

ISSN 0870-8584



**Copia Omaggio**

*200 anni di regno: notas sobre o segundo centenário do nascimento de Giuseppe Verdi*

*Maria José Borges, Verdi e o gosto pela ópera italiana em Portugal no século XIX*

*Jorge Vaz de Carvalho, Fortuna de Verdi no teatro de São Carlos de Lisboa nos séculos XIX e XX*

*Antonio Rostagno, Il canone verdiano in Portogallo. Formazione e funzioni*

*Marco Beghelli, La Traviata di Lisbona: note quasi autobiografiche attorno a un bicentenario*

*José Manuel de Vasconcelos, O reino dos limites: a ópera verdiana no contexto oitocentista*

*Roberto Gigliucci, Religiosità di Verdi*

*José Barreto, O fascismo e o salazarismo vistos por Fernando Pessoa*

*Giuseppina Raggi, La scenografia come architettura: Niccolò Nasoni e la Torre dos Clérigos*

Nova Série Nº 8 2013

Estudos Italianos em Portugal

# Estudos Italianos em Portugal

Instituto  
Italiano  
de Cultura  
de Lisboa

Nova Série  
Nº 8  
2013

*Estudos Italianos em Portugal*

Nova Série, N.º 8, 2013

Instituto Italiano de Cultura de Lisboa

Direcção: Lidia Ramogida

Coordenação Editorial: Rita Marnoto

Conselho Científico: Aires A. Nascimento, Eugénio Lisboa,  
João Bigotte Chorão, Manuel G. Simões, Maria Manuela Tavares  
Ribeiro, Paulo Cunha e Silva, Vasco Graça Moura

Conselho Editorial: Ernesto Rodrigues, Gianluca Miraglia,  
Isabel Almeida, Maria João Almeida

ISSN: 0870-8584

Depósito Legal: 368065/13

Design: FBA. Ferrand, Bicker & Associados

Impressão e Acabamento: Simbolomania - Artes Gráficas, Lda.

Direcção e Administração:

Instituto Italiano de Cultura de Lisboa

Rua do Salitre, 146

1250-204 Lisboa

[iiclisbona@esteri.it](mailto:iiclisbona@esteri.it)

[www.iiclisbona.esteri.it](http://www.iiclisbona.esteri.it)

Coordenação Editorial:

Instituto de Estudos Italianos

Faculdade de Letras

Universidade de Coimbra

3004-530 Coimbra

[rmarnoto@fl.uc.pt](mailto:rmarnoto@fl.uc.pt)

Os trabalhos publicados são sujeitos a avaliação, de forma anónima,  
por especialistas internos e externos à Comissão Científica e à  
Comissão Redactorial da revista.

## ÍNDICE

|   |      |
|---|------|
| Editorial   | 5-8  |
| DOSSIÊ – 200 anni di regno: notas sobre o segundo centenário do nascimento de Giuseppe Verdi          | 9-95 |
| Maria José Borges, <i>Verdi e o gosto pela ópera italiana em Portugal no século XIX</i>               | 11   |
| Jorge Vaz de Carvalho, <i>Fortuna de Verdi no teatro de São Carlos de Lisboa nos séculos XIX e XX</i> | 29   |
| Antonio Rostagno, <i>Il canone verdiano in Portogallo. Formazione e funzioni</i>                      | 45   |
| Marco Beghelli, <i>La Traviata di Lisbona: note quasi autobiografiche attorno a un bicentenario</i>   | 61   |
| José Manuel de Vasconcelos, <i>O reino dos limites: a ópera verdiana no contexto oitocentista</i>     | 71   |
| Roberto Gigliucci, <i>Religiosità di Verdi</i>  | 87   |
| ARTIGOS   |      |
| José Barreto, <i>O fascismo e o salazarismo vistos por Fernando Pessoa</i>                            | 99   |
| Giuseppina Raggi, <i>La scenografia come architettura: Niccolò Nasoni e la Torre dos Clérigos</i>     | 125  |
| ANTONIO TABUCCHI. A VIDA NÃO BASTA  |      |
| Anna Dolfi, <i>Isabel, o della 'lunga' notte</i>  | 143  |
| Thea Rimini, <i>Di tutto resta un poco (di cinema)</i>  | 155  |

Clelia Bettini, *Perché è un buon viatico. La poesia e i poeti nei racconti di Antonio Tabucchi* 169

RECENSÕES

*Giuseppe Carlo Rossi. Lusitanista (1908-1983)*, a cura di Teresa Gil Mendes (Manuel G. Simões) 191

*Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di Davide Conrieri (Manuel Ferro) 194

Michela Murgia, *Accabadora* (Manuel G. Simões) 197

Maria Luisa Meneghetti, Cesare Segre, Giuseppe Tavani, *Cinco ensaios circum-camonianos* (Ernesto Rodrigues) 200

Editou-se... (Paola D'Agostino) 207

ANTONIO TABUCCHI. A VIDA NÃO BASTA



*SONHO, FICÇÃO OU REALIDADE, a vida de Antonio Tabucchi não bastou para conter o homem que a habitava, ou porque o sonho transbordava dos dias, ou porque as paixões suplantavam as vivências, ou porque a literatura excedia a vida.*

*O seu primeiro romance, Piazza d'Italia (1975), conta a história de uma família de anarquistas toscanos. O último livro de contos que publicou, Racconti con figure (2011), fala de imagens, em particular de imagens pictóricas, cujos protagonistas saem da tela e agem por si próprios, libertando-se, em fluxos musicais, da imobilidade que os prende. Formas de comportamento, situações, vontades envolvem a sua escrita numa estranheza cuja acuidade a transforma, dum rasgo, em pulsão crítica que é tensão libertadora. O desmantelamento daquelas contradições que um olhar desprevenido não é capaz de captar traz à tona vazios e falhas de sentido alojados no reverso do mundo, mas que só uma perscrutação aguda sabe captar e confessar. A leitura abrange então horizontes sempre mais longínquos, escavando na profundidade do fio que sustém as coisas. Mas a curiosidade que a guia é tão penetrante e tão ávida que não há mundo que a satisfaça. É que descobrir-lhe o reverso é escapar à ordem rotineira da existência e à frieza de causas e determinações, para deixar fluir aqueles efeitos visionários que afinal lhe servem de trama.*

*No livro de ensaios que já tinha organizado e que foi editado no presente ano de 2013, Di tutto resta un poco. Letteratura e*

cinema, afirma que cabe à literatura “porre domande, inquietare, essere co-scienza critica”. Com a literatura, as outras artes. Os seus filmes preferidos não têm um desenlace fechado. Casablanca, de Michael Curtiz, que acumula contradições e improbabilidades de toda a ordem para terminar com uma nova aventura. Blow-up, de Michelangelo Antonioni, a minuciosa tentativa de indagação e observação de um homicídio cujo desenlace implica a interrogação retrospectiva de todo o processo. Hable con ella, de Pedro Almodóvar, um labirinto de sentimentos sem resolução.

Esse mesmo desassossego que conduziu Antonio Tabucchi para além da aparência das coisas, trouxe-o também até ao Portugal que adoptou e que o adoptou, entre as margens da saudade e os estridores de um fado que é sempre um livro a escrever, mesmo quando já foi ditado.

É ao escritor e intelectual que foi também Director do Instituto Italiano de Cultura de Lisboa entre 1985 e 1987, que a revista Estudos Italianos em Portugal presta homenagem com este dossiê.

Antonio Tabucchi conhecia Lisboa de ponta a ponta, mesmo os seus mais insólitos lugares. Um dia, em Requiem, apanhou um táxi e foi até ao Cemitério dos Prazeres, mas acabou por ser ele a indicar o caminho ao taxista. Visitou a campa de Tadeus, figura dúbia. Talvez fosse o esquivo escritor de quem em vão andara à procura em Notturmo indiano. Talvez fosse conivente com a prisão de um grupo de jovens que conspirava contra o Estado Novo. Um acto premonitório, pois daí a pouco tempo o jovem jornalista Monteiro Rossi, de Sostiene Pereira, seria barbaramente assassinado pela polícia política. Por sinal, neste mesmo romance, o Dr. Cardoso, um médico do revirvalho que planeava dar o salto para França, expõe a sua teoria sobre a confederação entre as almas, segundo a qual não há almas isoladas, pois cada alma encontra-se ligada a outras das quais depende.

Afinal, como escrevia Fernando Pessoa, A Literatura, como toda arte, é uma confissão de que a vida não basta.



## ISABEL, O DELLA 'LUNGA' NOTTE

ANNA DOLFI\*

Mais la force de la Moire est inéluctable, et ni les richesses, ni Arès, ni les tours, ni les noires neufs battues des flots n'y échappent.

Sofocle, *Antigone*<sup>1</sup>

Io nutr[o] il dubbio che tutto, nella totalità del mondo, sia una serie intercalata di sogni e romanzi, come scatole dentro altre scatole più grandi (le une dentro le altre e queste dentro altre ancora): tutto una storia con storie, come le *Mille e una Notte*, a svolgersi falsamente nella notte eterna.

Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*<sup>2</sup>

1. NONOSTANTE LA PRECISIONE dei rinvii non è facile decifrare gli esergo che Tabucchi pone in apertura dei suoi libri. Come tutti gli altri elementi del paratesto ai quali il nostro autore ricorre, svolgono una funzione tutt'altro che secondaria, visto che è loro demandato di inscrivere ogni singola storia in un

---

\* Insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Firenze. Studiosa di Leopardi e di narrativa e poesia tra fine Ottocento e Terza generazione, ha dedicato all'opera di Tabucchi un commento (*Notturmo indiano*, 1996), due libri (*Tabucchi, la specularità il rimorso*, 2006; *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, 2010) e gli atti di un convegno (*I 'notturni' di Antonio Tabucchi*, 2008). Ha curato l'ultima raccolta di saggi dell'autore (*Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, 2013).

<sup>1</sup> La citazione è tratta dalla traduzione di Leconte de Lisle all'*Antigone* di Sofocle.

<sup>2</sup> Il riferimento è al passo 133 (200) dell'edizione tabucchiana dell'immaginaria autobiografia/romanzo del grande scrittore portoghese (Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, prefazione di Antonio Tabucchi, a cura di Maria José de Lancastre, trad. Maria José de Lancastre, Antonio Tabucchi, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 154).

percorso che non ha solo a che fare con l'intertestualità interna ed esterna, ma con il significato globale, si potrebbe dire 'filosofico', di quel che seguirà poco dopo. In forma interrogativa o dubitativa tracciano spesso le tappe di una riflessione che sfiora la natura del sogno o della veglia, i confini della libertà, la presenza del male, il passare del tempo. La loro intenzionalità, rafforzata talvolta dalla libertà della traduzione<sup>3</sup>, potrebbe perfino spingere a pensare che il testo inscritto nella loro 'proposizione' possa leggersi anche come una sorta di 'dimostrazione' spinoziana. Ma a partire (dato lo statuto interrogativo, problematico, costitutivo delle modalità riflessive dell'autore<sup>4</sup>) da una verità solo parzialmente assiomatica anche là dove la sentenza abbia l'apparenza dell'incontestabilità.

È quanto accade con l'esergo sul quale si apre *Per Isabel. Un mandala*, il romanzo inedito<sup>5</sup> elaborato tra il '92 e il '96 (e dettato in quell'ultimo anno) proposto adesso dall'editore Feltrinelli. "Chissà, forse i morti hanno altro costume", con la sua sottolineatura doppiamente dubitativa ("Chissà", "forse"), *d'emblée* iscrive la storia che ci apprestiamo a leggere (per eccellenza fluida, mutevole, bruciata com'è dai "bar-

<sup>3</sup> È quanto succede (per limitarsi a un solo esempio) con l'esergo preposto a *Il tempo invecchia in fretta* (Milano, Feltrinelli, 2009) o con le citazioni che si trovano all'interno dei testi. In quest'ultimo campo esemplare la libera traduzione (di seconda mano, con passaggio da un testo francese) di un passo dell'*Uomo senza qualità* che figura in un pezzo (*Per un mondo più umano*) del libro postumo di saggi di Antonio Tabucchi (*Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013, su cui Anna Dolfi, "Orizzonti. Una mappa di navigazione" [Tabucchi], *Narrazioni*, 3, 2013, pp. 55-64).

<sup>4</sup> Che in altro contesto mi è capitato di chiamare "andar filosofico" (cfr. "Premessa", *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2013).

<sup>5</sup> Intenzionalmente inedito (nonostante la confezione compiuta: compresi l'esergo, la nota esplicativa, la quarta), e che l'autore soltanto negli ultimissimi tempi aveva pensato di recuperare, anche se non ci è dato sapere quanti e quali sarebbero stati gli interventi correttori prima di un'eventuale destinazione alla stampa (insomma è il caso di sottolineare che il libro proviene da una versione dattiloscritta per oltre quindici anni priva di revisione autoriale).

bagli” del tempo, del passato) nel genere del *requiem* tanto caro a Tabucchi. Inserendola anche, tramite l'elemento della *pietas* politica e umana suggerita dal gesto di Antigone, nel dittico (costituito dai limitrofi *Sostiene Pereira* [1994], *La testa perduta di Damasceno Monteiro* [1997]) che assegna ai protagonisti il compito di portare (*sub specie* di impegno, di denuncia, di ricerca di responsabilità) una qualche offerta a chi, per la violenza del potere, è rimasto insepolto<sup>6</sup>. Dando però qui, in *Per Isabel*, a quella scelta rischiosa un aggiunto significato rituale, vista l'attivazione, tramite il mandala, di quel cerchio di perfezione ed orrore che ricorda, più che il IV capitolo di *Notturmo indiano*, la sua variante beethoveniana costituita dai *Treni che vanno a Madras*, così come appare nei *Piccoli equivoci senza importanza*<sup>7</sup>. Già che l'immagine di Shiva danzante sulla quale si giocava almeno in parte l'interpretazione di quella singolare *spy story* (si ricordi il personaggio che, occultato sotto il nome d'ombra di Peter Schlemihl, si dichiarava convinto, dopo averci pensato “ogni giorno” per anni, di una diversa “interpretazione” della celebre statuetta), portava con sé la forma ciclica del cerchio che il mandala eleva non solo a modalità di costruzione del cosmo ma a modello di individuale e segreto percorso ‘iniziatico’. Lungo un cammino teso ad un fine che ha a che fare con il raggiungimento della verità, o quantomeno di una verità provvisoria (vista l'ultima riduzione di ogni percorso al nulla, di ogni ricerca a un cimitero: come avviene in *Per Isabel* nella mescolanza, nel nono percorso, di presenza ed assenza), e con lo spostamento sempre possibile (il caso anche di *Notturmo indiano*) da un obiettivo all'altro, secondo un procedimento a spirale che è specularmente inverso a quello che ha avvicinato all'oggetto. Significativo a questo proposito il passaggio conclusivo dalle

<sup>6</sup> Il caso di Monteiro Rossi in *Sostiene Pereira*, del cadavere decapitato nella *Testa perduta di Damasceno Monteiro*.

<sup>7</sup> Ma per un'analisi in proposito sia consentito il rinvio a Anna Dolfi, *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006.

montagne (della Grecia — come nell'ultimo racconto, *Controtempo*, del *Tempo invecchia in fretta*; o della Svizzera, qui, nel ricordo di Hermann Hesse<sup>8</sup>), con l'apparizione/ricerca di bizzarri personaggi che vivono fuori del tempo, mescolando strane capacità divinatorie a sapienza orientale.

Quanto al nome di Isabel, inutile dire che si tratta di uno tra più significativi della narrativa tabucchiana: destinataria com'è, in assenza (suo statuto precipuo), la giovane donna (anche tramite la sua 'controfigura', o *nom de plume*, o doppio speculare, o eteronimo/ortonimo di Magda), della lettera mai spedita che accompagna la sosta al Taj Mahal Inter-Continental Hotel di Bombay nel terzo capitolo di *Notturmo indiano*<sup>9</sup>. La sua tragica fine, mescolata al rimorso e al desiderio di capire, a tentativi di innocentizzazione e a inconsapevoli responsabilità, aveva spinto, in un'estate assoluta di deliri, il protagonista di *Requiem* fino alla prima campata destra del Cemitério dos Prazeres di Lisbona per interrogare un amico morto, scrittore-intellettuale dalla dubbia collocazione politica (a credere almeno a quanto suggerisce un pezzo dell'Angelo nero, *Notte, mare o distanza*). Ma dall'enigmatico e vagamente demoniaco Tadeus, che al pari di Xavier (l'amico/*alter ego* che guida la ricerca di *Notturmo indiano*) si era sempre divertito "a prendere per i fondelli il prossimo", il "timidino", l'interlocutore con "l'anima", il malato di inconscio che percorre le nove stazioni<sup>10</sup> di *Requiem* (là dove Tadeus avrebbe dichiarato di non avere che il corpo, e per giunta per

---

<sup>8</sup> Un riferimento a Hesse anche nel VI capitolo di *Notturmo indiano*, nel corso di un colloquio alla Theosophical Society di Madras.

<sup>9</sup> "Scrissi a lungo, di getto, con passione, e le raccontai tutto. Le parlai di quei giorni lontani, e del mio viaggio, e di come i sentimenti riaffiorano col tempo. Le dissi anche cose che non avrei mai pensato di dirle" (*Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio, 1984, cap. III).

<sup>10</sup> Significativo, in *Requiem* e in *Per Isabel*, anche dal punto di vista strutturale, il ritorno insistente sul 9, numero perfetto a cui la simbologia esoterica associa anche capacità di generazione e reincarnazione.

breve durata), non era riuscito a sapere molto, a parte una criptica frase (“è stata tutta colpa dell’herpes zoster”, che si scioglierà solo nell’ultima parte del libro) che, mescolata alla ricetta e alla degustazione di un *sarrabulho à moda do Douro*, rimandava a una dubbia e intrecciata paternità e al senso di colpa<sup>11</sup>. Già che a parlare, a formulare domande, a darsi risposte che non offrivano che un’abbozzata soluzione era solo l’io narrante, che proseguiva il suo viaggio allucinato nei luoghi del ricordo con un appuntamento alla Casa do Alentejo dove una partita di biliardo incredibilmente vinta faceva disegnare sul tavolo strane combinazioni geometriche che, al pari dei mandala, hanno della scommessa (reale e mentale), dello scongiuro, dell’esorcismo, dal momento che erano state capaci (come avverrà anche nel capitolo finale di quest’ultimo libro) di propiziare l’incontro desiderato con Isabel. Anche se di quell’incontro e della donna a lungo cercata il libro ‘portoghese’ di Tabucchi non ci avrebbe fatto sapere più nulla, visto che l’VIII capitolo di *Requiem* (romanzo per eccellenza costituito da *morceaux choisis*, da storie che iniziano divagando fino ad interrompersi a un tratto, rimanendo sospese) metteva in scena soltanto un raccontatore/venditore di storie ed il IX un Convitato/Pessoa che chiudeva circolarmente sul molo una giornata che aveva visto il passaggio dal sole dardeggiante alla notte. Ma è probabile che non potesse essere diversamente, se ogni personaggio, ogni evento (in *Requiem* come in *Per Isabel*), non è frutto che della fantasia, dell’allucinazione favorite dalle condizioni necessarie per la creazione e l’ascolto. “La notte è calda, la notte è lunga, la notte è magnifica per ascoltare storie”<sup>12</sup>, come sostiene l’uomo che in *Requiem* (memore forse anche del *Don Juan Tenorio* di Tirso) si siede ai piedi di una statua apprestandosi a declinare generi, tipologie, struttu-

<sup>11</sup> Ma per questo cfr. la sezione “Rimorso e rimosso”, Anna Dolfi, *Tabucchi, la specularità, il rimorso*.

<sup>12</sup> Così l’incipit dell’VIII capitolo di *Requiem* (Milano, Feltrinelli, 1992).

re (quelle stesse che il libro di cui parla aveva proposto, e che, in un manieristico *tour de force*, proporrà il successivo<sup>13</sup>).

E una storia (con tutta la capacità affabulativa e perfino divagatoria, ludica, che la parola comporta) è anche quest'ultima, inaspettata, che offre e mescola varianti per il destino di Isabel. Una volta precisato che anche in questo caso — nell'articolazione in cerchi concentrici che dall'*evocazione* propiziativa, tramite la ricerca (l'*orientamento*) e l'identificazione con i luoghi (l'*assorbimento*), muovono alla *reintegrazione* e alla ricostituzione dell'*immagine* — si palesano e occultano<sup>14</sup> temi ricorrenti, personaggi, letture, ossessioni, incubi, storie sognate (al pari di quelle di *Requiem*) per effetto di stanchezza, dell'alcool o per eccesso di letteratura in notti di luna piena.

2. Non è un caso che in questo libro che a dispetto di tutto si vuole votivo (il *Per* non può non ricordare le offerte che sono dovute ai morti) l'evocazione ci riporti a Lisbona, a dare un imprevisto *incipit*, o a fornire un altro punto di riferimento — d'altronde il punto, il triangolo, il cerchio e il quadrato sono le figure base del mandala —, a quella che finora si poteva pensare come una conclusa trilogia portoghese<sup>15</sup>. Il cammino, la ricerca (ce ne avevano resi edotti *Notturmo indiano* e *Requiem*, che con il loro andamento circolare costituiscono gli altri due lati del triangolo ora chiuso da *Per Isabel*<sup>16</sup>) inizia con una sosta in un piccolo caffè dove un liquore, benché non

---

<sup>13</sup> In effetti *Per Isabel* si potrebbe anche leggere come raccolta delle diverse declinazioni di una storia a protagonisti fissi ma a personaggi variabili (attraverso un allargamento della maniera di Queneau).

<sup>14</sup> Come la nota d'apertura al libro dichiara, mescolando secondo l'uso il rivelare e il nascondere.

<sup>15</sup> L'espressione appartiene alla bella prefazione di Carlo Feltrinelli a un recente *assembleage* tabucchiano (*Romanzi. Requiem. Sostiene Pereira. La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Milano, Feltrinelli, "Le comete", 2012).

<sup>16</sup> Lo prova anche la singolare ricorrenza nei tre libri di uno stesso sintagma, singolarmente significativo (ma per questo si veda Anna Dolfi, "Le storie di un libro. Postfazione", Antonio Tabucchi, *Di tutto resta un poco*, p. 276) o per citazione diretta

d'annata (come invece in *Requiem*), accompagna una possibile scommessa a biliardo. Anche la posta in gioco è sempre la stessa, ma questa volta il personaggio alla ricerca di Isabel è un “angelo della notte” (Nightingale contro Rouxignol, insomma, per usare i nomi/volti speculari di *Notturmo indiano*) e si chiama Tadeus. Un Tadeus Lunare, che si colloca ironicamente (o veridicamente, vista l'associazione invalsa di Sirio con il caldo e con possibili sciagure) nella costellazione del Cane Maggiore, pronto a muoversi (nel breve congedo, ma da dove? dalla morte forse, che lo aveva immobilizzato al Cemitério dos Prazeres?), come già il protagonista di *Requiem*, in uno spazio di specchi, di cristalli, di delirio, di sogni. Anche qui — anche se non ne avevamo mai saputo tanto: se ne dichiara perfino il nome, Isabel Queiroz do Monte — la figura femminile apparirà di sfuggita, “perché i personaggi rovinano il mistero” (come recita il testo) ed è importante lasciare aperte le possibilità, come avviene per le finestre vuote nei quadri di Isabel, per le figure appena abbozzate nei racconti e nei romanzi non finiti (che poi sono la regola) di Tabucchi... Intanto ranocchie alla provenzale (le *grenouilles* ricorrono spesso nei racconti o nel romanzo per lettere<sup>17</sup>) accompagnano una delle tante possibili suggestioni di morte, si potrebbe dire uno degli *ultimi inviti*: quello all'impiccagione, che era stato anche dell'Antigone sofoclea, condannata ad essere sepolta viva. Ma è normale che delle donne angelicate non si sappia troppo. Per altro, non c'è nessun dubbio che, nonostante l'anticonformismo, Isabel appartenga alla loro schiera. Basta qualche tratto per inscrivere nel mito montaliano di Clizia<sup>18</sup>: il cappello

---

(“di tutto resta un poco”), o per evocazione del suo autore (Drummond de Andrade, citato nella “Nota” d'apertura a *Requiem*).

<sup>17</sup> *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001, all'interno del quale si trova un riferimento a un romanzo che potrebbe essere *Per Isabel*.

<sup>18</sup> Per alcune presenze montaliane nella narrativa di Tabucchi si veda il saggio di una mia allieva, Marica Romolini (“I notturni della coscienza: il montalismo degli angeli neri”, *I 'notturni' di Antonio Tabucchi*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 119-129).

di paglia di Firenze che porta con sé (e che riapparirà fino alla copertina di *Si sta facendo sempre più tardi*), il capretto al guinzaglio (memore forse degli sciacalli del mottetto delle Occasioni, “*La speranza di pure rivederti*”), lo sfondo sonoro fatto dall’ibridazione di musiche nobili e popolari, costante nella *Buferà*, assieme all’orfanità diffusa che segna la *fine dell’infanzia* (altro sintagma montaliano, assieme al ricordo di una “casa sul mare”, già evocata in *Requiem* a proposito di Isabel), e alla sciarpa (che è sempre al collo del *visiting angel*), al gesto con la mano che accompagna l’addio (su cui si era chiuso anche *Requiem*), prima della discesa nel buio (così nella poesia eponima della *Buferà*).

Studentena in Lettere moderne, quasi come il ‘filosofo’ in erba Monteiro Rossi di *Sostiene Pereira*, anche Isabel mescolerà nell’elogio funebre per García Lorca letteratura e politica e — almeno nella versione fornita dalla vecchia governante (ma una *frau* fedele sarà l’unica vera compagnia anche della calda estate di Tristano<sup>19</sup>) — scomparirà con un pacco di manifestini; mentre, nonostante la ben più giovane età, *fados castiços* e candele accese ne fanno un personaggio misterioso e intrigante come la Maria do Carmo del *Gioco del rovescio*. D’altronde il ragazzo straniero, forse spagnolo, a cui si era accompagnata secondo una prima testimonianza, assieme allo scrittore polacco in cui è facile riconoscere Tadeus (quest’ultimo cambierà poi nel corso del libro il nome di Waclaw in quello del poeta romantico Juliusz Słowacki) fa parte, quanto a predilezioni culturali (Vittorini...), della famiglia dei Monteiro e dei Firmino<sup>20</sup>, mentre il cane giallo pare anticipare

<sup>19</sup> *Tristano muore*, Milano, Feltrinelli, 2004. Ma per una lettura di quel libro e delle ibridazioni testuali con la letteratura italiana e europea (di cui qualche traccia anche in *Per Isabel*) cfr. Anna Dolfi, “‘Le temps pressé’ e ‘le vouloir écrire’ di Tristano”, *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 73-87.

<sup>20</sup> Il giornalista cosmopolita che ne *La Teste perdute di Damasceno Monteiro* studia Vittorini e sogna di scrivere un saggio sulla sua influenza sul romanzo portoghese del dopoguerra.



quello, alla Goya, di *Tristano muore*<sup>21</sup>. Certo è che la ricostruzione della morte di Isabel (un suicidio per depressione dopo un aborto procurato), così com'era stata adombrata in *Requiem*, è qui presentata e smontata come una delle tante soluzioni possibili, ad alimentare il rimorso, a crescere il mito dell'eroismo, a nascondere un delitto politico, a nutrire la speranza della salvezza. Anche se a ritornare saranno, e fino all'ultimo, soprattutto immagini di morte (per impiccagione, per ingestione di pezzi di vetro, per assunzione di tranquillanti, per tempo ormai inevitabilmente passato) e di clausura, come era avvenuto nel caso di Antigone, costretta u una grotta a cui potrebbero forse vagamente alludere la Boca do Inferno vicina a Cascais, alla cui visita invita, dopo delle esequie dilazionate (ovvero una rituale celebrazione in assenza di corpo), un cameriere della baia<sup>22</sup>, o la Grotta di Camões di Macao, ove su ispirazione delle stelle Tadeus tenta il sesto circolo, quello della *comunicazione*. Ma si tratterà di una comunicazione indiretta, visto che per sapere di Isabel si dovrà ascoltare la voce di Magda, acconsentire insomma (a voler continuare con la provocazione montaliana, dagli *Xenia* questa volta o dalle prose della *Farfalla di Dinard*<sup>23</sup>) che Clizia lasci spazio a Mosca e al suo infallibile "radar di pipistrello"<sup>24</sup>. E non si tratterà questa volta di un gioco nominalistico, ma di una sostituzione vera (analoga a quella che inversamente aveva aperto, per poi annullarle alla fine,

<sup>21</sup> Su cui si veda Nives Trentini, "Dalle Tentazioni di Bosch al 'Cane' di Goya. La tonalità notturna di *Tristano muore*", *I 'notturni' di Antonio Tabucchi*, pp. 315-334.

<sup>22</sup> Un altro *barman* si intratterrà invece nel terzo circolo con l'io narrante in un rapporto analogo, per conoscenza e complicità, a quello stabilito da Pereira al Café Orchídea.

<sup>23</sup> Proprio per il ruolo svolto dal pipistrello in quelle prose cfr. lo splendido saggio di Adelia Noferi, " 'Cripte, buche e nascondigli' in Montale", *Nevrosi e follia nella letteratura moderna. Atti di seminario. Trento, maggio 1992*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 478-491 (poi in Adelia Noferi, *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, Roma, Bulzoni, 1997).

<sup>24</sup> "Non ho mai capito se io fossi" (dagli *Xenia* di *Satura*).

le immagini distinte degli amici in *Notturmo indiano*), necessaria a fornire le ultime indicazioni per il viaggio spingendosi ai limiti della *temporalità*, fino al settimo circolo. Quello più vicino ai giochi di parole, alle inquietanti creazioni della letteratura che hanno vita non avendola, e che esistono pur non avendo storia. *Glasperlenspiel*, “gioco delle perle di vetro” collocate sulla liminarietà tra reale e fantastico, astrazione e fisica concretezza. La conoscenza raggiunta grazie a una raffinata composizione di pezzi, a uno spostamento di tessere che consente di costruire il racconto a partire da una serie di varianti che vanno ogni volta in direzioni diverse (con una tendenza al *divertissement* che ha a che fare col gioco di prestigio), portando alla *dilatazione* là dove tutto può di nuovo ritrovarsi e convergere, le religioni come i piatti tipici (e con una gamma di frequenza che include un arco narrativo che va dal Ganesh di *Notturmo indiano* alle ricette di *Requiem*, agli incontri e ai personaggi — Xavier in testa — che in quei libri si susseguono senza alcuna apparente soluzione di continuità). Per non parlare degli strani e inquietanti segni/segnali di riconoscimento (ancora montaliani) che uniscono il mondo dei vivi e quello dei morti, il nulla e il tutto, il presente e il passato in un’assolutoria abolizione del tempo. Nella pace cimiteriale offerta, infine, nel nono circolo, da un ritorno che è realizzazione, e da una realizzazione che è di nuovo possibilità di apparire. Come nella musica beethoveniana evocata da *Les adieux*<sup>25</sup>, dove l’abbandono e il rimpianto dell’*incipit* lasciano spazio ai movimenti successivi: l’andante dell’assenza, il vivace gioioso del ritorno. Anche se poi, finita la melodia, l’apparizione si rivelerà nella sua natura onirica e allusiva (ma era già avvenuto in *Requiem*, forse anche in *Notturmo indiano*), e a rimanere non sarà che una sinopia (giacché cosa conserva, la fotografia, di quel che fu reale? non è forse ogni

---

<sup>25</sup> Nelle ultime pagine di *Requiem* dopo la fisarmonica, i *fados*, Chopin..., c’era stata la musica per pianoforte di Liszt.

andare un percorso tra ombre?), insieme alla sciarpa bianca e all'addio. Abbandonata la "speranza di pure rivederti" (come aveva sillabato Montale), nonostante che si sia sgombrato lo "schermo di immagini" che fino ad allora aveva impedito la vista, consentendo comunque che nella mente, di volti, a campeggiare ne resti uno solo. Ma, dopo il congedo, proiettato in alto, tra le stelle, sullo sfondo della volta celeste, quasi in offerta compensatoria per la ricerca e l'attesa.

3. Nelle sue *Note all'Antigone* (è da quelle poche pagine — per l'esattezza dalla loro seconda sezione — che vengono l'esergo e le parole di Hölderlin citate nella *Giustificazione in forma di nota* con i quali si apre *Per Isabel*) il grande poeta tedesco si soffermava sul rapporto che nella tragedia sofoclea esiste tra l'avvio e la conclusione, sul ritmo delle scene, sulla dinamica mutevole delle parti, sull'inesorabile direzionalità narrativa di quel testo verso il suo compimento, ma anche su quelle che potremmo liberamente chiamare le improvvise accelerazioni dello *spleen* e sulle forze che diversamente conducono la sfera solare e quella notturna, il mondo dei vivi e quello dei morti. Fino a spingere un lettore/scrittore moderno come Tabucchi (partito forse anche dal viaggio di *Pedro Páramo*<sup>26</sup>) a un'ennesima discesa nell'Ade dopo quella di *Requiem*. Per delineare una mitologia/mitografia nella quale, con le modalità della simmetria e dell'eccesso, tutto si confonde nel gioco del rovescio ("i morti hanno *altro* costume"), e le voci delle figure profetiche (il Tiresia di Sofocle, l'eremita di Hölderlin...), si intrecciano ad altre, depistanti e diversamente persecutorie. D'altronde, laddove Zeus o la

---

<sup>26</sup> Significativo che a Tabucchi sia capitato anche negli ultimi tempi, in un appunto inedito (citato da Maria José de Lancastre nella sua "Premessa" a Fernando Pessoa, *Poesie di Fernando Pessoa*, a cura di Antonio Tabucchi e Maria José de Lancastre, Milano, Adelphi, 2013), di parlare di Juan Rulfo come di uno scrittore assoluto ("È evidente che in letteratura il genio si possa rivelare anche in un solo libro (penso al *Pedro Páramo* di Juan Rulfo, a *L'étranger* di Camus)").

notte hanno stanza, è consentito sospendere l'incredulità, inseguire i fantasmi, mescolare il "fingere" e il "sentire"<sup>27</sup>, sognando sotto la volta celeste, come un tempo in compagnia di Pessoa, guidati da una traduzione ottocentesca dei tragici greci<sup>28</sup>. La coscienza in ogni caso, tra bene e male, *theos* e *antitheos* (chi ha detto infatti — ove si segua alla lettera la replica di Antigone — che sia giusto riservare un trattamento diverso a innocenti e a colpevoli?), non potrà salvare o perdere che Isabel. Per questo il viaggio fatto per "nostalgia dei prototipi" (come avrebbe detto Bernardo Soares), che porta il pellegrino d'amore disceso nel mondo dei morti a rivedere le stelle, potrà essere affidato a Tadeus. La sua anima, buona o cattiva che sia (giacché non è sicuro che il regno misterioso nel quale conduce la poesia obbedisca alle stesse regole di quello umano nel quale crediamo di vivere), dovrà muoversi in un mondo alternativo (montalianamente parallelo), là dove è consentita ogni metamorfosi, di situazioni, di personaggi, di figure, perfino di metafisica<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Così nel IX capitolo di *Requiem*.

<sup>28</sup> Nello specifico di Sofocle e della sua *Antigone* (che — varrà ricordarlo, per citare solo altri autori cari a Tabucchi — sarebbe giunta fino a Brecht e a Maria Zambrano).

<sup>29</sup> Di nuovo pessoana: si pensi al "tutto è niente" che dal quarto circolo di *Per Isabel* riconduce al *Libro dell'inquietudine* di Bernardo Soares: "Tutto è noi e noi siamo tutto; ma a che serve questo, se tutto è niente?"; "tutto è niente" (dalle citazioni 12 (67) e 65 (434) da Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, rispettivamente pp. 35 e 88).

## DI TUTTO RESTA UN POCO (DI CINEMA)

THEA RIMINI\*

IN *DI TUTTO RESTA UN POCO*, l'ultimo libro di Antonio Tabucchi consegnato alle stampe dall'autore, una sezione è riservata al cinema. Si tratta di quattro saggi dedicati a film, attori e registi cari allo scrittore. Nella varietà geografica e temporale tracciata dai testi consacrati al cinema compaiono tuttavia delle linee guida. Così, nel pezzo dedicato al regista Alain Corneau, si legge:

Per gli Antichi, non c'era nessuna differenza di classe tra le Muse: Clio e Euterpe godevano della stessa considerazione.<sup>1</sup>

Se gli Antichi attribuivano lo stesso valore alla musa della musica e a quella della poesia, Tabucchi, in questo volume, considera indistintamente letteratura, cinema, pittura. Di più. Mobilita un'arte per parlare di un'altra: scrivendo di un regista cita uno scrittore o un pittore. La filmografia

---

\* Dottorato di Ricerca alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Ha pubblicato la monografia *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi* (2011) e curato il libro di Antonio Tabucchi, *Racconti con figure* (2011). Si occupa principalmente del rapporto tra letteratura e arti visive e ha pubblicato diversi saggi su *Paragone*, *Otto Novecento*, *Il Ponte*. Attualmente è collaboratrice scientifica dell'Université Libre.

<sup>1</sup> *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 207. Per un resoconto dettagliato della genesi del volume, cfr. Anna Dolfi, "La storia di un libro", *ib.*, pp. 271-278.

di Almodóvar è, per esempio, inserita in un vasto retroterra culturale che dalla letteratura del *Siglo de Oro* arriva sino a Goya. L'interazione continua tra le diverse forme artistiche compiuta da Tabucchi in questi saggi rivela un'idea di arte unica e globale, pur nelle sue diverse sfaccettature.

C'è un altro *fil rouge* che lega questi testi apparentemente così diversi: l'interrogarsi sulla contaminazione tra arte e vita, tra vita e opera. Un film, *La dolce vita*, cambierà l'esistenza di Tabucchi, e un suo libro, *Notturmo indiano*, gli permetterà di incontrare il regista Corneau che dalla sua opera trarrà un film. C'è, infine, il rapporto complesso tra la pellicola hollywoodiana in cui Marilyn Monroe ha vissuto e la vita interiore dell'attrice che emerge dalle sue note e dai suoi diari.

Scrivendo questi testi, Tabucchi non dimentica mai la sua anima di narratore e legge film, registi, attori attraverso le parole chiave della sua poetica (il rovescio, il sogno, la voce). Tutta la produzione di Tabucchi appare così costruita su un sistema di vasi comunicanti.

Il primo saggio è dedicato al capolavoro di Fellini *La dolce vita*. Dopo essersi accorto, grazie a Fellini, che l'Italia del miracolo economico non era quel paese virtuoso e carico di promesse propagandato da istituzioni, stampa e televisione, bensì "un paese del Basso Impero", Tabucchi aveva deciso di partire alla volta di Parigi. Lì avrebbe scoperto Pessoa trovando su una bancarella vicino alla Gare de Lyon il libriccino *Bureau de tabac*, ovvero il poemetto *Tabacaria* dell'eteronimo di Pessoa, Álvaro de Campos. E la sua vita avrebbe assunto un corso diverso.

Per Tabucchi, il cinema ha dunque spesso il potere di svelare la realtà. Il film di Fellini gli ha permesso di vedere il *rovescio* dell'Italia: non l'immagine edificante, ma quella decadente. Dopo aver isolato i temi della pellicola (il sesso mercificato, il degrado trasversale a tutte le classi sociali), Tabucchi ne coglie l'impressionante attualità: l'alta borghesia, stupida e avida, ritratta da Fellini non è solo "quella che governava l'Italia degli

anni Sessanta, ma anche quella ‘che governa’ il nostro paese”<sup>2</sup>. Forse più che attuale *La dolce vita* è un film profetico, in accordo con un’idea cara a Tabucchi che spesso insiste sul valore premonitore delle forme artistiche più alte: “Profeticamente Fellini aveva già intuito dove saremmo andati a parare”<sup>3</sup>.

Dotata di qualità profetiche, *La dolce vita* è riuscita a mostrare un’immagine nient’affatto conciliante dell’Italia. Ma offrire delle rappresentazioni non consolatorie è il fine della letteratura, come Tabucchi ha evidenziato in un saggio di un’altra sezione di *Di tutto resta un poco*: “Alla letteratura compete un altro [ruolo]: porre domande, inquietare, essere co-scienza critica”<sup>4</sup>. Secondo Tabucchi, l’arte tutta — letteraria e cinematografica — deve *inquietare*.

Parlare de *La dolce vita* significa, per lo scrittore, anche iniziare un percorso a ritroso nel tempo e ricordare il momento in cui era andato a Firenze a vedere il film. E da lì rievocare le gite nel capoluogo toscano fatte da bambino con lo zio materno per vedere le opere di Giotto o del Beato Angelico. Anche nei romanzi e nei racconti di Tabucchi le pellicole sono sempre proiettate sullo schermo della memoria<sup>5</sup>. Un esempio è offerto dai personaggi cinefili de *Il filo dell’orizzonte*, grandi appassionati del *cinema d’antan*, in particolare della filmografia anni Trenta e Quaranta. Tra le pagine dello stesso romanzo, persino il messaggio che nel finale il protagonista lascia sulla segreteria telefonica dell’amico Corrado riguarda un film che impressiona la memoria:

“Corrado, sono di nuovo io, ti ricordi quel giorno che andammo a vedere Pic-nic e ci innamorammo di Kim Novak?”<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> *Ib.*, p. 187.

<sup>3</sup> *Ib.*, p. 188.

<sup>4</sup> *Ib.*, p. 36.

<sup>5</sup> Per una disamina del rapporto tra la scrittura di Tabucchi e il cinema si permetta il rinvio al mio *Album Tabucchi. L’immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio, 2011.

<sup>6</sup> *Il filo dell’orizzonte* [1986], Milano, Feltrinelli, 2004, p. 102.

L'intreccio di cinema e memoria accomuna la narrativa e la saggistica tabucchiana.

All'omaggio tributato al cinema, corrisponde e si contrappone la critica alla televisione. Tabucchi ricorda le violente staffilate che Fellini lancia contro il piccolo schermo attraverso la sequenza dei bambini che dicono di aver visto la Madonna e “attirano la troupe della Rai, che vuol dare di tutto, di più”<sup>7</sup>, in una spettacolarizzazione del falso miracolo. Non solo. All'inizio del saggio su *La dolce vita*, Tabucchi ascrive alla pellicola, o meglio alle aspre polemiche che essa suscitò, il merito di aver portato nelle sale gli italiani, sottraendoli agli inutili programmi televisivi:

Sale pienissime, gli italiani che da poco avevano preso la malattia della televisione per un po' si dimenticarono di *Campanile sera* e di *Giallo club*.<sup>8</sup>

Che la televisione sia una “malattia” se ne accorge anche il Tristano di *Tristano muore*, che, sprezzante, definisce l'apparecchio “scatola di vetro”, quasi non meriti di essere chiamato per nome<sup>9</sup>. La televisione è orfana del potere fascinatore della sala cinematografica, e ha ristretto la visione del mondo alle dimensioni ridotte dello schermo. Con l'avvento del piccolo schermo il potere dell'immagine è degenerato: la televisione manipola (e annienta) le coscienze degli spettatori.

Il saggio su *La dolce vita* accoglie le predilezioni cinematografiche di Tabucchi. Lo scrittore preferisce la tendenza visionaria (qui Fellini, nel secondo saggio sarà Almodóvar) a quella realista. D'altronde, i seguaci di quest'ultimo filone non avevano apprezzato *La dolce vita*, perché volevano “la presa diretta con la realtà” e “in nome del realismo” intendevano “abolire simboli e metafore”<sup>10</sup>. Se Fellini entusiasma

<sup>7</sup> *Di tutto resta un poco*, p. 188.

<sup>8</sup> *Ib.*, p. 185.

<sup>9</sup> *Tristano muore. Una vita*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 134.

<sup>10</sup> *Di tutto resta un poco*, p. 189.



Tabucchi, Visconti lo lascia “perplesso”, mentre il giudizio su Antonioni varia nel tempo. Il valore del regista ferrarese sarà riconosciuto da Tabucchi solo con il passare degli anni e soprattutto per il film *Blow-up*. In questa pellicola, lo schema della *detective story* è adottato per essere portato al collasso, perché il protagonista, fotografo di moda e testimone casuale di un omicidio, inizia delle indagini che non gli consentiranno di risolvere l'enigma. Allo stesso modo, nel giallo-metafisico de *Il filo dell'orizzonte*, rimane irrisolta la *quête* del protagonista, un addetto all'obitorio che vorrebbe scoprire l'identità del misterioso cadavere arrivato una notte nella camera mortuaria. E' significativo allora che proprio in questo libro Tabucchi riscriva la celebre sequenza dell'ingrandimento fotografico di *Blow-up*<sup>11</sup>. Ciò che interessa lo scrittore è infatti *l'ouverture* narrativa, la creazione di finali sospesi, praticata spesso dal maestro ferrarese. Lo dichiara in un'intervista:

Prenez certains films d'Antonioni. Ce sont des narrations ouvertes. [...] Chez moi, Antonioni a été très important, surtout pour cette raison, pour cette ouverture [...].<sup>12</sup>

Ma soprattutto è un'idea di mondo ad accomunare Tabucchi e Antonioni. Per entrambi il reale mostra una struttura a cipolla; con strati diversi, inabissati, e alternativi alle falde razionali.

Fellini, un certo Antonioni: la rosa cinematografica tabucchiana non si limita però solo al cinema *d'essai*. Tutt'altro. Tabucchi racconta di aver resistito solo al primo tempo de

---

<sup>11</sup> Remo Ceserani è stato il primo a leggere il passo de *Il filo dell'orizzonte* in cui il protagonista effettua l'ingrandimento fotografico come “the moment of the blow-up à la Cortázar (or Antonioni)”. Cfr. Remo Ceserani, “The art of fixing shadows and writing with light. Tabucchi and Photography”, *Antonio Tabucchi: a Collection of Essays*, ed. B. Ferraro, N. Prunster, “Spunti e Ricerche”, n.s., 12, 1997, p. 114.

<sup>12</sup> Antonio Tabucchi, “*Écrire le cinéma*. Entretien avec Antonio Tabucchi”, *Le cinéma des écrivains*, ed. A. de Baecque, Paris, Éditions de l'Étoile, Cahiers du Cinéma, 1995, p. 15.

*L'eclisse* di Antonioni e di essersi poi rifugiato nella sala adiacente in cui proiettavano *47 morto che parla* con Totò. L'episodio rievocato non è un semplice aneddoto, ma rivela una scelta di poetica. Anche nelle sue storie (da *Il gioco del rovescio* a *Lettera da Casablanca*) Tabucchi cita spesso Totò, con quel prelievo dall'arte "bassa", a buon mercato, *barata*, per rubare il titolo alla poesia *A música barata* di Carlos Drummond de Andrade ricordata in *Requiem*. Pure, lo schema narrativo che accoglie gli elementi popolari è ardito: le storie di Tabucchi sono tramate da "non detti" e presentano spesso finali sospesi. L'operazione compiuta dallo scrittore è delle più sottili. La vera eversione consiste nell'inserire film dalla struttura "piena" (e dalle strategie retoriche adamantine) in tessuti narrativi refrattari a ogni consequenzialità.

E' proprio l'attenzione alla cultura popolare uno degli aspetti del cinema di Almodóvar che più attrae Tabucchi. Nei suoi film, per esempio, compaiono frequentemente delle canzonette. In *Hable con ella*, sulle note di Cucurucucú Paloma, un personaggio, Marco, è assalito dai ricordi: e si commuove fino alle lacrime. La funzione di queste canzonette è illuminata da Tabucchi:

Esse hanno soprattutto funzione di celebrazione, costituiscono un rito o una cerimonia di cui lo stesso cantante è l'officiante: grazie a quella cerimonia realizza i desideri dei protagonisti, sottolinea i momenti più emozionanti della vicenda o avvia il film verso una soluzione.<sup>13</sup>

Amante della musica *barata*, Tabucchi accompagna spesso le sue storie con ritmi semplici che appartengono alla tradizione musicale italiana e internazionale, come la *Rosamunda* più volte canticchiata dal Tristano di *Tristano muore*. C'è tuttavia un altro aspetto che accomuna scrittore e regista: il

---

<sup>13</sup> *Di tutto resta un poco*, p. 203.

potere magico e incantatore della voce. Nel racconto *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, vera e propria dichiarazione di poetica, il protagonista è uno scrittore che si affida agli scampoli di frasi ascoltati per strada, alla ricerca di nuovi spunti per una sua prossima storia. Anche *Tristano muore* può essere considerato il romanzo di una “voce”, quella di Tristano che, giunto al termine della sua vita, racconta la sua storia a un biografo venuto al suo capezzale per raccogliergli le parole. In nome della voce, Tabucchi si concentra, nel saggio su Almodóvar, sui film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* e *Matador*, definiti “due esempi flagranti di voce con funzione di *ri-velare*”<sup>14</sup> e soprattutto sulla pellicola *Hable con ella*, che già nel titolo mette l’accento sul suono.

Il protagonista di *Hable con ella* è un infermiere, Benigno, che attraverso l’esercizio della parola assiste in ospedale una donna in coma. Le parla di continuo, come se lei potesse rispondergli; le racconta le notizie del giorno o le storie del reparto. Nel film parlato di Almodóvar, la voce di Benigno, chiosa Tabucchi, “ha una funzione *orfica* e riprende uno dei miti più antichi della cultura occidentale: la voce che vince gli Inferi e la Notte e richiama in vita il defunto”<sup>15</sup>.

A ben guardare, Benigno ha qualcosa in comune con il personaggio di Tristano. Entrambi parlano, ma non dialogano. Benigno si rivolge a una donna in coma, che della sua voce può forse percepire solo il suono, mentre Tristano si racconta a uno scrittore silente e immobile, sempre fuoricampo, della cui esistenza il lettore talvolta arriverà a dubitare. Forse, la sua è una voce monologante, che si esprime nel silenzio. Nel sortilegio della parola — detta o cantata — Tabucchi e Almodóvar, seppure dotati di un inconfondibile e dissimile linguaggio, trovano un momentaneo punto di contatto. Al crocevia degli imprevedibili sentieri tracciati dall’arte.

---

<sup>14</sup> *Ib.*, p. 201.

<sup>15</sup> *Ib.*, p. 202.

Il testo su Almodóvar è esemplare di un altro tratto peculiare della saggistica tabucchiana: il gusto della divagazione. Quelle di Tabucchi non sono mai delle recensioni notarili di film e neppure delle sterili schede biografico-critiche di registi o attori. I suoi saggi seguono una traiettoria parabolica: Tabucchi si allontana dall'oggetto del suo scritto per poi ritornarvi a grande velocità e illuminare questo o quell'aspetto, facendo comprendere al lettore il significato della divagazione. Così, nel saggio su Almodóvar, Tabucchi offre degli excursus sulle tre idee della vita che costituiscono le tre pietre angolari del cinema del regista spagnolo: "la vita è un sogno, la vita è un teatro, la vita è un circo". Valicando i secoli e i confini geografici, Tabucchi passa in rassegna i maggiori interpreti di queste concezioni del mondo: da Calderón de la Barca a Borges; da Shakespeare ad Artaud; da Kafka al già menzionato Fellini. E non tralascia gli Antichi: da Socrate a Platone. O i pittori: Goya e i suoi *Caprichos*. Le divagazioni letterarie o pittoriche sono legate da una sorta di indicazione metodologica:

Niente malintesi: non sto parlando di *influenze*, sto parlando di *originalità* all'interno di una sensibilità comune, all'interno della stessa famiglia di appartenenza. Sto parlando di *fenotipi*.<sup>16</sup>

Secondo Tabucchi, l'originalità di Almodóvar si può cogliere insomma solo all'interno di una grande tradizione culturale.

Con il terzo saggio, dedicato all'autobiografia scritta dal regista Alain Corneau, si valicano i Pirenei e dalla Spagna si arriva in Francia. La rosa cinematografica di Tabucchi si arricchisce del cinema di "genere", perché Corneau è regista di polizieschi e Tabucchi si dichiara amante di questa tipologia:

---

<sup>16</sup> *Ib.*, p. 199, corsivo nel testo.

Si trattava di un cineasta [Corneau] di cui avevo visto solo due film che mi erano piaciuti per il loro “genere”: a quel tempo leggevo molto i libri di Sciascia e di Dürrenmatt (ai quali sono rimasto fedele), che attraverso il romanzo poliziesco pongono domande sul senso della vita e sul meccanismo che la regola.<sup>17</sup>

D'altronde Tabucchi, nella sua narrativa, si confronta spesso con gli archetipi del “genere”, provando lui stesso a scrivere un racconto noir (*Rebus*) o a dare un sequel a *Casablanca* (*Anywhere out of the world*). Tuttavia, sulla pagina, impiega sempre una certa dose di ironia che arriva a sovvertire le regole di ogni classificazione.

Si diceva del testo su Corneau. Tutto il saggio è costruito sull'intreccio di vita e opera a partire da un concetto di Octavio Paz molto caro a Tabucchi e più volte da lui citato in saggi e interviste: “I poeti non hanno biografia: la loro opera è la loro biografia”<sup>18</sup>. Con il consueto proposito di abbattere le barriere tra le arti, Tabucchi estende il pensiero di Paz ai registi: “[...] i registi non hanno biografia: i loro film sono la loro biografia”<sup>19</sup>. La vita di un regista, per Tabucchi, coincide con i film che ha girato. Viene in mente l'espressione di Michelangelo Antonioni “Fare un film è per me vivere”<sup>20</sup>. Ancora una volta il saggio non si offre come resoconto del libro di Corneau ma riflette sul senso di scrivere un'autobiografia. Dopo essersi interrogato sul modo migliore di scrivere la propria vita, Tabucchi giunge a una conclusione:

[...] per scrivere una vera autobiografia sarebbe necessario fare una scheda clinica della nostra vita. Ed è impossibile. Ogni autobiografia è una convenzione, fatta *a posteriori*. Per accettarla è necessario un patto.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> *Ib.*, p. 209.

<sup>18</sup> *Ib.*, p. 206.

<sup>19</sup> *Ib.*, p. 207.

<sup>20</sup> Michelangelo Antonioni, *Fare un film è per me vivere: scritti sul cinema*, Venezia, Marsilio, 1994.

<sup>21</sup> *Di tutto resta un poco*, p. 207.

Si tratta del patto tra l'autore di un'autobiografia e il suo lettore sulla verosimiglianza di quanto verrà raccontato, con un evidente rinvio a *Le pacte autobiographique* di Lejeune.

Tabucchi è uno scrittore amante del rovescio e ribalta i termini della relazione tra opera e vita. Solitamente si cerca di capire meglio un'opera utilizzando la vita dell'artista, ma, si chiede Tabucchi: "E se fosse il contrario? Se fosse quello che scriviamo, dipingiamo, filmiamo che determina la nostra vita?"<sup>22</sup>. L'incontro tra Tabucchi e Corneau è lì a dimostrarlo, perché i due si sono conosciuti a Lisbona grazie all'opera *Notturmo indiano*. Il regista era andato nella capitale lusitana per chiedere a Tabucchi l'autorizzazione di adattare il suo libro per il grande schermo.

La descrizione del loro incontro contiene due costanti della narrativa di Antonio Tabucchi: il clima torrido e il gusto per il paradosso. Il locale scelto per l'appuntamento si chiamava infatti "Faz frio", cioè "Fa freddo", ma "in realtà c'era un caldo insopportabile"<sup>23</sup>.

Da quel colloquio nascerà il film *Notturmo indiano*. Nella pellicola di Corneau, al contrario del libro, viene esplicitato che il protagonista, in India, è alla ricerca di se stesso. Ebbene, attraverso la rilettura per immagini realizzata da Corneau, Tabucchi si accorge che, in quel libro e in quel momento, era davvero alla ricerca di se stesso, "o meglio di un tempo perduto che non è possibile recuperare più"<sup>24</sup>. Ma di tempo perduto raccontano tutte le storie di Tabucchi. Il gioco vita/opera punta ora al rialzo:

Chissà se i racconti che scrivo oggi, nei quali parlo del Tempo, un Tempo che considero come irrimediabilmente perduto e irrimediabilmente ritrovabile, non abbiano anche a che vedere con le riflessioni che il film di Corneau ha suscitato in me in quegli anni.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> *Ib.*

<sup>23</sup> *Ib.*, p. 209.

<sup>24</sup> *Ib.*, p. 210.

<sup>25</sup> *Ib.*

Se il punto di partenza del testo su Corneau è allora “la vita influenza l’opera”, quello intermedio è “l’opera influenza la vita”, e quello finale è “l’opera influenza l’opera”. Il saggio è un perfetto, e paradossale, sillogismo.

Film e registi: a Tabucchi manca un elemento per completare il “sistema cinema”. Il quarto saggio è dedicato all’attore, o meglio all’icona dell’attrice: Marilyn Monroe. L’occasione per la stesura del testo è offerta dalla pubblicazione di numerosi testi inediti di Marilyn (poesie, note brevi, pagine di diario). Stavolta Tabucchi non riflette solo sulla Settima Arte, ma costruisce addirittura una vera e propria sequenza cinematografica, utilizzando il linguaggio tecnico (*flashback*, *flashforward*, voce off). Ecco l’incipit del saggio: “Se fosse un film sarebbe un *flashback*”<sup>26</sup>. Muovendo da alcuni versi di Marilyn — “Vita/ho in me entrambe le tue direzioni/restando come appesa all’ingiù [...]”<sup>27</sup> — Tabucchi immagina che l’attrice, come la Campanellino di Peter Pan, si muova su un esile filo. Sporgendosi, l’acrobata Marilyn vede da una parte la sua casa d’infanzia, teatro di violenze e abusi, mentre dall’altra parte scorge la folla di New York che la acclama pur allungando “mostruosamente” le braccia verso di lei. Il film è, specifica il narratore improvvisatosi regista, “muto e in bianco e nero”<sup>28</sup>. E queste caratteristiche rendono l’atmosfera ancora più claustrofobica, perché la folla urlante spalanca solo la bocca senza emettere alcun suono. Dal *flashback* si passa ora al *flashforward*:

La voce off sta recitando una poesia di Marilyn Monroe. Non è più un *flashback*, è un *flashforward*. Non è più un film, è la vita vera, siamo a questo libro [...]. Un libro che ci rivela a posteriori una personalità intellettuale e artistica che i più non potevano sospettare [...].<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> *Ib.*, p. 211.

<sup>27</sup> *Ib.*, p. 212.

<sup>28</sup> *Ib.*

<sup>29</sup> *Ib.*

La scelta di impiegare *flashback* e *flashforward* nel saggio su Marilyn si spiega con il rovello tabucchiano del Tempo, già additato come elemento costitutivo della sua poetica nel testo su Corneau. Gli espedienti cinematografici diventano così duttili strumenti per manipolare il Tempo, portandolo avanti con *flashforward* e indietro con *flashback*.

In questo testo, Tabucchi offre una nuova declinazione del tema dell'ambiguità femminile presente in molte sue storie. Una "Marilyn" aveva già fatto la sua comparsa in *Tristano muore*. Si trattava dell'ufficiale americana incontrata, e amata, da Tristano in montagna durante la Resistenza. Forse la donna non era, come avrebbe voluto far credere, un capitano addetto alle relazioni con gli Alleati, ma una temibile spia. Il suo carattere ambiguo, generoso e incendiario, la ricollega a molte creature ancipiti della narrativa tabucchiana, come Maria do Carmo del *Gioco del rovescio* o Miriam di *Rebus*. Allo stesso modo la Marilyn Monroe al centro del saggio rivela due facce: "Una donna di una carnalità così gioiosa, con un doppio fatto d'aria per la malinconia"<sup>30</sup>. La scelta di parlare di un'attrice dalle molteplici identità fa da *trait d'union* tra il Tabucchi narratore e il Tabucchi saggista.

Neppure il saggio su Marilyn si sottrae al gusto per la divagazione. L'attrice aveva detto al suo fotografo de Dienes che in una prossima vita avrebbe voluto essere una farfalla. Colpito da questa dichiarazione, Tabucchi comincia una digressione sul *phántasma*, ovvero sulla "immagine di noi stessi che noi abbiamo nel nostro pensiero"<sup>31</sup>. E sulla farfalla come immagine dell'anima attraverso gli studi di Warburg, Lessing e Nabokov. Quest'ultimo aveva dapprima studiato le farfalle da entomologo, ma poi, resosi conto che la scienza non arrivava a cogliere l'essenza delle cose, aveva abbandonato il

---

<sup>30</sup> *Ib.*, p. 213.

<sup>31</sup> *Ib.*, p. 215.



microscopio per rivolgersi “alla letteratura”<sup>32</sup>. Aveva scritto *Lolita*, in cui il personaggio di Humbert “è qualcuno che sta inseguendo una Ninfa per capirne la natura”<sup>33</sup>.

Anche stavolta, come nel saggio su Corneau, tutto il ragionamento divagante compiuto da Tabucchi su Marilyn potrebbe “trovare una soluzione nel suo rovescio”<sup>34</sup>. Di nuovo Tabucchi cita Borges. Se il filosofo cinese Chuang Tzu, racconta Borges, risvegliandosi “non sapeva se fosse un uomo che aveva sognato di essere una farfalla o una farfalla che adesso sognava di essere un uomo”<sup>35</sup>, allo stesso modo, chiosa Tabucchi:

Forse Marilyn, che aveva sognato di essere una farfalla, un giorno pensò che una farfalla la stava sognando. E per poter volare per sempre, decise di diventare chi la sognava.<sup>36</sup>

Il rifiuto della logica cartesiana appare allora come una delle cifre più ricorrenti del Tabucchi saggista in continuità con il carattere visionario e onirico di molta sua prosa. L'incontro tra Tabucchi e la Settima Arte, spesso percepita come una macchina dei sogni, era insomma inevitabile.

---

<sup>32</sup> *Ib.*, p. 217.

<sup>33</sup> *Ib.*

<sup>34</sup> *Ib.*, p. 221.

<sup>35</sup> *Ib.*

<sup>36</sup> *Ib.*



## PERCHÉ È UN BUON VIATICO. LA POESIA E I POETI NEI RACCONTI DI ANTONIO TABUCCHI

CLELIA BETTINI\*

Sono un poeta, [...] nella solitudine della mia stanza,  
apro le botole dell'anima,  
guardo nel buio dei sotterranei,  
ci sono topi,  
ruscelli di diamante,  
bellezze, miasmi e rancori:  
lo faccio per me, lo faccio per voi,  
perché ci vuole qualcuno che guardi,  
e questi sono i poeti,  
che cercano le stelle in fondo ai pozzi.

Antonio Tabucchi<sup>1</sup>

ANTONIO TABUCCHI non ha mai pubblicato poesie. Non è una cosa strana, gran parte dei narratori del Novecento non l'ha fatto. Il che non vuol dire che non abbiano scritto poesia, tantomeno che non ne abbiano letta. Significa solo che hanno trovato nella prosa la propria dimensione artistica, il luogo dove meglio riuscivano a esprimere quello che avevano urgenza di dire. La letteratura è una cosa sola, almeno così ci racconta la sua storia. E nasce come poesia, come narrazione in verso del mondo. I greci narrano la propria storia in esametri, secondo un ritmo ben preciso che scandisce lo scorrere del tempo umano e mettono in scena le loro tragedie e le loro commedie in trimetri giambici. La poesia antica è così antropica che la sua unità metrica viene chiamata "piede", come se non di sillabe si trattasse, ma di minuscoli arti che scandiscono il percorso di un essere umano in carne e ossa. A volte

---

\* Borsista di post Dottorato della FCT.

<sup>1</sup> *Il signor Pirandello è desiderato al telefono, Dialoghi mancati*, Milano, Feltrinelli, (1988) 1996, pp. 19-20.

può persino essere un “piede zoppo”, come nel caso di quel trimetro giambico “scazonte” che ha sempre fatto sorridere gli studenti dei licei. Sin dai suoi inizi la letteratura — almeno quella occidentale — si muove col passo malfermo della poesia. Con essa si detiene sull’orlo segreto delle cose, sospesa nel vuoto, oppure sprofonda negli abissi più oscuri dell’umano, mano nella mano con quest’arte antica della parola esatta e misteriosa. Si prenda ad esempio il caso di Victor Hugo e, più concretamente di *Notre Dame de Paris*. In un bellissimo saggio sulla “cattedrale” hugoliana, Donata Feroldi ha svelato tutta la potenza di quello che lo stesso Hugo definiva “romanzo-poema”<sup>2</sup>. Le riflessioni di Feroldi sul ritmo della prosa hugoliana — che la studiosa e traduttrice ha potuto comprendere a pieno solo cimentandosi a lungo con la traduzione del testo in lingua italiana — non lasciano spazio al benché minimo dubbio riguardo alla poeticità di quella che è a tutti gli effetti, un’opera chiave per la narrativa occidentale contemporanea. E la cosa più affascinante è avere la certezza di aver letto poesia senza saperlo, divorando una dopo l’altra le pagine di *Notre Dame de Paris*. La poesia è così, è un demone che ci abita e da cui ci lasciamo abitare. Spesso arriva sotto forma di malinconia, di quella “tristezza che ai naviganti intenerisce il cuore”. A volte è gioiosa, cristallina, ci porta in dono tutti i colori e le luci della vita. E da assuefazione, per fortuna.

In questo articolo vorremmo riflettere sulla presenza della poesia e dei poeti all’interno della narrativa tabucchiana. Per ovvie ragioni di spazio, abbiamo deciso di limitare il *corpus* testuale di cui occuparci alle prime raccolte di racconti pubblicate da Antonio Tabucchi. L’idea ci è stata suggerita dal primo libro uscito postumo di Tabucchi, pubblicato nel 2013 a cura di Anna Dolfi, *Di tutto resta un poco*<sup>3</sup>. Il titolo è

---

<sup>2</sup> *La chiave della porta rossa. Leggere Victor Hugo*, Ancona, Pequod, 2008.

<sup>3</sup> Milano, Feltrinelli, 2013.

stato scelto dall'autore poco prima della sua scomparsa ed è la traduzione italiana di un verso del poeta brasiliano Carlos Drummond de Andrade. Si tratta di una raccolta di saggi su diversi argomenti, fra i quali anche la poesia e i poeti che hanno avuto, per diverse ragioni, un ruolo importante nella vita dello scrittore. Volendo parlare di Tabucchi e della poesia, è immediato pensare a Fernando Pessoa, poeta con cui lo scrittore ha dialogato, su vari livelli, in modo costante per tutto l'arco della sua vita. Tuttavia, parleremo solo tangenzialmente del più importante poeta portoghese del Novecento, perché meriterebbe uno studio a parte. Ma torniamo a Drummond e, per subito venir meno ai nostri propositi, a Pessoa.

*Di tutto resta un poco* raccoglie una serie di scritti dedicati alla letteratura e al cinema. Fra questi ce n'è uno proprio su Drummond, pubblicato per la prima volta quasi trent'anni fa come introduzione a *Sentimento del mondo* (1987), antologia in lingua italiana che raccoglie alcune delle più significative poesie di Drummond, tradotte da Tabucchi stesso<sup>4</sup>. Si tratta di un testo breve ma rivelatore del cuore poetico tabucchiano:

con Pessoa del resto Drummond presenta più che una affinità [...] anche un'affinità generazionale: entrambi appartengono alla generazione che ha fatto (o fiancheggiato) le avanguardie storiche; che ha costruito la poesia moderna eppure, allo stesso tempo, ha tenuto in sospetto, con lo sguardo dell'ironia, il culto del moderno.<sup>5</sup>

Accostare Drummond a Pessoa significa in primo luogo dichiararne il peso specifico. Ai lettori che già conoscono il poeta portoghese attraverso i due volumi de *Una sola moltitudine* (1979) e *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares* (1986), Tabucchi suggerisce una pista da percorrere, un

<sup>4</sup> Cfr. Carlos Drummond de Andrade, *Sentimento del mondo. Trentasette poesie scelte e tradotte da Antonio Tabucchi*, Torino, Einaudi, 1987, pp. V-VI.

<sup>5</sup> *Di tutto resta un poco*, p. 89.

movimento del pensiero importante da compiere. Potremmo dire che sono entrambi poeti che *hanno fatto* le avanguardie come Ungaretti *ha fatto* la guerra, suo malgrado, e, come Ungaretti, da quell'esperienza per certi versi violenta hanno tratto materia poetica originale, silenziosamente rivoluzionaria. Sono poeti provvisti d'ironia — una delle qualità più importanti per uno scrittore, secondo Tabucchi — caratteristica che ha permesso loro di continuare a osservare l'umano senza lasciarsi soffocare dai rombi del modernismo.

Dopo aver chiarito dove non si è collocato storicamente Drummond, Tabucchi indica al lettore in quale costellazione poetica lo si debba inserire. In particolare quando spiega come Drummond sia un poeta dell'inadeguatezza che si afferma come "antieroe" che racconta il quotidiano. Il che equivale a dire che non appartiene a quella schiera di poeti che si muovono fra "bossi ligustri o acanti", ma a quella di coloro che traggono la propria ispirazione dalle cose semplici, dal "niente":

Un niente testardo, quello di Drummond, che non muore, che resiste, che circola nei canali più ingrati della vita, attraverso giuncaie e pantani, risalendoli come l'anguilla di Montale, per deporre il suo poco. Perché "di tutto resta un poco" (*Residuo*), ed è con questo poco, che poi è il nostro tutto, che dobbiamo fare i conti.<sup>6</sup>

Ed ecco che con questa perla residuale, Tabucchi indica una pista poetica da seguire. Ci invita a imboccare una di quelle "strade che riescono agli erbosi/fossi dove in pozzanghere/mezzo seccate agguantano i ragazzi/qualche sparuta anguilla"<sup>7</sup>. Ci vuole portare là, in quegli orti, tra gli alberi dei limoni. Pessoa come Drummond. Drummond come Montale. E come Tabucchi, perché vista con il senno del poi, la scelta del titolo di quest'ultimo suo libro è un segno del fatto

<sup>6</sup> *Ib.*, p. 91.

<sup>7</sup> Cfr. Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Torino, P. Gobetti, 1925 (1.<sup>a</sup> ed.).

che anch'egli si trovava a suo agio negli stessi luoghi letterari. È diventata, implicitamente, una vera e propria dichiarazione di poetica.

*Il rancore e le nuvole (Piccoli equivoci senza importanza)* è un racconto su certi personaggi che circolano in quegli strani universi paralleli che sono le Facoltà di Lettere. Tabucchi vi ha insegnato a lungo, seppure sempre con lo sguardo dell'*outsider* che gli veniva dall'essere soprattutto uno scrittore. È un ritratto atroce, difficile da leggere per chi in quelle università ha studiato e lavorato, ma anche molto lucido e veritiero. Non è l'unico racconto dedicato a questo mondo che di letteratura si occupa davvero, un'istituzione in cui Tabucchi ha sempre creduto fermamente. Evidentemente l'argomento gli stava a cuore, per usare un eufemismo<sup>8</sup>. Vi si descrive la parabola "ascendente" di uno studente di filologia che con spregiudicata meditazione riesce a diventare un professore affermato. La poesia è lo strumento grazie al quale il protagonista mette in atto la conquista di un'identità che è certo più sociale che intima. Essa diviene simbolo della sua determinazione nel riuscire a diventare ciò che vuole e si condensa nel ritratto fisico di Antonio Machado che il protagonista porta con sé, per poi infine appenderlo "in un luogo decoroso, vicino a libri degni di lui" nel suo studio in un bell'appartamento in centro<sup>9</sup>. La fotografia di Machado è a sua volta simbolo della celebre poesia *Retrato* del poeta spagnolo, citata esplicitamente nel racconto, perché il protagonista in essa ha deciso di identificarsi. Nonostante la manifesta malevolenza che guida le sue azioni (l'abbandono di una famiglia troppo triste e dimessa, la vendetta sotto forma di disprezzo del Nostalgico, il vecchio professore grazie al quale è riuscito a fare carriera), egli si riconosce nei versi

<sup>8</sup> A questo proposito si veda P. Abbrugiati, "Buoni come sono. Tabucchi et les brebis noires de l'académie", *Italies*, 11, 2007 (Aix-en-Provence: Centre Aixois d'Études Romanes, CAER), pp. 165-192.

<sup>9</sup> *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1999 (1.<sup>a</sup> ed. 1985), p. 97.

di Machado che descrivono, indubbiamente, il suo opposto umano: “hay en mis venas gotas de sangre jacobina; Pero mi verso brota de manantial sereno; Y más que un hombre al uso que sabe su doctrina; Soy, en el buen sentido de la palabra, bueno”<sup>10</sup>. La carica ironica che scaturisce dalla citazione di Machado, tremula oltre le lacrime che velano lo sguardo emozionato di quel piccolo rapace della cultura, è fortissima. La poesia diviene una specie di cuore rivelatore e il suo battito pulsa riflesso in uno specchio, deve essere letto al rovescio.

Ora, ciò che dal nostro punto di vista risulta forse più interessante è che l'intero racconto si sviluppa entro una cornice drummondiana. Si tratta della poesia *Conclusão*, che riporto per intero:

Os impactos de amor não são poesia  
(tentaram ser: aspiração noturna).

A memória infantil e o outono pobre  
vazam no verso de nossa urna diurna.

Que é poesia, o belo? Não é poesia,  
e o que não é poesia não tem fala.  
Nem o mistério em si nem velhos nomes  
poesia são: coxa, fúria, cabala.

Então, desanimamos. Adeus, tudo!  
A mala pronta, o corpo desprendido,  
resta a alegria de estar só, e mudo.

De que se formam nossos poemas? Onde?  
Que sonho envenenado lhes responde,  
se o poeta é um ressentido, e o mais são nuvens?<sup>11</sup>

Come si vede, il titolo del racconto di Tabucchi è una rielaborazione dei versi finali della *Conclusão* drummondiana, che è in sé una riflessione sul senso profondo dell'essere poeta. Ed è sull'autore di questi versi, un poeta definito “asciutto e realistico”, che il protagonista – all'inizio del racconto – si appresta a scrivere l'ennesima comunicazione per l'ennesimo congresso.

<sup>10</sup> *Ib.*, p. 88.

<sup>11</sup> Carlos Drummond de Andrade, *Fazendeiro do ar*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1954.



Come per incanto, dall'analisi "ritmica" della poesia di Drummond nasce la narrazione della vita di questo losco figura.

È importante ricordare che Tabucchi non rivela il nome del poeta chiamato in causa e non ne parla "a modo suo". Si limita a far parlare di lui il suo personaggio. Così si scopre che, tutto sommato, è un poeta che non gli dispiace, "anche se forse appannato da una venatura metafisica che trovava superflua"<sup>12</sup>. Risulta evidente che il filologo professore, in realtà, disdegna l'autore su cui ha deciso di scrivere. Ritene che abbia composto quei versi "senza capirne il significato" e arriva a esautorarlo, sostituendosi a lui in virtù di quel risentimento che ha dominato la sua esistenza. E l'analisi sprezzante della poesia di Drummond – riassunta nel paradigmatico titolo della comunicazione (*Il rancore e le nuvole. Per una lettura ritmica di una poesia del Novecento*) – se opportunamente riflessa in uno specchio, diventa la chiave per comprendere l'intero racconto.

Nel caso de *Il rancore e le nuvole* la poesia di Drummond ha una duplice funzione: da un lato serve da innesco alla narrazione, dall'altro la illumina di senso. È una modalità che ritroviamo anche in altri racconti di Tabucchi. Ne è un esempio il breve post-scriptum posto in calce ai racconti di *Donna di Porto Pim*, il cui sottotitolo recita *Una balena vede gli uomini*<sup>13</sup>. L'innesco drummondiano è rivelato dall'autore nel "Prologo" del libro:

Infine lo scritto intitolato *Una balena vede gli uomini*, al di là di un mio vecchio vizio di spiare le cose dall'altra parte, si ispira senza dissimulazione a una poesia di Carlos Drummond de Andrade, che prima e meglio di me ha saputo vedere gli uomini attraverso gli occhi penosi di un lento animale. E a Drummond quel testo è umilmente dedicato, anche in ricordo di un pomeriggio a Ipanema in cui, in casa di Plínio Doyle, egli mi parlò della sua infanzia e della cometa di Halley.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> *Piccoli equivoci senza importanza*, p. 98.

<sup>13</sup> *Donna di Porto Pim*, Palermo, Sellerio, 1996 (1.<sup>a</sup> ed. 1983), pp. 89-90.

<sup>14</sup> *Ib.*, p. 10.

La poesia di Drummond a cui Tabucchi si riferisce è *Um boi vê os homens*, quasi un *poème en prose*, dove il poeta immagina come un bue veda gli umani<sup>15</sup>. Così come accadeva per l'introduzione a *Sentimento del mondo*, anche questa breve nota di Tabucchi ha la funzione di una dichiarazione di poetica. Come Drummond, afferma di avere il vizio di "spiare le cose dall'altra parte", per raccontare il rovescio (o i rovesci) di una "visione della realtà imposta dal pensiero dominante"<sup>16</sup>. E questo "vizio", come è noto, costituisce uno dei cardini sui cui ruota la narrativa tabucchiana. Appare insomma evidente, a questo punto, che Drummond sia stato d'importanza fondamentale per la costruzione di una personalissima poetica letteraria. Ecco perché non stupisce rincontrarlo anche ne *L'angelo nero*, raccolta di racconti dove la poesia scorre in impetuosi fiumi sotterranei.

*L'angelo nero* rappresenta un punto di svolta all'interno della narrativa di Tabucchi, come spiega egli stesso in una lunga intervista rilasciata al suo traduttore spagnolo, Carlos Gumpert<sup>17</sup>. *L'angelo nero* nasce dalla necessità di confrontarsi con la realtà del *male* che, secondo Tabucchi, può essere narrata solo "a partir de cierto momento de la vida, porque cuando se es joven ésta se nos presenta de modo más solar, más luminoso. En cambio, sus aspectos más oscuros y sórdidos se captan mejor con el paso de los años"<sup>18</sup>. Tutti i racconti hanno in comune l'indagine del lato oscuro della vita, sono essi stessi *angeli neri*, dal "pelame raso, che punge"<sup>19</sup>. Ogni possibile dubbio sull'origine montaliana del titolo della raccolta è fugato da Tabucchi stesso: "Il titolo di questo libro appartiene a Eugenio Mon-

<sup>15</sup> Cfr. *Claro enigma*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1951.

<sup>16</sup> Cfr. *Di tutto resta un poco*, p. 12.

<sup>17</sup> *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Barcelona, Anagrama, 1995. Su *L'angelo nero* (*El ángel negro*) si vedano in particolare le pp. 177-185.

<sup>18</sup> *Ib.*, p. 178.

<sup>19</sup> *L'angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 1999 (1.<sup>a</sup> ed. 1991), p. 9.

tale, che prima di me si è imbattuto in un angelo dalle ali nere”<sup>20</sup>. In primo luogo, dunque, lo scrittore stabilisce un rispettoso diritto di precedenza, grazie al quale rende elegantemente omaggio al poeta scomparso. In secondo luogo, però, Tabucchi ricorre a Montale per parlare di sé, stabilisce una corrispondenza con il poeta ligure, come già era successo nel momento in cui si era trovato a parlare di Drummond de Andrade.

E il poeta brasiliano torna a essere citato in *Notte, mare o distanza*, il cui titolo traduce un verso della poesia drummondiana *Noturno à janela do apartamento*: “suicídio, riqueza, ciência.../A alma severa se interroga/e logo se cala. E não sabe/se é noite, mar ou distância”<sup>21</sup>. È il racconto del ricordo di una notte atroce nella vita di quattro giovani amici, costretti a confrontarsi con l’orrore e l’arroganza della dittatura salazarista. Siamo nel 1969 e ancora una volta è Drummond a innescare la narrazione, perché i ragazzi hanno trascorso una lunga serata a parlare di poesia a casa di un amico poeta, più vecchio di loro, di nome Tadeus<sup>22</sup>. La poesia fa loro da scorta, quando si trovano ad affrontare la difficoltà del vivere, perché, come dice Tadeus, la poesia “è un buon viatico”.

Fra i poeti che hanno letto e discusso quella notte, c’è anche Drummond e uno dei personaggi recita, storpiato, il verso drummondiano che dà il titolo al racconto<sup>23</sup>. Lo sgomento del *Noturno* drummondiano è lo stesso che sentono quei giovani prigionieri della lunga notte del salazarismo, almeno nel ricordo che di quel tempo ha il narratore.

---

<sup>20</sup> *Ib.*, p. 10.

<sup>21</sup> Cfr. *Sentimento do mundo. Poesia*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1948.

<sup>22</sup> Tadeus è un personaggio che vaga come un fantasma inquieto attraverso la narrativa tabucchiana. Si veda ancora *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, sempre in *L'angelo nero*, ma anche Antonio Tabucchi, *Requiem. Un'allucinazione*, Milano, Feltrinelli, 1991, pubblicato a breve distanza dalla raccolta di racconti citata.

<sup>23</sup> *L'angelo nero*, p. 33.

No, lo sapevano tutti che restavano per altro [a casa di Tadeus], proprio perché fuori era notte, mare o distanza e la frase di Tiago aveva manifestato un sentimento che era di tutti e che nessuno aveva il coraggio di rendere esplicito: un disagio come una tenue malattia; non paura; piuttosto un misto di insicurezza e di struggimento, come sentirsi profughi in una città che era la loro e avere nostalgia della loro vera città, che era quella stessa, ma in un altro momento che non fosse quella sera ostile, quella notte, con le sue onde malefiche che vibravano pronte a scatenarsi.<sup>24</sup>

Anche in questo caso, come già era accaduto in altri racconti, la poesia di Drummond mette in moto la narrazione, ma allo stesso tempo permette di comprendere il senso profondo del testo tabucchiano, come rivela in modo chiaro il dialogo che lo scrittore instaura con la lirica *Noturno à janela de um apartamento*.

Oltre a Drummond, un altro poeta compare in questo racconto. È facile infatti riconoscere in Tadeus il poeta portoghese Alexandre O'Neill<sup>25</sup>. Il più vecchio dei giovani protagonisti, proprio quella sera ha ritirato dalla tipografia una raccolta di sue poesie che sta per uscire in libreria. Nel 1969 O'Neill pubblica la raccolta *De ombro na ombreira* e non è un caso che ritroviamo Tadeus, per ben due volte, “con la spalla appoggiata allo stipite”<sup>26</sup>. E la magica, sinistra apparizione di una cernia, che agonizzante partecipa agli eventi è un altro

---

<sup>24</sup> *Ib.*, p. 33.

<sup>25</sup> Secondo Tabucchi, Alexandre O'Neill è “uno de los mayores autores portugueses de la pos-guerra, por desgracia poco conocido fuera de su país. Es un poeta de una gran carga subversiva anárquica y de un notable sentimiento de conmoción y de pena hacia el mundo, con una gran capacidad de autoironía y de escarnio respecto a las ideas tópicas y la metalidad corriente, que ha escrito una poesía de altísima calidad” (Carlos Gumpert, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, p. 54). Anche di Alexandre O'Neill, come di Carlos Drummond de Andrade, Tabucchi ha pubblicato un'antologia in traduzione italiana. Cfr. Alexandre O'Neill, *Made in Portugal*, a cura di Antonio Tabucchi, Milano, Guanda, 1978.

<sup>26</sup> *L'angelo nero*, pp. 43 e 48.

chiaro richiamo alla poesia di O'Neill<sup>27</sup>. Tuttavia, è bene ricordarlo, Tadeus è un personaggio letterario e la poesia e la vita di O'Neill divengono anch'esse personaggi di finzione all'interno della narrativa, a prescindere da qualunque dato di realtà che ne risieda alla base. Ed è da questo presupposto che deve muoversi l'analisi di un altro racconto "poetico" incluso in *L'angelo nero*.

Si tratta de *La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita*, racconto che narra la storia di un vecchio poeta, ormai giunto alla fine dei suoi giorni. È un poeta ironico, che ama prendersi gioco degli altri ma soprattutto di se stesso. Riceve a pranzo una giovane poetessa e critica letteraria dai capelli biondi, di cui gli importa poco o nulla. E dialoga in sogno con la propria vita passata.

Il titolo del racconto non è un verso di Montale. Potremmo però dire che è un verso montaliano. C'è un animale che guizza, come l'anguilla dell'omonima lirica già citata a proposito di Drummond<sup>28</sup>. Ci sono le pietre che evocano le *pietraie d'un greto* dove scorre l'acqua limpida di *Ripenso il tuo sorriso*<sup>29</sup>. C'è il ritmo sospeso della poesia di Montale, delle parole e delle immagini che si susseguono senza obbedire alla metrica regolare dei "poeti laureati".

In particolare, però, il riferimento alla trota rinvia tematicamente alla poesia *La trota nera*, una delle liriche di Montale comprese nel *Diario postumo*<sup>30</sup>, ultima polemica raccolta del poeta ligure, su cui molti critici hanno avanzato non pochi dubbi. La storia editoriale della postuma raccolta montaliana è nota. Il poeta aveva lasciato le 66 liriche come "testamento poetico" all'amica poetessa (e ultima musa) Annalisa Cima, con l'indicazione di pubblicarne sei ogni anno, a partire dalla

<sup>27</sup> Si tratta della poesia *Sigamos o cherne! (após ver o filme)*, compresa nella raccolta *No reino da Dinamarca*, Lisboa, Guimarães Editores, 1958 (1.<sup>a</sup> ed.).

<sup>28</sup> Cfr. Eugenio Montale, *La bufera e altro*, Venezia, Neri Pozza, 1956 (1.<sup>a</sup> ed.).

<sup>29</sup> Cfr. id., *Ossi di seppia*.

<sup>30</sup> Cfr. id., *Diario postumo*, Milano, Mondadori, 1996.

sua morte. Ed ecco un'altra coincidenza montaliana, perché il vecchio poeta del racconto di Tabucchi regala anch'egli un madrigale alla giovane poetessa bionda che lo va a trovare.

Il protagonista del racconto ricorda i tempi in cui ancora la "trota guizzava fra le pietre", la stessa trota salmonata che ora giace adagiata su un piatto da portata, insieme a qualche verdura bollita sulla sua tavola da pranzo. Le donne che quel tempo hanno abitato vengono a fargli visita, tabucchiamente, fra il sonno e la veglia. Hanno nomi d'altri tempi, Lydia e Lucrezia e lo scherniscono con dolcezza, forti di un'intelligenza di cui difetta la poetessa-ragazza che lo attende in sala da pranzo.

Indubbiamente, in questo racconto, Tabucchi immagina un frammento della vecchiaia di un poeta che ricorda moltissimo Montale, lo inventa e non ha alcuna pretesa di verità. A questo proposito, scrive:

"La scienza è rozza, la vita è sottile, ed è per correggere questa distanza che la letteratura ci interessa."

La vita è sottile, è vero, ma aggiungerei anche che è insufficiente: "La letteratura, come tutta l'arte, è la dimostrazione che la vita non basta" (Fernando Pessoa). La letteratura offre la possibilità di un di più rispetto a ciò che la natura concede.<sup>31</sup>

Dunque quel vecchio poeta non è Montale. Se anche forse lo è stato in parte nella fase progettuale (o dell'ispirazione) del racconto, ha smesso di esserlo nel momento in cui è divenuto personaggio. Come accade a qualunque altro personaggio letterario. È un tema su cui Tabucchi ha lasciato indicazioni precise, soprattutto in quel libro di profonda autoanalisi che è *Autobiografie altrui (poetiche a posteriori)*:

[...] in queste quintessenze che sono i personaggi, è inutile cercare ciò che appartiene all'ufficio dell'anagrafe. Senza scomodare le più recen-

---

<sup>31</sup> *Di tutto resta un poco*, p. 15, cit. di Roland Barthes.

ti teorie della letteratura, mi limiterei a un'impareggiabile riflessione sull'argomento che Carlo Emilio Gadda ebbe a fare assai prima che le discipline narratologiche elaborassero la formulazione della cosiddetta "autonomia del personaggio": "... Io vagheggio con la fantasia di una certa signora X, un 'mio' personaggio: la vagheggio fino a sognarmela di notte: mi sveglio di soprassalto, mi levo dal letto in stato di trance, siedo al tavolo, scrivo: dopo mesi e mesi riprendo quel foglio, riscrivo, gratto, cancello, riscrivo: ricopio quaranta volte: lo dò all'editore. La signora X è venuta al mondo. Succede che a Brembate o a Garbagnate, c'è davvero una signora tale e quale come la signora X. Si tratta, come ognuno capisce, di un incidente combinatorio: che cade sotto il principio di indeterminazione assoluta o principio di Heisenberg. Come quando due giocatori, giocando ai dadi, gli viene cinque e tre a tutt'è due. Io, nel mio cervello, nella mia psiche ho creato: ho maturato lentamente la signora X mentre con eguale ponderatezza il Padre Eterno, a Garbagnate, ha maturato per suo conto un'altra signora, che tra tutt'è due, però, si somigliano come due gocce d'acqua".<sup>32</sup>

Nel frammento citato da Tabucchi, Gadda suggerisce un'idea di contemporaneità tra realtà e creazione letteraria, una specie di coincidenza *a priori* che non può essere spiegata. È inutile farlo. Ecco perché questo vecchio poeta non è Montale. L'idea di un personaggio nasce sempre dal mondo in cui lo scrittore vive, come potrebbe essere altrimenti? Tuttavia l'invenzione letteraria ha una carica demiurgica indipendente, come suggerisce Gadda. E così Tabucchi ha creato un poeta che somiglia moltissimo a Montale, ma che non è lui.

È montaliano, questo sì, tutto l'universo che egli rappresenta. Come quanto dice tra sé e sé "la poesia è l'abbaglio: questo è la poesia"<sup>33</sup>, scatenando nel lettore tutta una concatenazione di corrispondenze montaliane legate all'immagine poetica dell'*abbaglio/barbaglio*:

---

<sup>32</sup> Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 99-100. La citazione di Gadda è tratta da *Per favore mi lasci nell'ombra. Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 1993.

<sup>33</sup> *L'angelo nero*, p. 102.

E andando nel sole che abbaglia  
 sentire con triste meraviglia  
 com'è tutta la vita e il suo travaglio  
 in questo seguitare una muraglia  
 che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia. <sup>34</sup>

Ci muoviamo in un pulviscolo  
 madreperlaceo che vibra  
 in un barbaglio che invischia  
 gli occhi e un poco ci sfibra <sup>35</sup>

e mi chiesi se questo che mi chiude  
 ogni senso di te, schermo d'immagini  
 ha i segni della morte o dal passato  
 è in esso, ma distorto e fatto labile,  
 un tuo barbaglio. <sup>36</sup>

La poesia e la poetica di Montale scorrono attraverso il racconto, ma non con l'intento di descrivere in modo realistico un frammento di vita dell'uomo Montale. Così come accade, a dispetto del titolo, in *Antero de Quental. Una vita*. In merito a questa storia, compresa nella già citata raccolta *Donna di Porto Pim*, Tabucchi afferma che sebbene racconti nei suoi fatti sostanziali la vita del poeta azzorriano, non sarebbe improprio definirla finzione. E aggiunge:

Devo al suggerimento di Octavio Paz che i poeti non abbiano biografia e che la loro opera sia la loro biografia, l'averla raccontata come se si trattasse di una vita immaginaria. Del resto le vite che si persero per via, come quella di Antero, sono quelle che meglio tollerano di essere narrate secondo i canoni dell'ipotetico. <sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Cfr. *Merigiare pallido e assorto, Ossi di seppia*.

<sup>35</sup> Cfr. *Non rifugiarti nell'ombra, ib.*

<sup>36</sup> Cfr. *La speranza di pure rivederti, Le occasioni*, Torino, Einaudi, 1939 (1.<sup>a</sup> ed.).

<sup>37</sup> P. 10.



I poeti e la poesia s'iscrivono dunque a pieno titolo entro i confini dell'ipotetico, del vagheggiare e del sogno, categorie cruciali della poetica tabucchiana. Ecco perché Tabucchi vi trova materia fondamentale per la sua narrativa. Antero de Quental appartiene alla schiera dei poeti notturni, di coloro che trovano nell'oscurità della sera una armonia che consola l'anima dolente. “Espírito que passas, quando o vento/ adormece no mar e surge a lua,/filho esquivo da noite que flutua,/tu só entendes bem o meu tormento”, scrive Antero in un sonetto intitolato, appunto, *Nocturno*<sup>38</sup>. Foscolo, da parte sua, aveva compreso il perché di questa passione di alcuni poeti per la notte. L'illusione di morte che si materializza ogni giorno al calar del sole mette a tacere “quello spirito guerrier ch'entro mi rugge”. Lo “spirito” foscoliano è inquieto, come lo è l'“espírito” notturno di Antero de Quental. E d'Inquietudine parla molte volte Tabucchi, a proposito della letteratura che più ama, perché percepisce questo sentimento come cifra del suo secolo. In particolare ne scrive in *Contro-tempo*, saggio incluso nella raccolta *Di tutto resta un poco*. L'Inquietudine è descritta come la malattia novecentesca per eccellenza che, tuttavia si prolunga “aumentando a dismisura fino a oggi”. Secondo Tabucchi essa deriva da “un rapporto sfasato con il Tempo quale dimensione in cui non riusciamo più ad abitare, [da] un rapporto guasto con la Storia”<sup>39</sup>. Lo scrittore parla ovviamente *in primis* del *Desassossego* di Soares/Pessoa, citando il *mal de viver* del suo personaggio che, in qualche misura, diviene figura auerbachiana del *male di vivere* di Montale. Ecco dunque che ritorna Montale, in uno degli ultimi scritti di Antonio Tabucchi, e con la potenza che gli è consona, in un abbaglio, svela parte dell'arcano. Nella narrazione dell'Inquietudine risiede la potenza della poesia,

---

<sup>38</sup> Antero de Quental, *Sonetos*, organização, introdução e notas de Nuno Júdice, Lisboa, INCM, 1994, p. 70.

<sup>39</sup> *Di tutto resta un poco*, p. 20.

di quel *desassossego* che è “un’estraneità nei confronti della realtà circostante, marcata da una sfumatura che l’avvicina al concetto di *spleen* baudelairiano, di pena per le creature del mondo, di turbamento”<sup>40</sup>.

E di *spleen* è costellato un altro racconto tabucchiano sul quale merita di soffermarsi, tratto ancora da *Piccoli equivoci senza importanza: Anywhere out of the world*.

Il racconto parte da “un niente, una frase perduta in questo vasto mondo pieno di oggetti e di volti”<sup>41</sup>. Una frase che è il Niente di Drummond, l’Anquilla di Montale. Una frase che mette in comunicazione i vivi con i morti, il Tempo presente con il suo passato e che è il titolo di uno dei *petits poèmes en prose* de *Le spleen de Paris* di Baudelaire<sup>42</sup>. Si tratta di un poemetto che parla di Inquietudine, in particolare di quella che si manifesta nel continuo desiderio di *déménagement*. È un’antichissima forma di ansia melanconica, che si ritrova già in Orazio, quando afferma “Romae Tibur amem, ventosus Tibure Romam” (*Epistulae* I 8), ovvero di avere la certezza di stare bene solo dove non si sta, in qualunque luogo, purché fuori da questo mondo.

Il personaggio di Tabucchi si aggira per Lisbona, primo luogo in cui Baudelaire suggerisce di vivere alla sua anima infreddolita, con cui dibatte la questione del dove trasferirsi. Una città calda, così la immagina Baudelaire, fatta di marmo, di luce minerale che si riflette nelle sue acque. La stessa calura che Tabucchi racconterà in *Requiem*, lo stesso effetto di sospensione che caratterizza la canicola di Montale (penso a *Merigiare pallido e assorto, Non chiederci la parola*, ma soprattutto *Arsenio*). Il personaggio legge il titolo del poemetto baudelairiano su un giornale, una frase perduta che non può essere lì perché appartiene al passato. È una frase segreta della

<sup>40</sup> *Ib.*, p. 21.

<sup>41</sup> *Piccoli equivoci senza importanza*, p. 71.

<sup>42</sup> Per i testi di Baudelaire, citiamo l’edizione di Alfonso Berardinelli, *Lo spleen di Parigi*, Milano, Garzanti, 1989.

cui esistenza sono a conoscenza solo lui e una persona che non c'è più. E da questo momento, Tabucchi cita Baudelaire nel corpo del testo, virgolettato e in francese. *In primis* trascrive parti del poemetto che dà il titolo al racconto, in particolare la descrizione che lì si fa di Lisbona<sup>43</sup>. In seguito, però, si serve di altri frammenti de *Le spleen de Paris*. La narrazione del ricordo del protagonista è costruita mediante l'innesto di schegge baudelairiane che a loro volta innescano l'immaginazione del personaggio che racconta, come se sognasse la vita di un suo doppio. Troviamo "une chambre qui ressemble à une rêverie", dove un uomo e una donna sono stati insieme, come nell'assenza di Tempo de *La chambre double* di Baudelaire che il poeta ottiene grazie al laudano<sup>44</sup>. E quell'uomo dice alla sua compagna "laisse-moi respirer longtemps l'odeur de tes cheveux", incipit de *Un hémisphère dans une chevelure*<sup>45</sup>. E il resto del dialogo fra i due personaggi, in italiano, scorre rapido, senza citazioni, ma nasconde al suo interno l'incipit di un altro poemetto (*L'horloge*) che recita così: "les Chinois voient l'heure dans l'oeil des chats"<sup>46</sup>. Ancora la sospensione del Tempo, la sua indefinitezza così ben descritta da Baudelaire, si riflette nella costruzione narrativa tabucchiana, diventando l'insistenza dell'amante che non vuole lasciar andar via l'amata. E la coscienza dell'impossibilità di quell'amore già vissuto diventa necessità di fuga che ritrova in Baudelaire le parole per essere espressa, tradotte e assimilate, divenute carne e vita di chi le ha lette:

gli stessi gusti: case bianche con palme esigue o una vegetazione rada e essenziale, agavi, tamerici, una roccia; le stesse passioni: Chopin o musiche povere, vecchie rumbe, Tiengo el corazón maluco; la stessa

---

<sup>43</sup> *Piccoli equivoci senza importanza*, pp. 75-76.

<sup>44</sup> *Lo spleen di Parigi*, pp. 16-17.

<sup>45</sup> *Piccoli equivoci senza importanza*, p. 78; *Lo spleen di Parigi*, pp. 68-69.

<sup>46</sup> *Lo spleen di Parigi*, pp. 66-67.

anima: *lo spleen de Paris*. Via da qui, da questo *spleen*, cerchiamo una città bianca, fatta di marmo a fior d'acqua, cerchiamola insieme, una città così o un'altra analoga, non importa dove, da qualche parte, fuori dal mondo.<sup>47</sup>

E il racconto di questo rincontrarsi che non è mai avvenuto, dove Baudelaire diviene il terzo elemento partecipe del codice segreto fra i due personaggi, termina con la rielaborazione di un altro frammento de *L'horloge*:

Ti siedi sulla spalletta del lungofiume, l'acqua è limacciata e inquieta, sai che è tardi, ma non nel senso dell'orologio, intorno a te l'ora è vasta, solenne, grande come lo spazio: un'ora immobile che non è segnata sul quadrante, e tuttavia leggera come un sospiro, rapida come un colpo d'occhio.<sup>48</sup>

au fond de ses yeux adorables je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes, - une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges, et cependant légère comme un soupir, rapide comme un coup d'oeil.<sup>49</sup>

L'*Éternité* che Baudelaire leggeva negli occhi della sua *belle Féline* diviene in Tabucchi il Tempo sospeso di ciò che è stato ma torna a far vista a chi lo ha vissuto. Il Tempo della ricerca di una fuga dall'Inquietudine che *a priori* sappiamo non essere possibile, perché "caelum non animum mutant qui trans mare currunt" (Orazio, *Epistulae* I XI).

Anche in questo caso la poesia ha la doppia valenza di innesco e rivelazione. Ancora di più rispetto agli altri racconti di cui si è parlato, la poesia diventa qui parte integrante della narrazione. Non è più citata sporadicamente, ma scandisce il ritmo del racconto, lo determina in un modo che può essere letto solo come frutto di grande passione poetica.

<sup>47</sup> *Piccoli equivoci senza importanza*, p. 80, corsivo mio.

<sup>48</sup> *Ib.*, p. 81, corsivo mio.

<sup>49</sup> *Lo spleen di Paris*, p. 66.

È il momento di tirare qualche conclusione, per quanto provvisoria. Da questa parziale ricognizione della narrativa breve di Antonio Tabucchi si evince che la poesia e i poeti hanno giocato un ruolo importante nella genesi e nella costruzione di alcuni racconti. In primo luogo per la consonanza poetica che Tabucchi sentiva con autori come Drummond o Montale, fautori di un *claro enigma* che racchiude in sé il senso profondo del mondo. In secondo luogo per una particolare caratteristica che accomuna un certo tipo di poeti, come Drummond e Montale, certo, ma anche Antero, Baudelaire, Pessoa, o Rilke, che spesso compare citato all'interno della narrativa tabucchiana, e Leopardi, e Zanzotto, di cui Tabucchi parla ancora in *Di tutto resta un poco*. Questo breve periplo poetico porta a riflettere, in un'ultima istanza, sull'Inquietudine. Se ne deduce che una volta presa la si sia contratta, e dall'Inquietudine non si guarisce più. È una malattia dolorosa che s'incunea nell'anima di alcuni, ma come un tarlo obbliga i poeti e i loro lettori (soprattutto gli scrittori) a pensare, a scrivere, a non darsi mai per vinti. È stata un morbo novecentesco, come ha scritto Tabucchi, ma può diventare la medicina di questi anni Duemila, che si presentano agli occhi di chi li vive come profondamente malati.