas histórias. São elas o romance e o conto breve. Tabucchi via o romance como uma casa que é nossa, que se pode fechar e deixar durante algum e à qual se pode sempre voltar porque continua a ser nossa. O romance é uma forma literária que está sempre disponível. Por outro lado, o conto é como “un appartamento in affitto. Si se ne va non è piu suo” (Tabucchi, 2008, 00:20:26). Tem uma forma fechada “un po’ come il sonetto in poesia” (Dolfi & Papini, 1998, pp. 183–184). Apesar de ter recorrido às duas formas com grande mestria, o conto foi aquela que mais utilizou para dar a conhecer a sua visão do mundo.

Esta visão é transmitida não só em várias entrevistas, palestras e no seu trabalho como crítico, mas também na sua obra narrativa onde se manifesta de duas formas distintas: no texto narrativo e através do que se pode chamar de “paratexto”. O paratexto engloba todos os campos textuais da obra que não fazem parte da narrativa em si, sendo composto por notas introdutórias, prólogo, pelo próprio título da obra e por outros corpos textuais. Através destes elementos, Antonio Tabucchi oferece uma pequena reflexão sobre a sua obra, um hábito também típico da cultura pós-moderna que nascia de uma necessidade de oferecer uma explicação ao público que o viria a ler. Com esta técnica, Tabucchi procura esclarecer o seu leitor e fornecer-lhe um contexto que o ajude a situar a história para que consiga entender melhor o seu significado global e filosófico (Dolfi, 2013, p. 144). Não obstante, o paratexto tabucchiano tem ainda três funções distintas: procura estabelecer um diálogo entre o autor e o leitor; responder a uma necessidade de transportar para o real um facto que é pura ficção e que funciona como momento de construção do romance e, por último, declarar a paternidade do autor sobre o texto (Ammirati, 1991, p. 104). O paratexto oferece, portanto, uma oportunidade única de dar voz ao

escritor e autor da obra, escolhendo as informações que deseja revelar, e passando o narrador para segundo plano.

Um último elemento que quero abordar da narrativa tabucchiana são as suas personagens e a forma como são criadas. Segundo Remo Cesarani, a ligação criada entre as personagens e o seu autor assemelha-se à de Luigi Pirandello, uma vez que estas vêm “bater à sua porta e habitam os seus sonhos noturnos” (Cesarani in Tocco, 2013, p. 62). Ao contrário do que acontece com diversos autores, em que os participantes têm autonomia relativamente à história, com Tabucchi estas não controlam o ritmo no qual esta se desenvolve. O ritmo é ditado pelo local e pela atmosfera do momento principal do conto, seja ele um compartimento de comboio, um café, ou uma rua de Lisboa (Francavilla, 2012, pp. 38–39). O que Tabucchi procura nas suas personagens, que falam com ele e que lhe contam as suas histórias, é a sua voz e é isso que é evidenciado ao longo das páginas dos seus livros: as figuras raramente são descritas e por isso aparecem como se fossem sombras. A descrição que interessa a Tabucchi é a dos lugares e dos espaços, a das personagens é colocada, por isso, em segundo plano. Assim, as figuras surgem como seres evanescentes a partir dos quais não se consegue criar uma imagem concreta (Ammirati, 1991, pp. 113–114). Vemos, assim, que a linha ténue que marca todos os âmbitos das obras de Tabucchi estende-se também às personagens, que se dissolvem na história, deixando que esta as controle e não o contrário.

Os elementos acima analisados, pertencentes à narrativa tabucchiana, criam uma atmosfera de fundo propícia a que vários temas ocupem o lugar principal e se desenvolvam. Apresentarei, de seguida, uma breve síntese da grande variedade de temas usados por Antonio Tabucchi ao longo da sua vastíssima obra narrativa.

A sua primeira obra, aquela que o introduziu no mundo literário, foi um romance: *Piazza d'Italia* (1975), no qual Tabucchi conta a história de uma família de anarquistas toscanos, percorrendo os acontecimentos das suas vidas durante três gerações (Marnoto, 2013, p. 141). Este romance mostra a importância da história e da realidade política para o escritor italiano, que retrata estes temas não só em *Piazza d'Italia*, mas também em *Sostiene Pereira*, um romance existencial que conta a realidade da censura do regime salazarista do ano de 1938. Estas duas obras citadas revelam-nos alguns dos temas mais abordados nas histórias tabucchianas: a história, o tempo e a memória.

Em algumas das suas obras, Antonio Tabucchi reconstrói momentos históricos importantes, muitas vezes ligados a situações políticas difíceis. Estes momentos aparecem nas obras acima citadas, mas também em *Gioco del rovescio* (1981), *L'angelo nero* (1991) ou

Requiem. Neste conjunto de obras são recordados, muitas vezes em forma de pesadelo, anos violentos e terríveis, resultado de períodos de ditadura e censura passados. Sendo representados por vezes em segundo plano, a presença destes temas mostra a importância que tinham para Antonio Tabucchi e como era essencial para o escritor continuar a retratá-los e a recordá-los. Neste contexto, há que relembrar que em Vecchiano, local de infância do autor, sempre houve uma forte presença de comunistas ortodoxos e anárquicos e, por isso, circulavam frequentemente histórias sobre a resistência italiana, reunidas, mais tarde, em *Piazza d'Italia* (Conti, 2008a, p. 36). Para contar estes elementos do passado, Tabucchi faz, muitas vezes, jogos com o tempo e este é outro dos seus grandes temas.

Quando pensamos em tempo e em Antonio Tabucchi, a primeira obra que recordamos é *Il tempo invecchia in fretta* (2009), um conjunto de contos em que o tempo é o elemento central da história, contudo não o tempo usual. O tempo de Tabucchi é o tempo da memória, da consciência e da existência (Tabucchi, 2009, 00:11:52). Esta conceção temporal funciona como ponto de fuga dos vários sentidos apresentados na história, sentidos estes que o leitor é chamado a descobrir. A criação de um ponto de fuga é necessária porque ajuda a determinar o final da história, uma vez que esta não termina com a descoberta da resposta procurada ou com o encontro marcado que finalmente acontece, portanto, o momento final da narrativa tem de ser, necessariamente outro. Assim, o jogo literário criado através do tempo abrange não só a forma de ver o mundo do autor, mas também a maneira como as suas histórias são escritas e a essência com que são criadas (Meschini, 1998, p. 76).

Ao tema temporal da narrativa tabucchiana, junta-se um outro: o da memória. Dizia Antonio Tabucchi, numa das suas entrevistas, que o tempo e a memória fazem parte da escrita e os dois elementos trabalham, na maioria dos casos, em conjunto. É um tema que permite que a narrativa adquira fluidez, uma vez que a memória pede um movimento pendular entre o presente e o passado. Isto é, quando se recorda um acontecimento este é transportado para o presente, tal como a mente que recorda navega para o passado. Este movimento leva não só a mente do narrador para o passado e de volta para o presente, mas também a ação e as personagens que acompanham esse movimento pendular (Ferraro & Prunster, 1997, pp. 62–69). Este pêndulo é tão bem construído que o leitor não se apercebe que, juntamente com a história, também ele navega entre o presente e o passado.

A memória tabucchiana aparece mais nitidamente em duas obras: *Piccoli equivoci senza importanza* (2009) (Ferraro & Prunster, 1997, p. 64) e *Requiem*. Porém, há outras em que a memória aparece como se estivesse em segundo plano, à espera de que o leitor a descubra,

como em *Viaggi e altri viaggi* (2010). Tabucchi dissera que neste livro escreveu apenas sobre viagens que “hanno lasciato qualcosa”. O que ficou destas viagens terão sido memórias e outros elementos a elas interligados e é isso que o escritor procurou recuperar ao longo dessas páginas. Também em “I volatili del Beato Angelico” (1987) encontramos a recorrência da memória, algo que veremos mais à frente neste estudo.

A utilização destes temas em conjunto contribui para que a atmosfera das obras de Antonio Tabucchi funcione como um nevoeiro: não sendo possível alcançar uma resposta específica, todas aquelas apresentadas são válidas. A este nevoeiro juntam-se alguns outros temas que ajudam a construir a sua narrativa.

A morte é uma das temáticas com uma presença quase constante na narrativa tabucchiana e é usada, na maior parte das vezes, como o acontecimento que dá início à história das personagens. Em obras como *La testa perduta di Damasceno Monteiro* e *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* encontramos a morte como momento impulsionador da história. Na primeira, é a morte de Damasceno Monteiro que dá origem à história e à investigação que acaba por revelar um caso de corrupção e tráfico de droga na polícia portuguesa. Na segunda obra, o próprio título transmite essa ideia de uma morte que está iminente. A história decorre nos últimos momentos de vida de Fernando Pessoa e continua até ao momento da sua morte. Uma obra interessante é também *Sostiene Pereira* em que o momento da morte de Monteiro Rossi se torna aquele que dá força a Pereira para agir contra o regime salazarista. Aqui a morte funciona, não como impulsionador do início da história, mas do momento central da mesma.

Requiem é um caso muito particular. Faz parte da chamada “trilogia portuguesa” juntamente com *Sostiene Pereira* e *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (Pezzin, 2000, p. 79). Nesta história, a morte aparece de forma indireta. Procurando ocupar o tempo até um encontro marcado, a personagem principal vai encontrando no seu caminho figuras da sua vida que já teriam morrido. É o caso de Tadeus e Isabel. O encontro, pelo qual aguardava, será talvez com Fernando Pessoa, um outro fantasma que se revela no final da história.

Tabucchi usa muito a recorrência dos fantasmas para atenuar o limite entre aquilo que é real e o que não é, podendo tratar-se de um sonho ou da imaginação da personagem. *Requiem* é um perfeito exemplo disso: através das personagens acima referidas que, apesar de já terem morrido, continuam a interagir não só com o protagonista, mas também com as restantes, Tabucchi leva-nos a questionar se as personagens serão realmente fantasmas, se serão reais, ou se tudo não será um sonho. Podemos-nos interrogar, ainda, se por isso mesmo o subtítulo desta obra não é “uma alucinação”.

Outro tema utilizado por Antonio Tabucchi para explorar esse limite latente entre o real e o imaginário é o sonho. A concepção onírica tabucchiana não aparece somente numa única forma, mas sim através de uma multiplicidade de representações como, por exemplo, sonhos noturnos, pesadelos, alucinações diurnas que trabalham em conjunto com as memórias e as representações de coisas ou de eventos passados (Tocco, 2013, p. 62).

Apesar de ser um tema muito utilizado, o sonho não é sempre representado da mesma forma. Em *Piazza d'Italia*, *Requiem* e outras obras vemos que o sonho pode apresentar diversas tipologias: pode ser um sonho alegórico, simbólico, fantástico ou psicanalítico. Através desta apresentação onírica são muitas vezes criados os puzzles, os enigmas, os fantasmas, as histórias e as viagens que marcam o mundo tabucchiano e que ditam o caminho das suas personagens (Ferraro & Prunster, 1997, pp. 71–72). A obra principal desta temática é *Sogni di sogni* (1992), onde são criados diversos sonhos, cada um deles pertencendo a uma personalidade do mundo literário ou do mundo artístico. Nesta obra é muito comum encontrarmos um elemento do fantástico, que nos recorda essa dimensão do imaginário na obra tabucchiana. Funciona também como mecanismo através do qual se dá a conhecer uma realidade que pode não ser visível à primeira vista (Conti, 2008b, p. 73).

Juntamente com o sonho e os restantes temas que temos analisado, também a questão da alma é abordada em muitas das obras de Antonio Tabucchi, como por exemplo *Requiem*, *Notturmo indiano* (1984) e *Sostiene Pereira*. Ao longo destas obras são levantadas algumas questões e apresentadas várias teorias, juntamente com concepções psicológicas e filosóficas sobre a temática, como por exemplo aquelas de Freud que surgem em *Sostiene Pereira*. Este era um tema de vasto interesse para Antonio Tabucchi e, através da sua abordagem, o escritor leva a que as personagens, uma vez frente a frente com estas concepções, façam algo que pode ser considerado como uma viagem interior, uma das questões mais relevantes na narrativa tabucchiana.

A viagem apresentada por Antonio Tabucchi não é, somente, uma travessia geográfica como hoje a conhecemos, ainda que esta seja também utilizada pelo escritor. Em *Notturmo indiano* (1984), a personagem principal realiza uma viagem à Índia com um propósito, descobrir o que aconteceu ao seu amigo Xavier. Trata-se de uma viagem exterior, de uma travessia que é feita de um lugar geográfico para o outro. À semelhança do que aconteceu anteriormente, na análise do tema onírico, também a viagem tem uma obra principal: *Viaggi e altri viaggi*. Aqui, a viagem é o elemento central, contudo, nas próprias palavras de Tabucchi, são sempre viagens que lhe deixaram alguma coisa de concreto (Tabucchi, 2012, 00:01:36). Na

entrevista com Paolo di Paolo, transcrita na mesma obra, Tabucchi alerta-nos para o caso de não estarem em causa somente viagens exteriores, mas também de viagens interiores, como é o caso da escrita e da morte (Tabucchi, 2013, pp. 14–16). Estas viagens não são feitas para um destino geográfico diferente, mas sim para um espaço mental diverso, sendo por isso chamadas de viagens interiores.

Por fim, o último tema que creio que seja importante mencionar é o destaque da imagem e das obras pictóricas, na narrativa de Antonio Tabucchi. Esta é uma presença recorrente: o *Gioco del rovescio* começa precisamente com “Quando Maria do Carmo Meneses de Sequeira mori, io stavo guardando *Las Meninas* di Velazquez al museo del Prado” (Tabucchi, 2012c, p. 11) e é neste quadro que se concentram a narratividade e o caos existencial, a temporalidade e a intemporalidade, como dois polos extremos e contraditórios quer da escrita quer da vida (Pezzin, 2000, p. 24). Em *Requiem*, a personagem principal, a dada altura da história, dirige-se ao museu onde encontra um pintor a reproduzir pormenores das *Tentações de Santo Antão*, obra que também é foco principal de uma outra, com o título *Voci portata da qualcosa, impossibile dire cosa*, que faz parte de *L'angelo nero*. Este conto ligado às tentações de Deus, mais tarde, origem a uma versão ilustrada do mesmo. Em *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* são estabelecidas várias associações com a arte da pintura, bem patentes quando se escreve: “(...) ho fatto delle pitture con le parole.” e “(...) insomma, ho usato le parole come se fossero pennelli che dipingono una tela, e la mia tavolozza erano le albe e i tramonti di Lisbona.” (Tabucchi, 1994, pp. 38–39). Outro exemplo é *Vivere e ritrarre*, onde o escritor faz com que as pinturas em causa falem e se mexam, tal como consegue fazer pinturas a partir das suas personagens, estabelecendo assim essa relação entre a sua obra literária e a obra pictórica (Aiosa-poirier, 2011, p. 198).

Através destes exemplos, podemos ver como a presença do mundo pictórico e de produções artísticas é decisiva na narrativa tabucchiana. No entanto, esta presença pode ocupar funcionalidades distintas, dependendo do caso e da forma como é inserida (Ferraro & Prunster, 1997, p. 126). Apesar de a interpretação de uma obra de arte ser sempre relativa e própria do leitor e de quem a interpreta, a presença de produções artísticas na narrativa tabucchiana fornece ao leitor um suporte concreto, claro e preciso, no qual este se pode apoiar para decodificar a multiplicidade de sentidos com que se comporta. Pode igualmente funcionar como ponto de partida para o mundo do imaginário criado por Antonio Tabucchi e como fronteira entre as várias temáticas presentes na história em questão. Este elemento de fronteira é, à semelhança de alguns ressaltados anteriormente, comum na cultura pós-moderna.

Temos encontrado na narrativa tabucchiana alguns elementos relacionados com a cultura literária do pós-modernismo. Esta cultura literária nasce depois da Segunda Guerra Mundial e é marcada pela “incredulidade em relação às meta-narrativas”, ou seja, as grandes narrativas começam a perder o seu sentido e também a perder alguns dos seus elementos principais: o herói, os perigos que ele enfrenta e esse grande objetivo que é sempre conseguido no final. A nova narrativa pós-moderna pretende que esta se dissolva nos elementos da linguagem, nem sempre estáveis, e que crie encruzilhadas onde o leitor possa viver (Lyotard, 1989, p. 12). O pós-modernismo traz também a dissolução da arte visual como grande emblema. Esta dissolução vai originar que o objeto material passe a ser deixado de lado para dar relevância ao mundo imaterial. Por fim, outra grande alteração originada pelo pós-modernismo é a criação de um diálogo entre a cultura e a história do presente e aquelas do passado (Hutcheon, 1988, p. 39). O que faz esta vanguarda é reinserir os contextos históricos, analisando-os e atribuindo-lhes novos significados (Oliveira, 2016, p. 24).

Através desta pequena síntese percebemos como a narrativa criada por Antonio Tabucchi, uma narrativa sem heróis, com encruzilhadas e enigmas que muitas vezes nunca são resolvidos e com um objetivo que não é conseguido no final, se encaixa perfeitamente no pensamento e na literatura do pós-moderna. O movimento pendular entre o presente e o passado, ou vice-versa, também é muito utilizado por Antonio Tabucchi para chamar a nossa atenção para eventos temporais anteriores que não devem ser esquecidos, mas antes recordados sob uma nova luz.

Uma vez problematizada a narrativa e a temática tabucchiana, podemos prosseguir com a análise da figura histórica que Antonio Tabucchi faz protagonista do seu conto. Segue-se, pois, a apresentação do artista renascentista Beato Angelico.

Beato Angelico

No seu livro *Viaggi e altri viaggi*, Antonio Tabucchi conta que as primeiras viagens que realizou foram com o seu tio à cidade de Florença, onde “(...) c’era la scoperta della bellezza, la meraviglia e lo stupor di vedere le celle con gli affreschi del Beato Angelico (...)” (Tabucchi, 2010b, 00:08:29). A impressão deixada por estas viagens foi de tal forma marcante que Beato Angelico aparece como figura central de um dos breves contos do escritor italiano. Para poder compreender o verdadeiro papel do artista no texto literário é necessário estabelecer um breve panorama da sua vida e obra, cujos contornos também se refletem no conto.

Beato Angelico, assim chamado após a sua beatificação, foi um dos grandes pintores do *Rinascimento* italiano e um importante frade da ordem dominicana. O seu trabalho artístico traduz o seu enorme fervor e devoção, uma vez que todas as suas criações plásticas são de temática inteiramente religiosa. Porém, e apesar de ser um artista com grande popularidade no século XV e muito estudado nos séculos seguintes, os especialistas têm dificuldade em chegar a um consenso sobre alguns dos períodos da sua vida. No entanto, as posições críticas mais documentadas e estruturadas são as expostas por Tito Sante Centi, na sua obra *Il Beato Angelico. Fra Giovanni da Fiesole: biografia critica*, e, por isso, merecem especial atenção.

Os problemas colocados pelo estabelecimento de uma cronologia começam imediatamente com o ano de nascimento do artista. Embora a maioria dos estudiosos apontem o ano de 1387, outros colocam o seu nascimento em meados da década seguinte. A dificuldade está nas raríssimas informações que possuímos sobre os primeiros anos de vida de Beato Angelico: nasceu em Mugello, perto de Vicchio, com o nome de Guido ou Guidolino; o seu pai chamava-se Piero e o seu avô Gino, os seus irmãos chamavam-se Checca e Benedetto. Este último, à semelhança do artista, também entrou para a ordem dominicana (Centi, 2003, pp. 18–19).

A entrada de Guido e de Benedetto na ordem deve-se à chegada a Florença do Beato Dominici, que pertencia aos frades predicantes de S. Maria Novella. Dominici refugiara-se na cidade florentina aquando do seu exílio da cidade de Veneza por ter favorecido uma procissão de penitentes “brancos”² contra a vontade do governo da cidade (Beato Giovanni Dominici in *Enciclopedia Treccani*, s. d.). A sua reentrada em Florença coincide com a mudança dos dois irmãos para a mesma cidade. Quando chegam, a fama de Dominici era de grande pregador e de reformador austero (Centi, 2003, pp. 21–26).

Esta notoriedade foi conseguida através do seu enorme trabalho fora dos muros florentinos: os seus sermões, nos quais demonstrava grande eloquência, seguiam os princípios e os fundamentos defendidos por *Santa Caterina da Siena*, que lhe aparecia nos seus sonhos e guiava a sua atividade. Foi, também, fundador de vários conventos, quer para mulheres, quer para homens, que seguiam os princípios que defendia com fervor. Ao regressar na condição de exilado, Dominici justifica a sua notoriedade através dos sermões que proferiu pelas ruas da

² “Branco” refere-se à facção branca do partido dos guelfos que, em oposição aos guelfos negros, lutavam pela hegemonia política, económica e social. Primeiramente, foi uma situação exclusiva da cidade de Florença, porém posteriormente alargou-se a outras cidades italianas. A facção negra defendia um maior controlo por parte pontífice, enquanto que a facção branca defendia uma maior independência das cidades.

cidade de Florença, acabando por atrair para a sua causa os dois irmãos de Mugello, Guido e Benedetto (Maione, 1914, pp. 281–282).

Entre o jovem Guido e Beato Dominici não se gerou apenas uma correspondência de valores religiosos e morais, mas também a nível de conceções artísticas. A sua formação no âmbito da pintura é entregue a Lorenzo Monaco, identificado como seu mestre e como modelo a seguir. Como pilares da sua formação artística são apontadas também outras entidades como, por exemplo, a escola de miniatura florentina, as últimas oficinas góticas da escola de Goddi e a convivência com um pequeno grupo de artistas, como Iacopo della Quercia, Ghiberti, Filippo Brunelleschi e Donatello (Angelico, Il Beato in *Enciclopedia Italiana*, 1929). Como parte da sua formação, Guido tinha também pintado antigos códices religiosos, atividade que o ligava ao Beato Dominici que o fazia para ocupar os seus tempos livres (Centi, 2003, p. 26).

Em 1407, os dois irmãos dão entrada no convento de S. Domenico em Fiesole, fundado pelo Beato Dominici. Aqui, tem início a formação religiosa do artista, que se torna no discípulo mais fiel do Beato (Maione, 1914, p. 282). Na *Cronica* do convento de S. Domenico regista-se, ainda, que o jovem frade tomou os votos no ano seguinte, adquirindo o nome de *Fra Giovanni da Fiesole*, com o qual passou a ser conhecido (Centi, 2003, pp. 31–33).

A partir da profissão dos votos, fra Giovanni suspende toda a sua formação artística para se ocupar e se concentrar somente na sua vocação religiosa. Contudo, devido à problemática do cisma papal e à aliança da cidade de Florença com o papa Bento XIII, de Avinhão, a comunidade de Fiesole é obrigada a abandonar o convento, uma vez que se mantinha leal ao papa de Roma, Gregório XII. Entre os frades que foram obrigados a deixar a cidade, encontrava-se, também, fra Giovanni. Convém, ainda, mencionar que o seu mentor, Beato Dominici, também já tinha abandonado Florença para se colocar ao serviço do papa romano (Centi, 2003, pp. 36–41).

A comunidade de Fiesole, ao sair da cidade, dirigiu-se para a Umbria, onde se instala, primeiramente, na cidade de Foligno. Os documentos da época atestam que fra Giovanni se encontrava neste grupo. Com a passagem dos anos, a comunidade leal ao papa Gregório XII diminui drasticamente, sendo esse um dos maiores golpes desferidos pela peste negra. Diminuindo assim o clima de conflito, os frades que ainda restam começam a preparar o seu regresso a S. Domenico, começando por se dirigir para Cortona (Centi, 2003, pp. 41–49).

Não é possível precisar até quando terá ficado fra Giovanni em Cortona, uma vez que o seu nome não consta dos documentos do convento dos anos de 1414 a 1417. Assume-se a possibilidade que o frade se tenha juntado aos restantes membros que permaneciam em Foligno

e que aí tenha tomado os votos de sacerdócio, mas não há documentos que comprovem essa teoria (Centi, 2003, p. 50).

Terminado o cisma papal e o conseqüente conflito entre as várias ordens religiosas, que tinham defendido entidades papais diversas, os frades da pequena comunidade de Fiesole podem regressar a Florença. Sabemos do regresso de fra Giovanni através do documento da sua inscrição na *Compagnia di S. Niccolò di Carmine*, no ano de 1417, que era composta não só por laicos, mas também por membros da ordem dominicana (Centi, 2003, pp. 61–64).

O ano seguinte, 1418, é apontado por alguns estudiosos como o ano em que chegam as primeiras comissões a fra Giovanni, vindas dos seus amigos florentinos. A sua vastíssima obra, que se inicia neste ano, tem exclusivamente temática religiosa. De uma maneira muito própria, o artista conseguiu adaptar-se às novas tendências, mostrando também a influência de mestres como Masaccio e Ghiberti (Toman, 2006, p. 246). Através de algumas das suas obras iniciais, como por exemplo, *Tebaide*, hoje na *Galleria degli Uffizzi*, ou *San Girolamo penitente*, hoje em Princeton, podemos ver que fra Giovanni se abstém de acrescentar aos seus trabalhos qualquer tipo de elemento acessório, imprimindo um traço de humildade que é registado de modo essencial (Supino & Douglas, 1902).

Entre as obras realizadas ao longo da década de 20 do século XV destacam-se a *Madonna dell'Umiltà*, de Pisa, a *Madonna col Bambino*, que agora se encontra em Princeton, e *Adorazione dei Magi*, entre outras (Ahl, 1981, pp. 367–371). É importante ressaltar que algumas das obras realizadas nesta época já desapareceram como, por exemplo, aquelas que fra Giovanni terá realizado para S. Maria Novella. O artista terá realizado estas obras na altura em que aí ficou alojado, juntamente com alguns frades fiesolanos, aquando do seu regresso do exílio uma vez que S. Domenico tinha sido ocupado (Centi, 2003, pp. 74–75).

Os dominicanos só conseguem recuperar o seu convento no ano de 1419, depois de um pagamento de cem florins. Nesse mesmo ano é, ainda, comissionada a recuperação do convento, sendo neste contexto que fra Giovanni vai realizar a peça do altar de S. Domenico di Fiesole, com os frescos na predela representando a *Crocifissione con i dolenti e san domenico*, *Annunciazione*, *Incoronazione della Vergine*, *Madonna della benedizione* e *Vergine col Bambino tra i santi Domenico e Tommaso d'Aquino* (Centi, 2003, pp. 82–83).

A década seguinte trouxe um aumento exponencial nas comissões que chegaram ao artista. Entre o imenso número de obras realizadas podemos encontrar uma nova representação da *Madonna col Bambino*, hoje exposta no museu de S. Marco, bem como o *Giudizio Universale*, remontando ambas aos primeiros anos da década. Uma das que mais se destaca, ao

longo deste período, é a *Annunciazione* feita para o convento de Cortona, juntamente com a predela que contém um conjunto de frescos que representam a vida de Maria, sendo eles *Sposalizio della Vergine*, *Visitazione*, *Adorazione dei Magi*, *Presentazione al Tempio* e a *Morte della Vergine*. Um outro conjunto que marcou esta década foi o *Tabernáculo de Linaioli*, composto por vários painéis: *Madonna col Bambino*, *Cornice con dodici Angeli musicante*, *Due sportelli dipinti su entrambi i lati*, *San Pietro che detta il Vangelo a san Marco*, *Adorazione dei Magi* e *Martirio di San Marco*.

Apesar do seu enorme talento e da técnica demonstrada nestas e outras obras destes anos, um dos maiores trabalhos de fra Giovanni ainda estaria por chegar: os frescos que cobrem as paredes do convento de S. Marco, agora museu nacional florentino. Contudo, a sua realização só foi possível graças à convergência de alguns intervenientes que se juntaram em Florença em meados desta década.

No ano de 1434, tendo sido expulso da cidade de Roma, chega a Florença o papa Eugénio IV. Esse é um ano de muita atividade na cidade: por um lado, as rivalidades entre as famílias Medici e Albizzi estavam novamente acesas, com o regresso de Cosimo Il Vecchio do exílio; por outro lado, a presença do papa em Florença e em S. Maria Novella torna a cidade no centro do mundo, com embaixadores e prelados a chegar de todas as partes, e transforma o convento na sede provisória da cúria romana (Centi, 2003, pp. 102–108).

A consagração do convento de S. Domenico di Fiesole dá-se no ano de 1435, aproveitando a presença do papa na cidade. Contudo, os dominicanos não estão inteiramente satisfeitos, por se encontrarem fora do centro florentino, e pedem ao pontífice um novo convento dentro dos muros da cidade. Nesse mesmo ano é-lhes atribuída a igreja de S. Giorgio. Concedida a igreja, é criada uma unidade moral com o convento fiesolano, podendo os frades transferir-se para o novo local sem cortar os elos com o seu convento. Apesar de serem uma única entidade moral, foi preciso eleger um vicário que ficasse responsável por S. Giorgio, uma vez que o prior e subprior fiesolanos permaneceram no convento de S. Domenico. Para este novo cargo é eleito fra Giovanni, que ocupa a função com grande prestígio (Centi, 2003, pp. 110–112).

Não obstante, a ordem ainda não se encontrava completamente satisfeita e sonhava agora em ocupar o convento de S. Marco. Tal só foi possível graças à intervenção da família Medici, nas figuras de Cosimo e de seu irmão Lorenzo, que intercederam em 1436 a favor dos dominicanos. O acordo estabelecido foi que S. Giorgio passaria para as mãos da ordem de S.

Silvestre e S. Marco para a ordem dominicana (Centi, 2003, pp. 112–113). S. Marco torna-se, assim, o novo convento da ordem dominicana.

A mudança para o novo convento foi feita por fases. Primeiramente, apenas alguns frades se mudaram para S. Marco, contudo, o que encontraram foi um espaço em condições muito precárias de conservação. Os frades que se tinham mudado tiveram que viver em péssimas condições durante os primeiros dois anos até que, em 1438, os irmãos Medici voltam a intervir e comissionam o trabalho de restauro do convento ao arquiteto e escultor Michelozzo Michelozzi (Guido di Pietro, detto il Beato Angelico in *Dizionario Biografico*, 2004). As obras de restauro começam no mesmo ano, sendo primeiramente intervencionado grande parte do dormitório que ficava por cima do refeitório, onde habitavam os frades, seguindo-se a igreja e os restantes espaços do convento. Fra Giovanni não se encontrava entre os frades que estavam em S. Marco inicialmente. Em vez de se mudar para o convento, o artista permaneceu em Fiesole onde tinha já estabelecido um verdadeiro laboratório de trabalho, no qual trabalhavam os seus discípulos Zanobi Strozzi, Benozzo Gozzoli, entre outros (Centi, 2003, pp. 114–119).

É vastíssima a obra de fra Giovanni realizada para o convento de S. Marco³. Destaca-se o enorme tríptico realizado para o altar onde, primeiramente, temos uma representação da *Madonna col Bambino*, acompanhados por vários santos. Associados a esta obra está a predela composta por um conjunto de frescos, entre os quais ressalto a *Guarigione di Palladia*, *Pietà* e *Guarigione del diacono Giustiniano*. Fazendo parte do imponente altar de S. Marco, surgem, ainda, as figuras dos santos e dos beatos representados nos pilares. Apenas oito destes santos são conhecidos: *San Tommaso d'Aquino*, *San Bernardo*, *San Girolamo*, *San Rocco*, *San Romualdo*, *San Pietro Martire*. Destacam-se, principalmente, os frescos com os quais fra Giovanni decorou as paredes do espaço. No piso chão, encontramos no claustro o *Cristo in pietà*, *Crocifissione* e *Crocifissione con i santi*, na sala do capítulo. No primeiro andar, situam-se os frescos realizados para as celas dos frades, como por exemplo *Noli me tangere*, na primeira cela, *Compianto di Cristo*, *Annunciazione*, *Trasfigurazione*, entre alguns outros. Este conjunto de obras interessa-nos particularmente. Neste piso, destaca-se ainda a *Annunciazione* pintada no corredor norte. É clara a ausência de aspetos acessórios e extravagantes neste conjunto de frescos. Esta ausência não fazia apenas parte do estilo de fra Giovanni, mas tinha também um objetivo: não distrair os frades que ocupavam as celas e redirecionar a sua atenção

³ Consultar a lista completa das obras de Beato Angelico no convento de S. Marco, disponível nos anexos.

exclusivamente para a mensagem que era passada pela representação do episódio religioso escolhido, que os deveria guiar (Beato Angelico in *Enciclopedia dei ragazzi*, 2005).

Estas e outras obras realizadas para o novo convento dominicano foram produzidas ao mesmo tempo que os trabalhos de recuperação. Em quatro anos as obras estavam completas, tal como a maior parte dos frescos realizados por fra Giovanni. Devido ao elevado número de obras e ao curto espaço de tempo, estima-se que o artista e os seus aprendizes trabalhassem com grande rapidez e que os frescos fossem realizados num espaço temporal de três a quatro dias (Centi, 2003, p. 141).

O momento da consagração do convento de S. Marco é decisivo para a comunidade florentina e por isso é marcado para o mesmo dia em que se realizava a festa da Epifania⁴, no ano de 1442. Uma vez que o papa Eugenio IV ainda se encontrava em Florença, a celebração foi realizada pelo pontífice. Embora não haja registos que fra Giovanni tenha participado na consagração, a importância do evento foi recordada num dos frescos realizados para o convento, a *Adorazione dei magi*, datado entre os anos de 1446 e 1447 (Marchese, 1854, p. 261).

Quando Eugenio IV consegue, finalmente, regressar à cidade eterna, empenha-se na reconstrução do Vaticano e para decorar as suas paredes chama o artista fra Giovanni, cuja obra pôde observar de perto durante a sua estadia em Florença. Aceitando o trabalho, o artista muda-se, juntamente com os seus discípulos, entre os quais o seu sobrinho Giovanni di Antonio, filho da sua irmã Checca, para S. Maria Sopra Minerva (Centi, 2003, pp. 152–155).

O seu trabalho em Roma divide-se entre dois locais distintos: a basílica de S. Pedro e o palácio apostólico, contudo, grande parte dele acabou por ser destruída, como por exemplo os frescos realizados para a absida da antiga basílica de S. Pedro, ou para o estúdio do papa Nicolau V (Centi, 2003, pp. 160–161). Não obstante, há obras que sobreviveram, como o fresco *Volto di Cristo*, hoje no museu nacional do *Palazzo Venezia*, o tríptico onde estão representados a *Ascensione*, *Giudizio Universale* e *Pentecoste*, hoje exposto na *Galleria Nazionale di Palazzo Corsini*, entre outros.

Não sendo possível saber exatamente por que razões, embora sejam apontados motivos ligados à sua saúde, fra Giovanni e os seus discípulos mudam-se para Orvieto. Aqui, o pintor ocupa-se da decoração da catedral, obra que não chega a terminar mas do qual podemos apontar dois frescos: *Cristo Giudice* e *Sedici profeti* (Centi, 2003, pp. 162–164).

⁴ A Epifania é uma festa da religião cristã que comemora a chegada dos Reis Magos e a adoração de Jesus. Apesar de em Itália, o dia ainda ser conhecido como Epifania, em Portugal é mais conhecido como o Dia de Reis.

Um dos principais conjuntos da obra de fra Giovanni é aquele posteriormente realizado para a *Cappella Niccolina*, no palácio apostólico de Roma (Centi, 2003, pp. 168–171). Estes trabalhos foram realizados entre os anos 1446 e 1448 e entre eles encontram-se os frescos *Santo Stefano riceve il diaconato e distribuisce le elemosine*, *Predica di Santo Stefano e disputa nel sinedrio*, *Santo Stefano condotto al martirio e lapidazione di Santo Stefano*, entre outros.

A partir de 1450 tem início a fase final da vida de fra Giovanni. Nesse mesmo ano, o artista regressa a Fiesole onde, após a morte do seu irmão, ocupa o cargo de prior do convento durante dois anos. Em 1452 é convidado pela cidade de Prado para decorar a absida da sua catedral contudo, depois de observar a dimensão do trabalho, fra Giovanni não aceita a comissão (Centi, 2003, pp. 174–177).

Não obstante, a sua atividade artística não parou durante os anos em que esteve em Florença. Ao longo da sua permanência na cidade florentina, o artista realizou uma *Annunciazione*, hoje exposta no museu diocesano, em Hildesheim, o tríptico do *Giudizio Universale*, exposto no Staatliche Museen, em Berlim, e também o *Armadio degli Argenti*, onde estão representadas diversas cenas religiosas, como por exemplo, a *Natività*, a *Adorazione dei Magi*, *Ressurrezione di Lazzaro*, entre outras num total de trinta e seis cenas.

O estilo de Fra Angelico foi-se alterando com a passagem dos séculos, contudo há aspetos na sua obra que mantiveram a sua consistência. Através da sua observação podemos ver como a cor permanece no seu lugar de destaque, principalmente os tons de dourado que providenciam à obra de Fra Giovanni aquele caráter celeste que marca quem observa a sua obra. Embora esta tenha grandes influências do estilo gótico, também é inovadora. A forma como controla os recursos naturalistas e constrói uma harmonia entre o espaço e as figuras era utilizada por raríssimos artistas durante os primeiros anos do *Rinascimento*. A influência de Masaccio também é clara na forma como as formas e os espaços são construídos, contudo esta técnica é limitada às emoções que o artista permite que as figuras demonstrem. Esta limitação também se estende às cores e às formas utilizadas, que são simplificadas ao máximo. A presença do traço, em algumas obras, mostra também a concentração do trabalho nos elementos que lhe são essenciais. O uso do esquema da perspetiva e da representação de um grupo de figuras dentro de um espaço íntegro e contínuo eram característicos do seu trabalho (Hartt & Wilkins, 2011, pp. 225–228).

À semelhança do que aconteceu com a fase inicial da sua vida, pouco se sabe sobre os anos finais de fra Giovanni. Tão pouco se conhece a razão pela qual terá regressado a Roma,

sabe-se apenas que aí se encontrava quando morreu, a 18 de fevereiro de 1455. Foi enterrado em S. Maria sopra Minerva, juntamente com os seus irmãos dominicanos (Centi, 2003, p. 198).

O artista é atualmente conhecido como Beato Angelico, graças à beatificação que teve lugar no ano de 1982, concedida pelo papa João Paulo II. No discurso realizado para a ocasião, o pontífice fez uma breve síntese do percurso de vida do artista, enumerando algumas das obras que mais se destacam, e colocou em evidência a sua enorme devoção e moral religiosa, tendo sido este o principal elemento que marcou toda a sua produção artística (Centi, 2003, pp. 204–209).

Elaborada esta breve síntese sobre a figura que marca presença no conto e que ocupa o lugar central neste estudo, estamos agora em condições para passar à análise comparativa entre conto e imagem.

Capítulo III – Da imagem à palavra

No seu livro *Viaggi e altri viaggi*, o pequeno capítulo que conta as primeiras viagens de Tabucchi a Florença contém o seguinte excerto: “E chiedo: zio, come si fa a vedere gli angeli? E lui mi rispondeva: bisogna saper tener il pennello per vedere gli angeli. Che frase misteriosa. La rimuginavo fra me e me aggirandomi nelle celle del convento di San Marco.” (Tabucchi, 2013, p. 30).

Com este diálogo, o escritor revela pequenos indícios de alguns dos temas que ajudaram a construir o conto e a sua relação com a pintura, que iremos analisar em seguida. Quando o jovem Tabucchi pergunta ao seu tio “(...) come si fa a vedere gli angeli?”, o verbo “vedere” redireciona a nossa atenção para uma realidade que quase não é terrestre e, novamente, para a dimensão onírica e dos sonhos que Tabucchi viria a construir. A resposta do tio é, talvez, um dos elementos mais importantes na construção desta relação. Uma vez que os anjos são criaturas transcendentais ao plano terreno, o tio de Tabucchi diz-lhe que se ele quer realmente ver os anjos tem de “(...) saper tener il pennello (...)”. O restante excerto demonstra o processo instigado por aquela pequena frase que acaba por culminar na criação do conto, dos voláteis e dos anjos, tornando-os figuras de grande mistério e de instigante simbolismo.

Este processo de transformação desenvolvido por Antonio Tabucchi, no qual o escritor estabelece um diálogo entre o seu conto e os frescos do convento, remete para um conceito abordado no primeiro capítulo desta dissertação, onde analisámos a questão da intermedialidade. Como vimos, trata-se do processo de diálogo e de comunicação estabelecido

entre duas ou mais médias, e no qual se insere aquele criado pelo escritor italiano, entre literatura e pintura. Neste caso, o diálogo é realizado através da técnica da *ekphrasis*, muito utilizada nos estudos interartes.

A *ekphrasis* é uma modalidade de retórica que tem por base o exercício de descrição de um determinado objeto, pessoa ou figura, sendo usado na maior parte dos casos no contexto artístico. Ou seja, através da realização de uma descrição de um qualquer objeto, procura-se recriar esse mesmo objeto na mente do leitor, como se estivesse perante os seus olhos (Medina, 2010). Para além disso, através da *ekphrasis* estabelece-se uma relação entre palavra e imagem que, para este estudo, é especialmente importante uma vez que é essa relação em que nos centramos ao estudar o conto “I volatili del Beato Angelico”.

O conto⁵ que dá vida a este longo procedimento parece ser razoavelmente simples: três voláteis chegam ao convento de S. Marco na altura em que Beato Angelico, ainda conhecido como fra Giovanni da Fiesole, realizava os frescos para as respetivas celas. Estas criaturas, depois de se instalarem no convento, aparecem em sonho ao artista, pedindo-lhe que as pinte, uma vez que foi com esse propósito que se deslocaram até lá. O frade acede ao pedido, acrescentando os voláteis a alguns dos frescos que já tinha realizado e criando um novo de raiz. Uma vez completada a sua representação, os voláteis desaparecem tão misteriosamente como tinham chegado e o frade regressa à normalidade da sua vida de clérigo, terminando assim o conto.

Apesar de, neste caso, a relação entre literatura e arte parecer clara, Tabucchi, como faz com todas as suas obras, envolve em nevoeiro as descrições dos voláteis e dos frescos nos quais os insere, complexificando a sua comparação e, da mesma feita, aumentando o especto da análise, de tal modo que pode ser colocado um maior número de opções que dinamizam a leitura.

Assim, para melhor compreendermos a relação criada entre os frescos do conto e aqueles presentes em S. Marco, iremos proceder a um estudo cuidado que se dividirá em três partes. Cada uma delas será constituída por uma análise da descrição feita no conto do escritor italiano, bem como do fresco presente no convento florentino e da sucessiva comparação entre as duas obras.

⁵ O conto, na sua íntegra, está reproduzido nos anexos.

Fresco I – *Crocifissione del Cristo (Crocifissione con la Vergine, San Domenico e Angeli)*

No conto, três voláteis aterram no horto do convento, e o frade pinta-os alterando a ordem por que chegam, ou seja, representando primeiro a última criatura a chegar. Tabucchi não se limita a criar seres que possam ser facilmente categorizados (como, por exemplo, pássaros, anjos, etc.), mas descreve-os de uma forma que não só impede a sua categorização, como também dificulta o seu reconhecimento.

Perfeito exemplo disso é a descrição que o escritor constrói do terceiro volátil: “(...) Che poi così tondeggiante come sembrava non era, perché il suo corpo si era come srotolato, e aveva la forma di un ricciolo, di un otto, anche se monco, perché difatti era solo un busto che finiva in una bella coda. Non era più grande di un lattante.” (Tabucchi, 2012b, p. 19). Tratava-se, portanto, de uma figura pequena, que não tinha verdadeiramente corpo, apenas uma cara e uma cauda.

Esta pequena criatura é inserida num dos frescos, onde o frade, acompanhado dos seus ajudantes, “(...) aveva dipinto nella ventitreesima cella del convento la Crocifissione del Cristo, e aveva voluto che i suoi collaboratori guazzassero il fondo di verdaccio (...) perché voleva che fosse il colore della disperazione di Maria (...)” (Tabucchi, 2012b, p. 20). A descrição do fresco é bastante clara e simples. Não parecendo levantar muitas questões, Tabucchi indica-nos a localização da obra, o fundo e o tema que estaria representado. São também ressaltados outros elementos do fresco como, por exemplo, os seres celestes que, simbolizando a vontade divina, deviam cravar os pregos no corpo de Cristo. Mais ainda, revela-nos a forma escolhida pelo frade para apresentar a criatura voadora que toma como primeiro modelo: “Dunque portò il volatile nella cella, lo depose su uno sgabello, a pancia in giù perché sembrasse in volo, e in simile posizione lo dipinse agli angoli della croce, raffigurandogli nella mano destra uno strumento per battere i chiodi (...)” (Tabucchi, 2012b, p. 21). A descrição em si, também não parece levantar grandes questões.

Contudo, no fresco, os elementos enunciados por Antonio Tabucchi aparecem e comportam-se de forma diversa e, por isso, merecem uma análise que vá mais longe. Observando o fresco, reproduzido na Fig. 1, podemos de imediato verificar que este se divide em dois planos diferentes: o plano inferior, onde se encontram representadas as montanhas e duas das figuras principais do fresco, e um plano superior, onde num primeiro contacto distinguimos Cristo crucificado e quatro outras figuras, uma delas ligeiramente apagada, que parecem voar ao longo deste plano do fresco.

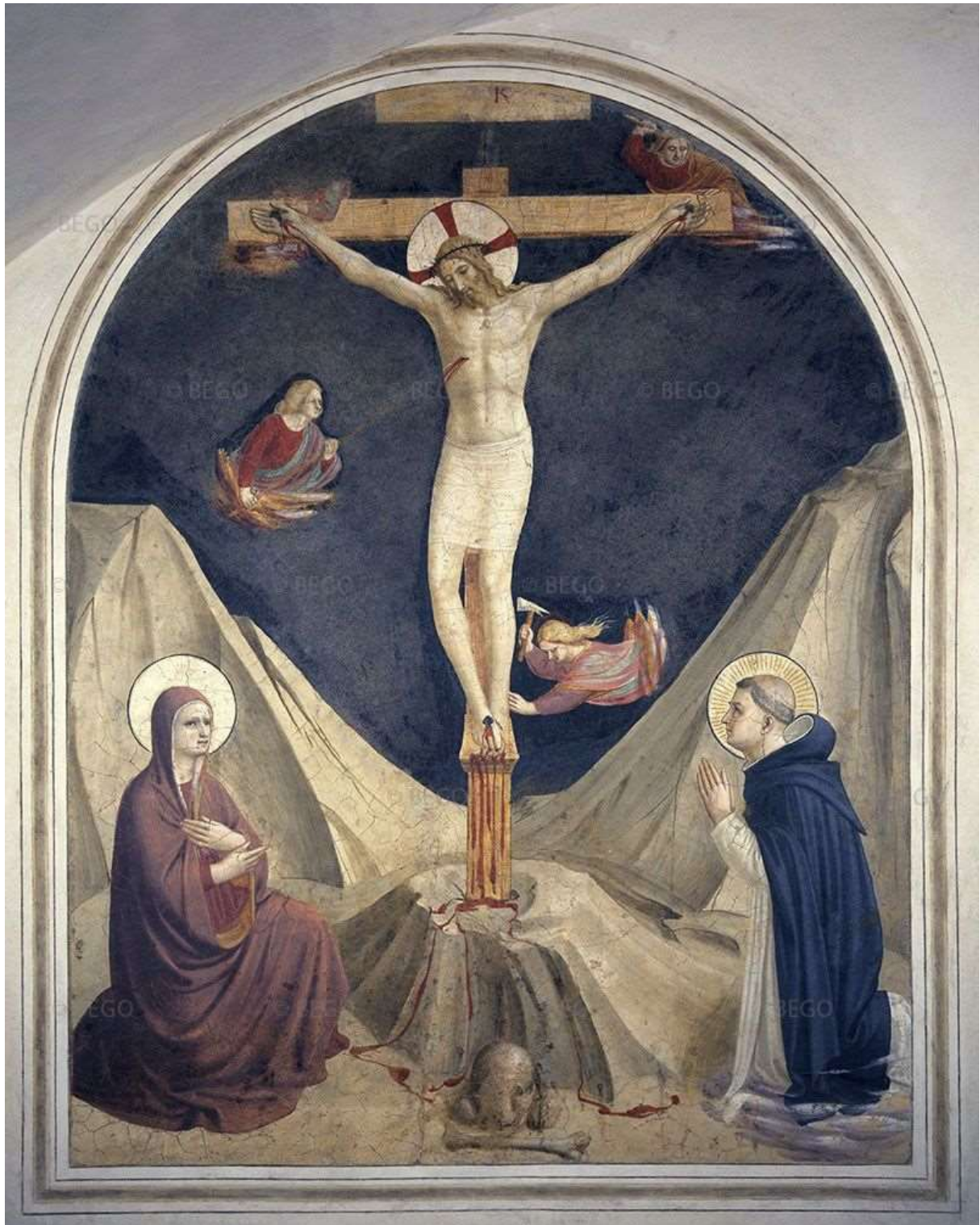


Figura 1 - *Crocifisso con la Vergine, san Domenico e angeli*, 1439-1443, fresco, Museo di San Marco, Florença

No plano inferior, vemos duas figuras de santos: a Virgem Maria e S. Domingos, que se encontra em posição de oração. Ambas têm vestes cuja coloração se destaca em relação ao fundo branco das montanhas sobre o qual estão inseridas: a Virgem usa vestes com cor vermelho escuro, mostrando alguns tons de amarelo na parte interior das suas mangas; por sua vez, S. Domingos apresenta vestes de tipo monacal que contêm a cor azul e também branco. Em comum entre as duas figuras, há também a sua expressão: quer a Virgem, quer S. Domingos mostram expressões muito serenas, transmitindo à obra uma grande tranquilidade e mostrando, assim, que o momento da crucificação de Cristo servirá um bem maior.

No plano superior do fresco, a figura central é Cristo crucificado. Está representada numa variedade de tonalidades de branco que, juntamente com a cruz, colorida em tons de amarelo para representar a cor da madeira, contrastam com o fundo do fresco. Este é um fundo escuro, até sombrio, que, mediante a percepção, pode apresentar várias cores, entre as quais, azul escuro, cinzento e até preto. Contudo, apesar da sua obscuridade, é um fundo que não ganha força no conjunto do fresco, graças às fortes tonalidades claras que marcam todos os elementos que analisámos até aqui. Auxiliando o “combate” contra este fundo, aparecem várias figuras que nos interessam particularmente.

Junto da cruz podemos observar três figuras que se destacam, principalmente, graças à forte tonalidade das suas cores. Com auxílio do título da obra, *Crocifisso con la Vergine, san Domenico e angeli*, sabemos que se trata de anjos. Contudo, são anjos particulares. Concentrando a atenção na parte superior da cruz, vemos, apoiados nos braços desta, dois destes anjos, um do lado direito e outro do lado oposto. Lendo a imagem da esquerda para a direita, analisamos que o primeiro anjo parece desvanecer-se dentro do fundo, e os únicos elementos dos quais temos percepção são os seus braços junto da mão de Cristo. Do lado oposto temos um novo anjo, do qual já se consegue estabelecer uma melhor e mais completa descrição.

O primeiro elemento que chama a nossa atenção é a sua mão. Nela percebemos que tem um qualquer utensílio, semelhante a um martelo, que parece estar a utilizar num movimento de cima para baixo. Somos levados a crer que esteja a cravar o prego na mão de Cristo. As suas vestes são também de uma tonalidade muito forte, semelhante àquela que analisámos anteriormente e que pertence à Virgem Maria, em tons de vermelho e alaranjado. No rosto deste anjo vemos a mesma expressão de serenidade e tranquilidade que encontrámos nas duas figuras anteriores, o que mais uma vez permite dissipar no fresco qualquer carácter pesado que este possa transmitir. É possível ainda distinguir traços de uma cabeleira loira no topo da sua cabeça, o que também lhe dá esse carácter mais humano. Quanto ao corpo desta pequena criatura,

grande parte dele encontra-se coberto pelo braço da cruz, o que nos impede de construir uma descrição. Não obstante, aquilo que conseguimos discernir é que do corpo do pequeno anjo parece sair uma cauda colorida com os mesmos tons avermelhados do resto do seu corpo, mas que termina em laivos de branco.

Há um terceiro anjo que aparece na parte central deste plano superior que temos vindo a analisar. Este apresenta algumas semelhanças com o anjo descrito anteriormente, uma vez que também encontramos a mesma cabeleira loira, a mesma expressão que exprime tranquilidade, aqui acompanhada de um sorriso quase impercebível, e o mesmo tom avermelhado nas suas vestes. No entanto, devido à sua posição, há novos elementos neste anjo que podemos analisar. Aqui conseguimos ter a perceção de uma túnica que apresenta duas novas tonalidades: rosada e azulada. Temos também uma melhor visualização do seu corpo e apercebemo-nos que este acaba na cintura. Em vez do restante corpo aparece uma espécie de nuvem em diversos tons que variam entre o castanho, o dourado, o amarelo e pequenos indícios de branco. Na sua mão esquerda, observamos a forma de um objeto afiado, colorido nos mesmos tons da nuvem, o qual parece ser o ponto de chegada de um ténue traço dourado que origina a ferida de Cristo no peito. Deduzimos mais uma vez que o objeto que o anjo segura na sua mão seja aquele que proferiu a ferida no corpo de Cristo.

Por último, há um outro anjo que está situado na parte inferior deste plano. Esta pequena criatura encontra-se junto aos pés de Cristo, próximo também de S. Domingos. Apesar de podermos dizer que se continua a tratar de um anjo, as semelhanças entre este e os anteriores são poucas. Contudo, é-nos possível apontar algumas: a cabeleira do anjo continua a ser loira, o seu corpo termina, novamente, na zona da cintura e é seguido, também, por uma espécie de nuvem que ocupa o lugar do restante corpo. Contrariamente aos casos anteriores, as vestes deste anjo são marcadas por uma tonalidade rosada. Apenas a túnica contém, também, tonalidades de azul. A diferença na cor entre este anjo e os restantes faz com que a sua figura sobressaia, parecendo que ocupa um lugar de destaque. Conseguimos ainda ver que nas suas mãos é perceptível um martelo, na mão esquerda do anjo, preparando-se este para continuar a cravar o prego nos pés de Cristo. A mão direita está pousada sobre um dos pés de Cristo, como se procurasse um suporte para o ajudar com o movimento do martelo.

No seu geral, podemos ver que, apesar de ser representada a cena da Crucificação, a qual é muitas vezes visualizada de forma obscura e em que as figuras transmitem uma energia sofredora, os anjos e as personagens representadas transmitem ao fresco uma tranquilidade e uma serenidade muito próprias e características do estilo atribuído a Beato Angelico.

No entanto, quando o fresco é confrontado com o texto de Antonio Tabucchi, há uma certa dificuldade em estabelecer correspondências entre texto e imagem. A primeira grande não-correspondência é a da autoria do fresco. É verdade que a maior parte dos frescos das celas de S. Marco foram realizados por Beato Angelico, contudo, e como vimos no capítulo anterior, juntamente com o artista trabalhavam vários aprendizes, entre os quais Benozzo Gozzoli, que divide com o frade a autoria de algumas das obras (Scudieri & Museo di San Marco, 2000, p. 60). O fresco da cela vinte e três é um deles (Pietro, 1970, p. 104). Não é possível saber se o fresco será de Beato Angelico ou do seu aprendiz, contudo Antonio Tabucchi resolve a questão da dúvida de forma muito simples no seu conto: entrega o seu fresco ao frade dominicano, com uma particularidade intrigante. O fresco que lhe entrega é outro, com diferenças substanciais daquele que se encontra na cela vinte e três do convento.

Primeiramente, Antonio Tabucchi não fornece qualquer indicação que as criaturas fossem anjos, elas são chamadas de “voláteis”, o que significa criaturas voadoras. Isto não significa que a intenção de Tabucchi não tenha sido representar anjos, apenas deixa em aberto o que possam ser as criaturas, criando um nevoeiro em volta delas, para que assim o seu significado e o seu simbolismo sejam abertos a novas opções.

Uma outra oposição é o número de voláteis presentes no fresco. No excerto anteriormente analisado é apenas mencionado um, que crava os pregos nos pés de Cristo, contudo são mencionados também seres celestes que fazem o mesmo que o volátil. No fresco em questão encontramos várias criaturas e seres voadores que por isso não tornam imediata a nossa identificação do volátil. Através das palavras do escritor, podemos assumir que o volátil de Tabucchi seria aquele representado de forma distinta dos outros, a cor-de-rosa, que tem na mão esquerda um martelo, tal como a citação nos indica. As outras três figuras correspondem ao que Tabucchi chama de “seres celestes”, estando todos representados da mesma maneira e com as mesmas vestes, mostrando, também, que pertencem ao mesmo grupo.

Por fim, uma outra diferença que requer a nossa atenção é o fundo do fresco. Segundo o conto de Tabucchi, o fundo seria inicialmente de *verdaccio*, uma mistura de pigmentos que, consoante a quantidade utilizada, pode variar entre o verde, o amarelo, o cinzento ou o azul, ao qual depois foram acrescentados os voláteis. Por sua vez, o fundo do fresco de S. Marco apresenta, conforme analisado previamente, uma tonalidade de azul-escuro, que pode corresponder ao *verdaccio* descrito no conto ou novamente funcionar como o nevoeiro tabucchiano que abre o espectro de possíveis interpretações.

Podemos concluir dizendo que, enquanto o fresco de S. Marco corresponde, em alguns elementos, ao fresco de Tabucchi, também fica muito claro que o escritor utilizou a sua liberdade e a sua inspiração enquanto criador, para fornecer ao fresco, datado do século XV, uma nova realidade e uma nova história, que leva o leitor a observá-lo com novos olhos e sob uma nova luz que, conseqüentemente, originará uma nova leitura e surtirá um novo significado.

Fresco II - *Cristo dell'orazione nell'orto (L'orazione nell'orto)*

O segundo volátil chegou ao mesmo tempo do anterior, tendo sido o primeiro a ser socorrido por Beato Angelico. Este era bastante diferente, ficando isso claro na sua extensa descrição. Construindo a primeira “imagem” do pequeno ser voador, o conto diz “Sembrava proprio un libellulone, quando andò a tirarlo fuori; o perlomeno gli fece questo effetto; anzi, un grillone, a questo assomigliava, lungo e magro com'era, e tutto dinoccolato, com degli arti fini fini che si aveva paura a romperli e maneggiarli (...)” (Tabucchi, 2012b, p. 18). Seguidamente, Tabucchi apresenta-nos alguns elementos chave da constituição deste grilo: tinha os membros finos, de uma tonalidade verde-clara, e translúcidos; o seu peito não tinha carne mas sim uma plumagem rosa, a qual se podia confundir com o dourado, que era a cor também dos pelos que lhe saiam da cabeça. Para além do corpo do volátil, Tabucchi também constrói uma imagem bastante pormenorizada do rosto desta criatura: “(...) gli apparvero prima due grandi occhi chiarissimi, come d'acqua, stupefatti, e poi un volto magro, bello, di carnato candido e con le guance rosse. Un volto di donna (...) anche se su un corpo di strano insetto”. Por fim, o último elemento descrito são as suas asas que pareciam aquelas de uma libélula, grandes e transparentes, numa tonalidade de rosa azulado (Tabucchi, 2012b, p. 18).

Sobre a forma como o volátil foi inserido no fresco pelo artista, e à semelhança do caso anterior, Tabucchi revela apenas as informações essenciais, começando pela sua localização e o tema do fresco: “Aggiunse un'altra figura in un affresco già completato, quello della trentaquattresima cella, dove aveva già dipinto il Cristo dell'orazione nell'Orto” (Tabucchi, 2012b, p. 21). Quanto ao local onde é inserida a criatura, e recordando o caso anterior, o autor fornece pequenas informações sobre o sítio onde colava a criatura, facilitando a sua identificação: “La pittura sembrava già completa, come se non ci fosse più spazio; però trovò un angolino sopra gli alberi di destra e lì dipinse il libellulone (...) con le sue ali translucide e dorate; e in mano gli mise un calice, affinché lo offerisse al Cristo.” (Tabucchi, 2012b, p. 21). Esta descrição difere da anterior, uma vez que apresenta pormenorizadamente a criatura, o que proporciona uma comparação mais imediata com o fresco. Através das suas palavras, o escritor

consegue “pintar” uma imagem bastante elucidativa do volátil, o que faz com que o leitor represente na sua mente a imagem da criatura, o que motiva a comparação com o fresco. Passamos, agora, à sua análise.

O fresco *Orazione nell'Orto*, reproduzido na Fig. 2, é uma obra que, primeiramente, se destaca pela tonalidade das suas cores fortes que, ao mesmo tempo, transmitem uma serenidade plena. Esta obra é muito rica e os seus vários elementos foram organizados através de um esquema triangular, posto em relevo através do contorno da montanha e do edifício. No seu âmbito, a obra organiza-se em dois planos diversos, um inferior e outro superior, e em duas facetas diferentes, uma direita e outra esquerda. Têm grande interesse para este trabalho pela forma como o anjo se enquadra nesta estrutura triangular.

A parede do edifício divide este triângulo em duas partes distintas: na esquerda temos um grupo de três santos, S. Tiago, S. João e S. Pedro; na direita a Virgem Maria e S. Marta. De imediato verificamos que a divisão estabelecida começa por ser uma divisão de género, bastante comum no século XV, século da realização do fresco. Não obstante esta divisão, o grupo dos santos e das santas é representado de forma bastante homogénea: todos apresentam uma aurela que os identifica (destaque para a Virgem, cuja aurela contém o seu nome de forma extensa, contrariamente às outras figuras que apresentam os seus nomes de forma abreviada, “S.”), e as suas vestes são também compostas por um manto. Estes elementos do vestuário diferem apenas na cor que apresentam.

A divisão inserida nesta estrutura triangular não estabelece somente uma divisão de género, mas também uma divisão no espaço onde as figuras estão inseridas. O lado esquerdo, o dos santos, apresenta um fundo substancialmente mais naturalista, representando o espaço exterior com todos os elementos que lhe são associados. Aqui podemos observar uma grande variedade de vegetação que parece incluir árvores, flores e algumas espécies botânicas, onde poderíamos encontrar incluídas cebolas, pepinos e tomates⁶. O lado contrário, onde estão representadas as santas, apresenta um contraste significativo uma vez que ilustra o espaço interior, onde as personagens aparecem como que isoladas pelas paredes do edifício.

⁶ Esta referência a vegetais como cebolas, pepinos e tomates tem origem neste mesmo conto, onde o escritor faz algo que pode ser entendido como um jogo, mencionando, ao logo das suas páginas, estas três espécies hortícolas, criando assim um ciclo e um ritmo natural que se estende por toda a narrativa.



Figura 2 - *Orazione nell'Orto*, 1439-1443, fresco, Museo di San Marco, Florença

Há, ainda, uma última divisão digna de nota. Estes dois espaços distinguem, também, o espaço natural, aquele ocupado pelas figuras masculinas, e o espaço idealizado, o lado feminino do fresco. No primeiro, vemos os três santos representados em posições que parecem bastante naturais. Sabemos, através da consulta do texto bíblico, nomeadamente o “Evangelho segundo São Lucas” (22, 39-46), que estariam a dormir (Dalbosco, 1980, p. 1150). Assim, esta foi a forma escolhida pelo artista para representar estas figuras. Já no espaço feminino vemos que as personagens não apresentam a mesma naturalidade e a mesma fluidez: a Virgem encontra-se com uma expressão serena, concentrada no livro que lê e S. Marta é ilustrada em posição de oração, com o seu rosto voltado para o lado esquerdo, focado em algo de que o observador não tem perceção. Não há aqui qualquer fluidez ou naturalidade.

Concluída a análise deste riquíssimo plano inferior, passamos agora para um, igualmente complexo, superior. Na imensa vegetação que se revela junto à montanha, composta por várias árvores altas que por ela se estendem, há duas figuras que se destacam de imediato: Cristo e o que parece ser um anjo.

Começando por analisar a figura de Cristo, esta chama especialmente a nossa atenção devido às suas dimensões desproporcionais. Como é possível observar, este encontra-se ajoelhado aos pés de uma outra montanha e reza em direção a um anjo que lhe aparece numa das árvores. Nesta posição apercebemo-nos que o comprimento das suas pernas até aos joelhos é demasiado curto, quando comparado com o restante corpo. Por conseguinte, a figura é intrigante. As suas vestes são bastantes semelhantes às de S. Tiago, senão iguais, numa tonalidade cor-de-rosa, e com um manto cinzento, cuja parte interior é de um tom amarelo-torrado. À semelhança das figuras anteriores, também Cristo tem uma espécie de aurela, desta feita sem o seu nome, mas sim com pequenas linhas vermelhas que nos indicam a sua identidade. Para além de se encontrar ajoelhado, tem as mãos unidas em posição de oração e a cabeça ligeiramente inclinada para cima, de tal forma que possa olhar o anjo. Como é recorrente nas representações de Cristo, tem os cabelos longos, em tons de castanho claro, e apresenta igualmente uma barba razoavelmente comprida, o que auxilia a sua identificação. Por último, a sua expressão também revela novamente o carácter tranquilo do fresco, sendo perceptível um pequeno sorriso, bastante discreto.

Para os propósitos deste estudo, o anjo que aparece em cima da árvore e que acompanha a figura de Cristo interessa-nos particularmente. O primeiro elemento que chama logo a nossa atenção são as suas asas, que relembram pequenas chamas de fogo, e que se estendem nos céus.

Estas são representadas numa mistura de tonalidades que incluem o amarelo, o laranja e vários tons de castanho. A dimensão destas asas parece ser grande, uma vez que a asa esquerda se estende até uma outra árvore bem alta com a qual parece entrar em contacto. Do corpo do anjo pouco podemos discernir, apenas que tem uma aparência humana até à cintura e que as asas parecem nascer das suas costas. Possui dois braços, o direito que segura um cálice e o esquerdo que aponta para este, enquanto fala com Cristo. Quanto ao seu rosto, tem traços humanos, à semelhança do corpo, com cabelos longos castanhos-claros e uma aurela num tom ligeiramente mais escuro. Na expressão, não se consegue distinguir um sorriso, mas é possível encontrar expressões de serenidade e tranquilidade.

Quanto ao plano em que estas duas figuras estão inseridas, é importante referir que não é tão colorido e caloroso como o plano onde se encontra o grupo de santos e as duas santas. Especificamente no plano de fundo do anjo, reparamos que o céu adquire uma tonalidade mais sombria, onde é possível ver a formação de algumas nuvens escuras que parecem combater a tonalidade forte do plano anterior. Há também uma tonalidade mais obscura em todos os elementos que compõem esta parte superior, ajudando a formar, assim, um forte contraste entre o primeiro plano do fresco e o segundo. É importante referir ainda que a estrutura triangular que analisámos termina neste anjo que, através de um jogo criado a partir das tonalidades que o ilustram, proporciona um equilíbrio entre os dois planos da obra.

Uma vez analisado o fresco, podemos agora confrontá-lo com a descrição feita por Antonio Tabucchi. A inicial, aquela que consiste apenas na apresentação do volátil, é muito rica em elementos que o caracterizam, sendo essencial percebermos se estes elementos estão presentes no fresco ou se pertencem somente à imaginação do escritor.

Primeiramente, Tabucchi afirma que se trataria de um grilo. No fresco não há percepção de um grilo, mas sim de uma criatura cujo corpo visível se assemelha ao humano. Os seus membros seriam finos, verdes-claros e translúcidos, e o peito teria uma plumagem rosa, parecida com o dourado. No fresco, os membros superiores representados parecem estar na proporção do que seriam braços humanos normais, contudo não são verde-claros, mas sim dourados. Embora não possamos discernir qualquer penugem dourada, a criatura foi pintada com vestes dessa mesma tonalidade. O grilo teria ainda pelos dourados na cabeça e olhos grandes e claros. O anjo criado no fresco não tem pelos, mas sim cabelos e os seus olhos não são perceptíveis, podendo ser claros ou escuros na mente de quem observa. Por fim, diz Tabucchi, teria um rosto belo e magro, de mulher, com faces rosadas, num corpo de inseto. No fresco, o anjo apresenta um rosto muito característico do humano, no entanto não podemos

dizer se será de homem ou mulher, uma vez que, tratando-se de um anjo, não tem género. Contudo, podemos afirmar que o corpo não é de inseto, posto que termina na sua cintura.

Assim, o volátil que chegou inicialmente a S. Marco é substancialmente diferente daquele que foi representado no fresco. Não obstante, esta não foi a única descrição feita pelo escritor italiano que temos de analisar com o devido cuidado. Na segunda, onde Tabucchi descreve muito brevemente o fresco onde inseriu a criatura, são revelados novos detalhes da adaptação pictórica.

No conto, o volátil tem asas translúcidas e douradas e na sua mão segura um cálice, que está a oferecer a Cristo. Se voltarmos a analisar a Fig. 2, percebemos que, apesar de as asas não serem translúcidas, apresentam a tonalidade dourada descrita. Na sua mão, como analisado previamente, também se encontra um cálice, contudo o movimento da oferta não é claro. O que é perceptível é que o anjo aponta para o cálice como se estivesse a falar dele.

Refira-se, ainda, que a dúvida quanto à autoria do fresco, à semelhança do caso anterior, repete-se. Recordo que, embora Beato Angelico tenha elaborado os planos para os vários frescos do convento, muitos deles foram realizados pelos seus aprendizes. É também o caso deste fresco, que terá sido realizado por Benozzo Gozzoli. (Guillaud & Guillaud, 1986, pp. 18–20). Contudo, a solução utilizada anteriormente por Tabucchi encontra aqui também o seu lugar, ou seja, não havendo uma correspondência exata entre fresco e conto, é possível colocar a hipótese de que, na narrativa, a obra pictórica criada pelo artista dominicano seja outra que não aquela existente no convento e que é, por isso, natural que não se verifique uma correspondência dos seus elementos. É também uma forma de dar um novo significado e uma nova aparência ao anjo presente no fresco, porque com a leitura do conto em mente, o observador não vai olhar para o anjo ou para o fresco com os mesmos olhos, estando aberto a novas e diferentes possibilidades de interpretação.

Fresco III – *Annunciazione*

O último fresco que é mencionado no conto refere-se à *Annunciazione*, em que Beato Angelico representa o primeiro volátil que chegou a S. Marco. É com esta primeira criatura voadora que, no conto, o artista tem uma maior interação e é com ele que estabelece o diálogo inicial.

No que diz respeito ao volátil, o escritor, à semelhança dos outros casos, fornece-nos uma pequena descrição que nos ajuda a estabelecer uma imagem inicial desta criatura: “Era una creaturina rosea, dall’aspetto morbido, con delle braccine giallastre come quelle dei polli

spennati, ossute, e due zampe, anch'esse molto magre, com le giunture prominenti e delle dita callose come quelle dei tacchini.” (Tabucchi, 2012b, p. 12). Deste excerto retiramos algumas informações importantes sobre o seu aspeto como, por exemplo, os braços amarelados, como os dos frangos sem penas, onde só se via o osso. As suas patas tinham calos e articulações que sobressaíam. O escritor continua, afirmando que tinha o rosto de uma criança velha, com dois olhos grandes e negros e penugem branca onde deveriam estar os seus cabelos. Um último elemento revelado é a forma das suas asas: “Erano fatte di piume oca, gialle, turchine e di un verde smeraldo come quello del martin pescatore (...)” (Tabucchi, 2012b, p. 12).

Estas palavras de Antonio Tabucchi ajudam-nos a construir uma imagem bastante clara da criatura em questão, cujas reflexões iremos procurar no fresco. Sobre o processo de inserção do volátil na obra pictórica, o escritor adota o modelo seguido anteriormente, revelando apenas as informações mais essenciais sobre a obra. Um dos elementos que compõe estas descrições é a explicitação do local onde está o fresco: “Poi, per ultimo, dipinse il volatile che era arrivato per primo, e scelse il muro del corridoio del primo piano, perché voleva una parte ampia com una buona prospettiva.” O local escolhido parece bastante claro: corredor do primeiro andar. São revelados também pequenos elementos do fresco: “(...) un portico, con colonne e capitelli corinzi, e poi lo scorcio di un giardino chiuso da una palizzata (...) il volatile, in posizione genuflessa, appoggiandolo a uno scanno perché non cadesse; gli fece incrociare le mani sul petto in atteggiamento reverenziale (...)”. Neste excerto são revelados ainda vários elementos que merecem ser reforçados: o pórtico com as colunas e os capitéis coríntios, o jardim fechado e a pose do volátil, que se encontra de braços cruzados. A juntar a estes elementos, é revelado ainda que o volátil será coberto por uma túnica rosa, pois o seu corpo é feio e precisa de ser escondido. Por fim, outra informação que nos casos anteriores vemos revelada, e que neste se repete, é o tema, que é sempre apresentado de forma muito clara, de modo a não conduzir a equívocos: “«(...) sto facendo un'Annunciazione.»” (Tabucchi, 2012b, pp. 21–22). O tema do fresco, mais uma vez, não causa qualquer dúvida.

Com a localização estabelecida, com os principais elementos do fresco decodificados e com o tema revelado é possível encontrar em S. Marco a obra que estabelece uma correspondência com as palavras de Antonio Tabucchi e proceder à sua análise.

O fresco da *Annunciazione*, reproduzido na Fig. 3, é um dos frescos mais importantes e mais notórios de Beato Angelico. Está situado no cimo das escadas do corredor norte e representa um dos episódios de valor fundacional: o momento em que a Virgem recebe a notícia que terá o filho de Deus. À semelhança do processo utilizado na análise dos dois frescos

anteriores, também aqui podemos dividir a obra em dois planos diferentes: um plano exterior e um plano interior. Entendemos por plano exterior o espaço do fresco que representa o exterior do pórtico e, por sua vez, o plano interior como aquele delimitado pelas colunas.

O plano superior é marcado por várias tonalidades de verde que definem a presença de vegetação. No chão, temos uma tonalidade base de verde-escuro que define a relva ou a erva, porém conseguimos também discernir várias fornas de folhas e plantas num verde mais claro, que cria assim um contraste com a relva e os vários tons de verde. Também conseguimos perceber pequenos laivos de cor, verdes ou castanhos (também podem parecer vermelhos), que evidenciam a presença de flores ou até de frutos de pequena dimensão. Para separar o espaço privado do mundo exterior, está representada uma cerca alta, em tons de castanho-escuro onde é possível distinguir os pormenores da madeira e os pregos colocados em três zonas diferentes: em cima, no meio e em baixo.

Esta cerca revela, no entanto, um elemento interessante. Lendo a imagem da esquerda para a direita, junto à primeira coluna, na altura do capitel, reparamos que aí existem os contornos de uma figura que sobressai na vegetação. A figura delineada parecer ser o focinho de um cão, onde conseguimos até perceber indícios de uma língua. É impossível saber que significado atribuía o artista ao pequeno animal, e por que motivo o teria ali representado ou se se tratará realmente de um cão ou de um elemento do mundo fantástico. O que sabemos é apenas que os contornos da figura estão presentes no fresco e que fazem parte do mundo fantasioso de Beato Angelico.

Para além desta cerca, estende-se uma montanha representada em tons que se dividem entre o verde-escuro, que já vimos anteriormente na relva, e o castanho-claro, que simboliza a terra. Aqui, podemos ver, ainda, várias árvores que se estendem ao longo desta montanha, porém não têm todas o mesmo tamanho, nem são todas representadas da mesma forma. Mostrando a diversidade de plantas neste espaço, conseguimos distinguir dois tipos diferentes de árvores: as mais baixas parecem ser representadas num verde-claro, em que conseguimos distinguir os seus muitos ramos; as mais altas são bastante diferentes, sendo compostas por um longo e fino tronco, representado no que parece ser uma tonalidade de castanho, em que os seus ramos coloridos a verde-escuro são fechados.

Este plano natural funciona como paisagem e como fundo para a cena que se desenvolve dentro do pórtico e do edifício que está representado. Este plano interior que analisaremos em seguida é bastante diferente, ocupando quase a totalidade do espaço, uma vez que é neste que se desenrola a cena que intitula o fresco.



Figura 3 - *Annunciazione*, 1440-1450, fresco, Museu di San Marco, Florença

A primeira figura que chama a nossa atenção é a do anjo e é esta figura que interessa para o nosso estudo. Contrariamente ao que tem acontecido com os frescos anteriores, este tem uma dimensão claramente humana, sendo quase da mesma altura da Virgem. É marcado pelas suas vestes rosadas, com bordados dourados na parte superior e nos extremos da roupa, bem como pelas suas asas, coloridas na parte interior, e não só com uma tonalidade, mas com várias, o laranja, o vermelho, o branco, o azul-claro e o azul-escuro, além de uma tonalidade verde-clara com pequenas bolas douradas na parte exterior. É possível discernir ainda a cabeleira loira deste anjo e o seu rosto também humano com as faces rosadas. Percebem-se na sua cabeça uma aurela que parece conter uma espécie de textura e os seus cabelos loiros que são lisos até ao pescoço e depois parecem encaracolar. Tem as mãos cruzadas sobre o peito e denota-se ainda um pequeno pé que sai de dentro das vestes. A sua expressão, contrariamente à das figuras previamente analisadas, não transmite essa tranquilidade que nos acostumámos a ver, mas sim uma nova seriedade, os olhos focados num ponto preciso (neste caso, a Virgem Maria) e a boca fechada e cerrada não deixando transparecer nenhum indício de sorriso.

A Virgem, que se encontra ao seu lado, apresenta uma expressão muito semelhante, senão mesmo igual. Apresenta, também, um rosto sério, com as faces ligeiramente rosadas, a boca fechada e as sobrancelhas levantadas, o que parece indicar uma ligeira surpresa, ainda que muito suavemente inserida no seu rosto. Encontrando-se sentada numa espécie de banco, ilustrado a castanho-escuro, cor que reproduz a ilusão da madeira, Maria é apresentada nas cores que normalmente lhe são associadas, o azul e o branco, ainda que neste caso o branco possa ser também visto como um bege claro. Tem um cabelo loiro claro, numa tonalidade que se aproxima do ruivo, e uma fita vermelha na cabeça. À semelhança do anjo que a acompanha neste fresco, também a Virgem é representada com as mãos cruzadas sob o peito e tem uma aurela dourada que parece igualmente apresentar uma pequena textura.

Sublinhem-se ainda alguns aspetos do espaço em que estas duas figuras estão inseridas. Primeiramente, o elemento que se destaca de imediato são as várias colunas que delimitam o espaço em que estão representadas as personagens. Podemos contar um total de seis colunas em cujos capitéis são representados vários elementos naturais, identificando assim o seu estilo como coríntio. No entanto, é de notar que três das colunas representadas parecem ter um capitel jónico.

O chão está colorido numa tonalidade castanho-clara, que nos dá a sensação de se tratar ou de madeira ou de mármore muito claro. Também se percebe uma pequena porta que dá

acesso ao interior a uma outra divisão, bem como uma pequena janela da qual se vê alguma vegetação.

Um último elemento que merece a nossa atenção são as inscrições que aparecem na parte inferior do fresco, na zona onde as colunas assentam no mármore. São estas: “Salve Mater Pietatis et Totius Trinitatis Nobilis Triclinium” (“Salve Mãe de Piedade e nobre triclinio de toda a Trindade”) e “Virginis intacte cum veneris ante figuram praetereundo cave ne sileatur ave” (“Quando passares à frente da pintura da Virgem intacta, não deixes de dizer «Ave»”). Estas evocações inseridas no fresco são chamadas de “ladainhas” que são, muitas vezes, preces dedicadas a uma determinada divindade. O seu conteúdo tende a mudar com a passagem do tempo, mas o seu carácter simples e emocional mantém-se⁷ (Martins, 1961, pp. 137–139).

Uma vez analisado o fresco, estamos agora em condições para proceder à sua comparação com as informações fornecidas por Antonio Tabucchi.

Recordando as citações que analisámos anteriormente, a primeira estabelecia uma descrição inicial do momento em que o volátil chegara ao convento. Aí, foram enumeradas algumas das suas características principais: braços amarelos e sem penas, patas com calos e articulações em evidência, rosto de criança velha e olhos grandes. Já no fresco, estas características comportam-se de maneira diferente. Por exemplo, os membros do anjo são proporcionais em relação ao resto do corpo, que parece ser humano. Não tem penas, mas sim o que parece carne e pele. As suas vestes cobrem as ditas patas inferiores, por isso não conseguimos ver se estas têm calos ou articulações sobressalientes. O rosto que apresenta, sendo humano, não mostra qualquer indício que nos leve a crer que se trate de uma criança, revelando dimensões anatómicas consistentes com as de um adulto e semelhantes às da Virgem. Quanto aos seus olhos, no fresco, não conseguimos perceber se são negros e grandes, como diz o conto, não se tornando assim possível estabelecer uma correspondência. No conto, é mencionado ainda que, no lugar dos cabelos, haveria penugem branca e que as asas desta criatura teriam várias cores, como turquesa e verde-esmeralda. O anjo que aparece representado na obra pictórica não tem penugem branca, mas sim cabelos loiros, semelhantes aos de um ser humano, e as cores das asas apresentam, como vimos anteriormente, várias tonalidades, entre elas vermelho e verde, que correspondem à informação estabelecida no conto.

⁷ Também em Portugal se afirmou esta cultura de ladainhas durante o século XV. Na revista *Lusitania Sacra*, este tema é abordado por Mário Martins que elucida, de forma bastante simples, o que são estas ladainhas e o seu uso ao longo da Idade Média e até ao século XVI.

A segunda citação do escritor abordava a inserção do volátil no fresco que Beato Angelico estava a começar a criar e, também aqui, Tabucchi revelou algumas das características que marcaram esta adaptação: o pórtico com colunas e capitéis coríntios, o jardim fechado e o volátil ajoelhado, com as mãos cruzadas em sinal de reverência e com uma túnica rosa. A obra pictórica que está presente no convento de S. Marco mostra algumas correspondências e também algumas discordâncias: a correspondência que de imediato se revela é o pórtico com as colunas e os capitéis coríntios, mostrando uma consistência com a informação revelada na narrativa tabucchiana. Também a descrição do jardim fechado corresponde ao que está presente no fresco, sendo este delimitado por uma cerca, como vimos anteriormente. As não-correspondências aparecem sobretudo na posição do volátil. Tabucchi revelou que este estaria ajoelhado, contudo o anjo representado tem apenas um dos seus joelhos fletidos, não sendo possível afirmar em termos absolutos que se encontra ajoelhado. No entanto, apresenta as mãos cruzadas sobre o peito e a sua túnica é, de facto, cor-de-rosa, o que traz novamente uma ligação com o conto. Recordo que, segundo Tabucchi, a túnica tinha como objetivo esconder o corpo feio do volátil.

Assim, após estabelecermos esta comparação entre as duas obras, literária e pictórica, verificamos que o método utilizado por Antonio Tabucchi, através de correspondências e não-correspondências, fornece ao leitor uma nova lente para analisar a obra existente, também neste último caso. É principalmente através destas não-correspondências que o escritor italiano cria um mundo de possibilidades e leituras de uma obra que, a um primeiro impacto, sendo tão conhecida e estudada, já teria sido observada de todas as perspetivas possíveis. Tabucchi aumenta, assim, mais uma vez, este espectro de análise.

Podemos concluir mencionando um último elemento importante. Contrariamente aos casos anteriores, o problema da autoria do fresco não se coloca, uma vez que, tratando-se de um fresco tão conhecido e estudado, não são colocadas dúvidas sobre a sua realização. O processo de análise é, por isso, também mais simples.

Não obstante, apesar desta análise nos ter fornecido respostas essenciais ao nosso estudo, não ficou ainda clara qual a relação que o escritor italiano estabelece entre literatura e pintura. Surge, também, uma nova pergunta quanto ao papel destes misteriosos voláteis no diálogo entre estas duas médias. Para conseguir obter respostas, teremos de recorrer, novamente, ao próprio Tabucchi e à sua visão do mundo, tal como a plasmou neste conto e nos seus voláteis.

Capítulo IV – Da palavra à imagem

No início do capítulo anterior, foi abordada nos seus aspetos globais a história que “acolhe” e modela os voláteis que analisámos. Apesar de o seu enredo não ser intrincado, no seu interior encontram-se os principais temas e elementos da narrativa tabucchiana que nos irão permitir chegar às respostas que procuramos. Impõe-se, pois, uma análise que explore como estes temas se comportam e de que forma foram inseridos e trabalhados neste conto. A maior parte ser-nos-á familiar, uma vez que foi apresentada previamente no capítulo sobre o escritor italiano, bem como sobre a sua vida e obra. Desta feita, consideraremos estes mesmos elementos sob uma nova luz e uma nova perspectiva. A análise será dividida em dois momentos: um primeiro, onde iremos analisar os temas e os simbolismos que estão ligados aos voláteis, juntamente com a forma como se interligam, de modo a percebermos qual o papel destas criaturas no conto, e um segundo, onde iremos observar que outras características se destaquem ao longo do texto, de maneira a que novas informações e novas respostas se revelem. Importa, ainda, clarificar que estes dois momentos e os assuntos neles abordados estão fortemente interligados, e confluem em vários pontos. Foram, aqui, separados apenas com propósitos de organização da análise.

Comece-se por recordar que, ao longo da análise do conto anteriormente levada a cabo, foram denotados elementos fundamentais ligados aos voláteis. Estas criaturas tornam-se, assim, polos agregadores dos temas tabucchianos, sendo um dos principais o manejo da memória, que ocupa um lugar fundamental na composição de “I volatili del Beato Angelico”, como uma das

suas características principais. Neste conto, é importante recordar as palavras do próprio Antonio Tabucchi, em declarações feitas na ocasião do lançamento do livro *Il tempo invecchia in fretta*, ao dizer-nos que o tempo da memória pertencia a um tempo interno, aquele da consciência e da existência, e não ao tempo de Einstein, aquele que pode ser medido por um relógio (Tabucchi, 2009, 00:11:55). Assim, sabemos que o tempo em que a história decorre, e em que os voláteis interagem, é um tempo à parte e isolado daquele a que estamos habituados. Ao longo do texto vão sendo reveladas pequenas pistas que nos encaminham para essa mesma consideração.

Uma delas é a questão do nome do frade/artista. Quando o frade é apresentado no conto, é-o do seguinte modo: “Fra Giovanni da Fiesole, dentro di sé, chiamava ancora se stesso Guidolino, che era il suo nome che aveva lasciato nel mondo per il chiostro; (...)” (Tabucchi, 2012b, p. 11). Esta não é a única vez que o nome laico da personagem é utilizado. O primeiro volátil, quando chega ao convento não trata o frade pelo seu nome de clérigo, fra Giovanni, adquirido quando aí entrou, mas sim pelo seu nome laico: “(...) senti una voce che chiamava: Guidolino.” (Tabucchi, 2012b, p. 11). A evocação do nome secular do artista é feita com um objetivo: inserir na história um momento da vida do frade que pertence ao passado. Mostra, ainda, que os voláteis estabelecem uma ligação, talvez mais do que com o religioso, com o artista laico, o que culminará depois no desenvolvimento de um outro lado da personagem, que não é apenas o religioso e o artista conhecido, mas também o homem. Algo que veremos com maior destaque mais à frente.

Da vida laica de fra Giovanni, os voláteis criam, ainda, um outro conjunto de evocações ligadas a uma figura feminina que, no texto, é designada como Nerina⁸. Trata-se de uma figura do passado do frade que é trazida de volta à sua vida, através dos voláteis. Estes “puxam” essas memórias de dentro de fra Giovanni em quatro momentos distintos.

A primeira “aparição” de Nerina acontece no momento da chegada do segundo e do terceiro voláteis, assemelhando-se este último a esta nova figura: “(...) e per un attimo pensò alla Nerina, a un cascinale vicino a Siena, tanti anni prima, una ragazza bionda e un pagliaio (...)” (Tabucchi, 2012b, p. 14). Sobre a identidade desta personagem, a presente citação é das

⁸ O nome Nerina sugere uma simbologia que importa clarificar. Primeiramente, convém referir que, quer o nome Nerina, quer Guidolino, são ambos diminutivos que fornecem ao texto um carácter mais carinhoso e informal. O diminutivo feminino pode ser usado como diminutivo de Venerina, ou como diminutivo de Nereida, que é o nome atribuído às ninfas aquáticas, filhas do rio Nereo. Neste contexto é empregue na obra *Os Lusíadas*, no segundo canto, estrofe vinte (Camões, 2001, p. 66). Importa referir, ainda, que o nome Nerina foi utilizado numa obra tão celebre como os *Canti* de Leopardi, principalmente o poema *Le Ricordanze*, um poema todo de memória (Leopardi, 1970, p. 277).

mais completas, mas o escritor opta por não nos revelar muitas informações, o que será significativo. Pelo contexto em que a citação é inserida, quando fra Giovanni explica ao volátil, brevemente, as “tentações da carne”⁹, podemos supor que esta figura de Nerina tenha tido uma ligação com o artista, antes de este ter entrado no convento, no entanto, trata-se somente de um indício. O que nos importa ressaltar é que Nerina reaparece em forma de memória no conto várias vezes, sempre ligada aos voláteis.

A segunda evocação de Nerina é feita na descrição do segundo volátil: “Un volto di donna, perché quello era un volto femminile anche se su un corpo di strano insetto.” (Tabucchi, 2012b, p. 18). Neste pequeno excerto vemos que, através das memórias de Nerina, fra Giovanni consegue estabelecer uma ligação de semelhança entre ela e esta criatura voadora. A este volátil, o frade diz ainda: “(...) «somigli alla Nerina, una ragazza che conobbi una volta e che se chiamava Nerina»” (Tabucchi, 2012b, p. 18), reiterando essa ligação. A situação repete-se, pelo menos, outras duas vezes.

Um dos momentos mais relevantes das evocações de Nerina é aquele em que o volátil aparece nos sonhos do frade. Quando estes são invadidos pela criatura, fra Giovanni não vê o volátil, mas sim Nerina: “E allora Fra Giovanni, confuso dalla notte, dal profumo di basilico e da quel volto candido com i capelli lunghi, disse: «Nerina, ti sto sognando»” (Tabucchi, 2012b, p. 20). Estamos perante uma sobreposição de duas realidades distintas. Neste momento do sonho, o volátil e a memória de Nerina convergem de tal forma que se tornam um só bloco, que não sabemos se será o volátil, Nerina ou ambos. Será interessante ressaltar, ainda, que o volátil que lhe aparece nos sonhos, e que lhe faz o pedido, é aquele com o qual fra Giovanni tem uma relação mais profunda, estabelecida através da memória de Nerina. Podemos supor que o pedido está ligado a esse lado laico e não-religioso que vai sendo revelado.

Vimos anteriormente, em outras obras de Antonio Tabucchi, particularmente em *Requiem*, como o sonho tem a função, muitas vezes, de inserir na narrativa uma personagem de um passado com a qual não é possível contactar no presente ou com quem só é possível contactar através das vias do onírico. No caso de *Requiem*, são personagens que já morreram, como o caso de Isabel ou do pai do protagonista. Em “I volatili del Beato Angelico”, o escritor subtilmente dá-nos pouca informação factual sobre Nerina, sabemos apenas que o sonho a traz de volta à narrativa e à história do frade, coisa que, de outra forma, dificilmente seria possível.

⁹ Na mesma página Tabucchi escreve “(...) si accorse che dalla fessura delle brache gli era scivolata fuori la natura (...)”. A ligação entre a natureza e a sexualidade humana insinua-se subtilmente através da remissão para a palavra corrente “uccello”, pássaro, usada em italiano como metáfora do órgão sexual masculino.

Relembre-se que, em *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, o heterónimo António Mora “toma a liberdade de entrar nos sonhos” de Fernando Pessoa, possibilitando, assim, um último diálogo entre as duas personagens, o que reflete, portanto, a mesma situação que observamos no nosso conto.

Por fim, encontramos Nerina pela última vez quando o frade realiza o segundo fresco, da cela trinta e quatro. O volátil que insere no fresco é aquele que tem o rosto da figura feminina: “(...) e lì dipinse il libellulone che aveva il volto della Nerina (...)” (Tabucchi, 2012b, p. 21). Na análise comparativa que fizemos do conto e dos frescos, vimos como o anjo que aparece neste fresco não tem um rosto feminino, não nos sendo permitido, assim, decodificar se o seu género era feminino ou masculino. Contudo, segundo o conto, nele estaria representado o rosto de Nerina, mostrando que à figura subjaz o mundo laico e não o religioso.

Através da questão do nome e da figura de Nerina é possível concluir que as características que evocam pertencem à vida laica e passada do frade. No seu conjunto, estes elementos mostram, assim, um outro lado da personagem central da história, algo que veremos mais à frente.

Durante a leitura do conto, há outra questão que parece aflorar: os voláteis são ou não reais? Ou, mais que isso, que tipo de realidade está aqui em causa? Estas questões são levantadas por algumas citações do texto. Um significativo momento ocorre, desde logo, com a chegada do primeiro volátil, quando fra Giovanni se interroga se era ele que o chamava. A resposta do volátil foi negativa, tendo apontado para o frade, o que leva este a perguntar-se “«Ero io che mi chiamavo?»” (Tabucchi, 2012b, p. 13). O volátil fez um subtil sinal afirmativo, que nos deixa, desde logo, em alerta para as restantes interações entre as duas figuras. O momento seguinte diz respeito à compreensão destas criaturas voadoras: “E poi domandò: «perché capisco quello che dici?». La creatura allargò le zampe quanto la posizione glielo consentiva, come a significare che non ne aveva la più pallida idea; e allora Fra Giovanni concluse: «si vede che ti capisco perché ti capisco»” (Tabucchi, 2012b, p. 13). Neste momento, é-nos, de imediato, revelado que, por alguma razão desconhecida, o volátil e o frade se conseguem entender um ao outro. Esta questão é essencial porque, juntamente com as restantes, nos ajuda a conceber uma hipótese importante para este estudo.

No momento em que o frade confabula com o prior sobre a solução a encontrar para a primeira criatura, novas informações são reveladas: “E spiegò anche che quell’essere poteva vederlo solo lui, Fra Giovanni, e nessun altro, (...) e il padre superiore, giusto perché era amico di Fra Giovanni, poteva forse riuscire a sentire il fruscio delle ali se faceva attenzione (...)”

(Tabucchi, 2012b, p. 15). Segundo o excerto, os voláteis só são vistos, ouvidos e sentidos por Fra Giovanni e mais ninguém, e o padre superior poderia apenas ouvir alguns dos sons da criatura por causa da sua ligação ao artista.

Destes dois excertos nasce a sugestão e a indicação de que estes voláteis poderão não ter uma realidade material e ser antes produto da mente e/ou imaginação de fra Giovanni, uma vez que só este parece ser capaz de se relacionar com eles, ou seja, têm outra realidade. Existe, também, a questão de uma pequena semelhança entre as duas figuras que inclina para essa possibilidade: “Mentre saliva i pioli si guardò le gambe che erano magre, bianche, con radi peli, e pensò che le sue gambe assomigliavano alle gambe del volatile; e perciò sorrise, perché le rassomiglianze fanno sorridere (...)” (Tabucchi, 2012b, p. 14). Começamos, assim, a ver os voláteis de uma outra perspetiva e a considerar novas hipóteses de análise. Esta nova visão das criaturas voadoras parece ser reforçada por um outro aspeto que é fundamental à compreensão e interpretação do conto: os voláteis parecem ser a representação do processo criativo de Beato Angelico. Para abordar esta nova hipótese, é necessário analisarmos, a este propósito, quatro citações importantes dotadas de grande significado.

A primeira trata o momento em que o volátil, aquele que se assemelha a Nerina, aparece nos sonhos do artista e lhe pede para os pintar, como já vimos anteriormente. O excerto do texto é o seguinte: “Il volatile sorrise, e prima di lasciarlo, con un fruscio d’ali disse: «domani ci devi dipingere, siamo venuti apposta.»” (Tabucchi, 2012b, p. 20). Se considerarmos a hipótese anterior, que os voláteis são uma representação interior do frade, então este pedido, que é feito de forma que podemos considerar quase manipulativa, ganha uma nova dimensão que precisamos de analisar. Neste contexto, o pedido/ordem terá sido feito pelo próprio frade a si mesmo, como se uma certa inspiração lhe tivesse vindo de dentro e falado durante os sonhos.

Surge, assim, uma outra simbologia dos voláteis que se revela em mais dois momentos. O primeiro é quando o frade altera o plano do primeiro fresco para incluir o volátil: “(...) il fondo di verdaccio (...) Ma ora, che aveva lì a disposizione quell’esserucolo rotondeggiante con la coda imprevedibile come una fiamma (...)” (Tabucchi, 2012b, p. 20). O plano do fresco inicial é alterado para acomodar esta nova vontade e esta nova visão na obra pictórica. O segundo momento, um dos mais curiosos, é o final da história: “(...) E anche la malinconia che danno le cose quando sono finite e ormai non c’è più niente da fare e il tempo è passato. Andò al gabbione e lo trovò vuoto.” (Tabucchi, 2012b, p. 22). Quando fra Giovanni termina a representação destas criaturas, estas desaparecem, quase como se a missão à qual se tinham dedicado tivesse sido cumprida.

Tendo em conta estas últimas citações, observamos que a teoria anterior, referente aos voláteis começa a ganhar força, ou seja: sendo os voláteis evocações de uma parte submersa do frade, estes aparecem quando o latente precisa de se expressar e de se libertar, em sonhos e imagens. Cumprido esse objetivo, podemos dizer que essa parte do frade terá adormecido novamente ou desaparecido ou, ainda, encontrado um novo lugar nas paredes do convento.

Esta questão da fragmentação da personagem é um aspeto constituinte do nevoeiro das obras tabucchianas, que é fundamental no desenvolvimento das suas narrativas. Também em “I volatili del Beato Angelico” esse nevoeiro ganha expressão e um papel de destaque. O próprio escritor chama a atenção dos seus leitores para o seu carácter projetual na nota introdutória ao livro de contos, preparando-o para o que irá ler: “In quanto romanzi e racconti mancati¹⁰, sono solo delle povere ipotesi, o spurie proiezioni del desiderio. Hanno natura larvale; si esibiscono qui come creature sotto formalina (...) occhi che interrogano. Chi interrogano? Cosa vogliono?” (Tabucchi, 2012b, p. 9). Eis a matéria artística de que é feito este nevoeiro.

Os seus contos são apenas “povere ipotesi”, ou seja, são considerações às quais falta algo de determinado e determinante, o que, recorde, é uma grande marca da literatura do pós-modernismo. O que Tabucchi constrói nos vários contos, entre eles aquele que estudamos, são somente hipóteses que expõe, e sendo meramente hipóteses, pode haver outras que os contrariem. Reconhece, também, que há um outro lado da própria história que criou, o *rovescio*, que o escritor Antonio Tabucchi cria e domina completamente nas suas histórias. Acrescenta, ainda, fortificando este nevoeiro em volta do conto e dos voláteis, que os seus vários contos são “criaturas em formalina”, uma substância utilizada no âmbito da medicina para a desinfeção e conservação de elementos biológicos. Ao colocar as suas histórias em formalina, de um modo quase primitivo, faz com que estas se continuem a desenvolver na mente e na imaginação do leitor, sem ficarem presas a tempos, lugares ou substâncias conservantes das quais afinal as liberta.

Por último, esta citação tem ainda um outro elemento que temos de analisar, tratando-se do momento em que Antonio Tabucchi afirma: “(...) occhi che interrogano. Chi interrogano? Cosa vogliono?” É como se fossem as próprias criaturas em formalina a colocarem as questões, e sendo estas criaturas os contos que o escritor criou, são estes mesmos que criam interrogações

¹⁰ Com este excerto, somos levados a interrogar-nos sobre o que faltará neste conto, ou sobre o que foi falimentar. Seja o que for que faltasse, os contos apresentam o processo para o conseguir, resultando da sua leitura este “algo” que faltava.

para as quais não fornecem qualquer tipo de resposta ou, de outra forma, para as quais Antonio Tabucchi não fornece qualquer tipo de resposta.

Excluindo a nota introdutória, o próprio texto narrativo insere em pequenos momentos da história indícios deste nevoeiro como, por exemplo, quando o frade vê um dos voláteis pela primeira vez. Observámos que o contacto inicial é feito através do seu nome, contudo, quando o frade levanta a cabeça para ver a criatura, não a vê claramente: “Lo vide attraverso le lacrime di cipolla che gli riempivano gli occhi, dunque rimase a fissarlo per qualche attimo, perché la sagoma era ingrandita e deformata dalle lacrime come da una lente stravagante (...)” (Tabucchi, 2012b, p. 11). Vemos que as lágrimas causadas pelas cebolas formam uma espécie de lente que desfoca a visão do frade e que não lhe permitem ver a criatura que se apresenta à sua frente. Esta visão deformada funciona, também, como um nevoeiro em volta da chegada da criatura, qual elemento constituinte do universo que se está a abrir.

Para além dos temas que enumerámos até aqui, há ainda outros que se desenvolvem através destes voláteis. São eles a viagem, o espaço e o tempo.

Começando pelo primeiro, relembro as palavras de Antonio Tabucchi sobre os vários tipos de viagem que podem ser realizadas. Por um lado, temos as travessias geográficas, que todos conhecemos, e por outro, há as viagens interiores, que podem ser “(...) viaggi non realizzati, a viaggi fatti con la immaginazione (...) Sono viaggi altrui.” (Tabucchi, 2012a, 00:02:56). Considerando estas palavras, o caso dos voláteis começa a ganhar um novo peso.

Quando as criaturas chegam ao convento, dizem ao frade que vêm de uma longa viagem (Tabucchi, 2012b, p. 13). Considerando que estas são fragmentações de Beato Angelico, podemos considerá-la como uma viagem interior, realizada de dentro para fora do frade, dando vida aos voláteis. Podemos perspetivá-la como uma viagem temporal, uma vez que estes voláteis ressaltam elementos do passado de fra Giovanni. Trata-se de uma travessia do presente para o passado, sendo assim um novo tipo de viagem.

A questão do espaço também pede a nossa atenção. Há um grande contraste entre a ação que se passa no espaço interior e no exterior, e vimos que o mesmo se reflete num dos frescos que analisámos. O fresco *Orazione nell’Orto* também apresenta este contraste, bem traduzido na sua estrutura triangular que é dividida pela parede da casa, separando o espaço interior e do exterior. Também no último fresco, o da *Annunciazione*, se reflete a mesma situação, uma vez que há uma distinção nítida entre o espaço exterior e interior. No conto, grande parte da ação passa-se no exterior, na horta do convento. É a este local que chegam os voláteis, é aí que se realiza grande parte da interação entre o frade e as criaturas e é aí que eles permanecem

durante a sua estada. No interior do convento ocorrem três momentos essenciais ao desenvolvimento da narrativa: aquele em que o frade fala dos voláteis ao prior, o sonho invadido pela “Nerina” e a realização dos frescos. Estes momentos têm em comum a comunicação e o diálogo entre o laico e o religioso.

Os voláteis instalam-se na horta porque se recusam a entrar dentro do convento, característica que o frade comunicou ao seu prior: “«Non vuole stare al chiuso», spiegò Fra Giovanni al padre superiore, «non è mai stato chiuso, che lo spazio lo concepisce solo aperto, non sa cos’è la geometria” (Tabucchi, 2012b, p. 15). Percebemos que estas pequenas criaturas são quase primitivas, que estão habituadas ao meio natural, ao exterior, a um espaço que não existe entre paredes. Esta ideia é, depois, corroborada pelo frade: “E poi aggiunse che si trattava di una creatura spersa, arrivava da altri spazi, errabonda, si erano spersi in tre, erano un piccolo drappello di creature alla deriva, avevano vagato così, per cieli e arcani (...)” (Tabucchi, 2012b, pp. 15–16). A importância do espaço exterior reflete-se, ainda, nos frescos representados no conto, apresentando dois dos três frescos uma grande variedade de elementos naturais e botânicos, como se disse atrás.

Relacionado com o espaço exterior, temos ainda a recorrência destes elementos naturais no texto. Ao longo do conto há vários elementos que vão sendo ressaltados e fornecem à história não só naturalidade, mas também musicalidade. O enredo inicia-se quando fra Giovanni se encontrava no horto a apanhar cebolas e aí chegam os voláteis. Sintomaticamente, no momento em que apanhava cebolas é feita a seguinte enumeração “(...) e nell’orto di San Marco coltivava pomidori, zucchine, cipolle.” (Tabucchi, 2012b, p. 11). Estes três elementos “pomidori, zucchine, cipolle” aparecem nesta mesma ordem em mais dois momentos.

O primeiro sucede quando o frade explica ao volátil o que é a terra: “E poi, così camminando per il viottolo dell’orto, gli spiegò che la terra è fatta di terra, e di zolle, e nelle zolle crescono le piante, come ad esempio: pomidori, zucchine, cipolle.” (Tabucchi, 2012b, p. 15) e faz a mesma explicação quando chegam os outros dois voláteis: “(...) che quella che già aveva detto il giorno prima all’altra creatura; che quella era la terra, e che la terra era fatta di terra, e di zolle, e nelle zolle crescono le piante, come ad esempio: pomidori, zucchine, cipolle.” (Tabucchi, 2012b, p. 19). Estas três citações, ao aparecerem distanciados por algumas páginas no texto narrativo, criam uma ligação entre elas e o uso das mesmas palavras gera uma musicalidade que, apesar de aparecer em momentos selecionados, preenche todo o texto, como se fosse um refrão.

Os elementos naturais refletem-se, também, de outras formas, como a recorrência das cebolas. A história começa com a apanha das cebolas para que o frade consiga fazer a sopa e termina com o retorno à apanha das cebolas, prática que ele tinha interrompido para pintar os três frescos. Note-se, ainda, a presença do basílico que se traduz no cheiro de Nerina, quando aparece no sonho do frade. Todos estes elementos botânicos e vegetais ajudam a construir a naturalidade no texto, que também se reflete nos frescos. Já afirmámos previamente que o exterior é uma parte importante dos frescos do conto, e também daqueles em S. Marco, porém, esta naturalidade é evidenciada por estes elementos botânicos. No segundo fresco vimos como foi possível distinguir diferentes tipos de espécies vegetais na parte exterior. Também no terceiro fresco, aquele da *Annunciazione*, analisámos a variedade de árvores que existiam no fundo do fresco e até o arremesso de uma figura animal, donde decorre uma presença comum a ambas as obras.

Dos três temas que nos dispusemos tratar, falta analisar a questão temporal no conto de Antonio Tabucchi. No início deste capítulo abordámos o tema do nome de nascimento do frade, Guidolino, que estabelece, naturalmente, uma ligação com o seu passado, tal como a evocação de Nerina. Cria-se, pois, um movimento pendular entre o presente e o passado do artista. No entanto, o texto tem uma outra característica que temos de abordar: no convento, o frade mantém a atividade que ocupava o seu pai que era hortelão. Esta ocupação de fra Giovanni é uma forma de, mais uma vez, estabelecer esta ligação entre o presente e o passado, desta feita, através de uma atividade que passa de geração em geração, de pai para filho.

Neste âmbito, é importante lembrar que estes jogos temporais ocorrem no domínio da analepse, que “(...) designa todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, nalguns casos, anteriores ao seu início.” (Reis, 2018, p. 28). Dentro da analepse, estes momentos de contacto com o passado ocorrem na modalidade de analepse externa, uma vez que retratam tempos anteriores ao início da ação do conto (Reis, 2018, p. 29). Estas definições são importantes uma vez que nos ajudam a identificar mais claramente os jogos temporais criados por Antonio Tabucchi.

Não obstante, a dimensão temporal do conto levanta interrogações num âmbito diverso, sendo este o campo da criação dos frescos e da própria representação dos voláteis. Os frescos aparecem no conto com a seguinte ordem: *Crocifissione*, *L'orazione nell'Orto* e a *Annunciazione*. No texto bíblico estes três momentos aparecem numa ordem diversa: primeiro aparece a Anunciação, o momento em que é anunciado à Virgem, pelo anjo Gabriel, que terá o filho de Deus, depois o momento da Oração no Horto e, por último, a morte e Cristo. Quer o

conto, quer a ordem dos frescos, culminam no momento da criação. Sendo este, na maioria dos casos, o ponto inicial, é aqui apresentado como ponto de chegada. A reprodução dos voláteis nos frescos é, de igual modo, invertida: o último a chegar ao convento de S. Marco é o primeiro a ser representado nos frescos e o último a ser pintados foi aquele que chegou primeiro.

Assim, os voláteis, que pareciam inicialmente criaturas misteriosas, mas simples, revelam-se como grandes agregadores de simbologias e significados latentes. Conseguimos perceber, também, como Antonio Tabucchi cria e gere os jogos temporais, que vimos presentes nas suas diversas obras. Mantém e valoriza aqui também o movimento pendular criado entre dois tempos diferentes, o presente e o passado. No entanto, desta feita, o movimento é estendido à ordem da criação dos frescos e da representação dos voláteis.

Resta-nos, apenas, analisar os temas que, indiretamente ligados aos voláteis, ainda estão presentes no texto narrativo. O primeiro, como já observámos brevemente acima, é o ritmo da história e da ação. A história prende-nos porque, apesar de alguns momentos surpreendentes como o aparecimento/desaparecimento dos voláteis, esta segue um ritmo bastante natural e instintivo que se estende a todas as personagens e aos seus elementos.

Para além da presença dos elementos botânicos, a própria ação do frade é natural: estava a apanhar cebolas, o volátil chega e chama-o, este volta-se, depois de interagir com ele acomoda-o na horta, chegam mais dois, a ação repete-se e após o pedido para os representar, a personagem faz isso mesmo e a história termina com o desaparecimento das criaturas. Considerando que o mais curioso foi o aparecimento dos seres voadores, a história avança no sentido que seria o natural e esperado. Até os próprios voláteis, considerando toda a sua natureza interna, aparecem e desaparecem como seria esperado. O fundo da história, o horto e o convento, também têm em si essa naturalidade, como já vimos. É este ritmo natural que leva o leitor através da narrativa, quase como se fosse levado pela mão.

Por último, um outro grande tema manejado por Antonio Tabucchi e que também aqui ganha expressão é o tão conhecido *rovescio*. A este propósito, vimos, em capítulos anteriores, como a apresentação de múltiplos sentidos e significados faz parte do estilo do escritor Antonio Tabucchi e da forma como constrói as suas histórias. Um exemplo que o demonstra de forma bastante clara é o início de *Requiem*, que desencadeia toda a narrativa: a personagem principal revela que tem um encontro marcado para as 12:00. Contudo, resulta que, embora ele tenha pensando que seria às 12:00 da manhã, ou seja do meio-dia, o encontro era na verdade às 12:00 da noite, ou seja à meia noite, mostrando assim que a mesma hora, neste caso o mesmo número apresentado (12:00) tem vários significados.

Esta multiplicidade traduz-se bem no conto “I volatili del Beato Angelico” através dos vários paradoxos e contrastes que se vão acumulando ao longo da leitura. Alguns dos elementos que compõem estes paradoxos foram já analisados previamente, ligados à complexidade do significado dos voláteis. O primeiro paradoxo que iremos analisar é aquele que se estabelece entre fra Giovanni, o religioso, e Guidolino, o laico.

No início desta análise vimos como os voláteis foram ressaltando vários elementos e memórias do passado de fra Giovanni. À medida que estas se vão juntando umas às outras, criam e descobrem um novo homem e uma nova personagem: Guidolino. Estes dois homens, sendo um só, existem de formas bastante diversas: fra Giovanni existe como personagem principal no conto, o frade religioso em volta do qual a história se desenvolve, enquanto que Guidolino existe somente em memórias, que são expressas pelos voláteis. Como o seu lado laico não podia relacionar-se simultaneamente com a figura religiosa, a primeira faceta é extraída do seu passado, fazendo-se os voláteis instrumento da sua expressão, de tal modo que as duas partes do mesmo homem não só convivam, como dialoguem entre si.

Um outro paradoxo que chamou a nossa atenção é aquele das escalas, também ligado à conceção dos voláteis. A pergunta que, de imediato, nos vem à mente é como é que uma criatura pode ser ao mesmo tempo pequena e grande? No mundo de Antonio Tabucchi pode-o ser. O segundo volátil era extremamente pequeno, mas as suas asas eram estranhamente grandes, como vimos anteriormente. É difícil perspetivar esta combinação realmente a funcionar, mas o escritor usa-a para construir a estranheza do volátil e um pouco da sua excentricidade. Encaixa aqui, como a peça de um puzzle, outro paradoxo curioso que é aquele criado entre o feio e o belo, mais uma vez ligado às criaturas voadoras. O próprio narrador do conto diz ao seu leitor que as criaturas voadoras são feias, ou esteticamente desagradáveis, contudo, aquelas que o artista coloca nos seus frescos são o exato oposto, são belas, deixam o seu observador maravilhado com a sua simplicidade. Algo feio e desagradável deu origem a algo belo, e assim os dois conceitos conseguem conviver: o feio nos voláteis e o belo nos frescos.

Talvez um dos contrastes mais sugestivos que sobressai no conto é aquele entre a palavra e o silêncio. O texto conta-nos uma história, os voláteis falam com o frade que, por sua vez, cria três frescos os quais, para além de transmitirem uma grande paz, transmitem também um grande silêncio. No fresco da *Annunciazione* também este paradoxo ganha particular expressão, embora tenha sido criado pelo próprio Beato Angelico, o que é importante mencionar, uma vez que passou a ser explorado por Antonio Tabucchi. A *Annunciazione* é um momento de palavra, em que a mensagem é passada a Maria que será mãe de Jesus, contudo o anjo representado no

fresco não mostra qualquer indício de estar a falar, aliás, a sua boca está claramente fechada. O fresco contém, também, duas pequenas inscrições que só por si falam e transmitem uma mensagem. Assim, o silêncio e a palavra coexistem num mesmo momento.

Para concluir, resta-nos apenas falar de um último grande paradoxo de Antonio Tabucchi, aquele entre o real e o sonho, o imaginário e/ou irreal. Ao longo desta análise vimos que a forma como muitos destes elementos se comportam mostram uma dinâmica que vai para além do racional, e levam-nos a duvidar da existência factual de alguns dos elementos do conto, essenciais à sua composição. No entanto, a história é construída de maneira a que os dois conceitos consigam conviver no mesmo espaço, o que aumenta a sua complexidade. Há, ainda, que reforçar que estes contrastes que analisámos até aqui contribuem para a introdução de uma incoerência no conto e que, por sua vez, ajudam a construir esse tal nevoeiro, de que falámos anteriormente.

Nesta última parte conseguimos ver, portanto, como há características no próprio texto narrativo que, não estando agregadas às criaturas voadoras nem aos frescos, contribuem para a criação da atmosfera tabucchiana. Contudo, também aqui conseguimos informações valiosas que, juntamente com aquelas que recolhemos dos capítulos anteriores e das investigações, nos permitem chegar às respostas nelas desenvolvidas.

Recordo que, ao longo deste estudo, analisámos um grande número de elementos: o conto (plataforma onde tudo se desenrola e se desenvolve); Beato Angelico (o artista e figura principal que vai interagir com os voláteis e realizar as obras); os voláteis (instrumento através do qual são desenvolvidos os temas e se revelam as personificações do frade dominicano); os frescos (resultado do processo de interação entre o artista e os voláteis) e, finalmente, Antonio Tabucchi, o mestre que controla todos estes elementos. Analisámo-los com o objetivo de perceber de que forma é que o escritor construiu a relação entre literatura e pintura no caso específico do seu conto, “I volatili del Beato Angelico”. Por outras palavras, procurámos saber que relação tinham os frescos do seu conto com aqueles existentes no convento de S. Marco e como as obras literárias e pictóricas se articulam.

Logo constatámos que Antonio Tabucchi não pretendia fazer uma descrição dos frescos, nem descrevê-los precisamente como eram. As obras são o resultado da interação entre os voláteis e o artista. Sendo estes voláteis uma parte do artista, os frescos tornam-se, assim, o produto da interação e do processo mental entre o próprio artista e ele mesmo. Este processo desenrolou-se num jogo criado através de vários temas tabucchianos que o envolveram num nevoeiro, complexificando assim a sua decodificação. No entanto, e tendo este conto uma

ligação pessoal com as memórias de Antonio Tabucchi, percebemos que também o próprio escritor se fragmenta aqui, plasmando um artista que tanto admirou e que, por sua vez, representa através da sua personagem. Vemos, assim, que se trata de uma fragmentação em cadeia: Antonio Tabucchi – Beato Angelico – voláteis.

Os contrastes que se vão desenrolando ao longo do texto, os jogos temporais que somos levados a seguir e pelos quais somos conduzidos, quase pela mão, dos voláteis, a relevância do episódio do sonho, e todas as restantes temáticas que analisámos, funcionam como uma espécie de “ruído de fundo”. É como se estivessem a trabalhar atrás de uma cortina, a construir a atmosfera ideal, típica das obras de Antonio Tabucchi, para que esta fragmentação se desenvolva. Talvez o mais significativo de todo este estudo seja perceber que foi o próprio Tabucchi, mesmo antes de o seu conto se iniciar, a dar-nos a primeira pista para a compreensão desta relação entre literatura e arte, quando disse, na nota introdutória “Dunque, più che quasi-racconti, direi che queste pagine sono un «rumore di fondo» fatto scrittura.” (Tabucchi, 2012b, p. 10). É importante lembrar, aqui, que esta referência ao “ruído de fundo” foi também utilizada por Italo Calvino na sua obra *Perché leggere i classici?*. Nela sustem que “È classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l’attualità più incompatibile fa da padrona.” (Calvino, 1995, p. 1823).

Para além disso, a essência da criação tomou também uma nova dimensão. Tabucchi, em poucas páginas, cria um conjunto de elementos completamente novos: são criadas quatro novas obras – o conto “I volatili del Beato Angelico” e os três frescos nele inseridos, que passam a não ser os mesmos daqueles existentes -, um novo artista, uma vez que passamos a ver Beato Angelico de uma forma completamente distinta daquela anterior, e um novo ambiente, uma vez que também é criado um novo convento de S. Marco que parece existir num mundo à parte, formado pelo artista, pelos seus voláteis e pelo escritor Antonio Tabucchi.

Assim, vemos que Antonio Tabucchi retomou os frescos com o seu culto, os recriou e os adaptou à nova realidade em que os insere. O seu objetivo não foi repintá-los usando as palavras, mas sim mostrar a multiplicidade de significados dos elementos que criou, através de uma situação e de uma história em que a sua existência é objeto de dúvida e é posta em causa. Mostra que, tal como o artista Beato Angelico tem um outro lado, uma outra faceta que não é reconhecível e identificável de imediato, também estes frescos contêm em si um manancial de simbologias e significados. O que Tabucchi faz é mostrar e potenciar essa multiplicidade através do artista, dos voláteis e das obras que resultam desta interação.

Conclusão

Chegando ao final deste estudo, cabe-nos agora apresentar uma reflexão sobre os resultados conseguidos. Para isso, no entanto, convém relembrar o processo que seguimos para a sua obtenção. Começámos este estudo com uma pergunta inicial: “qual é a relação entre os frescos do conto e aqueles existentes no convento?” ou de que forma Antonio Tabucchi articula, no conto “I volatili del Beato Angelico”, a relação entre literatura e pintura.

O primeiro passo que demos para abordar esta questão foi mostrar o percurso já feito nos estudos interartes a esse respeito. No primeiro capítulo tratámos as várias abordagens metodológicas, tentando mostrar um panorama cronologicamente amplo, no contexto deste trabalho. Foram, assim, abordadas as visões de vários teóricos e estudiosos, começando com Simonides de Ceos, seguindo-se Horácio, Leonardo da Vinci, Lessing, as vanguardas futuristas, Rene Wellek e terminando com o importante contributo de Mario Praz. Foram apresentadas, brevemente, as noções de semiótica e intermedialidade, que são de extrema importância.

O segundo momento deste estudo foi a análise das duas figuras do conto, o seu escritor e a personagem principal, Antonio Tabucchi e Beato Angelico. Começando por Antonio Tabucchi, apresentámos uma breve biografia da sua vida, juntamente com uma análise dos principais temas por ele abordados e a sua interação. Seguiu-se, depois, a apresentação de Beato Angelico e das suas obras, cuja temática é de índole distinta, dizendo essencialmente respeito a temas religiosos. A ênfase nesta análise incidiu nos locais onde trabalhou, principalmente a sua obra no convento de S. Marco em Florença e a produção aí realizada.

Depois da breve análise destas duas figuras, avançámos para a análise comparativa entre os frescos existentes do convento florentino de S. Marco com as descrições do conto tabucchiano. Antes de nos dedicarmos ao estudo das obras, fizemos uma breve apresentação do conto, explorando o seu enredo e o contexto onde aparecem as criaturas centrais, quer da obra literária, quer da obra pictórica: os voláteis. Seguindo esta contextualização, passámos então para a análise.

Os resultados que alcançámos nesta primeira parte foram instigantes pois colocaram-nos novas questões. O que conseguimos perceber desta análise comparativa foi que Tabucchi usou os frescos do convento como base e como ponto de partida para a criação de novas obras, com histórias e realidades próprias. Ou seja, o escritor fornece uma nova lente que permite observar as obras como se fossem outras diversas, não deixando, porém, estas de ser as mesmas. Esta análise permitiu-nos, além disso, decodificar que as incoerências e as não-correspondências que existem entre conto e fresco são formas de Antonio Tabucchi criar em volta das obras pictóricas o seu, característico, nevoeiro. Este nevoeiro estende-se a todos os elementos do conto, incluindo os frescos nele inseridos, e faz com que o significado daquilo que era claro, os frescos, seja envolto numa grande dúvida, fazendo com que novos significados e simbolismos sejam possíveis e daí se depreendam, em sugestivos estímulos á leitura.

Não obstante, revelam-se novas questões: “o que são, ou quem são, estes voláteis?”, “qual o seu simbolismo e significado?”, “será que eles têm algum papel na relação entre literatura e pintura?”, “será que Tabucchi deixou mais pistas ao longo do conto que nos permitem responder ás nossas questões?”.

Para continuar a procurar respostas para as nossas questões iniciais e para as novas questões que surgiram, tivemos de recorrer à única fonte que Antonio Tabucchi nos forneceu: o seu próprio conto. Esta foi a fase seguinte do nosso trabalho, procurar nas palavras do escritor a resposta para todas estas perguntas. Assim, dividimos esta investigação em duas partes distintas, onde na primeira observámos que temáticas apareciam ligados a estas criaturas misteriosas, que são os voláteis. A segunda parte dedicou-se a alguns elementos do conto de ordem expressiva. Vimos, principalmente, como Antonio Tabucchi consegue, no mesmo texto, produzir um enredo que corre num ritmo natural, mas, ao mesmo tempo, criar no seu texto um grande número de paradoxos e contradições que aumentam o nevoeiro em que a história se desenrola, e estimulando assim a sua leitura.

Os resultados da análise foram muito complexos e vivos, conduzindo a uma nova visão destes voláteis. Começámos por perceber que estes voláteis tinham uma outra realidade, como

alucinação de Beato Angelico, ao evocar certos elementos do seu passado laico, mostrando um outro lado do artista central da história. Considerando esta nova informação sobre os voláteis, percebemos que temas como o tempo e o espaço ganham um novo significado. A viagem que os voláteis fizeram pode ser aquela realizada de dentro para fora do frade, ou do passado para o presente, para evocar as memórias que vimos no capítulo anterior. Daqui resultam algumas respostas para as nossas perguntas. Descobrimos o que são estes voláteis e qual o seu simbolismo: são a representação e a exteriorização de uma parte do frade que parece estar ligada à sua vida passada e laica. Estas criaturas também estão ligadas à inspiração e ao processo criativo do artista que o leva à criação de novas obras.

Antes de revelar as respostas das nossas perguntas será necessário mostrar a importância da relação destas duas obras para os estudos interartes. O conto “I volatili del Beato Angelico” e os frescos nele inseridos têm uma articulação complexa que nos importa ressaltar à luz das teorias que abordámos no capítulo inicial.

Primeiramente, vemos como a máxima de Simónides de Ceos se aplica ao nosso trabalho, uma vez que estamos perante um conjunto de quadros que nos transmite uma diversa quantidade de informações necessárias à compreensão do texto. O texto, por sua vez, fornece informações que permitem gerar esta nova visão. São informações passadas através de mecanismos diferentes, que fazem com que os quadros presentes funcionem como um conto silencioso e este mesmo conto forneça imagens que nos permitam considerá-lo um quadro falante.

Quanto ao caso de Horácio, a situação é bastante diversa. Quando Horácio afirma *Ut pictura poesis* estabelece uma relação de semelhança entre as duas obras, afirmando que “tal como na pintura, assim na poesia”. No entanto, na questão que temos estudado, analisámos que o caso foi o contrário. Verificámos que, entre os quadros do convento de S. Marco e a sua descrição no conto, os momentos de convergência entre as duas não são imediatos. Vemos, portanto, que a máxima de Horácio não se aplica aqui, de um modo simplista.

Dando por descontadas as reflexões das centúrias seguintes, passemos à teoria desenvolvida ao longo do século XX.

As obras que temos analisado são um excelente exemplo das informações que adquirimos através de Rene Wellek e Austin Warren, uma vez que o conto de Antonio Tabucchi foi criado com o acompanhamento constante das obras do artista renascentista. Através deste processo observámos que a obra literária não foi criada no vácuo, isolada de outras obras e de outros artistas, mas sim num trabalho conjunto que culminou numa criação em cadeia. É

impossível falarmos deste trabalho em conjunto sem nos lembrarmos da nossa abordagem inicial ao conceito de intermedialidade que, mais uma vez, ganha expressão e prova a sua validade através deste estudo. Antonio Tabucchi promove esta intermedialidade ao fazer uma ligação direta entre o seu conto e os três frescos, criando assim uma obra que resulta da comunicação de dois médias diferentes. O mesmo se reflete na abordagem do conceito de semiótica, tendo este também o seu espaço ao longo deste trabalho uma vez que o ponto central deste estudo procurou uma correspondência entre os códigos do texto literário e das três obras pictóricas analisadas.

Não podíamos acabar este relacionamento metodológico sem falar de Mario Praz, cuja máxima guiou todo o estudo. Esta dissertação seguiu o princípio do estudioso italiano que segundo o qual, para se compreender a relação entre duas obras, em todos os seus âmbitos, era necessário enfatizar os elementos que as interligam e que criam essa ligação, sem descuidar, da mesma feita, aqueles que as afastam. Utilizando esta sua máxima conseguimos realizar uma análise que busca estas imensas relações, retirando daí os resultados que procurámos.

Desta feita, e uma vez aglomerada toda a informação que temos construído e organizado ao longo destas páginas, percebemos que as respostas às nossas perguntas estavam á nossa frente desde o início. Havia discrepâncias entre os frescos e o texto porque não era objetivo de o escritor italiano realizar uma *ekphrasis* descritiva dos frescos. Estes aparecem no conto como produto da fragmentação do artista, uma vez que os voláteis representam uma outra parte dele mesmo que é exteriorizada em forma de criatura voadora. Daqui resulta que esta fragmentação se revela nos vários contrastes que identificámos no conto, sendo este elemento um dos principais indicadores dessa própria fragmentação.

Assim, chegámos às respostas das nossas perguntas: o escritor usou os frescos para os recriar e os adaptar á nova realidade do conto. O seu objetivo é mostrar a multiplicidade de significados, não só do conto, mas de todos os seus elementos e de todas as suas características, utilizando os frescos como mecanismo e mostrando que, tal como o artista tem o seu *rovescio*, os frescos podem ser vistos de muitas formas diversas.

Bibliografia

Capítulo I – Percurso metodológico

- Clüver, C. (1997). Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, 37–55.
- Clüver, C. (2006). Inter Textus / Inter Artes / Inter Media. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, 14, 11–41. Obtido de <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357/1454>
- da Vinci, L. (1817). *Trattato della pittura*. Roma: Nella Stamperia de Romanis.
- Diniz, T. F. N., & Vieira, A. S. (Eds.). (2012). *Intermedialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea* (Vol. 2). Belo Horizonte: UFMG.
- Eco, U. (1985). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- Frias, J. M. (Ed.). (2016). *Passagens: poesia, artes plásticas: antologia*. Porto: Assírio & Alvim.
- Gastão, A. M., & David, S. N. (2018). *O olho e a mão*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Hagstrum, J. H. (1987). *The sister arts: the tradition of literary pictorialism and English poetry from Dryden to Gray*. Chicago: Chicago University Press.
- Lee, R. W. (1967). *Ut Pictura Poesis: the humanistic theory of Painting*. New York: W. W. Norton.
- Lima, G. A. de. (2013). Intermedialidade: novas perspectivas dos estudos interartes. *Todas as Musas*, (1), 178–186.
- Marinetti, F. T. (1968). *Opere*. Verona: Arnaldo Mondadori.
- Mora, C. de M. (2004). Os limites de uma comparação: ut pictura poesis. *Ágora: Estudos Clássicos Em Debate*, 6, 7–26. Obtido de <http://revistas.ua.pt/index.php/agora/article/view/68/61>
- Moser, W. (2006). As relações entre as artes por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, 14, 42–65.
- Praz, M. (1970). *Mnemosyne: the parallel between literature and the visual arts*. Princeton: PUP.
- Saxl, F. (1982). *La storia delle immagini*. Roma: Editori Laterza.
- Straten, R. van. (1994). *An introduction to iconography: Symbols, allusions and meaning in the visual arts*. New York: Gordon and Breach.
- Wellek, R., & Warren, A. (1949). *Theory of literature*. Harmondsworth: Penguin. <https://doi.org/10.1097/MNM.0b013e32832c79b6>

Capítulo II – Figuras do Conto

Antonio Tabucchi

- Aiosa-poirier, B. (2011). « Vivere o ritrarre » di Antonio Tabucchi e i ritratti di Tullio Pericoli : il testo e l' invisibile delle immagini , le immagini e i silenzi del testo. *Cahiers d'études italiennes*, (12), 195–209.
- Ammirati, M. P. (1991). *Il vizio di scrivere: letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*. Soveria Mannelli, Catanzaro: Rubbettino Editore.
- Chatard, N. (2014a). Bibliografia delle opere - Saggistica. Obtido 8 de Dezembro de 2018 de <http://www.antoniotabucchi.it/opere/saggistica.html>
- Chatard, N. (2014b). Biografia - Cronologia della vita. Obtido 1 de Dezembro de 2018 de <http://www.antoniotabucchi.it/biografia/cronologia-della-vita.html>
- Conti, E. (2008a). Il racconto fantastico e le cicatrici della Storia. Memoria e menzogna in Tabucchi e Cortázar. *Incontri - Rivista europea di Studi Italiani*, (1), 35–49.
- Conti, E. (2008b). Tra finzione e realtà. Il Tabucchi fantastico e postmoderno degli anni Ottanta. *Cahiers Pédagogiques du Département d'Italien*, (5), 73–83.
- Dolfi, A. (2013). Isabel, o della «lunga» notte. *Estudos Italianos em Portugal*, (8), 144–154.
- Dolfi, A., & Papini, M. C. (Eds.). (1998). *Scrittori a confronto: incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*. Roma: Bulzoni Editore.
- Ferraro, B., & Prunster, N. (Eds.). (1997). *Antonio Tabucchi. A collection of essays*. Victoria: Spunti e Ricerche.
- Francavilla, R. (Ed.). (2012). *Parole per Antonio Tabucchi: con quattro inediti*. Roma: Artemide.
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. London: Routledge.
- Liotard, J. F. (1989). *A condição pós-moderna*. (J. Navarro, Trad.). Lisboa: Gradiva.
- Marnoto, R. (2013). Antonio Tabucchi. A vida não basta. *Estudos Italianos em Portugal*, (8), 141–142.
- Meschini, M. (1998). Tra storia e finzione: il gioco del tempo nella narrativa di Antonio Tabucchi. *Quaderni d'Italianistica*, 19(1), 71–91.
- Oliveira, E. (2016). Lyotard e o fim das Metanarrativas. A crônica literária em questão. *Revista Científica da FASETE*, (1).
- Pezzin, C. (2000). *Antonio Tabucchi*. Verona: Cierre Edizioni.
- Tabucchi, A. (1994). *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa: un delirio*. Palermo: Sellerio Editore.
- Tabucchi, A. (2008). *Scrittori per un anno: Antonio Tabucchi*. Italy: RAI. Obtido a 2 de

Dezembro de 2018 de <http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-a627e70a-2cc6-4cad-aeb2-831e54149f40.html>

Tabucchi, A. (2009). *Antonio Tabucchi: «Il tempo invecchia in fretta»* [Antonio Tabucchi Sito Ufficiale]. Obtido a 2 de Dezembro de 2018 de <http://www.antoniotabucchi.it/mediateca/interviste-a-tabucchi.html>

Tabucchi, A. (2010a). *Intervista ad Antonio Tabucchi sulla libertà di stampa in Italia* [Youtube]. Youtube. Obtido a 2 de Dezembro de 2018 de https://www.youtube.com/watch?v=uPQk_CUCS0s&t=

Tabucchi, A. (2012a). *Antonio Tabucchi su «Viaggi e altri viaggi»* [Antonio Tabucchi Sito Ufficiale]. Obtido a 2 de Dezembro de 2018 de <http://www.antoniotabucchi.it/mediateca/interviste-a-tabucchi.html>

Tabucchi, A. (2012c). *Il gioco del rovescio* (12.^a ed.). Milano: Feltrinelli.

Tabucchi, A. (2013). *Viaggi e altri viaggi*. (P. Di Paolo, Ed.). Milano: Feltrinelli.

Tocco, V. (Ed.). (2013). *Adamastor e dintorni. In ricordo di Antonio Tabucchi. Con un frammento inedito*. Pisa: ETS.

Beato Angelico

Ahl, D. C. (1981). Fra Angelico: A New Chronology for the 1420s. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43, 360–381.

Angelico, Il Beato in *Enciclopedia Italiana*. (1929). Obtido 27 de Dezembro de 2018 de http://www.treccani.it/enciclopedia/il-beato-angelico_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Beato Angelico in *Enciclopedia dei ragazzi*. (2005). Obtido 27 de Dezembro de 2018 de http://www.treccani.it/enciclopedia/beato-angelico_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/

Beato Giovanni Dominici in *Enciclopedia Treccani*. (s. d.). Obtido 29 de Janeiro de 2019 de <http://www.treccani.it/enciclopedia/dominici-giovanni-beato/>

Centi, T. S. (2003). *Il Beato Angelico: Fra Giovanni da Fiesole: biografia critica*. Bologna: Studio Domenicano.

Guido di Pietro, detto il Beato Angelico in *Dizionario Biografico*. (2004). Obtido 27 de Dezembro de 2018 de http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-di-pietro-detto-il-beato-angelico_%28Dizionario-Biografico%29/

Hartt, F., & Wilkins, D. G. (2011). *History of Italian Renaissance art: painting, sculpture, architecture*. Upper Saddle River: Prentice Hall.

Maione, I. (1914). Fra Giovanni Dominici e il Beato Angelico. *L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna*, 17, 281–288; 361–368.

Marchese, V. (1854). *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani* (Vol. I). Firenze: Felice Le Monnier.

- Supino, I. B., & Douglas, L. (1902). *Fra Angelico*. London: Alinari Brothers, Publishers.
- Tabucchi, A. (2010b). *Tabucchi a «Che tempo che fa» parla di Viaggi e altri viaggi*. RAI. Obtido a 28 de Dezembro de 2018 de <http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-8433bc38-a477-492c-85f4-c2cbf4da771f.html>
- Toman, R. (2006). *Arte da renascença italiana. Arquitectura, escultura, pintura, desenho*. Berlim: Könemann.

Capítulo III – Da imagem à palavra

- Dalbosco, H. M. (Ed.). (1980). *Bíblia Sagrada*. Rio de Janeiro, Brasil: Gamma.
- di Pietro, G. (1970). *L'opera completa dell'Angelico*. Milano: Rizzoli.
- Guillaud, J., & Guillaud, M. (1986). *Fra Angelico: the light of the soul - painting panels and frescoes from the Convent of San Marco, Florence*. Paris: Guillaud Editions.
- Martins, M. (1961). Ladainhas de Nossa Senhora em Portugal (Idade-Média e séc. XVI). *Lusitania Sacra*, 5, 121–220.
- Medina, S. P. (2010). *ECPHRASIS ou EKPHRASIS - E-Dicionário de Termos Literários*. Obtido a 13 de Outubro de 2019 de: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/>
- Scudieri, M., & Museo di San Marco. (2000). *Museum of San Marco*. Firenze: Giunti.
- Tabucchi, A. (2012b). *I volatili del Beato Angelico* (12.^a ed.). Palermo: Sellerio Editore.
- Tabucchi, A. (2013). *Viaggi e altri viaggi*. (P. Di Paolo, Ed.). Milano: Feltrinelli.

Referências bibliográficas das imagens:

- Figura 1 - *Crocifisso con la Vergine, san Domenico e angeli*, 1439-1443, fresco, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 18 de fevereiro de 2019 de: <https://3.bp.blogspot.com/-48jpBowZ-Q/WM20M7CRq0I/AAAAAAAAAI-k/DM5HZ79aue48ddENkopbKjqZpEE--rY1ACLcB/s1600/Fray%2Bangelico%2Bcrucifixion.jpg>
- Figura 2 – *Orazione nell'Orto*, 1439-1443, fresco, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 10 de fevereiro de 2010 de: <https://i.pinimg.com/originals/21/cf/69/21cf6927ac9fb81df7cb247e5fd46d82.jpg>
- Figura 3 – *Annunciazione*, 1440-1450, fresco, 312,5×230cm, Museu di San Marco, Florença. Obtido a 10 de fevereiro de 2019 de: <https://i0.wp.com/artlitr.com/wp-content/uploads/2017/08/Fra-Angelico-The-Annunciation-1437-46.jpg?fit=2000%2C1412&ssl=1>

Capítulo IV – Da palavra à imagem

Calvino, I. (1995). *Saggi: 1945-1985*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

Camões, L. de. (2001). *Os Lusíadas de Luís de Camões*. Lisboa: Guimarães Editores.

Leopardi, G. (1970). *Canti*. (F. Flora, Ed.). Verona: Edizioni Scolastiche Mondadori.

Reis, C. (2018). *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina.

Tabucchi, A. (2009). *Antonio Tabucchi: «Il tempo invecchia in fretta» [Antonio Tabucchi Sito Ufficiale]*. Obtido a 22 de Março de 2018 de <http://www.antoniotabucchi.it/mediateca/interviste-a-tabucchi.html>

Tabucchi, A. (2012a). *Antonio Tabucchi su «Viaggi e altri viaggi» [Antonio Tabucchi Sito Ufficiale]*. Obtido a 22 de Março de 2018 de <http://www.antoniotabucchi.it/mediateca/interviste-a-tabucchi.html>

Tabucchi, A. (2012b). *I volatili del Beato Angelico* (12.^a ed.). Palermo: Sellerio Editore

ANEXOS

Bibliografia ativa de Antonio Tabucchi¹¹

Obras Literárias

Piazza d'Italia. Romanzo (1975)

Il piccolo naviglio. Romanzo (1978)

Il gioco del rovescio (1981)

Donna di Porto Pim e altre storie (1983)

Notturmo indiano (1984)

Piccoli equivoci senza importanza (1985)

Il filo dell'orizzonte (1986)

I volatili del Beato Angelico (1987)

“Tanti saluti”, in Tullio Pericoli, *Tanti saluti* (1988)

Le mappe del desiderio. Un viaggio raccontato da Antonio Tabucchi, visto da Gianpaolo Barbieri (1989)

“Vivere o ritrarre”, in Tullio Pericoli, *Woody, Freud e gli altri* [catálogo das exposições de Hannover-Hamburg 1988-1989] (1989)

L'angelo nero (1993)

Requiem. Uma alucinação (1991)

Sogni di sogni (1992)

Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa. Un delirio (1994)

Sostiene Pereira. Una testimonianza (1994)

“Il mistero dell'annuncio cifrato” [conto], in Hugo Pratt, *Avevo un appuntamento*, prefácio di Omar Calabrese (1994)

La testa perduta di Damasceno Monteiro (1997)

Aroldo Marinai, Antonio Tabucchi, *Lettera dal nulla* (2000)

Si sta facendo sempre più tardi. Romanzo in forma di lettere (2001)

Tristano muore. Una vita (2004)

Racconti (2005)

“Bucarest non è cambiata per niente” [conto], in *Antonio Tabucchi narratore. Atti della giornata di studi* (17 novembre 2006) (2007)

“Clof, clop, cloffete, cloppete” [conto], em *I 'notturni' di Antonio Tabucchi. Atti di seminario* (2008)

Il tempo invecchia in fretta. Nove storie (2009)

Viaggi e altri viaggi (2010)

Racconti con figure (2011)

¹¹ A seguinte lista foi compilada através da informação disponível no site oficial do escritor Antonio Tabucchi (<http://www.antoniotabucchi.it/>)

Romanzi. Requiem, Sostiene Pereira, La testa perduta di Damasceno Monteiro (2012)

I morti a tavola (2012)

Donna di Porto Pim, Notturmo indiano, I volatili del Beato Angelico, Sogni di sogni (2013)

Per Isabel. Un mandala (2013)

Isabella e l'ombra (2013)

Obras Teatrais

I dialoghi mancati (1993) [*Il signor Pirandello è desiderato al telefono e Il tempo stringe*]

Marconi, se ben mi ricordo. Una pièce radiofonica (1997)

Ensaïos

La parola interdetta. Poeti surrealisti portoghesi (1971)

Il teatro portoghese del dopoguerra. Trent'anni di censura (1976)

Pessoana mínima. Escritos sobre Fernando Pessoa (1985)

Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa (1990)

Un escritor ante el final del Siglo (1990)

La gastrite de Platon (1997)

La nostalgie, l'automobile et l'infini. Lectures de Fernando Pessoa (1998)

Gli zingari e il Rinascimento. Vivere da Rom a Firenze (1999)

Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori (2003)

L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando (2006)

Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema (2013)

Traduções

Ignácio Loyola Brandão, *Zero. Romanzo* (1974)

José Lins do Rego, *Il treno di Recife. Due romanzi* (1974)

Alexandre O'Neill, *Made in Portugal* (1978)

Fernando Pessoa, *Una sola moltitudine*. Vol. I, (tradução de Maria José de Lancastre, Rita Desti e Antonio Tabucchi) (1979)

Fernando Pessoa, *Una sola moltitudine*. Vol. II, (tradução com Flavio Vaselli, Kathleen Norris, Maria José de Lancastre) (1984)

Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares* (tradução com Maria José de Lancastre) (1986)

Carlos Drummond de Andrade, *Sentimento del mondo* (1987)

Fernando Pessoa, *Il marinaio. Dramma statico in un quadro* (1988)

Fernando Pessoa, *Il poeta è un fingitore*. Duecento citazioni scelte da Antonio Tabucchi (1988)

Fernando Pessoa, *Lettere alla fidanzata*. Con una testimonianza di Ophélia Queiroz (1988)

Fernando Pessoa, *Nove poesie di Alvaro de Campos e sette poesie ortonime* (1988)

Fernando Pessoa, *Poesie di Álvaro de Campos* (1993)

Fernando Pessoa, *Poesie di Fernando Pessoa* (tradução de Antonio Tabucchi e Maria José de Lancastre) (2013)

Contributos em volumes

“Il tema della metamorfosi nel poema inedito Fílis y Demofonte de António da Fonseca Soares” in *Venezia nella letteratura spagnola e altri studi barocchi* (1973)

“Álvaro de Campos e Zeno Cosini: due coscienze parallele” in *Studi filologici dell'Istituto di filologia romanza e ispanistica dell'Università di Genova* (1978)

“La verità pratica di Alexandre O'Neill” in Alexandre O'Neill, *Made in Portugal*, traduzido por Antonio Tabucchi (1978)

“Prefazione” in José Cardoso Pires, *Il delfino* (1979)

“Un baule pieno di gente” in Fernando Pessoa, *Una sola moltitudine*. Vol. I (1979)

“Un biglietto per Tabucchi” in Ferdinando Giannessi (Ed.), *L'almanacco letterario 1979* (1979)

“Irma Sirena” in Antonio Porta (Ed.), *L'Astromostro. Racconti per bambini* (1980)

“Il viaggiatore statico” in António Costa Pinheiro, *O poeta Fernando Pessoa* [catálogo] (1981)

“Nota introduttiva”; “Nota sulle lettere d'amore di Fernando Pessoa”; “Le sigarette di Fernando Pessoa”; “Rassegna bibliografica”, in Antonio Tabucchi (Ed.) *Il poeta e la finzione. Scritti su Fernando Pessoa* (1983)

“Pessoa. l'enigmista” [prefácio] in Fernando Pessoa, *Due racconti del mistero* (1983)

“Gli occhi di Miguelim” [prefácio] in João Guimarães Rosa, *Miguelim* (1984)

“Il gioco di carte di José de Guimarães” in José de Guimarães, *Il gioco di carte* (1985)

“Uma conversa no outono de 1938” in José João Brito, *Uma conversa no outono de 1938* (1985)

“Bernardo Soares, uomo inquieto e insonne” [prefácio] in Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares* (1986)

“Lettera dalla penombra” in Davide Benati, *Terre d'ombre* [catálogo] (1986)

“O'Neill: riso, dor, bichos” in Alexandre O'Neill, *tomai lá do O'Neill! uma antologia* (1986)

“Introduzione” in Carlos Drummond De Andrade, *Sentimento del mondo, Trentasette poesie scelte e tradotta da Antonio Tabucchi* (1987)

“L'autoritratto della fotografia” in Fausto Giaccone, *Una storia portoghese* (1987)

“Una scelta difficile” in José de Guimarães, *Salon de l'automobile de José de Guimarães* [catálogo] (1987)

“Nota” in Fernando Pessoa, *Il poeta è un fingitore. Duecento citazioni scelte da Antonio Tabucchi* (1988)

“Pessoa: il rumore di fondo” in Octavio Paz, *Ignoto a sé stesso. Saggi su Fernando Pessoa e Luis Cernuda* (1988)

“Una sciarada per Il marinaio” in Fernando Pessoa, *Il marinaio* (1988)

“Un Faust in gabardine” in Fernando Pessoa, *Lettere alla fidanzata* (1988)

“Fiamme” in Davide Benati, *Davide Benati. Catalogo della mostra* (1989)

- “Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa” in *As tentações: um pintor Hieronymus Bosch, um escritor António Tabucchi* (1989)
- “Presentazione” in Luigi Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto* (1990)
- “Um romance interrogativo” [introdução] in José Cardoso Pires, *O anjo ancorado* (1990)
- “Lettera a Salgot o una giornata con Salgot” in José Antonio Salgot, *Esastamente* (1991)
- “Lettera a Tullio Pericoli” in *Tullio Pericoli. Attraverso il disegno* [catálogo de exposição, Milão, 1991] (1991)
- “Racconto” in Giuseppe Maghenzani et alii, *Divina Bugatti: storia di un capolavoro meccanico* (1991)
- “Interpretazioni della História Trágico-Marítima nelle licenze per il suo imprimatur” [ensaio] in Bernardo Gomes de Brito, *Storia tragico-marittima* (1992)
- “Personaggi illustri” in Tullio Pericoli, *Portraits* [catalogo de exposição, Mónaco, 1992] (1992)
- “Presentazione” in Giuseppina Rossi, *Salotti letterari in Toscana. I tempi, l’ambiente, i personaggi* (1992)
- “Sera di pioggia su una diga d’Olanda” in José Barrias, *Tempo* [catálogo] (1992)
- “Le vacanze di Bernardo Soares” in *Le vacanze di Bernardo Soares. Un racconto di Antonio Tabucchi per tre acqueforti di Giuseppe Modica* (1993)
- “Il pittore e le sue creature” in Giancarlo Savino, *Frame café* (1994)
- “Viaggio attraverso un viaggio” in Sergio Pausig, *Babele "Voyages 1989-1993" Asia America Latina Europa* (1994)
- “L’effetto che fa” in *Sostiene Pereira. Film Book*. Interventi di Roberto Faenza et alii. Fotografie di Ottavio Ferrario (1995)
- “Senza titolo” in Ranieri Polese, *Il film della mia vita* (1995)
- “Sonhando com Dacosta” in Miriam Rewald Dacosta (Ed.), *António Dacosta* [catálogo] (1995)
- “Forbidden Games” in Márcio Scavone, *And between shadow and light/E entre a sombra e a luz* (1996)
- “Il romanzo del desiderio. Un libro ipotetico offerto al mio amico Giorgio Luti” in Luigi Baldacci (Ed.), *I segni e la storia. Studi e testimonianze in onore di Giorgio Luti* (1996)
- “Verso Mahabalipuram” in Omar Calabrese (Ed.), *Il mito di Vespa* (1996)
- “Introdução” in Maria José de Lancastre, *Fernando Pessoa* (1997)
- “Lisbona tu, Lisbona lei” [prefácio] in José Cardoso Pires, *Lisbona. Libro di bordo* (1997)
- “Premessa all’edizione italiana” in Georges Le Gentil - Robert Bréchon, *Storia della letteratura portoghese* (1997)
- “Prefazione in forma di lettera” in Claudio Di Scalzo, *Vecchiano, un paese. Lettere a Antonio Tabucchi* (1997)
- “Terrazze esterne, terrazze interne” in Davide Benati, *Terrazze* [catálogo] (1997)
- “Dalle parti delle terre di Siena” in Maurizio Boldrini (Ed.), *Le terre di Siena* (1998)
- “Prefazione” in Paul Carter, *Memorie barocche. Una stravaganza* (1998,)
- “Corrispondenze (Lettera a Piero Pizzi Cannella)” in Piero Pizzi Cannella, *Pizzi Cannella* (1999)

- “Le montagne ideali di Eça de Queiroz” [nota introdutiva] in José Maria Eça de Queiroz, *La città e le montagne* (1999)
- “Un romanzo interrogativo” [prefácio] in José Cardoso Pires, *L'angelo ancorato* (1999)
- “Le cefalee del Minotauro. Diario cretese con le sinopie di Valerio Adami” in Valerio Adami, *Valerio Adami. Opere 1990-2000* (2000)
- “Notte di un sogno di mezzo inverno” in Flaminio Gualdoni (Ed.), *Davide Benati* (2001)
- “Per un ritratto di Bobo” [introdução] in Sergio Staino, *Il romanzo di Bobo* (2001)
- “Ricordo di Rita Baldassarri” in Elena Salibra e Floriano Romboli (Eds.), *Giornata di studio per Rita Baldassarri* (2001)
- “Seguendo la cernia...” in Gianni Fanello, *Pesci idraulici e altro...: scultura, 1995-2000* [catálogo] (2001)
- “Forme possibili. Contenuti fuori moda” in Andrea Rauch, *Il sonno della ragione... Manifesti politici di Andrea Rauch* (2002)
- “La voce del corpo di Maria la Bigia” in Gil Vicente, *Pranto de Maria Parda* (2002)
- “Eureka, non-eureka. Omaio drummondiano all'amico Gérard Castello-Lopes, fotografo entrato in polemica con la legge di Archimede” in Gérard Castello Lopes, *Vedere il sogno di una vita: fotografie 1956-2002* [catálogo] (2003)
- “L'Araba Fenice. Tentativo dissennato di definire a un amico una parola indefinibile, em Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani in *Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani* (Vol. I) (2003)
- “La logica della vita” [prefácio] in Pedro Almodóvar, *Parla con lei* (2003)
- “Nota Previa” in João Cabral de Melo Neto, *Morte e vita severina. Rappresentazione del Natale pernambucano* (2003)
- “Préface” in Adrien Candiard (Ed.), *L'anomalie Berlusconi* (2003)
- “Senza titolo” [comentário à fotografia *Arsila, Marocco spagnolo, 1933*] in Cartier Bresson. *Immagini e parole* (2003)
- “Senza titolo” in Oliviero Toscani, *Sant'Anna di Stazzema 12 agosto 1944. I bambini ricordano* (2003)
- “Una notte indimenticabile” in Paula Rego e Antonio Tabucchi, *Fogo. Fuoco. Fire* (2003)
- “Lettera immaginaria ai Cittadini di Brescia” in Gianni D'Elia, Antonio Tabucchi, Gilberto Zorio, *Brescia piazza della Loggia. 28 maio 1974-2004* (2004)
- “Méfiance, mini-guide préalable au voyage dans le monde de Sergio Pitol” in Sergio Pitol, *Mater la divina garce* (2004)
- “Os herdeiros de Maria Helena Vieira da Silva agradecem” in *Vieira da Silva nas colecções internacionais: em busca do essencial* [catálogo] (2004)
- “Um curandeiro na cidade à borda d'água” in Júlio Pomar, *A comédia humana* (2004)
- “La toile comme scène” in Valerio Adami, *Valerio Adami* [catálogo] (2005)
- “L'uomo della Provvidenza” [prefácio] in Felice Froio, *Il libro nero dell'Italia di Berlusconi. Quattro anni di guasti* (2005)
- “Minima fotografalia” [apresentação] in Bernardo Pinto de Almeida, *Immagine della fotografia* (2005)

- “Récit de l’homme de papier” (trad. di Bernard Comment) in Antonio Seguí, *Œuvres sur papier* [catálogo] (2005)
- “Una carta hallada” (*Una lettera ritrovata*, traduzida em espanhol por Carlos Gumpert) in *Fotografia* (2005)
- “Posfácio” in Sergio Pitol, *La vita coniugale* (2006)
- “Vingt photogrammes pour Pedro Almodóvar” in Bernard Bénoliel, Matthieu Orléan, Frédéric Strauss et alii, *Almodóvar!* (2006)
- Éloge de la littérature in echi di Tabucchi / Echos de Tabucchi*. Actes du colloque international d'Aix-en-Provence [textos reunidos por Perle Abbrugiati] (2007)
- “La vie, l’œuvre, la vie” [prefácio] in Alain Corneau, *Projection privée* (2007)
- “Nota” in Michel Braudeau, *Il sogno amazzonico* (2007)
- “An attempt to Explain a Friendship” in Paola Gaeta e Salvatore Zappalà (Eds.), *The human dimension of international law. Selected papers of Antonio Cassese* (2008)
- “Per un mondo più umano” [introdução] in Antonio Cassese, *Il sogno dei diritti umani* (2008)
- “Come in uno specchio” in *Camilla e Valerio Adami* [catálogo de exposição, Turim, 2009] (2009)
- “Doppio enigma” in Alberto Magnelli, *Pierres* [catálogo de exposição, 16 de outubro a 28 de novembro] (2009)
- Elogio della letteratura*, Atene, Istituto italiano di cultura - Agra, (2009)
- “Il cielo sopra” in Tullio Pericoli, *Sedendo e mirando. I paesaggi 1966-2009* [catálogo] (2009)
- “La voce della poesia” [posfácio] in Michele Branchi, *Salmi metropolitani. Poesie* (2009)
- “Dall’Africa verso l’Africa” in José de Guimarães, *Mondi, corpo e anima. Opere della Collezione Würth e della collezione José de Guimarães* [catálogo] (2010)
- “La polvere della farfalla” [prefácio] in Marilyn Monroe, *Fragments. Poesie, appunti, lettere* (2010)
- “Préface” in Roberto Ferrucci, *Ça change quoi* (2010)
- “Testo, in Gianni Fanello, *Reincarnazioni* (2010)
- “Costui non è Verlaine” [nota] in Vincenzo Nisivoccia, *Un caffè a Saint-Germain* (2011)
- “Introdução” a Arthur Schnitzler, *Doppio sogno* (2011)
- “Clair de lune” in *Antonio Tabucchi narrateur. Actes de la journée d’études* (Paris, 17 novembre 2006). (2012)
- “Il filo dell’Inquietudine. Un percorso nella letteratura del Novecento dal 'desassossego' di Pessoa, al 'rimorso' di Gadda, alla 'rabbia' di Pasolini. Lectio Doctoralis” in *Tempo spazio e memoria nella letteratura italiana. Omaio a Antonio Tabucchi* (2012)
- “Il mio amico Tadahiko” in Hideyuki Doi (Ed.) *Per i sessant'anni del professor Tadahiko Wada* (2012)
- “La Via Lattea” [prefácio] in Julio Cortázar, *Carte inaspettate* (2012)
- “Mais le corps: qu'est-ce que ça veut dire, le corps?” [prefácio] in Mauricio Ortiz, *Du corps* (2012)
- “Omaio a Mercè Rodoreda” in Giovanna Fiordaliso e Monica Lupetti (Eds.), *Jornades Mercè Rodoreda a la Toscana / Giornate Mercè Rodoreda in Toscana. Omaio ad Anna Maria Saludes Amat* (2011)
- Roberto Francavilla (Ed.), *Parole per Antonio Tabucchi. Con quattro inediti* (2012)

“Pessoa cardiopatico” [introdução], in Fernando Pessoa, *Poesie di Fernando Pessoa* (2013)

“Quaderno greco” in Valeria Tocco (Ed.), *Adamastor e dintorni. In ricordo di Antonio Tabucchi. Con un frammento inedito* (2013)

“Se una sera d'estate un viaggiatore” in Vincenzo Russo (Ed.), *Tabucchi o del Novecento* (2013)

Artigos em revistas e jornais

a) *Revistas* (*Il Caffè, Paragone, MicroMega, Tuttolibri, L'Espresso, Alfabeta...*)

“Pessoa e un esempio di antiteatro o di 'teatro statico” (*Il dramma*, 8, 1970)

“Le macchine probabili” (*Il Caffè*, n. 3-4, 1971)

“Cambio di velocità” (*Il Caffè*, n. 2, 1972)

“Cesariny, il Vascello di specchi” (*quinta parete*, n. 4, 1972)

“La ragazza di Asip” (*Il Caffè*, n. 5-6, 1972).

“Le macchine probabili”, 2 (*Il Caffè*, n. 1, 1972)

“Scoperta di una vocazione. Un testo inedito di Giorgio Manganelli a cura di Antonio Tabucchi” (*Il Caffè*, n. 3-4, 1972)

“Il castigiano come registro stilistico nell'opera poetica di António de Fonseca Soares” (*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie III, vol. 3, n. 1, 1973)

“Da Adamastor a Polifemo. L'antinomia acqua/pietra in Camões e Góngora” (in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, serie III, vol. 3, n. 2, 1973)

“Il mal del tempo” [Considerazioni sul manierismo di Camões] (*Spicilegio moderno*, n. 2, 1973)

“La musa sottochiave” [Alexandre O'Neill o della poesia come "verità pratica"] (*Spicilegio moderno*, n. 3, 1974)

“Lingua nostra. Poema” (*Il Caffè*, n. 2-3, 1974)

“A bicicleta de dom Quixote” [poesia] (*Critério*, n. 1, 1975)

“Il 'ritorno' in Portogallo di uno scrittore rivoluzionario. Angola e la lingua dei dannati: all'inizio è Luandino” (*Il Ponte*, 31, 4, 1975)

“Interpretazione dell'eteronimia di Fernando Pessoa” (*Studi Mediolatini e Volgari*, 23, 1975)

“Il salazarismo come 'condizione umana' in due romanzi del periodo buio” (*Il Ponte*, 32, 2-3, 1976)

“Fernando Pessoa” (*Quaderni Portoghesi*, 1, primavera 1977)

“Pessoa o del Novecento” (*Quaderni Portoghesi*, 1, 1977)

“Fernando Pessoa, Baedeker bibliografico” (*Quaderni Portoghesi*, 2, 1977)

“Nel regno del corallo” (*Il caffè*, n.2, 1977)

“Lettere a Capitano Nemo” (*Paragone. Letteratura*, n. 342, 1978)

“L'orto di Pea” (*Il Ponte*, 34, 7-8, 1978)

“Interpretazioni della "História Trágico-Marítima" nelle licenze per il suo 'imprimatur'” (*Quaderni Portoghesi*, n. 5, 1979)

“Tipologia de súplica em Os Lusíadas” (*Brotéria*, n. 1-3, 1980)

“Lettera da Casablanca” (*Il Cavallo di Troia*, 1, 1981)

- “Sopra una fotografia di Fernando Pessoa” (*L’illustrazione italiana*, 1, 1981)
- “Tre lettere. Passato composto” (*Il cavallo di Troia*, n. 4, 1982-1983)
- “Doppio senso” (*Alfabeta*, 69, 1985)
- “Equivoci senza importanza” (*Mondoperaio*, 12, 1985)
- “Calvino, in che senso?” (*L’Espresso*, 1986)
- “Caro muro, ti scrivo...” (*L’Espresso*, 1986)
- “Cineclub” (*Nuovi Argomenti*, 1986)
- “Il monolocale del racconto” (*Alfabeta*, 84, 1986)
- “Un mistero quieto e raccolto” (*Casa Vogue*, n. 178, 1986)
- “Fernando Pessoa leitor de Giacomo Leopardi” (*Estudos Italianos em Portugal*, n. 48-49-50, 1985-86-87)
- “Une dernière invitation, in Lisbonne. La nostalgie du futur” (1988)
- “Fernando Pessoa lettore di Giacomo Leopardi” (*Il gallo silvestre*, 3, 1991)
- “El siglo XX: balance y perspectiva” (*La Página*, 5, 1991)
- “Italia bella” (*Italienisch*, 1991, n. 26)
- “Trecentomila ore con Capitan Verne” (*Tuttolibri*, n. 760, 1991)
- “Gérard Castello-Lopes” (*Vis à vis*, 16, 1994)
- “Le macchine probabili” (*MicroMega*, 3, 1995)
- “Catullo e il Cardellino” (*MicroMega*, 2, 1996)
- “Irma Sirena” (*Il semplice. Almanacco delle prose*, 4, 1996)
- “Ritratto d’autore” (*MicroMega*, 4, 1996)
- “Un fiammifero Minerva” (*MicroMega*, 2, 1997)
- “Adesso viaggio, mi occupo di marketing...” (*Diario della Settimana*, n. 28, 1998)
- “L’ultimo tram” (*Rassegna lucchese*, 1, 1999)
- “Lettera a una signora di Parigi” (*Rassegna lucchese*, 2, 1999)
- “Osservando il Novecento” (*MicroMega*, 1, 1999)
- “Un univers dans une syllabe” [Promenade autour d’un roman] (*La Nouvelle Revue Française*, 550, 1999)
- “A casa, signorini!” (*La primavera di MicroMega*, 6, 2001)
- “Il Bananero Assoluto e il Mago dei tappeti volanti” (*La primavera di MicroMega*, n. 5, 2001)
- “L’Antifascismo, un valore irrinunciabile” (lettera aperta al Presidente della Repubblica) (*La primavera di MicroMega*, 3, 2001)
- “Le delusioni della presidenza Ciampi” (*Quaderno di MicroMega*, 4, 2001)
- “Lettera aperta al Presidente della Repubblica sull’Italia dei cittadini e l’«Italia di merda»” (*La primavera di MicroMega*, 1, 2001)
- “Il caso d’Alema-Sant’Escrivá” (*MicroMega*, 4, 2002)

- “I morti a tavola” (*MicroMega*, 3, 2002)
- “Manifesto della parola” (*MicroMega*, 2, 2002)
- “Perché ci saremo” (*Quaderno speciale*, 3, 2002)
- “Sulla giustizia e dintorni. Dialogo tra Antonio Tabucchi e Francesco Saverio Borrelli” (*MicroMega*, 1, 2002)
- “Berlusconi contro la democrazia” (*MicroMega*, 4, 2003)
- “L’igiene del mondo: Bush il Futurista e la ‘Vecchia Europa’” (*Quaderno di MicroMega*, 1, 2003)
- “Le fogne del mondo” (*La primavera di MicroMega*, 2, 2004)
- “Nelle fauci del Caimano” (*La primavera di MicroMega*, 1, 2004)
- “Éloge de la littérature” (*Italies. Revue d’études italiennes*, número spécial “*Echi di Tabucchi/ Échos de Tabucchi*”, 2007)
- “Sopra la città di Sète, sulla collina” (*Grazia*, 2007)
- “New York-Rhinebeck in treno” (*Grazia Casa*, 2007)
- “Il corpo sequestrato” (*MicroMega*, 2, 2009)
- “Antonio Tabucchi, la scrittura e l’impegno” (*MicroMega*, 5, 2012)

b) Corriere della Sera

- “Addio Lisbona della nostalgia”, 03 settembre 1988
- “Un’adolescenza dimenticata”, 17 settembre 1988
- “Nostra santa depressione”, 08 ottobre 1988
- “L’ultima menzogna davanti a Marat”, 18 novembre 1988
- “Colpa. Da truci delitti a dolci follie”, 11 dicembre 1988
- “Un’Amazzonia di carta”, 21 dicembre 1988
- “La finzione specchio della vita”, 15 gennaio 1989
- “E il fragile turista ha perso la testa”, 19 maggio 1989
- “Luandino, nato scrittore in una cella dell’Angola”, 02 febbraio 1990
- “Io, scrittore, come in uno specchio”, 04 febbraio 1990
- “L’opera? Una vera commedia umana”, 23 settembre 1990
- “Io, in compagnia dei libri”, 14 aprile 1991
- “No, non provo nostalgia per l’oscura Lisbona di Salazar”, 10 luglio 1991
- “Pessoa e Ophélia, un amore bruciante e misterioso”, 27 luglio 1991
- “Se una sera d’estate un viaggiatore”, 11 agosto 1991
- “Il mongolo nell’orto”, 24 agosto 1991

- “I miti aborigeni muoiono al museo”, 20 outubro 1991
- “Melbourne, "sesso e credit card". Ipocrisie vittoriane d'un mondo che offre l'amore sulle pagine gialle”, 27 outubro 1991
- “Hanging Rock, le pietre del mistero”, 04 novembro 1991
- “I gialli alla Sciascia di Cardoso Pires”, 06 novembro 1991
- “Canguri a Canberra, la città finta”, 11 novembro 1991
- “Ho un sospetto: questo romanzo non è del grande Pessoa...”, 25 novembro 1991
- “Le prove: non è di Pessoa”, 01 dezembro 1991
- “Trovato l'originale: l'autore non è Pessoa”, 09 dezembro 1991
- “Perché fare lo scrittore da noi è spesso un rischio”, 18 janeiro 1992
- “Il fakiro che volle diventare Pessoa”, 19 janeiro 1992
- “Volete vedere la tv? Mandate a letto presto i bambini”, 25 fevereiro 1992
- “Lasciatemi fare il portoghese”, 09 abril 1992
- “Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares”, 13 junho 1992
- “Il maleficio degli "azulejos" nel palazzo dei misteri”, 13 agosto 1992
- “Prigionieri in un mondo di figure”, 02 setembro 1992
- “E in una notte d'estate il poeta vide la propria fine”, 22 outubro 1992
- “Erudizione, fascino ed eleganza”, 14 novembro 1992
- “I meravigliosi stornelli del poeta lusitano”, 27 dezembro 1992
- “C'è anche una favola (ma finisce in massacro)”, 20 janeiro 1993
- “L'importanza di chiamarsi Sellerio (a Melbourne)”, 25 janeiro 1993
- “Ma l'intellettuale organico ha fatto il suo tempo”, 15 fevereiro 1993
- “Tangentopoli, i nuovi barbari. Il Palazzo crolla, l'Italia resiste”, 08 abril 1993
- “Borges: sulle strade di Buenos Aires”, 17 abril 1993
- “Quelle perle nere dall'ombra”, 11 maio 1993
- “Giotto contro i barbari”, 18 junho 1993
- “Balenieri nostalgici sull'isola fiorita”, 21 junho 1993
- “Alla ricerca di sé in un'altra lingua”, 12 julho 1993
- “Da Saffo a Greenpeace così parla la natura”, 15 julho 1993

- “Romantica nostalgia di profumi egiziani”, 23 julho 1993
- “Eroe o traditore? A voi il verdetto”, 04 agosto 1993
- “La dolce Europa terra di torture”, 27 fevereiro 1994
- “Intrighi e tangenti del divino Giulio”, 25 junho 1994
- “Dialogo fra un romanziere e un venditore di almanacchi”, 22 julho 1994
- “Gli sfoghi di Pessoa, amore e versi pudichi”, 09 outubro 1994
- “Italia 1994, il Paese dei Balocchi”, 12 março 1995
- “Cari editori, ecco uno scrittore che si batte per i dannati della terra”, 26 abril 1995
- “Cavaliere, un po' di realtà. Vera”, 29 abril 1995
- “Autobiografie: meglio se immaginarie”, 30 abril 1995
- “E invece io sulla morte di Pasolini conservo tutti i miei dubbi”, 19 maio 1995
- “Grazie, caro, magnifico Marcello”, 04 junho 1995
- “Ma quante sono le limonate di Pereira? ”, 07 junho 1995
- “Il sorriso del figliol prodigo”, 10 junho 1995
- “Chirac non è cittadino del mondo”, 10 setembro 1995
- “Pessoa, amato Poe e amatissimi gialli”, 17 novembro 1995
- “C'era una volta il Che”, 18 novembro 1995
- “Il toporiccio. A Parigi con Arbasino nell'età dei dinosauri”, 14 dezembro 1995
- “Il toporiccio. Pontormo, l'arte di ritrarsi in mutande”, 21 dezembro 1995
- “Il toporiccio. L'altra cattedrale di Chartres metafora della letteratura”, 28 dezembro 1995
- “Il toporiccio. L'atroce sospetto: sarò anch'io un intellettuale?”, 05 janeiro 1996
- “Il toporiccio. Carissimo Svevo, all'ombra delle tue vernici...”, 12 janeiro 1996
- “Il toporiccio. Educazione civica: consigli per giovani bipedi smarriti”, 19 janeiro 1996
- “Il toporiccio. Amo l'uomo che ha trascorso ogni sua vacanza andando a cercare la tomba di Che Guevara”, 31 janeiro 1996
- “Il toporiccio. Il Bello nasce con Pitagora, il Brutto con un Cristo flagellato”, 10 fevereiro 1996
- “Il toporiccio. Cercando la realtà fra le nuvole”, 17 fevereiro 1996
- “Il toporiccio. Desio, la "saudade" di Dante”, 29 fevereiro 1996
- “Il toporiccio. Siamo postumi o contemporanei?”, 10 março 1996

- “Su Berlusconi. Tabucchi precisa”, 29 maio 1996
- “L’Ortese ammira la dignità di Priebke. E quella delle vittime?”, 19 janeiro 1997
- “Il mio Novecento nato da un atlante”, 24 janeiro 1997
- “E io vi racconto la vera storia di Pereira dopo la fine del romanzo”, 02 fevereiro 1997
- “Pereira e il buon proto: com’è bello cambiare finale ai romanzi”, 11 fevereiro 1997
- “Intellettuai copritevi, ora piovono pietre”, 01 abril 1997
- “L’Albanese sono io”, 07 abril 1997
- “Il canto della Santa Bevitrice”, 26 junho 1997
- “Elogio di Baggio”, 15 julho 1997
- “Signori poeti, attenti alle vedove”, 24 julho 1997
- “Pessoa schiavo delle stelle”, 31 julho 1997
- “Brasile. Eden dei nostri rimorsi”, 08 agosto 1997
- “Il palco mobile in giro per il mondo”, 23 agosto 1997
- “La testa perduta del Portogallo”, 25 setembro 1997
- “Via col vento sui mari di Stevenson”, 24 dezembro 1997
- “Novecento. Il filo dell’inquietudine”, 02 janeiro 1998
- “I cambi di stagione della letteratura”, 15 janeiro 1998
- “Il signor Cartesio va in pensione”, 10 fevereiro 1998
- “Pessoa, amori veri e amori ridicoli”, 14 fevereiro 1998
- “Pessoa in ginocchio da Ofelia”, 05 março 1998
- “Date un passaporto alla Baraldini”, 14 março 1998
- “E in Portogallo il rinnovamento si manifestò con un romanzo”, 26 abril 1998
- “Bruno Schulz: la fantasia finì nel ghetto di Varsavia”, 18 maio 1998
- “Garcia Lorca, il poeta assassinato”, 31 maio 1998
- “Leopardi. Il pensiero globale”, 16 junho 1998
- “Caro libro, senza te non sapremmo chi siamo”, 28 junho 1998
- “Franchismo, lettera agli amici spagnoli”, 30 junho 1998
- “Balzerani, compagna luna, fratello mitra”, 05 julho 1998

- “Antifranchismo, la cultura contro la barbarie”, 26 julho 1998
- “Cardoso Pires ovvero il mio amico Zé”, 07 novembro 1998
- “Se la letteratura è igiene mentale”, 19 novembro 1998
- “Pellegrini a Gerusalemme, tutti colpiti da una sacra sindrome”, 22 novembro 1998
- “L’omelette e il nulla. Dibattito a Parigi”, 3 dezembro 1998
- “Diritti umani. Ora serve un tribunale”, 7 dezembro 1998
- “Da Atlantide a Lisbona, le città del desiderio”, 18 dezembro 1998
- “Disoccupati uniti per restare liberi”, 29 dezembro 1998
- “Se stroncare diventa mestiere”, 2 janeiro 1999
- “L’ultima spiaggia dell’intellettuale”, 14 janeiro 1999
- “Scrittori, vil razza senza patria”, 19 janeiro 1999
- “Necessario un Parlamento che difenda il diritto di esprimere opinioni”, 2 fevereiro 1999
- “Il processo a Sofri? Rifatelo in tv”, 5 março 1999
- “Treccani e Vitali istanti d’eternità”, 16 março 1999
- “Diario da Lisbona. Una città a cui ogni scrittore vorrebbe assomigliare”, 08 maio 1999
- “Diario dello scrittore per pianeti lontani”, 22 maio 1999
- “Occhi da bambino sulla vita e la morte”, 01 junho 1999
- “Grande madre Africa. L’orto del racconto”, 08 julho 1999
- “Se si beatifica il vecchio Pinochet”, 27 julho 1999
- “Questo è l’ultimo tram”, 30 julho 1999
- “Nostalgia di Drummond”, 11 agosto 1999
- “Borges, veggente cieco”, 18 agosto 1999
- “Oniromanti, così il Novecento mette in vendita anche i sogni dell’umanità”, 22 agosto 1999
- “Messaggio urgente per Kofi Annan”, 07 setembro 1999
- “La forza di un destino”, 07 outubro 1999
- “Nasce "Autodafè", rivista per gli scrittori perseguitati”, 14 outubro 1999
- “Pinochet: modesta proposta per il generale”, 9 novembro 1999
- “Ordinò di tagliare le mani a Victor il musicista. Per questo il mondo civile l’ha già condannato”, 12 janeiro 2000

- “Diagnosi di un golpista”, 6 março 2000
- “L’eterno incanto della voce che legge”, 20 abril 2000
- “Armi leggere e il ciclo della violenza”, 29 abril 2000
- “No ai Savoia. Ha ragione Lei Galante Garrone”, 17 julho 2000
- “Un referendum sul ritorno dei Savoia”, 26 julho 2000
- “Savoia sì, Savoia no nel Paese del ‘tanto è lo stesso’”, 15 agosto 2000
- “Mia Donna cara... ti direi anche che ti aspetto anche se non si aspetta chi non può tornare”, 16 março 2001
- “Tabucchi: ‘l’antifascismo, un valore da difendere anche oggi’”, 25 abril 2001
- “Bobo, il romanzo dell’Italia contro”, 19 maio 2001
- “Pessoa, un poeta contro il dittatore Salazar”, 31 maio 2001
- “Sogno in una notte di mezzo inverno”, 16 junho 2001
- “La grazia ad Adriano Sofri, lettera aperta al presidente della Repubblica”, 17 agosto 2001
- “Un atto di civiltà”, 23 agosto 2001
- “Le civiltà parlarono con il corpo”, 05 settembre 2001
- “Adami? Quasi un enigma, una sciarada”, 25 março 2006
- “Tabucchi: mai stato amico di Sofri. Sono un ‘intellettuale borghese’, 08 agosto 2006

c) *La Repubblica*

- “Isole”, 05 agosto 1983
- “Fratelli, roghi e mongolfiere”, 15 junho 1984
- “I treni che vanno a Madras”, 19 agosto 1984
- “Mistero indiano”, 11 novembre 1984
- “Attenti a quell’altro”, 02 dezembro 1984
- “È morto Vicente Aleixandre”, 15 dezembro 1984
- “E noi paghiamo per essere ingannati”, 26 janeiro 1985
- “Che succede a Marulanda?” 24 levriero 1985
- “Delitti e lucertole”, 21 abril 1985
- “Le ossa di Fernando”, 12 junho 1985
- “Tutto cominciò con gli occhiali”, 16 janeiro 1986

- “Arriva un personaggio che ha perso l’autore”, 08 febreiro 1986
- “Il sangue dopo il bacio”, 26 março 1986
- “All’ombra della palma gigante”, 17 maio 1986
- “Borges, il minotauro malinconico”, 16 junho 1986
- “Nella casa di quarzo”, 13 novembro 1986
- “Il mistero dell’annuncio cifrato”, 07 novembro 1994
- “Delitto d’opinione”, 09 julho 1997
- “L’atletica e i paesi poveri”, 10 agosto 1997
- “Né contro la Svezia né contro il Portogallo”, 19 outubro 1997
- “La «lettera» di Sergio Romano”, 03 febreiro 1998
- “Il tempo è stanco”, 05 febreiro 1998
- “Niente soldi dal Ministero degli Esteri”, 30 março 1998
- “Testimonianze: vite da zingari”, 30 março 1999
- “Sofri: una voce ostinata dal carcere”, 24 julho 1999
- “Questa volta ha vinto la minoranza”, 01 outubro 1999
- “Il capro espiatorio”, 25 janeiro 2000
- “L’eleganza di Firenze tra vestaglie e carcadè”, 12 julho 2000
- “Nel mondo dei boia”, 12 setembro 2000
- “Io, prigioniero del mio film”, 27 maio 2001
- “Le ragioni dei senza terra”, 12 julho 2001
- “Il Cavaliere e la civiltà”, 02 outubro 2001
- “La coda dei miei libri”, 21 março 2002
- “Le opinioni sulla guerra tra Strada e Sofri”, 18 outubro 2002
- “Chi chiede agli altri di fare gli eroi”, 15 novembro 2002
- “La grammatica del vivere”, 11 febreiro 2003
- “Quando la luna illuminava il Novecento”, 09 março 2003
- “Quella foto misteriosa che valeva un libro intero”, 07 maio 2003
- “Dopo il Muro”, 02 outubro 2003

“L’inatteso trionfo nel corso dei secoli e segna date che diciamo epocali”, 02 outubro 2003

“Quel che resta della rivoluzione dei garofani”, 21 abril 2004

“Caro ambasciatore le scrivo che...”, 27 fevereiro 2005

“Quei tre giorni di torture”, 28 abril 2005

“Le mie isole Azzorre e quelle degli altri”, 13 julho 2006

“Ascolta, la voce, di Luciana”, 30 agosto 2008

“Marilyn quella bambina che guarda nell’abisso”, 30 settembre 2010

“Zanzotto, il poeta guerriero”, 19 outubro 2011

“Sfogliando il made in Italy”, 04 janeiro 2012

“L’infimo miracolo e il banale segreto delle donne di Clarice”, 24 abril 2014

“Viva Don Babbaleo, protettore dei callifughi e degli evasori italiani”, 24 abril 2014

d) L’Unità

“Caro McEwan, parliamo di Amato?”, 9 fevereiro 1993

“Dialogo tra un astronomo e un viandante povero”, 15 julho 2001

“Il mito delle due ruote”, 29 março 2001

“L’Italia alla deriva”, 21 outubro 2001

“Il pensiero unico e la garbata legge sull’editoria”, 2 dezembro 2001

“Ho paura di sognare”, 8 dezembro 2001

“Italia, beato il Portogallo”, 11 dezembro 2001

“Sanremo. La notte della zizzania”, 9 março 2002

“Liberi cittadini marchiati d’infamia”, 22 março 2002

“Notizie dal Paese senza volto”, 15 abril 2002

“Riflessioni di un impolitico”, 3 maio 2002

“Cari amici vado via”, 14 junho 2002

“Italia: Fantasmi all’opera”, 2 julho 2002

“Validità di La Palisse”, 20 julho 2002

“Sofri, una grazia per l’Italia”, 1 agosto 2002

“L’oracolo di Palazzo Chigi”, 9 agosto 2002

“Elogio di Goya e del chirurgo di guerra”, 24 outubro 2002

“José, lo scrittore che sabotò un regime”, 27 abril 2002

“Il grande scoppio e i piccoli servi”, 28 fevereiro 2003
“Vedi alla voce democrazia”, 13 abril 2003
“Appello al Presidente della Repubblica”, 15 abril 2003
“Cittadini vi chiediamo di non tacere”, 23 maio 2003
“Di spie e di stragi”, 6 junho 2003
“Avrei preferito un bel NI”, 13 junho 2003
“Voto sì per dire no”, 14 junho 2003
“No, l’Africa no”, 13 julho 2003
“Il dubbio e la speranza”, 4 agosto 2003
“Grazia l’è morta”, 23 agosto 2003
“Mele marce”, 10 settembre 2003
“Italia ora zero”, 30 settembre 2003
“Dico sì a Cuba, dico no a Castro”, 1 outubro 2003
“Domande sull’Italia in rovina”, 5 outubro 2003
“La strategia del ragno”, 10 outubro 2003
“Ladri di biciclette”, 17 outubro 2003
“Pepe Carvalho è morto verso sera. Un antifascista che amava la vita”, 19 outubro 2003
“Se questa non è magia”, 25 outubro 2003
“Riaprite quella porta”, 3 janeiro 2004.
“Giocano con la vita di Adriano Sofri”, 1 fevereiro 2004
“Sofri, italiani brava gente”, 21 março 2004
“Il mio amico Manea”, 1 abril 2004
“Un fiore all’occhiello”, 29 abril 2004
“Cittadini di Brescia, dimenticate”, 28 maio 2004
“Ricordando Bertrand Russell”, 5 julho 2004
“Vergogna d’agosto”, 11 agosto 2004
“L’odore delle armi”, 22 settembre 2004
“Le vene sporche del mondo”, 5 outubro 2004
“Buttiglione, le donne, i gay. E poi?” 25 outubro 2004
“Emergency e gli effetti collaterali di Bush”, 2 novembro 2004
“Qualcosa di più”, 16 novembro 2004
“Ricordando Giuseppe Gioacchino Belli”, 28 novembro 2004

“L’ombrello di Chamberlain”, 1 dezembro 2004
 “Vi racconto De André”, 14 dezembro 2004
 “L’irresistibile ascensa del dottor non sottile”, 23 dezembro 2004
 “La maggioranza pericolosa”, 15 janeiro 2005
 “Ciò che sappiamo, ciò che non sappiamo”, 17 fevereiro 2005
 “I Bostoniani”, 2 março 2005
 “La palla al balzo”, 27 junho 2005
 “Le stragi e le nottate”, 9 agosto 2005
 “Bankitalia. Lucciole per Lanterne”, 5 settembre 2005
 “La vendetta di Katrina”, 9 settembre 2005
 “Ciampi, Castelli e la Grazia”, 15 dezembro 2005
 “La voce, quel che resta alla fine dell’amore”, 4 março 2006
 “Le parole per dirlo”, 6 agosto 2006
 “I fatti e i veleni”, 20 maio 2008

e) *Il manifesto, Il Fatto Quotidiano e outros jornais*

“L’Osservatore” (*Il manifesto*), 18 fevereiro 1997
 “I vivi e i morti nella Berlino che non c’è più” (*Il secolo XIX*), 25 junho 2002
 “Un paese affetto da mononucleosi” (*Il manifesto*), 9 maio 2003
 “Lezione istruttiva” (*Il manifesto*), 15 junho 2003
 “Il silenzio è d’oro” (*Il manifesto*), 2 julho 2003
 “Signor presidente” (*Il manifesto*), 4 julho 2003
 “Di Sofri, di lodi, Di Bella” (*Il manifesto*), 18 julho 2003
 “I volti della guerra” (*Il manifesto*), 27 julho 2003
 “Musica maestro” (*Il manifesto*), 26 agosto 2003
 “Gli occhi dei gattini” (*Il manifesto*), 9 settembre 2003
 “Cara sinistra, adesso basta” (*Il manifesto*), 10 outubro 2004
 “Tutti a destra” (*Il manifesto*), 7 novembro 2004
 “Prima che il gallo canti” (*Il manifesto*), 25 novembro 2004
 “Berlusconismo, le parole giuste per dirlo” (*Il manifesto*), 7 dezembro 2004
 “En attendant Gadot, la figlia di Godot” (*Il manifesto*), 9 dezembro 2004
 “Il sacrificio del diritto” (*Il manifesto*), 25 janeiro 2005

“Una stampa con le regole del bridge” (*Il manifesto*), 9 fevereiro 2005

“A sinistra non si butta niente” (*Il manifesto*), 13 fevereiro 2005

“Al rigor dell’ambasciatore, la fantasia dello scrittore” (*Il manifesto*), 4 março 2005

“Il codice politico” (*Il manifesto*), 17 agosto 2005

“I pini del Portogallo e la scintilla di Pera” (*Il manifesto*), 27 agosto 2005

“Alò Salò alalà” (*Il manifesto*), 14 janeiro 2006

“Fra generali” (*Il Fatto Quotidiano*), 23 settembre 2009

“Battisti, il tradimento degli intellettuali” (*Il Fatto Quotidiano*), 16 janeiro 2011

“Viva l’alluvione, se caccia i rom” (*Il Fatto Quotidiano*), 9 novembre 2011

Obras realizadas por Beato Angelico no convento de S. Marco, Florença

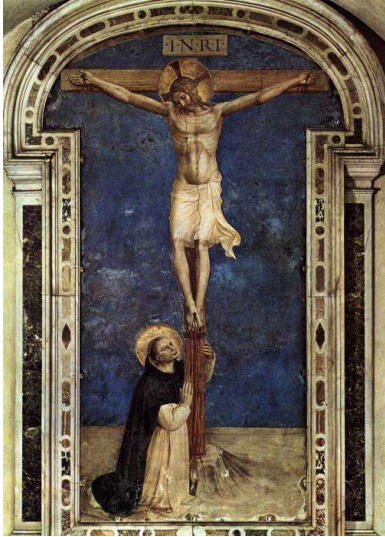
Graças ao guia *Museo di San Marco* de Magnolia Scudieri, historiadora de arte, diretora do Departamento de Restauração e do *Museo di San Marco* desde 1992, conseguiu-se compilar uma lista fiel das obras cuja autoria é atribuída, sem dúvidas, ao artista Beato Angelico.

Índice de imagens

FIGURA 4 - <i>ST. DOMINIC WORSHIPS THE CRUCIFIX</i> , FRESCO, c. 1442, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA.....	92
FIGURA 5 - <i>TRITTICO DI SAN PIETRO MARTIRE</i> , 1428-1429, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA.....	92
FIGURA 6 - <i>PALA STROZZI DELLA DEPOSIZIONE</i> , 1424, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA	92
FIGURA 7 - <i>PALA D'ANNALENA</i> , FRESCOS, 1430, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA	92
FIGURA 8 - <i>SPOSALIZIO DELLA VERGINE</i> , 1432, TÊMPERA EM MADEIRA, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA.....	93
FIGURA 9 - <i>ESEQUIE DELLA VERGINE</i> , 1432, TÊMPERA EM MADEIRA, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA	93
FIGURA 10 - <i>PALA DI SAN MARCO</i> , TÊMPERA EM MADEIRA, c. 1440, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA	93
FIGURA 11 - <i>PALA DI BOSCO AI FRATI</i> , 1450-1451, TÊMPERA EM MADEIRA, MUSEO DI SAN MARCO	93
FIGURA 12 - <i>IMPOSIZIONE DEL NOME AL BATTISTA</i> , PINTURA EM MADEIRA, 1428-1430, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA	94
FIGURA 13 - <i>L'ANNUNCIAZIONE E L'ADORAZIONE DEI MAGI</i> , PINTURA EM MADEIRA, c. 1424, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA .	94
FIGURA 14 - <i>GIUDIZIO UNIVERSALE</i> , TÊMPERA EM MADEIRA, c. 1431, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA	94
FIGURA 15 - <i>TABERNAICOLO MADONNA DELLA STELLA</i> , 1430-1434, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA	95
FIGURA 16 - <i>COMPIANTO DELLA CROCE AL TEMPIO</i> , TÊMPERA EM MADEIRA, 1436, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA.....	95
FIGURA 17 - <i>TABERNAICOLO DEI LINAIOLI</i> , TÊMPERA EM MADEIRA, 1432-1433, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA	95
FIGURA 18 - <i>ARMADIO DEGLI ARGENTI</i> , TÊMPERA EM MADEIRA, 1451-1453, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA	95
FIGURA 19 - <i>ARMADIO DEGLI ARGENTI</i> , TÊMPERA EM MADEIRA, 1451-1453, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA	96
FIGURA 20 - <i>ARMADIO DEGLI ARGENTI</i> , TÊMPERA EM MADEIRA, 1451-1453, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA	96
FIGURA 21 - <i>CROCIFISSIONE</i> , FRESCO, 1441-1442, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA.....	96
FIGURA 22 - <i>ANNUNCIAZIONE</i> , 1440-1450, FRESCO, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA.....	96
FIGURA 23 - <i>MADONNA DELLE OMBRE</i> , FRESCO EM TÊMPERA, 1440-1450, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA.....	97
FIGURA 24 - <i>COMPIANTO SUL CORPO DI CRISTO (CELA 2)</i> , FRESCO, 1440-1441, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA	97
FIGURA 25 - <i>NOLI ME TANGERE (CELA 1)</i> , FRESCO, 1438-1440, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA.....	97
FIGURA 26 - <i>ANNUNCIAZIONE (CELA 3)</i> , FRESCO, 1438-1440, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA.....	98
FIGURA 27 - <i>ADORAZIONE DEL BAMBINO (CELA 5)</i> , FRESCO, c. 1440-1441, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA.....	98
FIGURA 28 - <i>TRASFIGURAZIONE (CELA 6)</i> , FRESCO, 1438-1440, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA.....	98
FIGURA 29 - <i>CRISTO DERISO (CELA 7)</i> , FRESCO, 1438-1440, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA.....	98
FIGURA 30 - <i>CRISTO RISORTO CON LE PIE DONNE AL SEPOLCRO</i> , (CELA 8), FRESCO, 1440-1442, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA	99
FIGURA 31 - <i>PRESENTAZIONE DI GESÙ AL TEMPIO (CELA 10)</i> , FRESCO, 1438-1440, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA.....	99
FIGURA 32 - <i>CROCIFISSO CON LA VERGINE (CELA 22)</i> , FRESCO, 1442, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA	99
FIGURA 33 - <i>BATTESIMO DI CRISTO (CELA 24)</i> , FRESCO, 1437-1446, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA.....	99
FIGURA 34 - <i>CROCIFISSO ADORATO DA SAN DOMENICO (CELA 17)</i> , FRESCO, 1442, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA.....	100
FIGURA 35 - <i>LA DISCESA AGLI INFERI (CELA 31)</i> , FRESCO, 1440-1445, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA	100
FIGURA 36 - <i>ISTITUZIONE DELL'EUCARISTIA (CELA 35)</i> , FRESCO, 1440-1445, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA	100
FIGURA 37 - <i>ADORAZIONE DEI MAGI (CELA 39)</i> , FRESCO, 1441-1442, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA	2
FIGURA 38 - <i>CROCIFISSIONE CON MARIA, MARTA E SAN DOMENICO (CELA 42)</i> , FRESCO, 1440-1445, MUSEO DI SAN MARCO, FLORENÇA.....	2

PISO TERRA: IL CHIOSTRO DI SANT'ANTONINO

Figura 4 - *St. Dominic worships the Crucifix*, fresco, c. 1442, Museo di San Marco, Florença.



PISO TERRA: LA SALA DELL'OSPIZIO



Figura 5 - *Trittico di San Pietro Martire*, 1428-1429, Museo di San Marco, Florença



Figura 6 - *Pala strozzi della deposizione*, 1424, Museo di San Marco, Florença



Figura 7 - *Pala D'Annalena*, frescos, 1430, Museo di San Marco, Florença

Figura 8 - *Sposalizio della Vergine*, 1432, t mpera em madeira, Museo di San Marco, Florença



Figura 9 - *Esequie della Vergine*, 1432, t mpera em madeira, Museo di San Marco, Florença



Figura 10 - *Pala di San Marco*, t mpera em madeira, c. 1440, Museo di San Marco, Florença

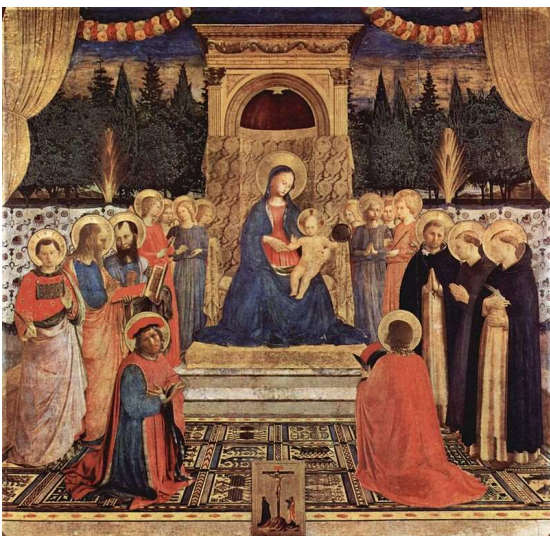


Figura 11 - *Pala di Bosco ai Frati*, 1450-1451, t mpera em madeira, Museo di San Marco

Figura 12 - *Imposizione del nome al Battista*, pintura em madeira, 1428-1430, Museo di San Marco, Florença



Figura 13 - *L'Annunciazione e l'adorazione dei Magi*, pintura em madeira, c. 1424, Museo di San Marco, Florença



Figura 14 - *Giudizio Universale*, têmpera em madeira, c. 1431, Museo di San Marco, Florença



Figura 15 - *Tabernacolo Madonna della stella*, 1430-1434, Museo di San Marco, Florença



Figura 16 - *Compianto della Croce al Tempio*, têmpera em madeira, 1436, Museo di San Marco, Florença



Figura 17 - *Tabernacolo dei Linaioli*, têmpera em madeira, 1432-1433, Museo di San Marco, Florença

Figura 18 - *Armadio degli Argenti*, têmpera em madeira, 1451-1453, Museo di San Marco, Florença



Figura 19 - Armadio degli Argenti, t mpera em madeira, 1451-1453, Museo di San Marco, Florença



Figura 20 - Armadio degli Argenti, t mpera em madeira, 1451-1453, Museo di San Marco, Florença



PISO TERRA: LA SALA DEL CAPITOLO

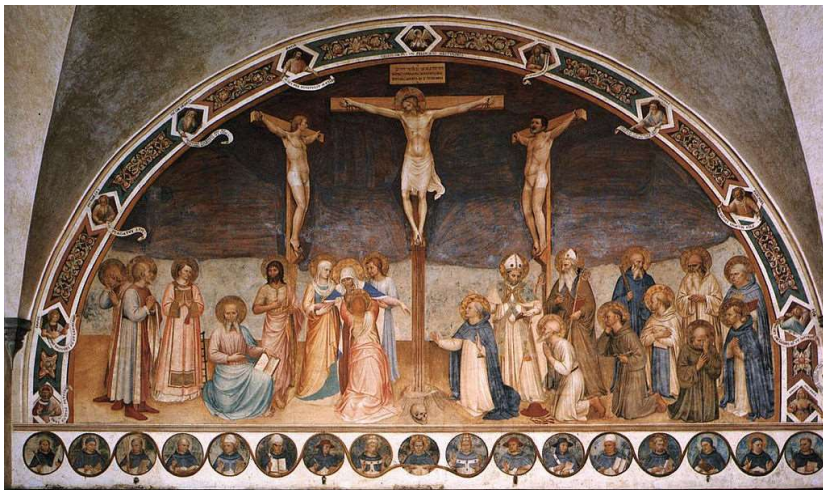


Figura 21 - *Crocifissione*, fresco, 1441-1442, Museo di San Marco, Florença.

PRIMEIRO ANDAR: CORREDOR NORTE



Figura 22 - *Annunciazione*, 1440-1450, fresco, Museo di San Marco, Florença



Figura 23 - *Madonna delle Ombre*, fresco em têmpera, 1440-1450, Museo di San Marco, Florença

PRIMEIRO CORREDOR, CELAS DA ESQUERDA



Figura 25 - *Noli me tangere* (cela 1), fresco, 1438-1440, Museo di San Marco, Florença



Figura 24 - *Compianto sul corpo di Cristo* (cela 2), fresco, 1440-1441, Museo di San Marco, Florença



Figura 26 - *Annunciazione* (cela 3), fresco, 1438-1440, Museo di San Marco, Florença



Figura 27 - *Adorazione del Bambino* (cela 5), fresco, c. 1440-1441, Museo di San Marco, Florença



Figura 28 - *Trasfigurazione* (cela 6), fresco, 1438-1440, Museo di San Marco, Florença



Figura 29 - *Cristo deriso* (cela 7), fresco, 1438-1440, Museo di San Marco, Florença



Figura 30 - *Cristo risorto con le pie donne al sepolcro*, (cela 8), fresco, 1440-1442, Museo di San Marco, Florença



Figura 31 - *Presentazione di Gesù al Tempio* (cela 10), fresco, 1438-1440, Museo di San Marco, Florença

PRIMEIRO CORREDOR, CELAS DA DIREITA

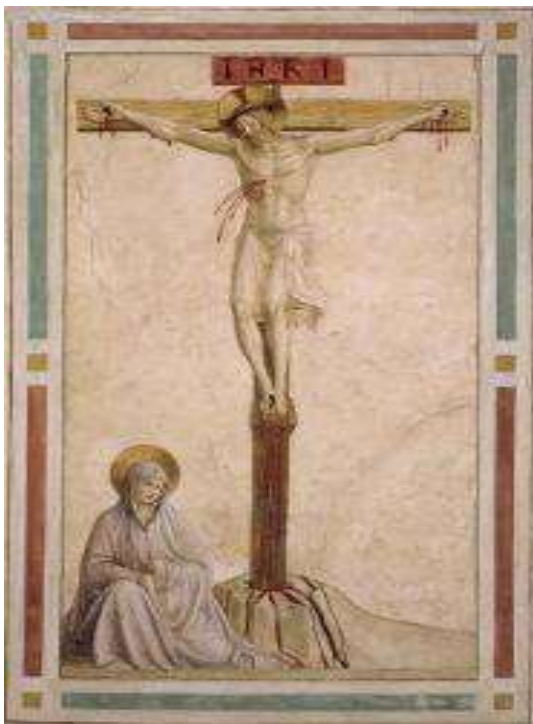


Figura 32 - *Crocifisso con la Vergine* (cela 22), fresco, 1442, Museo di San Marco, Florença



Figura 33 - *Battesimo di Cristo* (cela 24), fresco, 1437-1446, Museo di San Marco, Florença

CORREDOR SUL

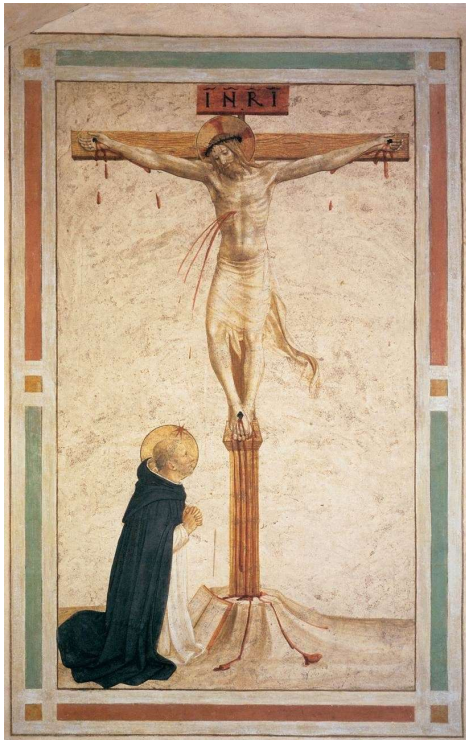


Figura 34 - *Crocifisso adorato da san Domenico* (cela 17), fresco, 1442, Museo di San Marco, Florença

CORREDOR NORTE, CELAS DA DIREITA



Figura 35 - *La discesa agli Inferi* (cela 31), fresco, 1440-1445, Museo di San Marco, Florença



Figura 36 - *Istituzione dell'eucaristia* (cela 35), fresco, 1440-1445, Museo di San Marco, Florença



Figura 37 - *Adorazione dei magi* (cela 39), fresco, 1441-1442, Museo di San Marco, Florença

CORREDOR NORTE, CELAS DA ESQUERDA



Figura 38 - *Crocifissione con Maria, Marta e San Domenico* (cela 42), fresco, 1440-1445, Museo di San Marco, Florença

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DAS IMAGENS

- Il chiostro di Sant'Antonino

Figura 4 - *St. Dominic worships the Crucifix*, fresco, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de: http://66.media.tumblr.com/tumblr_m_c3zzmrDJ51rrutr7o1_500.jpg

- La sala dell'Ospizio

Figura 5 – *Trittico di san Pietro martire*, 1428-1429, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/60/Angelico%2C_pala_di_san_pier_maggiore%2C_1425_ca..jpg/800px-Angelico%2C_pala_di_san_pier_maggiore%2C_1425_ca..jpg

Figura 6 – *Pala strozzi della deposizione*, 1424, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/ff/Beato_angelico%2C_pala_strozzi_della_deposizione%2C_con_cuspidi_e_predella_di_lorenzo_monaco%2C_01.JPG/635px-Beato_angelico%2C_pala_strozzi_della_deposizione%2C_con_cuspidi_e_predella_di_lorenzo_monaco%2C_01.JPG

Figura 7 – *Pala D'Annalena*, fresco, 1430, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de: <https://uploads2.wikiart.org/images/fra-angelico/annalena-altarpiece.jpg>

Figura 8 – *Sposalizio della Vergine*, 1432, têmpera em madeira, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/58/Fra_Angelico%2C_The_Marriage_of_the_Virgin%2C_1431-35_5_10_18_-gardnermuseum_-earlyrenaissance_-italy_-painting_%2842011744392%29.jpg/800px-

[Fra Angelico%2C The Marriage of the Virgin%2C 1431-35 5 10 18 -gardnermuseum - earlyrenaissance -italy -painting %2842011744392%29.jpg](https://www.gardnermuseum.com/earlyrenaissance-italy-painting-%2842011744392%29.jpg)

Figura 9 – *Esequie della Vergine*, 1432, têmpera em madeira, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3f/Angelico%2C_morte_della_vergine%2C_19x50%2C_predella_dell%27incoronazione_della_vergine.jpg

Figura 10 – *Pala di San Marco*, têmpera em madeira, c. 1440, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/30/Fra_Angelico_060.jpg/800px-Fra_Angelico_060.jpg

Figura 11 – *Pala di Bosco ai Frati*, 1450-1451, têmpera em madeira, Museo di San Marco, Florença. Obtido de 25 de Abril de 2019 de:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1b/Angelico%2C_bosco_ai_frati_altarpiece.jpg/800px-Angelico%2C_bosco_ai_frati_altarpiece.jpg

Figura 12 – *Imposizione del nome al Battista*, pintura em madeira, 1428-1430, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/59/Fra_Angelico_002.jpg/270px-Fra_Angelico_002.jpg

Figura 13 – *L'Annunciazione e l'adorazione dei Magi*, pintura em madeira, c. 1424, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019: <https://uploads4.wikiart.org/images/fra-angelico/annunciation-and-adoration-of-the-magi.jpg!Large.jpg>

Figura 14 – *Giudizio Universale*, têmpera em madeira, c. 1431, Museo di San Maro, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3b/Fra_Angelico_009.jpg/1280px-Fra_Angelico_009.jpg

Figura 15 – *Tabernacolo Madonna della stella*, 1430-1434, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/8a/Angelico%2C_madonna_della_stella%2C_60x30_cm.jpg/336px-Angelico%2C_madonna_della_stella%2C_60x30_cm.jpg

Figura 16 – *Compianto della Croce al Tempio*, têmpera em madeira, 1436, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/49/Fra_Angelico_076.jpg/1024px-Fra_Angelico_076.jpg

Figura 17 – *Tabernacolo dei Linaioli*, têmpera em madeira, 1432-1433, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/aa/Angelico%2C_linaioli_tabernacle_02.jpg/320px-Angelico%2C_linaioli_tabernacle_02.jpg

Figura 18 - *Armadio degli Argenti*, têmpera em madeira, 1451-1453, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de: <https://www.wga.hu/art/a/angelico/11/1armadio.jpg>

Figura 19 - *Armadio degli Argenti*, têmpera em madeira, 1451-1453, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de: <https://www.wga.hu/art/a/angelico/11/2armadio.jpg>

Figura 20 - *Armadio degli Argenti*, têmpera em madeira, 1451-1453, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de: <https://www.wga.hu/art/a/angelico/11/3armadio.jpg>

- La sala del Capitolo

Figura 21- *Crocifissione*, fresco, 1441-1442, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/30/Crucifixion_with_Saints_%28Angelico%29_1.jpg/1024px-Crucifixion_with_Saints_%28Angelico%29_1.jpg

- Corredor norte

Figura 22 - *Annunciazione*, 1440-1450, fresco, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 10 de Fevereiro de 2019 de: <https://i0.wp.com/artlitr.com/wp-content/uploads/2017/08/Fra-Angelico-The-Annunciation-1437-46.jpg>

Figura 23 - *Madonna delle Ombre*, fresco em têmpera, 1440-1450, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f3/Beato_angelico%2C_madonna_delle_ombre.jpg/1024px-Beato_angelico%2C_madonna_delle_ombre.jpg

- Corredor norte, celas da direita

Figura 24 - *Noli me tangere* (cela 1), fresco, 1438-1440, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/44/Angelico%2C_noli_me_tangere.jpg/800px-Angelico%2C_noli_me_tangere.jpg

Figura 25 - *Compianto sul corpo di Cristo* (cela 2), fresco, 1440-1441, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7c/Fra_Angelico_021.jpg/800px-Fra_Angelico_021.jpg

Figura 26 - *Annunciazione* (cela 3), fresco, 1438-1440, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cd/Fra_Angelico_-_Annunciation_%28Cell_3%29_-_WGA00538.jpg/800px-Fra_Angelico_-_Annunciation_%28Cell_3%29_-_WGA00538.jpg

Figura 27 – *Adorazione del Bambino* (cela 5), fresco, c. 1440-1441, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/ba/Adorazione_del_Bambino_-_Beato_Angelico.jpg/800px-Adorazione_del_Bambino_-_Beato_Angelico.jpg

Figura 28 – *Trasfigurazione* (cela 6), fresco, 1438-1440, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/25/Fra_Angelico_042_adjusted.jpg/800px-Fra_Angelico_042_adjusted.jpg

Figura 29 – *Cristo deriso* (cela 7), fresco, 1438-1440, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/fc/Sangelico%2C_cristo_deriso_1440-1441.jpg/800px-Sangelico%2C_cristo_deriso_1440-1441.jpg

Figura 30 - *Cristo risorto con le pie donne al sepolcro* (cela 8), fresco, 1440-1442, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de: <https://uploads6.wikiart.org/images/fra-angelico/resurrection-of-christ-and-women-at-the-tomb-1442.jpg!Large.jpg>

Figura 31 - *Presentazione di Gesù al Tempio* (cela 10), fresco, 1438-1440, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/84/Presentation_of_Jesus_at_the_Temple_by_Fra_Angelico_%28San_Marco_Cell_10%29.jpg/800px-Presentation_of_Jesus_at_the_Temple_by_Fra_Angelico_%28San_Marco_Cell_10%29.jpg

- Primeiro corredor, celas da direita

Figura 32 - *Crocifisso con la Vergine* (cela 22), fresco, 1442, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de: https://imgc.artprintimages.com/img/print/fra-angelico-crucifixion-from-cell-22_u-l-og1nt0.jpg

Figura 33 - *Battesimo di Cristo* (cela 24), fresco, 1437-1446, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de: <https://www.tesorosdelafe.com/images/fb/fb-1249.jpg>

- Corredor sul

Figura 34 - *Crocifisso adorato da san Domenico* (cela 17), fresco, 1442, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de:

https://farm6.static.flickr.com/5756/21923447321_bdc27a6a2b_b.jpg

- Corredor norte, celas da direita

Figura 35 - *La discesa agli Inferi* (cela 31), fresco, 1440-1445, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de: <https://www.eco-fusiondesign.com/wp-content/uploads/2018/08/christ-in-limbo-1441-1442-fra-angelico-faith-and-art-ideen-jesus-in-der-kunst-of-jesus-in-der-kunst.jpeg>

Figura 36 - *Istituzione dell'eucaristia* (cela 35), fresco, 1440-1445, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de:

http://www.catalogo.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD50007126/ICCD5226985_148.jpg

- Corredor norte, celas da esquerda

Figura 37 - *Adorazione dei magi* (cela 39), fresco, 1441-1442, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de: <https://www.arquidiocesisdebucaramanga.com/wp-content/uploads/2018/06/Diapositiva1.jpg>

Figura 38 - *Crocifissione con Maria, Marta e San Domenico* (cela 42), fresco, 1440-1445, Museo di San Marco, Florença. Obtido a 25 de Abril de 2019 de:

<https://www.arquidiocesisdebucaramanga.com/wp-content/uploads/2018/06/Diapositiva1.jpg>

Transcrição do conto “I volatili del Beato Angelico” (1987) de Antonio Tabucchi ¹²

Tabucchi, A. (2012). *I volatili del Beato Angelico* (12.a ed.). Palermo: Sellerio Editore, pp. 9-22.

Nota

Ipocondrie, insonnie, insofferenze e struggimenti sono le muse zoppe di queste brevi pagine. Avrei voluto intitolarle Estravaganze, non tanto per il loro carattere, quanto perché molti di esse mi sembrano vagare in un loro strano fuori che non possiede un dentro, come schegge alla deriva sopravvissute a un tutto che non è mai stato. Estranee ad ogni orbita, ho l'impressione che navighino in spazi confidenziali eppure di ignota geometria; diciamo frattali domestici: le zone interstiziali del nostro quotidiano dover essere o certi bitorzoli dell'esistenza.

Per altro verso, altre pagine ancora, come per esempio Gli archivi di Macao e Passato composto. Tre Lettere, sono eccentriche a se stesse, profughe dall'idea che le pensò. In quanto romanzi e racconti mancanti, sono solo delle povere ipotesi, o spurie proiezioni del desiderio. Hanno natura larvale; si esibiscono qui come creature sotto formalina, con quegli occhi troppo grandi degli organismi fetali – occhi che interrogano. Chi interrogano? Cosa vogliono? Non so se vogliono qualcosa, ma ritengo più gentile non volere nulla da loro, perché credo che la dimensione interrogativa sia prerogativa degli esseri che la Natura non ha portato a compiutezza: ed è ciò che è palesemente incompiuto che ha diritto a porre domande. Eppure non potrei negare di amarle, queste lacunose prose affidate a un quaderno che per una inconsapevole forma di fedeltà mi sono sempre portato dietro negli ultimi anni. In esse ci sono, sotto forma di quasi-racconti, i ronzi che mi hanno accompagnato e mi accompagnano: slanci, umori, economiche estati, emozione vere o presunte, rancori e nostalgie.

Dunque, più che quasi-racconti, direi che queste pagine sono un « rumore di fondo » fatto scrittura. Con un po' più di spregiudicatezza da parte mia avrebbero meritato come titolo L'asino di Buridano. Me lo ha vietato, più che un residuo d'orgoglio, che sovente è una forma sublimata della viltà, l'idea che se agli ignavi per « rumore di fondo » non sono concesse l'opzione e la compiutezza, resta sempre loro la possibilità di alcune sparute parole: e tanto vale dirle. Una forma di consapevolezza da non confondersi col nobile stoicismo, ma neppure con la rassegnazione.

A.T.

“I volatili del Beato Angelico”

Il primo volatile arrivò un giovedì di fine giugno, all'ora del vespro, quando tutti i frati erano in cappella per la funzione. Fra' Giovanni da Fiesole, dentro di sé, chiava ancora se stesso Guidolino, che era il suo nome ce aveva lasciato nel mondo per il chiostro; si trovava nell'orto per raccogliere le cipolle, era il compito suo; perché abbandonando il mondo non aveva voluto abbandonare il mestiere di suo

¹² Apresenta-se a nota introdutória e o conto exatamente como aparecem no livro em que estão inseridos.

padre Pietro, che era ortolano, e nell'orto di San Marco coltivava pomidori, zucchine e cipolle. Le cipolle erano di quelle rosse, col capo grosso, molto dolci dopo un'ora d'ammollo, ma che fanno assai lacrimare gli occhi quando le maneggi. Le metteva dentro al saio raccolto a grembiule e sentì una voce che chiamava: Guidolino. Lui alzò gli occhi e vide il volatile. Lo vide attraverso le lacrime di cipolla che gli riempivano gli occhi, dunque rimase a fissarlo per qualche attimo, perché le ciglia si asciugassero e poi tornò a guardarlo.

Era una creaturina rosea, dall'aspetto morbido, con delle braccine giallastre come quelle dei polli spennati, ossute, e due zampe anch'esse molto magre, con le giunture prominenti e delle dita callose come quelle dei tacchini. Aveva un volto da bambino vecchio, ma liscio, con due occhi neri e grandi e una lanugine canuta al posto dei capelli; e lo guardava, dibattendo stancamente le braccia, come mimando un volto che non poteva riprendere, quasi fosse un movimento ripetitivo e obbligato. Era rimasto impigliato fra i rami di un pero, che sono spigolosi e bitorzoluti, e che in quel momento del volatile qualche pera matura cadeva e si spiacciava sulle zolle. Stava in una posizione molto scomoda, con le zampe imbracate da due rami che certo dovevano pungerli gli inguini, il torso di sbieco e il collo storto, perché altrimenti sarebbe stato costretto a guardare per aria. Dalle scapole, come due incredibili vele triangolari, gli partivano due enormi ali che ricoprivano alla brezza insieme alle foglie del pero. Erano fatte di piume ocre, gialle, turchine e di un verde smeraldo come quello del martin pescatore, che ogni tanto si aprivano a ventaglio toccando quasi terra e poi si richiudevano, rapidissime, scomparendo una dentro l'altra.

Fra' Giovanni di asciugò gli occhi col dorso della mano e gli disse: « eri tu che mi chiamavi? ».

Il volatile fece cenno di no con la testa, e tenendo il dito di una zampa steso verso di lui come se fosse un indice, lo ammiccò.

« Io? », chiese Fra' Giovanni con stupore.

Il volatile mosse la testa in cenno affermativo.

« Ero io che me chiamavo? », ripeté Fra' Giovanni.

Il volatile questa volta chiuse gli occhi e poi li riaprì, sempre in segno affermativo; o forse per stanchezza, chissà: perché era stanco, gli si leggeva sul volto, nelle pesanti occhiaie viola che gli cerchiavano gli occhi, e Fra' Giovanni vide che aveva la fronte imperlata di sudore, come un reticolo di goccioline che però non cadevano, evaporavano alla brezza della sera e poi si formavano di nuovo.

Fra' Giovanni lo guardò e sentì pietà e mormorò: « sei troppo stanco ». Il volatile lo guardò con quegli occhi grandi, umidi, poi chiuse le palpebre e dimenò alcune penne delle ali, una penna gialla, una verde e due azzurre, queste ultime tre volte, in rapida successione. Fra' Giovanni capì e ripeté sillabando, come chi impara un alfabeto; « hai fatto un viaggio troppo lungo ». E poi domandò: « perché capisco quello che dici? ». La creatura allargò le zampe quanto la posizione glielo consentiva, come a significare che non ne aveva la più pallida idea; e allora Fra' Giovanni concluse: « si vede che ti capisco perché ti capisco ». E poi disse: « ora ti aiuto a scendere ».

C'era una scala a pioli appoggiata a un ciliegio, in fondo all'orto. Fra' Giovanni andò a prenderla e tenendola orizzontale sulle spalle, con la testa fra un piolo e l'altro, la portò fino al pero e l'appoggiò in modo che la cima della scala arrivasse vicino alle zampe del volatile. Per salire meglio, si sfilò il saio, perché la gonnella gli impediva i movimenti, e lo depose su un cespuglio di salvia accanto al pozzo. Mentre saliva i pioli si guardò le gambe che erano magre, bianche, con radi peli, e pensò che le sue gambe assomigliavano alle gambe del volatile; e perciò sorrise, perché le rassomiglianze fanno sorridere; poi, mentre saliva, si accorse che dalla fessura delle brache gli era scivolata fuori la natura, e il volatile gliela fissava con occhi attoniti, come stupefatto e impaurito. Fra' Giovanni si chiuse, si ricompose e disse: « scusa, questa è una cosa che abbiamo noi umani »; e per un attimo pensò alla Nerina, a un cascinale vicino a Siena, tanti anni prima, una ragazza bionda e un pagliaio; e poi disse: « a volte riusciamo a dimenticarlo, ma ci vuole molta volontà e il senso delle nuvole, perché la carne è greve e chiama verso il centro della terra ».

Afferrò il volatile per le zampe, lo disincagliò dalle protuberanze del pero, evitò che la pelugine della testa si impigliasse nelle frasche, gli chiuse le; e tenendolo abbracciato sulla schiena lo guidò fino a terra.

Era buffa, la creatura: non sapeva camminare. Quando toccò il suolo barcollò, e poi cadde su un fianco, e lì rimase ad annaspere con le zampe per aria, come un pollo malato, poi si poggiò su un braccio e drizzò le ali facendole frusciare e vorticare come le pale di un molino a vento, probabilmente per rialzarsi, ma senza riuscirvi, finché Fra' Giovanni lo tirò su sostenendolo sotto le ascelle, e mentre lo sosteneva quelle piume frenetiche gli spazzolavano il viso facendogli il solletico, e lui lo faceva camminare tenendolo quasi sospeso sotto quella specie di ascelle tenendolo quasi sospeso sotto quella specie di ascella come si sostiene un bambino; e mentre così facevano le piume, aprendosi in un alfabeto che Fra' Giovanni capiva, gli chiesero: « cos'è questo? ». E lui rispose: « questa è terra, questa è la terra ». E poi, così camminando per il viottolo dell'orto, gli spiegò che la terra è fatta di terra, e di zolle, e nelle zolle crescono le piante, come ad esempio: pomidori, zucchine, cipolle.

Quando arrivarono alle volte del chiostro la creatura si impuntò. Frenò con le zampe, si irrigidì e disse che non voleva andare avanti. Fra' Giovanni la depose sulla panchina di granito appoggiata al muro e gli disse di aspettarlo; e quello rimase lì, col muro che lo sosteneva, a fissare il cielo con aria trasognata.

« Non vuole stare al chiuso », spiegò Fra' Giovanni al padre superiore, « non è mai stato al chiuso, dice che ha paura dello spazio, che lo spazio lo concepisce solo aperto, non sa cos'è la geometria ». E spiegò anche che quell'essere poteva vederlo solo lui, Fra' Giovanni, e nessun altro, perché sì, semplicemente; e il padre superiore, giusto perché era amico di Fra' Giovanni, poteva forse riuscire a sentire il frusciare delle ali se faceva attenzione, e gli chiese: « lo senti? » E poi aggiunse che si trattava di una creatura spersa, arrivava da altri spazi, errabonda, si erano spersi in tre, erano un piccolo drappello

di creature alla deriva, avevano vagato così, per ciel e arcani, finché quello era caduto sul pero. E aggiunse che dovevano ricoverarlo per la notte con qualcosa che ne impedisse la risalita, perché quando arrivava il buio quella creatura pativa la forza dell'ascensione, a cui andava soggetto, e se non aveva niente a trattenerlo sarebbe ripartito verso l'alto, di nuovo a vagare nell'etere come una scheggia alla deriva, e non potevano permetterlo, bisognava dargli ospitalità nel convento, perché a suo modo quella creatura era un pellegrino.

Il padre superiore ne convenne e pensarono al ricovero migliore: che fosse all'aperto, sì, ma trattenesse l'ascensione forzata: e così presero la rete dell'orto che proteggeva gli ortaggi da ricci e talpe: una rete di spaghi di canapa intrecciata da giuncai di Fiesole, che lavorano bene i vimini e il refe; e la tesero sopra quattro pali che piantarono in fondo all'orto, a ridosso del muro di cinta, così che formasse una specie di capanno a cielo aperto; e sulle zolle, che il volatile trovava così strane, misero uno strato di paglia asciutta e vi deposero la creatura, che trovò una sua posizione su un fianco, dopo alcuni accomodamenti, del suo corpicino; si abbandonò con voluttà e cedendo alla stanchezza che doveva esserci trascinato per i cieli si addormentò subito. Allora anche i frati andarono a dormire.

Le altre due creature arrivarono la mattina successiva all'alba, mentre Fra' Giovanni si recava a far visita al pollaio dell'ospite per vedere se aveva riposato bene. Contro il chiarore rosa del giorno imminente le vide arrivare a volo raso, di sbieco, come se tentassero disperatamente di mantenere quota senza riuscirvi, ondeggiando con zig-zag paurosi, e da principio pensò che si sarebbero sfraccellate contro il muro di cinta; invece lo evitarono per un pelo e poi, inaspettatamente, ripresero quota. Uno si librò nell'aria come un libellulone e poi si posò a gambe larghe sul muro di cinta, vi rimase un attimo a cavalcioni come indeciso da quale parte cadere e infine crollò a capofitto fra i cespugli di rosmarino dell'aiuola. Il secondo invece compì due volute a ricciolo, quasi una piroetta da saltimbanco, come una strana palla, perché era un essere rotondeggiante, gli mancava la parte inferiore del corpo, era solo un busto grassottello che finiva con una coda verdolina a spazzolone, un piumaggio ampio e folto che doveva essere la forza motrice e il suo timone. E proprio come una palla atterrò fra i filari di lattuga, rimbalzando due o tre volte, e data la forma e il colore verdeggiante lo si sarebbe detto un cespo d'insalata un po' più grosso degli altri che se ne andava a spasso per una burla della natura.

Fra Giovanni lì per lì rimase indeciso su chi andare a soccorrere per primo, poi si decise per il libellulone, perché gli sembrava più bisognoso d'aiuto, ingolato com'era malamente dentro ai cespugli di rosmarino, a testa in giù e con una gamba fuori che agitava come per chiedere aiuto. Sembrava proprio un libellulone, quando andò a tirarlo fuori; o perlomeno gli fece questo effetto; anzi, un grillone, a questo assomigliava, lungo e magro com'era, e tutto dinoccolato, con degli arti fini fini che si aveva paura a romperli a maneggiarli: e quasi traslucidi, verde-chiaro come gli steli del grano non ancora maturo. E anche il petto era quello di un grillo, un petto a cuneo, appuntito, senza un briciolo di carne, anzi, ossa e pelle: però con un piumaggio così raso che sembrava quasi un pelame; dorato; e dorati erano anche i

lunghe peli lucenti che gli spuntavano sul cranio, quasi capelli: perché capelli non erano; e che data la posizione, col capo all'in giù, gli nascondevano il viso.

Con mano timorosa Fra' Giovanni allungò il braccio e liberò la fronte da quei capelli: e gli apparvero prima due grandi occhi chiarissima, come d'acqua, stupefatti, e poi un volto magro, bello, di carnato candido e con le guance rosse. Un volto di donna, perché quello era un volto femminile anche se su un corpo di strano insetto. Fra' Giovanni disse: « somigli alla Nerina, una ragazza che conobbi una volta e che chiamava Nerina »; e cominciò a liberare la creatura dagli aghi del rosmarino; con circospezione, perché aveva paura di romperla; e perché aveva paura di spezzarle le ali, che somigliavano proprio a quelle delle libellule, ma grandi e affusolate, trasparenti, di un rosa azzurrato, e d'oro con un reticolo finissimo come un vero. Prese in braccio la creatura, che era assai leggera, pesava quanto una fascina di paglia; e camminando per l'orto Fra' Giovanni andava ripetendo quello che già aveva detto il giorno prima all'altra creatura; che quella era la terra, e che la terra era fatta di terra, e di zolle, e nelle zolle crescono le piante, come ad esempio: pomidori, zucchine, cipolle.

Depose il volatile nel gabbione, accanto all'ospite che vi si trovava, e con premura andò a raccogliere l'altro esserucolo, quello tondeggiantissimo che era finito nell'insalata. Che poi così tondeggiantissimo come sembrava non era, perché il suo corpo si era come srotolato, e aveva la forma di un ricciolo, di un otto, anche se monco, perché difatti era solo un busto che finiva in una bella coda. Non era più grande di un lattante. Fra' Giovanni lo raccolse e ripetendo le sue spiegazioni sulla terra e sulle zolle lo portò fino al gabbione, e quando gli altri lo videro arrivare cominciarono ad agitarsi dall'allegria; Fra' Giovanni depose la pallina sulla paglia e con meraviglia li stette a guardare che si scambiavano colpetti di zampe, affettuose occhiate e tocchi di penne, parlando nel loro modo alare e anche ridendo per la gioia di essersi ritrovati.

Intanto era ormai giorno pieno e il sole bruciava già, e nel timore che il calore offendesse quelle strane carni, Fra' Giovanni riparò un lato del gabbione con delle frasche; poi, dopo aver chiesto se avevano ancora bisogno di lui e che se avevano bisogno lo chiamassero pure col fruscio, andò a cavare le cipolle di cui aveva bisogno per fare la minestra del mezzogiorno.

Quella notte il libellulone andò a visitarlo. Fra' Giovanni dormiva, lo vide seduto sullo sgabello della cella e gli sembrò di svegliarsi di soprassalto, invece era già sveglio. Era una notte di luna piena e il chiaro di luna disegnava il riquadro della finestra sul pavimento di mattoni. Fra' Giovanni sentiva un intenso profumo di basilico, così forte che gli dava una specie di ebbrezza. Si mise a sedere sul letto e disse: « sei tu che odori di basilico? ». Il volatile gli mise una delle sue lunghissime dita sulla bocca, come a significargli di non parlare, poi gli si avvicinò e lo abbracciò. E allora Fra' Giovanni, confuso dalla notte, dal profumo di basilico e da quel volto candido con i capelli lunghi, disse: «Nerina, ti sto sognando ». Il volatile sorrise, e prima di lasciarlo, con un fruscio d'ali disse: «domani ci devi dipingere, siamo venuti apposta ».

Fra' Giovanni si svegliò all'alba, come sempre faceva, e subito dopo la prima preghiera si recò al gabbione degli ospiti e scelse il primo modello. Qualche giorno prima, con certi confratelli che gli facevano da aiutanti, aveva dipinto nella ventitreesima cella del convento la crocifissione del Cristo, e aveva voluto che i suoi collaboratori guazzassero il fondo di verdaccio, che è una mescolanza di ocre, nero e cinabro, perché voleva che fosse il colore della disperazione di Maria che addita il figlio crocifisso con un gesto impietrito. Ma ora, che aveva lì a disposizione quell'esserucolo rotondeggiante con la coda impendibile come una fiamma, per alleviare il dolore della vergine e per farle capire che il patimento del suo figliolo era volontà di Dio, pensò di raffigurare degli esseri divini che quali strumenti del destino celeste si prestassero a ribadire i chiodi nelle mani e nei piedi del Cristo. Dunque portò il volatile nella cella, lo depose su uno sgabello, a pancia in giù perché sembrasse in volo, e in simile posizione lo dipinse agli angoli della croce, raffigurandogli nella mano destra uno strumento per battere i chiodi: e i fratti che con lui avevano affrescato la cella guardavano attoniti quella strana creatura che egli con rapidità incredibile faceva spuntare col pennello dalle tenebre della crocifissione, e in coro dicevano: « oh! ».

Così passò quella settimana, Fra' Giovanni, dipingendo e dimenticandosi persino di mangiare. Aggiunse un'altra figura in un affresco già completato, quello della trentaquattresima cella, dove aveva già dipinto il Cristo dell'orazione nell'Orto. La pittura sembrava già completa, come se non ci fosse più spazio; però trovò un angolino sopra gli alberi di destra e lì dipinse il libellulone che aveva il volto della Nerina, con le sue ali traslucide e dorate; e in mano gli mise un calice, affinché lo offrissi al Cristo.

Poi, per ultimo, dipinse il volatile che era arrivato per primo, e scelse il muro del corridoio del primo piano, perché voleva una parete ampia con una buona prospettiva. Prima dipinse un portico, con colonne e capitelli corinzi, e poi lo scorcio di un giardino chiuso da una palizzata. E infine mise in posa il volatile, in posizione genuflessa, appoggiandolo a uno scanno perché non cadesse; gli fece incrociare le mani sul petto in atteggiamento reverenziale e gli disse: «ti coprirò con una tunica rosa, perché hai un corpo troppo brutto. La Vergine la disegnerò domani, tu resisti questo pomeriggio, e poi potete ripartire: sto facendo un'Annunciazione».

La sera aveva finito. Stava calando il crepuscolo e sentiva una certa stanchezza. E anche la malinconia che danno le cose quando sono finte e ormai non c'è più niente da fare e il tempo è passato. Andò al gabbione e lo trovò vuoto. C'erano rimaste quattro o cinque piume impigliate nella rete che si muovevano al vento fresco che scendeva dai colli di Fiesole. Fra' Giovanni ebbe l'impressione di sentire un intenso profumo di basilico, ma nell'orto non c'era basilico, c'erano le cipolle e magari stavano già passando e fra un po' non sarebbero più state buone per fare la minestra. Perciò andò a raccogliercle avanti che marcissero.