

PER ENZA BIAGINI

a cura di

Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini
Sandro Piazzesi, Diego Salvadori

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2016

Per Enza Biagini / a cura di Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori
– Firenze : Firenze University Press, 2016
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 34)

<http://digital.casalini.it/9788864534046>

ISBN (online) 978-88-6453-404-6
ISSN (online) 2420-8361

I prodotti editoriali di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio vengono promossi dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze e pubblicati, con il contributo del Dipartimento, ai sensi dell'accordo di collaborazione stipulato con la Firenze University Press l'8 maggio 2006 e successivamente aggiornato (Protocollo d'intesa e Convenzione, 10 febbraio 2009 e 19 febbraio 2015). Il Laboratorio (<<http://www.lilsu.unifi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lilsu.unifi.it>) promuove lo sviluppo dell'editoria open access, svolge ricerca interdisciplinare nel campo, adotta le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area umanistica, fornisce servizi alla ricerca, formazione e progettazione. Per conto del Coordinamento, il Laboratorio editoriale Open Access provvede al processo del doppio referaggio anonimo e agli aspetti giuridico-editoriali, cura i workflow redazionali e l'editing, collabora alla diffusione.

Editing e composizione: LabOA con Arianna Antonielli (caporedattore), gli assistenti redattori Alberto Baldi e Martina Romanelli, i tirocinanti Matteo Ballati, Elena Falorsi, Giorgio Ferretti, Silvia Naso, Carolina Pucci, Serena Storai, Veronica Talarico.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M.C. Torricelli, M. Verga, A. Zorzi

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia (CC BY-NC-ND 3.0 IT: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>).

CC 2016 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

LUCI E OMBRE, TRACCE E SOTTOTRACCE
PER NOTTURNO INDIANO

Anna Dolfi

Università degli Studi di Firenze (<anna.dolfi@unifi.it>)

Não ser nada, ser uma figura de romance,
Sem vida, sem morte material, uma ideia
[...] Uma sombra num chão irreal, um sonho num transe.¹

Il suo muscolo cardiaco
tradiva extrasistole
emotive insospettate.²

Poco meno di dieci anni (quelli che separano il 1975 di *Piazza d'Italia* dal 1984 di *Notturmo indiano*) sarebbero bastati a Tabucchi per affermare una personalissima cifra narrativa costituita (ove si eccettui il per tanti versi atipico *Piccolo naviglio*³, 1978) essenzialmente di racconti o di 'romanzi' di racconti, perfino nel caso di *Piazza d'Italia*, dove alla cornice è affidato il compito di saldare un'ampia serie di *morceaux choisis*. D'altronde il *Gioco del rovescio* (1981), *Donna di Porto Pim* (1983), e il di poco successivo *Piccoli equivoci senza importanza* (1985), sono a confermare che la vocazione alla forma breve e la capacità di gestirla è tra le caratteristiche precipue dello scrittore, in particolare della sua prima maniera⁴. Assieme a

¹ F. Pessoa, *Não sei. Falta-me um sentido, um tacto*, trad. it. di A. Tabucchi, M.J. de Lancastre (a cura di), *Poesie di Fernando Pessoa*, Adelphi, Milano 2013, p. 99: «Non esser niente, essere una figura di romanzo, / senza vita, senza morte materiale, un'idea [...] / un'ombra su un terreno irreal, un sogno in trance». Se non diversamente specificato, tutte le traduzioni in italiano da Pessoa che figurano nel nostro testo sono degli stessi autori e provengono dalla stessa fonte.

² A. Tabucchi, *Pessoa cardiopatico*, ivi, p. 18.

³ Dopo decenni di dimenticanza (anche d'autore) ristampato da Feltrinelli nel 2011.

⁴ Anche se sappiamo bene che, dopo i due romanzi 'politici' del 1994 e del 1997 (*Sostiene Pereira* e *La testa perduta di Damasceno Monteiro*), Tabucchi avrebbe trovato il modo di frazionare i libri successivi (utilizzando la geniale formula del romanzo per lettera in *Si sta facendo sempre più tardi* [2001], o presentando nuove raccolte di racconti), perfino nel caso di *Tristano muore* (2004), che, nell'esibita frammentazione, è di nuovo almeno all'apparenza un testo 'compatto', scomponibile però sulla base di annessi, prolessi, spazi bianchi, *raccourcis*, prolungamenti, che consentono di far passare

quella di giocare di e con luci ed ombre, di costruire – per usare le parole della bandella di *Donna di Porto Pim* scritte, anche se non firmate, da Leonardo Sciascia⁵ – «paesaggi che digradano rapidi verso la tentazione metafisica», affidando al paratesto, alle note, perfino agli indici – o diversamente a storie complesse e paradossalmente non finite, a figure ritornanti ripetutamente declinate – il compito di dire quanto l'autore non dichiara in modo esplicito, lasciando per abitudine al lettore l'interrogazione o il compito della decifrazione ultima⁶. Al pari dell'interpretazione del plot,

quasi inosservati i prestiti, le citazioni, i prelievi, occultati nell'esibizione di una scrittura visibilmente costruita su materiali di riporto. Ad indagarli si è recentemente impegnata una mia allieva, nella sua tesi di laurea (relatore prof. Anna Dolfi) discussa all'Università di Firenze nell'a.a. 2012-2013: Simona Mariucci, *Frammenti per le fonti di «Tristano muore» di Antonio Tabucchi*.

⁵ La paternità della bandella l'avrebbe rivelata lo stesso Tabucchi: «*Donna di Porto Pim* è a suo modo una cartografia personale, il tracciato della geografia intima di ciò che ero allora. Che non fosse un vero e proprio libro di viaggio ma anche una metaforica circumnavigazione attorno a me stesso, il viaggio attorno alla propria camera di chi paradossalmente aveva fatto davvero quel viaggio alle Azzorre, cercai di dirlo nelle tre paginette di prologo, e sobriamente lo ribadisce, con parole colte e evocatrici, il risvolto di copertina che fu scritto da Leonardo Sciascia anche se non è firmato. Alludendo a Leopardi, il testo di Sciascia rammenta ciò che dentro di noi trova risonanze, perché “antico” e “lontano”, evocando queste due dimensioni quasi fossero due punti cardinali del racconto» (A. Tabucchi, *Le mie isole Azzorre e quelle degli altri*, «La Repubblica», 13 luglio 2006, adesso, con il titolo *Le mie Azzorre*, in Id., *Viaggi e altri viaggi*, a cura di P. di Paolo, Feltrinelli, Milano 2010, p. 184).

⁶ Quella della ricerca delle tracce, in un autore dalla fittissima intertestualità e dagli abituali e sempre più marcati nascondimenti come Tabucchi, è impresa avvincente, sia che ci si muova nella direzione del commento che in quella di un'ermeneutica diffusa. Ma non molto si è fatto in proposito almeno fino a qualche tempo fa, ove si eccettuino le edizioni commentate (in particolare quelle di *Sostiene Pereira* [Feltrinelli, Milano 1994] e di *Notturmo indiano* [Sei, Milano 1996], rispettivamente a cura di Bruno Ferraro e di Anna Dolfi). Sia consentito per questo il rinvio ad alcuni nostri tentativi (A. Dolfi, *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, Bulzoni, Roma 2006; *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Le Lettere, Firenze 2010; anche per la discussione della bibliografia sull'autore) e la segnalazione di volumi collettanei ove il problema ha iniziato ad essere affrontato da qualche saggio specifico: S. Contarini, P. Grossi (a cura di), *Antonio Tabucchi narratore*, Atti della giornata di studi (17 novembre 2006), Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, Paris 2007 (n.e. rivista e aumentata, 2012); *Echi di Tabucchi / Echos de Tabucchi*, Actes du colloque international (Aix-en-Provence, 12-13 Janvier 2007), numero monografico di «Italiés», 2007; A. Dolfi (a cura di), *I “notturni” di Antonio Tabucchi*, Atti di seminario (Firenze, 12-13 maggio 2008), Bulzoni, Roma 2008. Quanto alla presenza del cinema nell'opera di Tabucchi, si vedano il libro di T. Rimini, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Sellerio, Palermo 2011 e il saggio di A. Dolfi, *Cinéma, cinéma*, in *De l'image dans la littérature et de la littérature à l'image. Du muet à la vidéo. Littératures espagnole et italienne des XIXe, XXe et XXIe siècles*, Actes du colloque international (Paris, 19-21 Mai 2011), sous la direction d'Annick Allaire, Marina Fratnik, Pascale Thibaudeau, numero monografico di «Travaux et documents», 52, pp. 211-224; per la fotografia almeno il saggio di N. Trentini,

statutariamente aperto, già che è frutto (come suggerisce il Blanchot posto in esergo a *Notturmo indiano*) di un'insonnia pronta a volgersi, con il passare degli anni, in delirio e allucinazione⁷. Nessun dubbio, in ogni caso, che si tratti di un'attitudine ricettiva nei confronti delle zone più alonate del reale, di quanto, tramite l'avventura (il motivo ritornante del viaggio), sulla scorta della grande narrativa europea che ha teorizzato l'ombra e l'inquietudine (James, Stevenson, Conrad, Pirandello, Pessoa, Beckett...), ripropone temi che hanno a che fare con la follia, con l'assenza⁸. E anche con la 'balbuzie', con la luce esigua, fioca, intermittente, di storie raccontate da un io che vive⁹ a un io che scrive, ad uso di un lettore iscritto a cui ne corrisponde credibilmente un altro, esterno e forse infine reale. Sì che già in partenza (il caso di *Notturmo indiano*, su cui vogliamo soffermarci, a partire dalla *Nota* d'autore) di personaggi non visibili sulla scena (al risultato della duplicazione e del processo speculare) ce ne sono almeno quattro, oltre all'imprendibile Ombra (di nuovo doppia e speculare) che muove la ricerca, segnandone, con il palesarsi, l'epilogo.

Ma non stupisce il gioco dei rispecchiamenti (anche quello delle donne, assenti e ritornanti: Isabel/Magda; delle città dal doppio nome: Benares/Varanasi; o quello che sottolinea la stessa taglia di due distinti 'falsari': Margareth e il protagonista maschile del V capitolo), se la letteratura è per eccellenza il luogo dell'alterazione, del doppio, del diviso (si pensi, tra gli autori cari a Tabucchi, a Poe, Dostoevskij, Hoffman..., ma anche a Chamisso, Calvino), se al fondo dell'io si trovano al contempo (come pare suggerire *Il filo dell'orizzonte*, 1986) nessuno (*nobody*) e/o l'altro¹⁰. Oltre, s'intende, al fittivo protagonista della vicenda, che con l'Ombra dialoga, inseguendola mentre cerca se stesso in un'India improbabile nata da repertori topografici, da guide turistiche, da *survival kit*. Gli

«Il visibile senza cornice è sempre un'altra cosa». *La fotografia nelle storie di Tabucchi*, in A. Dolfi (a cura di), *Letteratura & Fotografia*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 201-237; per la musica gli interventi di P. Abbrugiati, *Des personnages dés accordés. La chanson napolitaine comme un fado dans l'œuvre de Tabucchi*, in *Parnasse et Paradis. L'Écriture et la Musique*, Actes du colloque international (Paris, 14-16 Mai 2009), sous la direction de Camillo Faverzani, numero monografico di «Travaux et documents», 46, 2010, pp. 267-283 e N. Trentini, *Fra notturni e canzonette: Tabucchi e la tentazione di modulare la memoria*, ivi, pp. 285-295. Sulla saggistica cfr. A. Dolfi, *Orizzonti. Una mappa di navigazione* [Tabucchi], «Narrazioni» 3, 2013, pp. 55-64.

⁷ Questi i sottotitoli degli *Ultimi tre giorni di Fernando Pessoa. Un delirio*, Sellerio, Palermo 1994; *Requiem. Un'allucinazione*, trad. it. di S. Vecchio, Feltrinelli, Milano 1992 (ed. orig. *Requiem. Uma alucinação*, Quezta, Lisboa 1992).

⁸ Penso in particolare a un racconto come *I pomeriggi del sabato* (in A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio* [1981], Feltrinelli, Milano 1988).

⁹ Si pensi, in *Notturmo indiano*, all'allusione ai «topi morti» che ricorrono anche negli *Archivi di Macao* (in *I volatili del Beato Angelico*, Sellerio, Palermo 1987).

¹⁰ Cfr. A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Feltrinelli, Milano 2003.

esterni quasi non esistono (a parte una spiaggia che troveremo ancora nel *Tempo invecchia in fretta*, 2009) o sono in notturna (si pensi alla strada lungo la pianura deserta verso Mangalore; alla visione della notte stellata da una barca, a Calangute). Quanto a luoghi/ambienti (dodici, come i capitoli del libro), 6 sono hotel; a una certa distanza seguono 2 stazioni e un ospedale. Per il resto, significativamente la Società teosofica di Madras, l'arcivescovado-collegio della Vecchia Goa, occupano (in sesta e ottava posizione) spazi sensibili nella struttura del volume e, con le Railways' Retiring Rooms (al centro della seconda sezione), si collocano a chiudere la prima parte e ad aprire la terza. Ci limiteremo dunque a soffermarci su questi, anche perché nel IV capitolo si esplicita la corrispondenza valigia/corpo (avviata fin dall'inizio, e che tanti sviluppi avrà fino a *Sostiene Pereira* ed oltre), nonché la shakespeariana transizione-equipollenza tra morire e dormire; l'VIII porta alle estreme conseguenze la riflessione sulla riduzione di tutto a polvere (la carta, gli uomini, di cui già nel II capitolo); il VI esibisce ed occulta le fonti del libro: *Les travailleurs de la mer* di Hugo (1866); *A travel survival* della Planet (sui quali già altrove mi è occorso di soffermarmi a lungo per segnalare suggestioni e prelievi testuali)¹¹; il Friedrich Schlegel di *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (1808), con la sua bipartizione, attenta a interni rispecchiamenti, tra lingue flessive e affissali; il 'dolciastro' Hermann Hesse prototipo – fin dal *Peter Camenzind* (1904) – in dimensione quotidiana, mitica o soprannaturale (il caso di *Siddharta* [1922]), di una narrativa ove il protagonista è in continua ricerca di sé, nella contrapposizione e complementarità tra bene e male, mondo della luce e delle tenebre, arte, dissipazione e ascesi, occidente e oriente; l'esoterica Annie Besant, autrice tra l'altro di studi sul potere del pensiero, sul karma e il destino, sulla reincarnazione, sul rapporto tra l'uomo e il corpo/i corpi, sulla gemellarità, l'unità e la frattura; il Pessoa dissonante dei *Passos da Cruz* (1913-1916). Proprio su queste Stazioni dal sapore vagamente baudelairiano, che ragionano dei «bizzarri riti» di «sombra e luz» (X), vorrei richiamare l'attenzione, per lo sguardo 'da lontano' verso un «outro ser» che fa sì che l'essere si identifichi con la mancanza («Eu próprio sou aquilo que perdi...», VI) e il desiderio di annullamento («Fosse eu uma metáfora somente / Escrita n'algum livro insubsistente / Dum poeta antigo», VII)¹².

Ma, nel gioco di rimandi tra Xavier e Roux (per giunta nome multiplo, alla pari del programmatico *rêves/revés* che contrassegna l'autore dal *Gioco del rovescio*, visto che può essere napoletano, portoghese: *rouxinol*,

¹¹ Cfr A. Dolfi, *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, cit.

¹² F. Pessoa, *Una sola moltitudine*, a cura di A. Tabucchi, Adelphi, Milano 1979, p. 126; trad. it. ivi, pp. 194-195: «Io stesso sono quello che ho perduto...» (VI); «Ah, essere solo una metafora / scritta in un qualche libro insussistente / d'un antico poeta [...]».

francese: *rossignol*, inglese perfino, con il necessario rimando alla notte: *nightingale*; né è il caso di scordare che Monteiro Rossi si firmerà Roxi in *Sostiene Pereira*), vengono coinvolte ben altre opposizioni: quelle – iscritte nella lirica *Natal/Natale* (1922) di Pessoa, citata, anche se in altra lingua, dal Lui senza nome¹³ che accoglie alla Società teosofica – di verità ed errore, di scienza e fede, di eterno ed effimero, di cecità e follia. Sì che non solo la conclusione del colloquio di Madras, ma anche quella finale del libro sarà all'insegna della conciliazione impossibile o della genetica coesistenza, al negativo, di cercare e di credere¹⁴. Inutile, insomma, ogni tentativo; e confuse le tracce, già che quanto deve rimanere segreto si dissimula, copre il visibile, nasconde il proprio mistero. Non stupisce allora che dal VII capitolo l'indecisione esplicitamente si instauri («Ero abbastanza indeciso»¹⁵) mentre i dualismi aumentano di importanza e di peso (da una parte *maya*, l'apparenza del mondo, dall'altra l'*atma*, l'anima individuale; con il *karma* per centro) assieme alla palese evidenza della *coincidentia oppositorum* («io sono un altro»). Che ha a che fare con un convincimento/*status* tipico della modernità (il «Je est un autre» della famosa *Lettre du Voyant* [1871], spesso ricordato da Tabucchi) e anche con uno sconosciuto che genera visioni (basta pensare, sempre in quel testo di Rimbaud, a «Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues!»¹⁶). Visioni che, in *Notturmo indiano*, saranno favorite dal contenitore barocco dell'arcivescovado e del convento di San Bonaventura di cui nell'VIII capitolo.

Ma continuando, visto che in Tabucchi quasi niente è innocente, sarà da ricordare che nello spazio consacrato al santo teorizzatore dell'*itinerarium mentis in Deum* (dato che ci troviamo nel collegio di San Bonaventura) il protagonista leggerà in sogno su un libro aperto di un *soi-diçant* (petrarchesco?)¹⁷ Agostino una stringa («quo modo praesciantur futura»)¹⁸ che, concordanze patristiche alla mano, rinvia forse piuttosto ai *Dialogorum libri* di San Gregorio Magno quale fonte possibile per lo stesso Agostino. Ma tant'è. La sintonia è soprattutto con il mondo cupo di un Seicento da sconfitta della ragione; con un contesto, sia pur diversamente

¹³ Almeno fino alle quattro lettere che commentano il libro da una diversa postazione (quella dei *Volatili del Beato Angelico*).

¹⁴ F. Pessoa, *Natal*: «Não procures nem creias: tudo é oculto»; «Non cercare e non credere: tutto è occulto», dal verso conclusivo di *Natale*.

¹⁵ A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, cit., p. 62.

¹⁶ La *Lettre à Paul Demeny* di Rimbaud, del 15 maggio 1871; trad. it. nostra: arriva all'ignoto, e quand'anche, spaventato, finisse per non capire più le sue visioni, le avrebbe pur viste!

¹⁷ Difficile supporre, nel coltissimo Tabucchi, la dimenticanza dell'ascensione petrarchesca al Ventoso delle *Familiars* IV, 1.

¹⁸ A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, cit., pp. 77-78.

‘religioso’, che nel nostro scrittore potrebbe essere nato anche dalla suggestione delle immaginarie parrocchie di Petra e/o di Regalpetra, dall’inconsapevole memorizzazione di un libro non finito che, al pari dei suoi, aveva la struttura di un «romanzo poliziesco» ed era nato, tra «sonno e veglia»¹⁹, con e dalla ricerca di indizi; un libro di cui Tabucchi avrebbe ricordato, nei suoi pezzi politici, l’acuto sarcasmo e il gusto per l’esposizione improvvisa delle contraddizioni logiche²⁰. Chissà, si diceva, che non fosse rimasta in lui (lettore e ammiratore di Sciascia) traccia anche di alcune parole, e della finale clausola sull’ingiustizia di tutto (*ergo* pure di Dio), pronunciata da fra Diego alla vista del rogo, nella consapevolezza del diverso destino riservato dall’Inquisizione alla vita dello spirito e a quella della carne. Il «siamo tutti morti» gridato in un accesso di follia nell’VIII capitolo di *Notturmo indiano* (p. 78) da un doppiamente immaginario Alfonso de Albuquerque (il lettore si troverà infatti a scoprire in ritardo, solo quando appare il vero interlocutore dell’arcivescovado nella cui biblioteca si conservano le cronache seicentesche della Compagnia di Gesù, di non essere stato dinanzi alla personificazione di un personaggio storico, ma a un sogno/incubo materializzato in figura) introduce come possibile sottotraccia di questo Tabucchi *Morte dell’inquisitore* (1964) e, ancora di più, *Il consiglio d’Egitto* (1963), a quello fortemente intrecciato.

Quanto insomma si vuole ipotizzare, non senza una qualche audacia²¹, è che nelle pagine dell’VIII capitolo del volumetto del 1984 possa nascondersi un omaggio cifrato (nel X capitolo, a p. 89, ce ne sarà uno a Vittorio Sereni, *sub specie* di «stelle variabili» e di «cara persona») allo scrittore (autorevole e amato) che aveva predisposto la quarta di copertina²², sottolineando l’allusività, l’incongruo, il notturno, l’oc-

¹⁹ Isintagmi sono tratti dalla nota d’autore del 1967 (pp. 6-7), preposta all’edizione Laterza delle *Parrocchie di Regalpetra* (prima edizione del 1956) e di *Morte dell’inquisitore* (1964).

²⁰ Si veda una frase dal sapore ‘tabucchiano’ quale: «E come si possa soffocare e sorreggere insieme, è un mistero della prosa (non possiamo dire del pensiero) di D’Ors» (L. Sciascia, *Morte dell’inquisitore*, in Id., *Le parrocchie di Regalpetra. Morte dell’inquisitore*, cit., p. 175).

²¹ In mancanza di un calco testuale preciso, al quale non esitiamo mai, normalmente, per rigore metodologico, a fare ricorso. Ma lo statuto (in questo sì) post-moderno della narrativa tabucchiana, la quantità ed emulsione delle letture che agiscono sopra e sotto traccia, ci spinge per una volta (stante la certezza di una ponderata lettura di Sciascia da parte dell’autore) ad operare una calcolata eccezione.

²² «Era l’estate del 1984, credo, io non ero in Italia, doveva uscire *Notturmo indiano*. Elvira mi chiamò, mi chiese se avessi scelto un’immagine. La ‘quarta’ l’aveva scritta Leonardo Sciascia, che aveva ben capito lo smarrimento del protagonista di fronte all’universo impenetrabile dell’India. “In India fai talmente l’indiano che per la copertina avrei scelto una miniatura persiana”, mi disse Elvira» (A. Tabucchi, [Commiati] da Elvira Sellerio, in Id., *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di A. Dolfi, Feltrinelli, Milano 2013, p. 254).

culto, quali elementi dominanti nel libro del giovane autore toscano. Sciascia, oltre che Pessoa, potrebbe dunque essere anche all'origine del sonno che, cogliendo sotto la pergola²³, avvia le allucinazioni di *Requiem*; mentre il materiale ispanico conservato negli archivi, il dibattito sul difficile rapporto tra menzogna e verità, il metodo (che aveva guidato il gioco d'azzardo di cui era appassionato don Giuseppe Vella), evocato da una bandella che parla per Tabucchi di «incongruità che [...] si riordina a metodo», possono ricordare la storia di un abate siciliano e dei personaggi coinvolti con lui nella contraffazione dei Consigli di Sicilia e d'Egitto. Richiamando le riflessioni sulla doppia identità (a partire da un modello esemplabile sul *Paradoxe sur le comédien*) e le appassionate requisitorie dell'avvocato Di Blasi (oggettivate in voce altrà, proprio come avverrà in *Notturmo indiano*) sulla prepotenza della menzogna, più forte della verità nel momento in cui se ne configura come doppio, come parodia. Non sarà forse un caso, insomma, che dagli scaffali di noce scuro della Sicilia di Sciascia vengano estratti libri per cui si evocano i sorci²⁴ (e ai 'topi' come metafora del passare la vita sui libri farà sovente allusione Tabucchi), né che il cuore del romanzo siciliano – con l'ausilio di interrogative retoriche, di una costruzione anaforica, di sogni/incubi proiettati nel futuro (anche questi saranno elementi ritornanti) – sia un gridato delirio sull'*ubi sunt*, sulla morte della storia, sulla fine di tutto²⁵. Non troppo dissimile (se l'amicizia, anche letteraria, «è fatta soprattutto di complicità»²⁶, di sotterranee risposdenze) da quello ascoltato dal protagonista di *Notturmo indiano* che, al feroce farneticchio del «siamo tutti morti», del «niente è servito a niente»²⁷, opporrà un frammento alla De Andrade («“No”, dissi io, “qualcosa resta sempre”») che, dopo una seconda apparizione²⁸ nella conclusione singolarmente nietzschiana di *Per Isabel* (2013)²⁹, solo nel li-

²³ L. Sciascia, *Il consiglio d'Egitto*, Adelphi, Milano 1989, p. 33.

²⁴ Ivi, pp. 130-131.

²⁵ «Tutta un'impostura. La storia non esiste. Forse che esistono le generazioni di foglie che sono andate via da quell'albero, un autunno appresso all'altro? Esiste l'albero, esistono le sue foglie nuove: poi anche queste foglie se ne andranno; e a un certo punto se ne andrà anche l'albero [...] i nostri avoli e trisavoli? ... Sono discesi a marcire nella terra né più e né meno che come le foglie, senza lasciare storia» (ivi, pp. 59-60).

²⁶ A. Tabucchi, [*Commiati*] da *Elvira Sellerio*, cit., p. 254.7

²⁷ «Io sono morto, e questa città è morta, e le battaglie, il sudore, il sangue, la gloria e il mio potere: è tutto morto, niente è servito a niente” / “No”, dissi io, “qualcosa resta sempre”. / “Che cosa?” Fece lui. “Il suo ricordo? La vostra memoria? Questi libri?”» (A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, cit., p. 78).

²⁸ Rispetto alla prima, in *Notturmo indiano*.

²⁹ Romanzo si ricordi, a lungo dimenticato dall'autore (e pubblicato postumo), la cui stesura è collocabile tra *Notturmo indiano* e *Requiem* (ma per una lettura di quel testo cfr. A. Dolfi, *Isabel, o della 'lunga' notte*, «Estudos Italianos em Portugal», Nova Série, 8,

bro postumo di saggi troverà, con la sua consacrazione, anche l'indicazione esplicita della fonte³⁰. Che l'interrogativo sul poco che resta dovesse – in contesti e tempi diversi – essere importante per Tabucchi, lo prova, proprio in *Notturmo indiano*, la ribellione onirica alle parole mortifere di Alfonso de Albuquerque, con l'improvvisa, sia pur dubitativa – già che viene di nuovo dall'altra voce –, laica opposizione³¹ al nulla a cui sono destinati i ricordi, la memoria, i libri³².

Ma sarà il caso di tornare sul sicuro, citando, limitandosi a parziali accenni verso la fine del libro, una canzone napoletana che potrebbe piacere al Monteiro Rossi a venire (ma non è questione, in *Notturmo indiano*, come in 'Agostino', del mistero della profezia? e della possibilità di articolare in nuovo modo la successione dei tempi?), l'ode a Nightingale (*Ode to a Nightingale*, 1919) di Keats, le suggestioni sulla fotografia (con conseguenti e puntuali prelievi, anche quanto allo scatto sul giovane nero³³) della Sontag, a Tabucchi assai cara. Mentre nel XII capitolo l'intero plot si ripresenta in clausola, come per effetto di uno sguardo ritornato (o di un totale e deformante rispecchiamento), nel racconto orale fatto a Christine sulla terrazza dell'Hotel Oberoi. In un'ultima, ambigua contraffazione, il personaggio visto sullo sfondo, così come il soggetto dell'enunciazione, si qualificano per la loro virtualità, per i ripetuti capovolgimenti, per la natura palindroma. E per la possibilità di far scattare un'intertestualità che mette in gioco, confondendoli, narratore interno ed esterno (la lette-

2013, pp. 143-154 e A. Dolfi, *Per Isabel: sulla moltiplicazione/disseminazione dell'incipit*, in *Tabucchi postumo. Atti del convegno di Bruxelles*, a cura di Thea Rimini, in corso di stampa). Una finale apparizione della luce, con l'adombrata possibilità del ritorno (la segnalazione non ha altro senso che quello di delineare, nell'arco di alcuni decenni, un qualche percorso nietzschiano nella narrativa contemporanea europea, si troverà anche in uno degli ultimi libri di P. Modiano: *Dans le café de la jeunesse perdue*, Gallimard, Paris 2007; su cui si veda A. Dolfi, *La nuit, le noir, les marges entre littérature et photographie* in A.-Y. Julien, dir., *Modiano, ou les intermittences de la mémoire*, Hermann, Paris 2010, pp. 269-294).

³⁰ Cfr. A. Dolfi, *La storia di un libro. Postfazione*, in A. Tabucchi, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, cit., p. 276.

³¹ Più correttamente si potrebbe parlare di agnosticismo, raccogliendo una suggestione di *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*, in A. Tabucchi, *I volatili del Beato Angelico*, cit., pp. 42-53.

³² Diversamente, a una singolare raccolta di poesia inscritta nel segno della morte fa pensare, nel X capitolo, l'avventura del postino di Filadelfia che in una mattina di freddo, guidato da una lama di luce, si infila in «un vicolo lungo e buio», per trovarvi alla fine «un bel mare azzurro». Penso, lo si sarà capito, di nuovo con una certa audacia, a *In gran segreto* di Bassani (narratore amato da Tabucchi), in particolare, in quella raccolta, a *Per lettera* (G. Bassani, *Per lettera*, in Id., *In gran segreto*, Mondadori, Milano 1978, p. 65).

³³ Cfr. *Una composizione di «morceaux choisis»*, in A. Dolfi, *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, cit., pp. 116-125.

ra di Xavier Janata Monroy, indirizzata al signor Tabucchi, mescolando i due piani, attribuirà al personaggio l'autodefinizione che, nel libro che la ospita – *I volatili del Beato Angelico* –, Tabucchi offre di sé come di uno scrittore sensibile alla *lame chicken*), rompendo ad un tratto il gioco della letteratura («la sostanza non può essere semplicemente questa»³⁴, come aveva segnalato una stupita e delusa Christine) per mostrare quanto si cela sul fondo, in controluce, e che colloca ad un tratto il libro sul discrimine di... Facendolo ad un tratto «più grand[e] di noi»³⁵, nel mostrare come, in ultima istanza, il tema vero, oltre ogni *divertissement*, sia quello dell'apparenza (ovvero il rapporto con l'immagine), e della morte³⁶ (ossia l'impossibilità di trovare/ritrovare quanto non si è mai avuto o si è perduto *à jamais*). Non stupisce allora che nei testi aggiunti³⁷ Tabucchi (sulla scorta di un raffinato Emmanuel Nunes citato a proposito di musica e poesia³⁸) possa parlare di una parola che tenta di risalire verso l'indistinto della propria origine per trovare il punto nel quale ombra e luce si toccano e il non essere sfiora l'essere. Unendoli insieme (come la «frase falsa» e la «frase vera» del paradosso del mentitore di Eumenide) là dove menzogna e verità, al di là della paura³⁹, si istituzionalizzano (per non risolversi) come realtà duale.

³⁴ A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, cit., p. 102.

³⁵ A. Tabucchi, *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*, cit., p. 48.

³⁶ *Ivi*, p. 44.

³⁷ *Quelli della Frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*.

³⁸ *Ivi*, pp. 44-45.

³⁹ Cfr. «Forse noi scrittori abbiamo semplicemente paura» (*ivi*, p. 53).

