

Luca Vaglio

Osservazioni su *Conversazione con Goya*

Nel corso della pluriennale collaborazione di Ivo Andrić con la principale rivista serba di letteratura e cultura della prima metà del Novecento, il “Srpski književni glasnik” (“Messaggero letterario serbo”), di cui lo scrittore a partire dal 1934 fu anche redattore e sulla quale pubblicò venti racconti inediti e vari articoli, spiccano due testi su uno dei maestri della pittura moderna, Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828). È rilevante innanzitutto il fatto che si tratta di due scritti: Andrić si è occupato di varie personalità, di diversi fenomeni storico-culturali e di alcuni libri, ma solo in questo caso si contano due contributi dedicati a uno stesso argomento, il che è indice di un interesse molto vivo. Andrić pubblica dapprima una concisa ma puntuale biografia del pittore spagnolo, *Goja*.¹ Questo testo è accostabile ad altri profili biografici composti dall'autore, quali sono quelli di san Francesco d'Assisi o di Simon Bolivar. Qualche anno dopo appare *Razgovor sa Gojom*,² un testo ben diverso, su cui torneremo nel prosieguo di questo articolo. In seguito i due scritti verranno raccolti in un volumetto intitolato *Zapisi o Goji*,³ impreziosito da 16 riproduzioni di opere del pittore.

Se per *Goya* si può facilmente dire che si tratta di un saggio biografico, nel caso di *Conversazione con Goya* vi è invece maggiore incertezza. Questo testo viene generalmente considerato un saggio e come tale nelle varie edizioni delle opere complete andriciane figura nel volume *Istorija i legenda*, composto di saggi e articoli dell'autore;⁴ inoltre, esso viene generalmente

¹ I. Andrić, *Goja*, “Srpski književni glasnik”, N.S., 26 (1929) 1, pp. 40-48.

² Id., *Razgovor sa Gojom*, “Srpski književni glasnik”, N.S., 44 (1935) 1, pp. 1-15.

³ Id., *Zapisi o Goji*, Novi Sad, Matica srpska, 1961.

⁴ Il volume *Istorija i legenda* contiene una sezione intitolata *Stvaraoci* (Creatori), nella quale figura il saggio biografico su Goya, mentre nella prima sezione, *Umetnik i izraz* (L'artista e l'espressione), troviamo proprio *Razgovor sa Gojom*. Occorre ricordare che a questo mo-

trattato in studi, o in sezioni di studi, dedicati alla prosa saggistica di Andrić. Tuttavia, in tal modo viene trascurata la vera natura di questo scritto a favore di una parte del suo contenuto. La sua vera natura è infatti quella di racconto, poiché l'elemento finzionale è senz'altro prevalente e informa la totalità del testo. A tal proposito, basti considerare che il racconto si dipana intorno ad un artificio meramente fittizio: l'incontro tra l'anonimo narratore e l'anziano pittore, incontro che incornicia e da cui scaturisce il 'monologo' di Goya. *Conversazione con Goya* è scritto in prima persona: l'anonimo personaggio-narratore incontra il pittore ormai anziano a Bordeaux (città in cui muore) e tale incontro è situato esplicitamente nel 1828 (anno della morte di Goya),⁵ manca ancora più di un sessantennio alla nascita di Andrić. Per questa ragione il personaggio-narratore può essere identificato solo in parte con l'autore reale, mentre nella storia degli studi andrićologici non di rado si è verificata una totale identificazione tra personaggio e autore. Altra componente di rilievo a sostegno della tesi qui proposta è l'uso della cornice, realizzata mediante l'inserimento di un narratore-cornice (il personaggio-narratore): si tratta infatti di un procedimento che ha una chiara funzione di letterarizzazione del testo e che viene adoperato anche in diverse altre opere andrićiane. L'elemento saggistico invece si rileva nella configurazione, appunto, saggistica dell'eloquio di Goya, al quale manca una struttura discorsiva ben articolata e che è digressivo e frammentario, e poi nel contenuto della 'conversazione', incentrata su riflessioni e concezioni riguardanti l'arte, l'artista e il rapporto tra arte e realtà. Per questo è stato subito notato che Andrić in *Razgovor sa Gojom* esprime parti della sua poetica personale e, alla luce di quanto si è appena detto, lo fa in una maniera che si situa tra l'esplicito (il saggio) e l'implicito (il racconto). Nonostante ciò, permane l'inopportunità di ritenere che ogni cosa detta da Goya possa essere letteralmente e acriticamente attri-

do di suddividere i testi andrićiani (per generi), stabilito per la prima volta seguendo la volontà dell'autore, si è accostato anche il criterio cronologico, come dimostra la sistemazione dei testi nella più recente edizione delle opere complete di Andrić, in venti volumi (Beograd-Podgorica, Štampar Makarije-Nova knjiga, 2011).

⁵ A un certo punto Goya dice al suo interlocutore: "Danas, u 1828. godini [...]" ("Oggi, nell'anno 1828 [...]"), I. Andrić, *Razgovor sa Gojom* [1935], in Id., *Sabrane pripovetke*, drugo, dopunjeno izd., priredivanje i pogovor Ž. Đukić-Perišić, Beograd, Zavod za udžbenike, 2012, p. 191. Si ricorda che finora sono state pubblicate due traduzioni di questo racconto: I. Andrić, *Conversazione con Goya*, trad. di L. Vaglio, "I Nipoti di Rameau. Rivista di cultura", Roma, 5 [1999], pp. 32-46; Id., *Conversazione con Goya*, trad. di D. Badnjević, in Id., *Romanzi e racconti*, Progetto editoriale e saggio introduttivo di P. Matvejević, Trad., cronologia e note a c. di D. Badnjević, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1185-1207. Se non vi sono indicazioni diverse, in questo articolo le traduzioni sono di chi scrive.

buita ad Andrić; tale esagerazione interpretativa è di certo legata al fatto che il personaggio-narratore viene generalmente e automaticamente identificato con Andrić stesso, come si può vedere ricordando almeno un esempio: “Ovaj esej zasnovan je na Gojinim rečima izgovorenim u Andrićevom imaginarnom susretu sa španskim slikarem”.⁶

Qui non ci soffermeremo oltre sulla questione del genere cui appartiene *Razgovor sa Gojom*, poiché, in base alle caratteristiche presentate poc'anzi, la si ritiene risolta definitivamente con la definizione tipologica di ‘racconto-saggio’. Si vuole invece porre in evidenza un altro elemento, ossia che anche in questo racconto Andrić affronta uno dei temi che più lo hanno affascinato e interessato, la pittura, e più in particolare il ritratto. Per Andrić la pittura diviene la quintessenza dell'arte e il ritratto è una parte fondamentale della espressione artistica. Ciò è tanto più vero in quanto quella del ritratto è una tecnica che trova applicazione anche nell'arte della parola, la letteratura, specialmente nella narrativa, nella quale diviene un importante procedimento di raffigurazione, almeno a partire dal Settecento e, con forza ancora maggiore, nell'Ottocento, ovvero con l'affermazione del realismo come approccio alla letteratura, come fenomeno stilistico e come epoca storico-letteraria.

La presenza e l'importanza del ritratto nell'opera andrićiana sono state notate già da tempo. Uno dei primi testi critico-letterari in cui avviene tale constatazione è significativamente intitolato *Andrić i Goja* ed è stato pubblicato in occasione dell'uscita di *Zapisi o Goji*. In questo studio si osserva che, se Goya è un “pittore-narratore” (*slikar-pripovedač*), Andrić è un “narratore-pittore” (*pripovedač-slikar*): “Molti racconti di Andrić, e anche i romanzi, non sono altro che una serie maggiore o minore di quadri collegati con abilità, la cui successione non arriva mai al ritmo veloce di quadri fuggevoli come in un film: i suoi quadri sono generalmente statici e realizzati con minuzia per una visione lenta”.⁷ Tale giudizio va almeno in parte ridimensionato per il suo tendere a una universalizzazione che sarebbe eccessiva. Resta, tuttavia, il fatto che esso coglie nel segno indicando una caratteristica molto

⁶ M. Šutić, *Pokušaj sagledavanja osnovnih elemenata Andrićeve estetike*, in *Andrić u svetlu estetike*, ur. M. Šutić, Novi Sad-Beograd, Svetovi-Zadužbina Ive Andrića-Institut za književnost i umetnost, 1994, p. 36 (il corsivo è mio). Da notare che lo stesso Šutić pone subito dopo il problema dell'identificazione di Goya e, inoltre, del suo amico Paolo con il punto di vista di Andrić, cfr. *ivi*, p. 39.

⁷ “Mnoge Andrićeve priče, pa i romanzi, nisu ništa drugo nego manji ili veći broj vešto spojenih slika, čije sledovanje nikad ne prelazi u brzi ritam ovlašnih slika kao na filmu: njegove slike su obično statične i minuciozno radene za sporo gledanje”: D. M. Jeremić, *Andrić i Goja* [1962], in *Zbornik o Andriću*, prir. R. Vučković, Beograd, SKZ, 1999, p. 256.

importante dell'arte narrativa andrićiana, di nuovo sottolineata poco oltre nello stesso studio: "E la cosa evidente prima di ogni altra sia nel mondo di Goya sia in quello di Andrić sono gli uomini, le personalità, i ritratti. Andrić è un ritrattista spietato come Goya".⁸

Una definizione del ritratto

Quanto il ritratto sia una componente essenziale della riflessione andrićiana sull'arte e, più specificamente, sull'arte della narrativa è attestato anche da un elemento strutturale: al ritratto è dedicata, probabilmente non a caso, la parte centrale di *Razgovor sa Gojom*. Tuttavia, una specie di introduzione a questo tema è costituita già dalle parole di Paolo (non si dice il suo cognome), l'artista italiano amico di Goya di cui, nel racconto, lo stesso pittore spagnolo riporta le riflessioni. Sebbene si tratti di parole relative alla creazione artistica in generale e non al ritratto in particolare, esse presentano un primo nucleo di elementi che ritornano in seguito quando Goya esprime la sua concezione del ritratto.

Secondo Paolo gli artisti, come fossero una "seconda natura", creano forme, fermano il trascorrere del tempo e trattengono "lo sguardo che nella 'natura' già alcuni minuti dopo cambia o si spegne", colgono e mettono in risalto "movimenti fulminei che mai nessuno vedrebbe" e li rendono così disponibili, insieme al loro significato nascosto, alle generazioni future.⁹ Inoltre, Paolo prosegue presentando il punto di vista degli artisti:

Mi svaki taj pokret i svaki pogled pojačavamo jedva primetno za jednu liniju ili jednu nijansu u boji. To nije ni preterano ni lažno i ne menja, u osnovi, prikazani fenomen, nego živi uz njega kao neki neprimetan ali stalan pečat i dokaz da je ovaj predmet po drugi put stvoren za jedan trajniji i značajniji život, i da se to čudo desilo u nama, lično. Po tom višku koji nosi svako umetničko delo kao neki trag tajanstvene saradnje između prirode i umetnika, vidi se demonsko poreklo umetnosti.¹⁰

⁸ "A ono što i u Gojinom i u Andrićevom svetu pre svega pada u oči, to su ljudi, ličnosti, portreti. Andrić je nemilosrdan portretista kao i Goja": *ivi*, p. 257.

⁹ Cfr. I. Andrić, *Razgovor sa Gojom*, cit., p. 187.

¹⁰ "Noi rafforziamo ogni movimento e ogni sguardo in maniera appena percepibile, con una linea o con una sfumatura di colore. Ciò non è né esagerato né falso e non cambia, in fondo, il fenomeno raffigurato, ma vive accanto ad esso come un timbro impercettibile ma permanente e come prova che tale oggetto è stato creato una seconda volta per una vita più durevole e più significativa, e che tale miracolo è avvenuto dentro di noi, personalmente. Per quel sovrappiù che ogni opera d'arte porta come traccia di una collaborazione misteriosa tra la natura e l'artista, si vede l'origine demoniaca dell'arte", *ivi*.

Le idee misticheggianti esposte da Paolo contengono la prima descrizione di un elemento importante della concezione di Goya: la messa in risalto di un particolare, che ha un significato mistico per l'artista italiano e un altro, come si vedrà più avanti, per lo spagnolo.

Quindi, dopo brani incentrati su altri personaggi e su altri elementi della visione di Goya, si arriva alla sua concezione del ritratto. Prima di tutto, il pittore sottolinea che un "compito particolarmente difficile nell'esecuzione di un ritratto" è "la separazione del personaggio da tutto ciò che lo circonda e lo lega agli uomini e all'ambiente".¹¹ Si tratta di una "liberazione" (*oslobodjenje*) della figura che richiama ancora una volta idee misticheggianti, qual è quella di una "controcreazione" (*protivstvranje*) messa in atto dal pittore. Isolare la figura che si ritrae è necessario per poterla creare di nuovo nella nuova realtà del quadro. Qui è interessante una considerazione: "In ogni altra arte, l'uomo è raffigurato sempre in collegamento con gli altri uomini".¹² Ovviamente, più che le altre, ciò riguarda proprio l'arte della narrativa, la quale raffigura, in genere, sistemi di personaggi e di rapporti sociali più o meno complessi a seconda delle intenzioni e delle propensioni degli autori. Tuttavia, Andrić continua a parlare della figura umana ritratta in un dipinto ed è evidente che stia presentando una sua particolare visione della scrittura di finzione, che va al di là delle coordinate genericamente attribuite a "ogni altra arte". Goya insiste sulla solitudine del personaggio raffigurato:

naslikani ljudski lik je sam, okovan, izdvojen jednom zauvek, jer portret nema ni oca ni majke, sestre ni deteta. On nema kuće ni vremena ni nade, često ni imena. Dok nas gleda živim očima, on već predstavlja bivši život, ugašen da bi mogao trajati. [...] Nepomičan, čovek vas gleda tužno, zaplašeno, [...] i pogledom, jedinim čime može da se izrazi, govori: "Ti odlaziš dalje da živiš i radiš i prenosiš pogled po drugim likovima, a ja ostajem tu, osuden i okovan, [...] ostajem doveka samo slika, i to ne slika samoga sebe, nego slika jednog tvog pogleda".¹³

¹¹ "jedan naročito težak zadatak kod izrade portreta, [...] izdvajanje lika iz svega onoga što ga okružuje i vezuje za ljude i okolinu", *ivi*, p. 189.

¹² "U svakoj drugoj umetnosti, čovek je prikazan uvek u vezi sa ostalim ljudima", *ivi*.

¹³ "La figura umana ritratta è sola, incatenata, separata una volta per tutte, poiché il ritratto non ha né padre né madre, né sorelle né figli. Non ha una casa né tempo né speranze, spesso neanche un nome. Mentre ci guarda con occhi vivi, già rappresenta una ex vita, spenta per poter durare. [...] Immobile, l'uomo vi guarda con tristezza, spavento, [...] e con lo sguardo, l'unica cosa con cui si può esprimere, dice: 'Tu continui a vivere e a lavorare e a portare lo sguardo sulle altre figure, mentre io resto qui, condannato e incatenato, [...] resto in eterno soltanto un'immagine, e non un'immagine di me stesso, ma l'immagine di un tuo sguardo'", *ivi*.

È fondamentale la componente individuale sottesa alla realizzazione dei ritratti: questi sono “l’immagine” di “uno sguardo” del pittore, dell’autore in quanto soggetto diverso da tutti gli altri (si noti il gioco di parole legato alle diverse sfumature semantiche della parola *slika*, che può significare ‘immagine’ oppure ‘quadro’). Proprio tale soggettività emerge nella raffigurazione dei personaggi. L’accento continua però ad essere posto sulla solitudine, che è tale da indurre l’autore a porvi rimedio e lo fa in una maniera che mette in risalto un’altra individualità da non trascurare, quella del soggetto ritratto:

Osamljenost lika na portretu je tolika da slikar ponekad oseti potrebu da uz ličnost naslika i neki predmet koji je u vezi s njom, neki simbol koji je tumači i objašnjava. Ja sam i sâm u nekoliko slučajeva to činio, ali sam brzo uvideo svu uzaludnost toga postupka. Jer predmeti, instrumenti, oružja ili igračke, menjaju s vremenom ne samo oblik nego i značenje, i posle stoje uz onaj usamljeni lik, zastareli i nerazumljivi; i sami usamljeni, još više ga izdvajaju i udaljuju.¹⁴

Benché si osservi che è sterile e destinata all’insuccesso la tecnica di raffigurare insieme al personaggio un oggetto che lo rappresenti meglio e che lo salvi dalla solitudine, si tratta in realtà di un momento saliente della descrizione di quella che potremmo definire la ‘teoria del ritratto’ del Goya andrićiano e, in questo caso, di Andrić stesso. Ciò è dimostrato da una serie di esempi rinvenibili in altre opere dello scrittore, su cui torneremo più avanti.

Goya sente tutto “l’incatenamento, il sordo, eterno silenzio del ritratto” (“okovanost, gluvo, večito ćutanje portreta”) e per questo ammette di aver ceduto a volte alla tentazione di scrivere accanto al ritratto delle parole che caratterizzino il personaggio e che lo possano spiegare, motivare, interpretare e, perciò, collegare all’osservatore (“reč-dve, jedno ime ili neke druge značajne reči koje tu ličnost karakterišu i koje bi je posle koliko-toliko objašnjavale i povezale s gledaocem”).¹⁵ Tuttavia, egli è cosciente, ancora una volta, dell’inutilità di tale procedimento. Infatti, secondo lui l’arte del ritratto consiste proprio nel più totale isolamento del personaggio, anche dal punto di vista conoscitivo, tanto che l’incapacità di realizzare questo isolamento smaschera i principianti e i cattivi pittori:

¹⁴ “L’isolamento della figura in un ritratto è tale che il pittore a volte sente il bisogno di dipingere accanto al personaggio anche un oggetto che sia in relazione con esso, un simbolo che lo interpreti e lo spieghi. Io stesso in alcuni casi l’ho fatto, ma mi sono presto reso conto di tutta l’inutilità di questo modo di procedere. Poiché gli oggetti, gli strumenti, le armi oppure i giocattoli, con il tempo cambiano non solo forma ma anche significato, e dopo restano accanto a quella figura isolata obsoleti e incomprensibili; essi stessi isolati, la separano e l’allontanano ancora di più”, *ivi*.

¹⁵ *Ivi*.

To je veština portretisanja. I zato početnici i rdavi slikari ne umeju da rade portrete, jer ne umeju da ih izdvoje, izoluju [...]. Rdavi portreti po tome se i poznaju što je ličnost na njima pritešnjena, zapletena i povezana sa ambijentom u kom kao da produžuje jednim delom da živi, jer slikar nije smeo ili nije umeo da izvrši teški posao izdvajanja i oslobodenja, 'ubijanja' i 'ovekovečenja' ličnosti.¹⁶

Nella teoria del ritratto esposta in *Razgovor sa Gojom* vi è un altro elemento molto significativo: la messa in rilievo di un dettaglio, di un particolare, e in questo ritorna, anche se in chiave diversa, la visione espressa da Paolo nella parte iniziale del racconto:

Istina, govorili su mi da sam zaobilazio teškoće i olako uticao na gledaoce podvlačeći jedno mesto do karikature. Prvo nije tačno, a drugo jeste, ali delimično. Ja nisam zaobilazio teškoće, nego sam ih sve pošteno rešavao, ali jednom rešene, utkao i sabio u ono 'podvučeno' mesto. Jer, znajte, *na svakoj slici uvek je samo jedno mesto koje dočarava iluziju stvarnosti, gledaočeve stvarnosti*. Ono je jedino važno i odlučujuće, kao potpis na menici. To mesto mogu biti oči ili ruka, ili prosto metalno dugme osvetljeno na osobit način.¹⁷

Mentre il *quid* in più di cui parla Paolo rivela, secondo lui, l'“origine demoniaca dell'arte”, questo “punto” “unico” e “accentuato” del ritratto, che Goya descrive, chiama in causa un fattore determinante dell'arte del ritratto, l'osservatore, e di conseguenza – alla luce del parallelo tra pittura e scrittura che si suggerisce e si realizza in alcune parti di *Razgovor sa Gojom* – dell'arte della narrativa, il lettore. Questa caratteristica del ritratto nell'arte figurativa e nella letteratura è comunque indice di un'illusione, quindi di una differenza tra la realtà fenomenica e l'arte, qualunque sia la sua natura, ma si tratta di un elemento imprescindibile della visione del ritratto di Goya e, si può subito supporre, anche di Andrić.

¹⁶ “Questa è l'arte del ritratto. E per questo i principianti e i cattivi pittori non sanno realizzare i ritratti, poiché non sanno separarli, isolarli [...] I cattivi ritratti si riconoscono per il fatto che in essi il personaggio è costretto, imbrigliato e collegato con l'ambiente, in cui è come se prolungasse in parte la sua vita, poiché il pittore non ha osato o non ha saputo eseguire il duro lavoro della separazione e della liberazione, dell'“uccisione” e della ‘perpetuazione’ del personaggio”, ivi, p. 190.

¹⁷ “In verità, mi dicevano che aggiravo le difficoltà e che influenzavo facilmente gli osservatori accentuando un punto fino alla caricatura. La prima cosa non è esatta, la seconda sì, ma in parte. Io non aggiravo le difficoltà, ma le risolvevo tutte onestamente, tuttavia, una volta risolte, tessevo e comprimevo in quel punto ‘accentuato’. Poiché, sa, *in ogni quadro è sempre un solo punto a evocare l'illusione della realtà, la realtà di colui che osserva*. Soltanto quello è importante e decisivo, come la firma su una cambiale. Quel punto può essere costituito dagli occhi o da una mano, oppure da un semplice bottone di metallo illuminato in maniera particolare”, ivi (il corsivo è mio).

Ritratti andriciani

La galleria dei ritratti presenti nelle opere narrative di Andrić è davvero vastissima. In alcuni casi il ricorso alla tecnica del ritratto si estende addirittura lungo l'intero tessuto narrativo, come nel caso di *Gospođica* (La signorina, 1945), romanzo per il quale quanto è stato appena detto risulta così vero da potersi definire un *romanzo-ritratto* oppure un *romanzo di ritratti*.¹⁸ Qui interessa, tuttavia, soffermare l'attenzione sugli esempi in cui è possibile rilevare più chiaramente l'applicazione delle concezioni espresse in *Razgovor sa Gojom*. Si può infatti constatare che fino ad oggi non è stata messa in atto una reale verifica dell'effettiva applicazione di tali concezioni nella prosa andriciana, sebbene di *Conversazione con Goya* si parli in genere (almeno dopo l'uscita di *Zapisi o Goji*, che ha reso il racconto noto anche ai lettori meno informati sui contributi pubblicati sul "Srpski književni glasnik") come di un testo in cui l'autore espone le proprie idee, e solo tale verifica consentirebbe di confermare che il racconto su Goya costituisce un testo importante per l'enucleazione di aspetti chiave della scrittura e della poetica di Andrić.

Innanzitutto, può sembrare assurdo parlare di isolamento del personaggio nelle opere narrative e ciò per ragioni che sono state già presentate. Tuttavia, occorre subito osservare che tale isolamento si può realizzare se si prende in considerazione il ritratto come componente strutturale fondamentale, come elemento basilare della struttura di un racconto o di un romanzo, un elemento che giustapponendosi agli altri o amalgamandosi con essi dà forma alla narrazione. In questo senso il ritratto diviene non solo possibile in letteratura, ma si può configurare secondo diverse modalità, ossia può consistere nella raffigurazione dell'aspetto fisico di un personaggio, nel tratteggiamento della sua psiche, oppure nella ricostruzione, più o meno dettagliata, della sua biografia. Inoltre, bisogna aver presente che nella concreta realizzazione di un ritratto tali modalità si possono combinare secondo proporzioni di volta in volta differenti e con la possibile prevalenza / assenza di una di esse. Qui si prende in considerazione soprattutto la raffigurazione dell'aspetto fisico o comunque della componente figurativa di un personaggio, poiché è a questo che si riferisce in primo luogo il discorso del Goya andriciano, anche se non è sempre possibile scindere da essa la componente psicologica.

Sin dalle sue prime prove narrative Andrić presta particolare attenzione alla descrizione dell'aspetto dei personaggi, il che lo inserisce sin da subito

¹⁸ L. Vaglio, *Ritratto di un'alienazione. Per una lettura de La signorina di Ivo Andrić*, "Ricerche slavistiche", N.S. 12 (58) (2014), pp. 357-372, p. 359.

tra gli scrittori che si possono definire ‘realisti’ (sebbene questa definizione vada di volta in volta verificata nell’analisi dei singoli racconti o romanzi). Così Mustafà il Magiario, protagonista del racconto omonimo (*Mustafa Madžar*, 1923), viene subito caratterizzato attraverso il fisico, con l’emergere sia di un contrasto tra la realtà e le voci relative al personaggio, sia di un legame tra l’aspetto e la psiche che si ritrovano già in *Put Alije Đerzeleza* (Il viaggio di Alija Đerzelez, 1920): “Era curvo e in qualche modo minuto (poiché nei racconti e nelle attese era cresciuto). Tutto piegato, torvo e imbacuccato, somigliava più a un viaggiatore devoto e dotto che non a Mustafà il Magiario di cui tanto si narrava e si cantava”.¹⁹ Il richiamo al semblante di un “viaggiatore devoto e dotto” assume una valenza ironica e paradossale nel drammatico prosieguo della narrazione. Inoltre, già nella prima descrizione di Mustafà compare un oggetto che si lega a lui e alla sua immagine, il piffero (*zurna*): “A vent’anni, con una cassa di libri e di povere cose da studente di teologia, e con un grosso piffero di legno nero, dai fori con i bordi d’argento, fece ritorno a Doboj [...]”.²⁰ Questo strumento musicale accompagna il rude guerriero sin da quando lascia gli studi teologici a Sarajevo per tornare nella sua Doboj e si ritrova in più parti del racconto. Diviene così uno strano contrappunto della crudeltà e della folle ferocia di Mustafà. È evidente che in questo racconto vi è una prima, benché ancora parziale applicazione delle idee esposte in *Razgovor sa Gojom* (raffigurazione di un oggetto significativo, messa in rilievo di un particolare), forse perché quest’ultimo testo appare dodici anni dopo la pubblicazione di *Mustafa Madžar*. È plausibile che nei primi anni Venti le concezioni poi attribuite a Goya non fossero ancora del tutto mature o non fossero ancora chiaramente presenti nella mente dell’autore e che si siano cristallizzate all’incirca nel periodo in cui è stata pubblicata la *Conversazione*.

Alla luce di quanto è stato appena osservato, risulta molto importante la realizzazione della tecnica del ritratto riscontrabile nei testi narrativi andrićiani composti o pubblicati a partire dalla metà degli anni Trenta. Una particolare concretizzazione di tale tecnica così come è estrinsecata in *Razgovor sa Gojom* si rinviene nel caso di fra Petar, personaggio tra i più riusciti e tra i più noti del microcosmo andrićiano e al centro di un intero ciclo narrativo, composto di quattro racconti – *Trup* (Il tronco, 1937), *Čaša* (La coppa, 1940),

¹⁹ “Bijaše pognut i nekud malen (jer u pričanjima i očekivanju bijaše porastao). Vas savijen, mrk i umotan, više je ličio na pobožna i učena putnika nego na Mustafu Madžara o kom se toliko pričalo i pjevalo”: I. Andrić, *Mustafa Madžar*, in Id., *Sabrane pripovetke*, cit., p. 44.

²⁰ “U dvadesetoj godini, sa sandukom knjiga i softinske sirotinje, i s velikom zurnom od crna drveta, a rupice joj okovane srebrom, vrati se u Doboj [...]”, ivi (il corsivo è mio).

U vodenici (Nel mulino, 1941), *Šala u Samsarinom hanu* (Scherzo nella locanda di Samsara, 1946) – e del romanzo breve *Prokleta avlija* (Il cortile maledetto, 1954).²¹ La descrizione riguarda tanto l'aspetto fisico, sebbene sia reso in maniera fugace e generica, quanto i tratti caratteriali del personaggio, messi in rilievo anche attraverso la componente figurativa.

L'aspetto di fra Petar viene descritto in pochi punti del ciclo. In *Čaša* si dice: "Fra Petar stava sdraiato, paralizzato ma roseo e allegro in volto".²² In quella stessa posizione lo si trova anche in altri racconti, come *U vodenici*: "Fra Petar stava sdraiato nel suo giaciglio rialzato, con la testa e la parte superiore del corpo molto in alto. La parte inferiore del corpo era coperta da un pastrano cinerino con cordoncini rossi [...] Intorno alla testa di fra Petar sul cuscino bianco vi era il serto ricurvo dei suoi capelli brizzolati. Sul volto, bianco come quello degli uomini che stanno sdraiati e sono malati da lungo tempo, spiccavano dei vivi occhi marroni, delle folte sopracciglia e dei baffi vigorosi".²³ Se i due brani appena riportati presentano il personaggio in età già avanzata, in *Prokleta avlija* il punto di vista di Ćamil ci consegna una descrizione del frate ancora nel pieno delle sue forze, mentre si trovava, per errore, nel famigerato carcere di Istanbul: "Senza battere le palpebre, il giovane osservava con aria interrogativa ma tranquilla la faccia larga e aperta del frate, con i suoi folti baffi neri e i grossi e placidi occhi marroni, molto distanziati tra loro".²⁴

²¹ Sulle caratteristiche del ciclo di fra Petar e, più in generale, di quelli che si possono definire i 'racconti francescani' cf. L. Valjo [L. Vaglio], *Andrićev ciklus o fra-Petru*, "Sveske Zadružbine Ive Andrića", 29 (2010) 27, pp. 129-154.

²² "Fra Petar je ležao, uzet ali rumen i veseo u licu": I. Andrić, *Čaša*, in Id., *Sabrane pripovetke*, cit., p. 220.

²³ "Fra Petar je ležao na svom uzdignutom ležaju, sa glavom i gornjim delom tela visoko podignutim. Donju polovinu tela pokrivala je sura kabanica sa crvenim gajtanima [...] Na belom jastuku bio je oko fra-Petrove glave savijen venac prosede kose. U licu, koje je belo kao kod ljudi koji dugo leže i boluju, odudarale su žive smeđe oči, guste obrve i jaki brkovi": I. Andrić, *U vodenici*, in Id., *Sabrane pripovetke*, cit., p. 223.

²⁴ I. Andrić, *La Corte del diavolo*, trad. di L. Costantini, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 1322; "Mladić je netremice, ispitivački ali mirno gledao u fratovo otvoreno, široko lice sa gustim, crnim brkovima i jako razmaknutim, krupnim, smeđim očima mirna pogleda": Id., *Prokleta avlija*, in Id., *Romani. Travnička hronika. Na Drini ćuprija. Gospođica. Prokleta avlija*, Beograd, Laguna, 2014³, p. 701. Per i riferimenti agli originali dei romanzi si usa una recente edizione che pubblica i quattro compiuti (*Prokleta avlija* è alle pp. 681-738) basandosi sui testi stabiliti nella più nota raccolta delle opere andriciane, stampata a Belgrado nel 1981 in diciassette volumi e poi ristampata negli anni successivi.

Più che i tratti fisici, pur importanti, gli elementi che conferiscono una marcata coerenza al personaggio nei vari testi del ciclo sono i suoi tratti caratteriali – una profonda saggezza, un ironico e acuto senso dello humour, una penetrante capacità di osservazione – e il fatto che è insieme narratore, testimone (diretto o indiretto) degli avvenimenti narrati e protagonista (anche se quest'ultima caratteristica non si realizza nella stessa misura in tutti i testi). Non va trascurata una componente strutturale, la cornice, che accomuna tutti i testi di questo ciclo proprio al racconto su Goya. Vi è però anche un elemento che conferisce al personaggio di fra Petar un'omogeneità nel contempo figurativa e interiore: gli oggetti che lo caratterizzano. La descrizione del frate e la sua coerenza attraverso il ciclo sono affidate principalmente ad essi. Il ricorso a uno o più oggetti che interpretino il personaggio è una particolare realizzazione della tecnica del ritratto espressa in *Razgovor sa Gojom*.

È molto significativo che gli oggetti caratteristici di fra Petar – orologi e attrezzi di varia natura – compaiano sin dalla parte iniziale del primo testo del ciclo a lui dedicato, *Trup*, in cui si legge:

U fra-Petrovoj ćeliji bilo je velikih i malih časovnika, koji su ceo prostor ispunjavali svojim jednomernim šumom i povremenim iskucavanjem časova, bilo je oružja, delova od pušaka, razne gvoždurije i alata. On je bio majstor u tim stvarima i zato mu je ostao od mladosti nadimak Tufegdžija.²⁵

Anche nel racconto *Čaša* è possibile ritrovare il protagonista tra i suoi orologi e attrezzi e questo elemento della descrizione viene immediatamente dopo i tratti fisici già ricordati sopra: “Fra Petar stava sdraiato, paralizzato ma roseo e allegro in volto. Sulla sua testa vi erano mensole colme di attrezzi da orologiaio e da armaiolo. Sulle pareti vi erano molti orologi piccoli e grandi”.²⁶ Il riferimento ai numerosi orologi che si trovano nella cella di fra Petar ritorna nell'ultimo racconto del ciclo, *Šala u Samsarinom hanu*: “Nella cella di fra Petar, calda e tranquilla, uno di quei suoi orologi cominciò a raschiare e a digrignare i denti e batté delle ore *alla turca*.²⁷ [...] E mi porse la sua mano pallida da sotto la coperta, mentre uno degli orologi si mise di

²⁵ “Nella cella di fra Petar vi erano orologi grandi e piccoli, che riempivano l'intero spazio con il loro mormorio uniforme e con il periodico battere delle ore, vi erano armi, componenti di fucili, ferraglie varie e attrezzi. Egli era maestro in quelle cose e per questo gli era rimasto sin dalla giovinezza il soprannome Armaiolo”: I. Andrić, *Trup*, in Id., *Sabrane pripovetke*, cit., p. 207.

²⁶ “Fra Petar je ležao, uzet ali rumen i veseo u licu. Iznad njegove glave rafovi puni sahadžijskog i tufegdžijskog alata. Po zidovima mnogo malih i velikih časovnika”: I. Andrić, *Čaša*, cit., p. 220.

²⁷ In italiano nel testo originale.

nuovo a battere un numero indefinito di ore, tenuemente e allegramente”.²⁸ Gli orologi e i vari oggetti e attrezzi presenti nella cella di fra Petar non sono altro che dei simboli legati alla raffigurazione del personaggio; in quanto tali sono l’applicazione del principio figurativo dell’aggiunta di un oggetto, di “un simbolo” che “interpreti e spieghi” la persona ritratta.

L’importanza di questi oggetti si manifesta anche nel fatto che, in base ad essi, al frate vengono dati due particolari soprannomi: Tufegdžija (tur. *tüfekçi* ‘armaiolo’) e Sahadžija (tur. *saatçi* ‘orologiaio’).²⁹ Qui si assiste chiaramente alla messa in pratica di un altro elemento della tecnica del ritratto esposta da Goya: l’aggiunta di parole che, come gli oggetti, caratterizzano e interpretano il personaggio. Il fatto che i due elementi siano applicati in concomitanza e siano strettamente collegati l’uno all’altro non può che confermare la consapevolezza di Andrić e conferire, quindi, maggiore validità alla tesi secondo cui almeno in alcune parti di *Razgovor sa Gojom* si trovano componenti della sua poetica della narrativa.

Nel racconto *Čaša* la validità delle idee esposte dal Goya andriciano è tale che queste si ritrovano anche nel caso di un altro personaggio. Vi si narra infatti di un frate di nome Nikola Granić, maestro di fra Petar, noto per il suo carattere riservato e taciturno e per il suo attaccamento all’Ordine e ai novizi, di cui era, appunto, l’istitutore. Anche il suo ritratto è segnato da un oggetto, una coppa di fattura veneziana:

U mladosti je bio stasit i naočit. [...] Iz godine u godinu, od ranog proljeća do kasne jeseni, izuzevši vrijeme zajedničke molitve i časova, on je sjedio u bašti, uvijek na istom mjestu, pušeci na kratak skopaljski čibuk. A zimi je nastavljao svoje nijemo sjedenje u ćeliji pored prozora. Kraj sebe je držao svoju veliku mletačku čašu [...] Pio je polako i nikad nije ni dolivao ni po drugi put nalivao.³⁰

Tale oggetto diviene un emblema del personaggio e lo caratterizza a tal punto da dare il titolo al racconto. Come la sua coppa si distacca per bellezza

²⁸ “U toploj i mirnoj fra-Petrovoj ćeliji zastruga i zaškruta jedan od onih njegovih časovnika i iskuca neke sate *alla turca*. [...] I pruži mi svoju bledu ruku ispod pokrivača, a neki od satova počeo opet da iskucava neodreden broj sati, sitno i veselo”: I. Andrić, *Šala u Samsari-nom hanu*, in Id., *Sabrane pripovetke*, cit., p. 252.

²⁹ Cf. A. Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Sarajevo, Svjetlost, 1985⁵.

³⁰ “In gioventù era prestante e di bell’aspetto. [...] Da un anno all’altro, dall’inizio della primavera fino al tardo autunno, ad eccezione delle ore della preghiera comune e delle lezioni, egli stava seduto in giardino, sempre nello stesso posto, e fumava una corta pipa turca di Skopje. D’inverno continuava a stare seduto e muto nella sua cella, vicino alla finestra. Accanto a sé teneva la sua *grande coppa veneziana* [...] Beveva lentamente e non aggiungeva mai né versava per una seconda volta”: I. Andrić, *Čaša*, cit., p. 220 (il corsivo è mio).

e pregio da tutto ciò che si trova intorno, così fra Nikola si distingue per carattere, originalità e saggezza da tutti gli altri frati. Nel momento in cui sente che le forze gli stanno venendo meno e che si avvicina la fine, egli regala la coppa al giovane fra Petar e proprio in quel momento questa viene illuminata e messa in rilievo da un raggio di sole: “Quella coppa brillò e si illuminò al sole”.³¹ In questo modo la coppa diventa parte anche della caratterizzazione del protagonista del ciclo narrativo e quel raggio di sole che la illumina si può ritenere il dettaglio che nella finzione ricrea l'illusione della realtà.

La tecnica del ritratto presentata in *Razgovor sa Gojom* trova piena applicazione nel romanzo appartenente al ciclo di cui si è parlato finora, *Prokleta avlija*. Anch'esso, come *Gospođica*, può essere definito un ‘romanzo di ritratti’ (ma non un ‘romanzo-ritratto’, poiché non è incentrato sulla raffigurazione di un personaggio principale che per importanza spicca nettamente tra tutti gli altri). Anche in questo caso si riscontra lo stesso elemento di tale tecnica: la messa in rilievo di un dettaglio, riguardante Ćamil, che ricrea l'illusione della realtà e che viene reso anche attraverso l'espedito della raffigurazione di un oggetto (proprio come in *Čaša*).

La rilevanza del giovane e nobile Ćamil nel complesso della narrazione è messa in chiaro dall'enorme attenzione che l'autore presta alla sua caratterizzazione, anche fisica. Nel momento in cui compare nel romanzo, Ćamil è descritto così: “Sul far del crepuscolo, si chinò su di lui [fra Petar] la sagoma di un uomo alto, curvo, giovane all'apparenza, con una coperta in una mano e una borsa di cuoio nell'altra. [...] un turco! Il nuovo venuto si sistemò in fretta, quasi senza movimenti; il suo respiro non si sentiva”.³² La coperta e la borsa di cuoio spiccano sin da subito nella descrizione, presentandosi come oggetti che caratterizzano il personaggio (in quanto nobile e ricco). Tuttavia, poco dopo, quando vede per la prima volta alla luce del giorno la figura del giovane, che da allora lo ossessiona per la sua triste vicenda, a fra Petar il nuovo arrivato si presenta nel modo seguente:

Probudivši se u svitanje, fra Petar je pri bledej svetlosti zore, koja je tamo napolju morala biti raskošna, okrenuo pogled na desnu stranu, gde je sinoć zanoćio Turčin pridošlica. Prvo što je ugledao bila je *nevelika, u žutu kožu povezana knjiga*. Jako i toplo osećanje radosti prostrujalo mu je celim telom; nešto od izgubljenog, ljudskog i pravog sveta, koji je ostao daleko iza ovih zidova, lepo ali nesigurno kao snovidenje.

³¹ “Sja ona čaša i preliava se na suncu”: I. Andrić, *Čaša*, cit., p. 222.

³² I. Andrić, *La Corte del diavolo*, cit., p. 1320; “U prvom sutonu nad njim je nagnuta silueta visokog, pognutog, naizgled mladog čoveka, sa čebetom preko jedne i sa kožnom torbom u drugoj ruci. [...] Turčin! Pridošlica se smestio bez nameštanja, gotovo bez pokreta; dah mu se nije čuo”: Id., *Prokleta avlija*, cit., p. 700.

Trepnuo je očima, ali knjiga je stajala na mestu i bila zaista – knjiga. Tek tada je po-
šao dalje pogledom i video da je ta knjiga na krilu čoveka koji samo napola leži a na-
pola sedi, naslonjen na svoj kovčežić. To je onaj sinoćnji. Pored njega putnička torba
od svetle, rađene kože, pod njim mrko ćebe, sjajno i već na pogled toplo i meko kao
tanko, skupoceno krzno. [...] Nikad nije video predmete obične, svakodnevnne upotre-
be tako vešto izradene i od tako fine materije [...].³³

Il libro è proprio il punto del ritratto messo in evidenza per rievocare
l'illusione della realtà e ciò avviene attraverso la raffigurazione di un oggetto
significativo per la figura rappresentata. Solo in un secondo momento nel de-
scrivere Ćamil fra Petar si sofferma sui suoi tratti fisici, chiari indici di un
particolare stato interiore, della trasognata ossessione per la vicenda di Gem,
personalità storica vissuta nella seconda metà del secolo XV, sfortunato fra-
tello del sultano Baiazid II, entrambi figli di Maometto II il Conquistatore (el
Fātih), ossessione per la quale finisce, ingiustamente, in carcere e che gli co-
sta la vita:

Pogled je išao dalje. Lice tog čoveka bilo je novo iznenadenje. Lice mladića, meko,
malo podbulo, belo i bledo onim sobnim bledilom, drukčije od svega što se ovde
moglo očekivati, obraslo u ridu, pahuljastu bradu od desetak dana i oborene, nešto
svetlije brkove. Isticali su se veliki, bolesnički i poput uboja tamni koluti, iz kojih su,
sjajne od vlage i vatre, gledale modre oči.³⁴

In ogni caso, l'elemento di massimo rilievo della descrizione è e resta
quel "piccolo libro rilegato in pelle gialla", che si presenta come emblema

³³ I. Andrić, *Prokleta avlija*, cit., p. 700; "Svegliatosi presto, fra Petar, alla pallida luce
dell'alba, che fuori doveva essere splendente, volse lo sguardo alla sua destra, dove la sera
avanti s'era coricato il nuovo venuto. La prima cosa che notò fu *un piccolo libro rilegato in
pelle gialla*. Una forte e calda sensazione di gioia gli percorse tutto il corpo: era un frammento
del perduto, autentico mondo degli uomini che era rimasto lontano, fuori da quelle mura, bel-
lo ma incerto come una visione. Sbatté gli occhi, ma il libro rimaneva al suo posto – ed era
proprio un libro. Solo allora fra Petar spinse oltre lo sguardo e vide che il libro era in grembo
a un uomo che stava per metà sdraiato e per metà seduto, appoggiato alla sua valigetta. Era l'u-
omo della sera avanti. Accanto a lui, una borsa da viaggio di pelle chiara, lavorata; sotto di lui
una coperta scura, magnifica, calda e soffice solo a guardarla, come una leggera e preziosa pel-
liccia. [...] Mai aveva visto oggetti di uso comune, quotidiano, così finemente lavorati e fatti
con materiale tanto pregiato [...]": Id., *La Corte del diavolo*, cit., pp. 1320-1321 (corsivo mio).

³⁴ I. Andrić, *Prokleta avlija*, cit., p. 700; "Lo sguardo passò oltre. Il viso dell'uomo fu una
nuova sorpresa. Un viso giovane, delicato, leggermente gonfio, bianco, pallido del pallore di
chi sta sempre chiuso in camera sua, diverso da tutto quello che ci si poteva aspettare in quel
luogo, incorniciato da una fulva barba ricciuta di una decina di giorni e da baffi spioventi un
po' più chiari. Su quel viso pallido spiccavano, scure come una ferita, livide come quelle di
un malato, due grandi occhiaie in cui brillavano due occhi azzurri, umidi e lucidi di febbre":
Id., *La Corte del diavolo*, cit., p. 1321.

della figura cui è legato e grazie al quale si può constatare senza ombra di dubbio che nei brani riportati sopra, tutti appartenenti a un'unica successione di paragrafi, Andrić applica quella particolare tecnica ritrattistica ispirata alle parole del suo Goya. Ricorrendo a tale tecnica l'autore pone subito in evidenza la vicinanza emotiva tra fra Petar e Ćamil e suggerisce che quest'ultimo è un personaggio destinato a segnare l'intera narrazione.

A riprova del fatto che la concezione del ritratto esposta dal Goya andrićiano è davvero parte integrante della poetica dell'autore e che viene applicata almeno in alcune delle sue opere, in maniera consapevole a partire dalla metà degli anni Trenta, se non da prima, si può fare ricorso, tra gli altri possibili testi, anche al terzo romanzo compiuto di Andrić, *Gospođica*. In particolare, nella descrizione della protagonista vengono subito messi in rilievo un tratto fisico, le sopracciglia marcate e unite sopra il naso, e un altro elemento, che poi assurgerà a suo emblema, il rammendo:

To je visoka, mršava stara devojka u pedesetim godinama. Njeno lice je žuto, izbrazdano mnogim borama. Te bore su neobično duboke, a na čelu, pravo iznad nosa, one se ukrštavaju i ocrtavaju pravilan trougaonik koji spaja dve jake obrve. U dnu svake od tih bora leži, kao crn talog, tanka senka. Od toga celo njeno lice ima taman i izmučen izraz koji pogled očiju ne razvedrava, jer iz njih bije pomrčina. [...]

I ovoga februarskog dana, pred večē, Gospođica sedi pored prozora i krpi čarape.³⁵

Qui va sottolineato anche il punto che rievoca la realtà: le rughe che si incrociano tra le sopracciglia e che conferiscono al volto del personaggio l'aspetto cupo che fa da contraltare alla sua cupezza interiore. Inoltre, anche questo personaggio possiede un soprannome ('Signorina'), tristemente ironico, che addirittura viene usato come titolo del romanzo e che conferma ancora una volta – insieme alla parola 'rammendo' – l'importanza di alcune parole in quanto emblemi di un personaggio.

Considerazioni conclusive

Sarebbe possibile menzionare anche altri esempi di applicazione della concezione del ritratto di Goya, come la descrizione di fra Luka Dafinić, perso-

³⁵ I. Andrić, *Gospođica*, in Id., *Romani...*, cit., p. 564; "È una zitella magra e alta, sulla cinquantina. Il suo volto è giallo, solcato da molte rughe. Queste rughe sono particolarmente profonde e sulla fronte, sopra il naso, si incrociano a formare un angolo retto che unisce due sopracciglia marcate. Nelle profondità di ogni ruga, come un fondo nero, un'ombra sottile. Questo conferisce al suo volto un'espressione cupa e dolente, non illuminata dallo sguardo degli occhi, nei quali si riflette il buio. [...] Anche in questa giornata di febbraio, al calar della sera, la Signorina è seduta davanti alla finestra a rammendare calze": I. Andrić, *La signorina*, trad. di D. Badnjević e M. Orazi, Roma, Livello Quattro, 2008, p. 8.

naggio di *Travnička hronika* (La cronaca di Travnik, 1945) e protagonista di un nucleo narrativo che costituisce un racconto biografico in cui finzione e rievocazione storica si fondono armoniosamente. D'altro canto, nella struttura di *Travnička hronika* i ritratti dei personaggi sono un elemento caratteristico; il caso più rimarchevole è ovviamente quello del console generale di Francia, Jean Baptiste-Etienne Daville, il cui ritratto è realizzato in diversi momenti sparsi lungo l'intera opera. Oppure si potrebbe ricordare molto proficuamente il romanzo *Omerpaša Latas* (Omer-pascià Latas, 1976), incompiuto e pubblicato postumo, nel quale la pittura, il ritratto e l'artista sono temi espliciti e fondamentali, resi anche mediante la diretta introduzione di un pittore (Vjekoslav Karas), che è un personaggio chiave per la comprensione dell'opera. In effetti, *Omerpaša Latas* è la riprova del fatto che i temi menzionati sopra hanno interessato molto vivamente l'autore fino alla fine della sua esistenza e della sua attività letteraria, attività che si conclude con un altro romanzo di ritratti. Tuttavia, qui ci si limita ai casi riportati in precedenza, poiché sono sufficienti a dimostrare che le concezioni relative al ritratto espresse in *Razgovor sa Gojom* sono parte integrante della tecnica narrativa e della poetica di Andrić.

Ricapitolando in conclusione, si può, dunque, constatare che la peculiare tecnica andriciana del ritratto è costituita essenzialmente dai seguenti elementi: concisione e pregnanza; isolamento dei personaggi raffigurati; ricorso ad uno o più oggetti simbolo che interpretino il personaggio; uso di parole particolarmente significative (come i soprannomi) da affiancare alle descrizioni; messa in rilievo di un dettaglio che ricrei l'illusione della realtà. Il fatto che alcuni di questi elementi vengano criticati da Goya nel corso della sua esposizione, come nel caso della raffigurazione di un oggetto simbolo ("Io stesso in alcuni casi l'ho fatto, ma mi sono presto reso conto di tutta l'inutilità di questo modo di procedere"), dimostra ancora una volta, se ce ne fosse bisogno, che *Razgovor sa Gojom* è un testo complesso e polisemico, in cui non si può stabilire *a priori* il senso di ciò che viene detto, specie in rapporto alla realtà fenomenica e alla realtà dell'arte (della narrativa). Andrić crea il suo Goya in base a criteri finzionali, ma nel testo il modo narrativo si fonde con quello saggistico. *Razgovor sa Gojom* è un originale scritto di poetica, in cui l'autore crea una specie di genere ibrido, tra il saggio e il racconto, tra realtà e finzione, tra storia ed esistenza individuale, e così richiama alla mente dei lettori i testi composti da Jorge Luis Borges proprio a partire dagli anni in cui vide la luce la *Conversazione* andriciana.