

GAVINO PIGA

La storia in pezzi. Appunti eisensteiniani su «Notturmo indiano»

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?
pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GAVINO PIGA

La storia in pezzi. Appunti ejzensteiniani su «Notturmo indiano»

Il fatto che Tabucchi abbia esplicitamente dichiarato l'influenza tecnica delle «Lezioni sul montaggio» sulla composizione di «Piazza d'Italia», suo primo romanzo, comporta una serie di implicazioni su aspetti divenuti caratteristici della sua poetica. Fra questi è il nodo del «morceau» come cellula dialettica della struttura narrativa, particolarmente nello spazio del romanzo. L'applicazione narratologica dell'ingegneria ejzensteiniana, lungi dal confinarsi al romanzo d'esordio di Tabucchi, si segnala dunque come funzione informante di una lunga stagione della sua produzione. Il presente contributo tenta di recuperarne le tracce in «Notturmo indiano», ossia nel romanzo che più esplicitamente teorizza e problematizza il «morceau» in chiave esegetica.

Particolarmente a proprio agio nella misura «chiusa» del racconto,¹ la scrittura tabucchiana, quando si sperimenta in spazi narrativi più ampi, struttura sovente «romanzi brevi, romanzi di racconti, romanzi a *morceaux*», ricorda Anna Dolfi, che, annoverando in quest'ultima categoria *Notturmo indiano* e *Requiem*, si chiede «perché non ricordare anche il giovanile e straordinario *Piazza d'Italia*».²

Il suggerimento, ventilato anche da Thea Rimini,³ si presta a una doppia direzione di ricerca: invita, certo, a considerare con rinnovata attenzione il romanzo d'esordio di Tabucchi, ma offre altresì una chiave alla riesplorazione dei successivi, segnatamente di quel densissimo *Notturmo indiano* che dei «*morceaux choisis*» fa esplicito oggetto di teorizzazione. In particolare su questa seconda strada – con le cautele che la complessità della materia e la limitatezza dello spazio sollecitano – mi propongo di muovere qualche passo.

Definire *Piazza d'Italia* «romanzo a *morceaux*», intanto, significa implicare questo tipo di architettura narrativa in suggestioni teoriche precise e dichiarate. In più d'un'occasione, com'è noto, Tabucchi ha ricordato che il passaggio concreto alla scrittura di *Piazza d'Italia* subì l'influenza di letture ejzenštejniane da cui derivò l'idea di un audace montaggio di tipo cinematografico.⁴ Ne risultò una struttura particolarmente complessa, fondata sulla ricomponibilità dei segmenti narrativi

¹ Cfr. A. TABUCCHI, *Come nasce una storia*, in A. Dolfi, M. C. Papini (a cura di), *Scrittori a confronto. Incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*, Roma, Bulzoni, 1998, 183.

² A. DOLFI, *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006, 179. Cfr. anche EAD., *Luci e ombre, tracce e sottotracce per «Notturmo indiano»*, in A. Brettoni, E. Pellegrini, S. Piazzesi, D. Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, Firenze University Press, 2016, 647. Sulla forma breve nella produzione tabucchiana, fondamentale resta anche N. TRENTINI, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni, 2003.

³ T. RIMINI, *La cine(biblio)teca di Tabucchi: il montaggio di Piazza d'Italia*, in «Italies», N° spécial | 2007, mis en ligne le 01 octobre 2011, URL: <http://italies.revues.org/3726>, par. 33: «Il risultato è quello di un racconto dalle unità narrative spezzettate, che anticipa i moduli della poetica dei «*morceaux choisis*» di *Notturmo indiano*. [Le citazioni di questo lavoro, tratte dal testo pubblicato in forma non cartacea, non indicheranno il numero di pagina ma di paragrafo].

⁴ Cfr. A. TABUCCHI, *Écrire le cinéma. Entretien avec Antonio Tabucchi*, in A. De Baecque (a cura di), *Les écrivains et le cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1995, 16-18. Tabucchi parla di una ristampa delle «Lezioni sul montaggio» collocabile nei primi anni Settanta («Venait de sortir en italien, chez Einaudi, un livre intitulé *Leçons de montage*»). Fatto salvo il *lapsus* rispetto al titolo (in realtà *Lezioni di regia*), si può presumere che l'autore si riferisca al volume curato da Paolo Gobetti (S. EJZENŠTEJN, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964), ripubblicato appunto nel 1972 (la stesura di *Piazza d'Italia* prende avvio nel 1973), sebbene non mancassero anche ristampe del volumetto con le sole *Lezioni*. Giova sottolineare che, nell'intervista in questione, Tabucchi non cita solo il regista russo – che comunque risulta essere stimolo dominante sotto il profilo narratologico – ma anche Brecht e il regista Anghelopoulos. Benché qui ci si occupi essenzialmente dell'influenza di Ejzenštejn, è utile segnalare che, fra gli altri, anche Brecht può essere proficuamente messo in dialogo con la struttura frammentata del romanzo (cfr. RIMINI, *La cine(biblio)teca...*, 30-31).

in sequenze non cronologiche ma analogiche; un *puzzle* giocato sulla continua destrutturazione della *fabula* in favore di «passaggi brachilogici» e di «accostamenti abrupti», per usare le parole di Segre.⁵ Di «dislocation temporelle», «succession visuelle», «rime analogique», «appel métaphorique», «correspondance sensorielle» avrebbe poi parlato l'autore stesso,⁶ codificando in repertorio retorico l'ingegneria del montaggio ejzenštejniano.

I *morceaux* (tali anche materialmente, vista l'operazione di *déoupage* raccontata da Tabucchi)⁷ sono qui narrazioni sovente minime che, pur con una certa autoconclusività in termini di suggestioni o d'immagini, restano soprattutto funzioni di dinamiche connettive, per l'assunto secondo cui «la giustapposizione delle inquadrature»,⁸ lungi dal risolversi in mero accumulo, origina «un nuovo elemento qualitativo, una nuova figurazione concettuale, una nuova struttura di comprensione».⁹ Complice l'idea ejzensteiniana dell'inquadratura come cellula, non elemento inerte, la scrittura tabucchiana guadagna insomma nel *segmento* un vettore di tensione assai fecondo, ponendo la concezione dialettica del rapporto fra il tutto e le parti (siano esse inquadrature, elementi di una stessa inquadratura, nodi di montaggio) come multiforme possibilità creativa, sia al livello della macro-struttura sia nella logica del singolo frammento.

Mi esime dal dovermi diffondere in proposito la dettagliatissima analisi di Thea Rimini, da cui mi basta trarre, a titolo di esempio, la comparazione fra la scena dell'assalto al granaio municipale e *La corazzata Potëmkin*:

Persino quando rappresenta le scene di massa, Tabucchi segue un'accurata «impostazione compositiva», degna del miglior Eisenstein (pensiamo alla sequenza della scalinata ne *La corazzata Potëmkin*). L'assalto al granaio municipale – dalle scoperte risonanze manzoniane in falsetto – è costruito in *Piazza d'Italia* sull'alternanza fra il «tutto» della folla e la singolarità delle «componenti del tutto». All'iniziale «folla taciturna e livida assiepata sulla piazza», seguono dei «momenti singoli», che estraggono dall'indistinto della massa figure isolate. Ora è la volta del «padre di Guidone», costretto all'azione dall'incontenibile fame del figlio; ora è la volta della «fiumana», che «travolse le porte». Fino a sorprendere Garibaldi, che in posizione eminente e separata («in cima a un tino») fornisce le direttive agli insorti.¹⁰

E così si legge infatti nelle *Lezioni di regia*:

La scalinata di Odessa. La prima scarica di fucili: panico generale, tutta la folla corre come una valanga, tutti fuggono contemporaneamente, sia pure con velocità diversa a seconda della lunghezza delle gambe. Poi, dopo questo primo colpo, la scena si frantuma in momenti singoli, nelle componenti del tutto; la madre col bambino, la madre con la carrozzina, i vecchi e le vecchie, ecc., che si svolgono singolarmente. L'impostazione compositiva della messa in scena

⁵ Cfr. A. TABUCCHI, *Piazza d'Italia*, Milano, Feltrinelli, 1993 (2a ed.), 7. Le notazioni, riferite in primo luogo alla sfera stilistica, ben si adattano anche alla struttura narrativa.

⁶ TABUCCHI, *Écrire...*, 81.

⁷ Cfr. *ivi*, 81: «J'ai découpé chaque 'séquence', chaque 'plan' écrits sur mes feuilles de papier, avec des ciseaux, et j'ai disposé tout cela sur le sol carrelé, en le montant».

⁸ Trovo importante segnalare fin d'ora il valore tecnico della parola 'giustapposizione' – come conflitto dialettico fra inquadrature – nelle teorizzazioni di Ejzenštejn, dato anche che ad esso il presente contributo si rifarà in diversi momenti.

⁹ S. EJZENŠTEJN, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964, 213.

¹⁰ RIMINI, *La (cine)biblioteca...*, 34-35. Cfr. A. TABUCCHI, *Piazza d'Italia*, Milano, Feltrinelli, 1993 [1a ed.: 1975], 47.

e del montaggio consiste proprio nel far sì che, nonostante il dilagare della folla e la presentazione di singole persone, si conservi la sensazione d'un grande flusso unitario.¹¹

L'alternanza fra visione d'insieme e dettaglio non è chiaramente l'unico esempio di procedimento sequenziale e dialettico che Tabucchi ricava dalle *Lezioni*, ma non mi pare eccessivo attribuirgli un valore paradigmatico poiché la stessa logica che struttura per *giustapposizioni* il totale e il parziale nel singolo *morceau*, attiva le ragioni che determinano anche l'istanza narrativa globale, giocata appunto, potrei dire, su un 'frammentismo d'insieme'. Ad ogni livello insomma le parti cospirano, proprio in virtù della loro frammentarietà, a una sotterranea organicità compositiva, alla costruzione di un tutto che sia non somma bensì sintesi.

Se si accoglie l'idea che *Piazza d'Italia* sia il primo esempio di quella narrativa a *morceaux* destinata a diventare cifra stilistica peculiare di Tabucchi, se ne dovrà dunque ricavare che i *morceaux* tabucchiani non sono *ab origine* e costituzionalmente «*choisis*»; nascono anzi con la tensione opposta. La denuncia del 'pezzo scelto' in quanto artificio falsante è semmai una fattispecie, una tappa di quest'ampia riflessione. E forse, semplicemente, è un sottile espediente per riaffermarla.

Partendo da questa consapevolezza si può approdare con profitto anche a *Notturmo indiano*, romanzo dalla logica compositiva sfuggente.¹² Sarà però utile chiarire fin d'ora che l'ascendenza della precettistica ejzenštejniana è qui postulabile non in termini analoghi a quelli attivi in *Piazza d'Italia* né per via di una sistematica intenzionalità emulativa. Si tratta piuttosto di una memoria profondamente interiorizzata e metabolizzata, di una lezione condizionante ma viepiù mediata: il montaggio è divenuto a quest'altezza «meccanismo ontologico». Non stupisca l'arditezza di quest'espressione, che proviene in realtà dallo stesso Tabucchi¹³ e che, mentre incoraggia il presente tentativo di analisi, più in generale propone alla critica uno spunto fecondissimo ancora in gran parte da valorizzare. D'altronde a Tabucchi non sono mancate occasioni in cui tornare sulla lezione di Ejzenštejn come eredità depositata nello spazio profondo della sua scrittura. Uno spazio in cui, è ovvio, hanno convissuto suggestioni infinite e disparate, data la vivacità d'ingegno e la sensibilità culturale che lo nutrivano; e tuttavia al regista russo si dovrà riconoscere un ruolo, se proprio non tra i fondamentali della cultura tabucchiana, quantomeno fra gli stimoli più intensamente informanti di una lunga stagione creativa. Ancora una volta è Tabucchi stesso a suggerirlo, quando lo associa ad esempio a insistenti valori formali e retorici: a Scarponi, in una nota intervista del 1999, menziona «tutta la serie di sinestesie che Eizenštejn indica» e precisa un'attenzione al cinema del maestro «non nel senso dello schermo, ma nel senso *narratologico*».¹⁴

Giungendo alle pagine di *Notturmo indiano*, sondiamone allora precisamente la configurazione narratologica.

La trama s'incentra sull'enigmatica ricerca intrapresa dal protagonista, Roux, giunto in India per mettersi sulle tracce di un amico scomparso, e già l'*Indice dei luoghi*, nel peritesto iniziale,¹⁵ anticipa lo

¹¹ EJZENŠTEJN, *Forma e tecnica...*, 403-404.

¹² A. TABUCCHI, *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio, 2003 [1a ed. 1984]. Della non piccola bibliografia critica mi limito a segnalare, fra i contributi più recenti, oltre al già citato DOLFI, *Luci e ombre...*, che fa seguito a EAD., *Tabucchi. La specularità, il rimorso...* (dedicato in buona parte a una suggestiva analisi di questo romanzo, ricca peraltro di osservazioni sulle molteplici tracce intertestuali che è possibile rintracciarvi), anche S. DI LECCE, 'Notturmo indiano'. Un 'problema di poetica' al quadrato, «Narrazioni», III (2013), 3, 49-54.

¹³ Cfr. RIMINI, *La (cine)biblioteca...*, 8, n. 4.

¹⁴ A. SCARPONI, *Sostiene Tabucchi. Intervista ad A. Tabucchi*, «Lettera Internazionale», XIV (1999), 62, 2-5. [Il corsivo è mio.]

¹⁵ TABUCCHI, *Notturmo indiano...*, 11.

scheletro della narrazione proponendolo in termini di *sequenza* topografica. V'insinua oltretutto l'idea di una fondamentale «incongruità»,¹⁶ che apparirà viepiù vicina all'irregolarità cui mirava la tecnica di montaggio del cineasta russo; né del resto la narrazione, frammentata in brevi capitoli, risparmia gli ormai noti procedimenti analogici derivati dalle pratiche di montaggio. Basti qualche esempio, restando ai dati più evidenti: la *succession visuelle* fra la chiusa del capitolo II e l'apertura del III, che prolunga, pur nel cambiamento d'ambiente, l'immagine dei corvi; la suggestiva «*liaison per rime analogiques*»¹⁷ fra il capitolo I, chiuso dal segnale sonoro di un «grido lontano», e l'attacco dialogico del II, con la domanda sul nome dell'amico scomparso che sembra dare a quel grido parola e alla sua lontananza il colore dell'emergenza dal profondo; la sottile corrispondenza fra la scena conclusiva del capitolo III («da perfetta sensazione di essere solo due occhi che guardavano mentre io ero altrove, senza sapere dove [...] c'ero anch'io») e la battuta iniziale del IV («Che cosa ci facciamo dentro questi corpi») ritornante nell'*incipit* del VI («Le corps humain pourrait bien n'être qu'une apparence»)¹⁸.

Si potrebbe proseguire con l'elencare destrutturazioni dell'ordine temporale, sottili corrispondenze (tante sono quelle rilevate da Anna Dolfi, che parla suggestivamente di «tangenze di fotografia e racconto»),¹⁹ frasi o sintagmi in funzione ripetitiva, ricorrenti associazioni di idee:²⁰ tutti elementi che, disseminati lungo le pagine, testimoniano quantomeno l'assimilazione profonda di un'istanza compositiva e ritmica che «esprima l'evolversi del contenuto interiore del tema»²¹ secondo le figure più frequentemente evocate nelle *Lezioni di regia*.

Ma ciò che più colpisce è che, guardando a *Notturmo indiano* nell'ottica della connessione *morceaux*-montaggio, proprio nel capitolo conclusivo (e decisivo) si nota un paradigmatico caso di *giustapposizione*. Lo troviamo nel brano forse più celebre del romanzo. Il dialogo che intercorre fra il protagonista e la fotografa Christine, incontrata casualmente nell'albergo che funge da ultima tappa del percorso, trova uno dei punti di maggiore intensità nella descrizione di due fotografie che la donna ritiene essere la sua opera più riuscita:

«Qualche anno fa ho pubblicato un libro di fotografie», disse Christine. «Era la sequenza di una pellicola, fu stampato molto bene, come piaceva a me, riproduceva anche i denti della pellicola, non aveva didascalie, solo foto. Cominciava con una fotografia che considero la cosa più riuscita della mia carriera [...] era un ingrandimento, la foto riproduceva un giovane negro, solo il busto; una canottiera con una scritta pubblicitaria, un corpo atletico, sul viso l'espressione d'un grande sforzo, le mani alzate come in segno di vittoria: sta evidentemente tagliando il traguardo, per esempio i cento metri». Mi guardò con aria un po' misteriosa, aspettando una mia interlocuzione. | «Ebbene?», chiesi io, «dov'è il mistero?». | «La seconda fotografia», disse lei. «Era la fotografia per intero. Sulla sinistra c'è un poliziotto vestito da marziano, ha un casco di plexiglas sul viso, gli stivaletti alti, un moschetto imbracciato, gli occhi feroci sotto la sua visiera feroce. Sta sparando al negro. E il negro sta scappando a braccia alzate, ma è già morto:

¹⁶ Ivi, 9: «che un qualche amante di percorsi incongrui potesse un giorno utilizzarlo come guida».

¹⁷ L'espressione è ripresa da RIMINI, *La (cine)biblioteca...*, 42.

¹⁸ Cfr. TABUCCHI, *Notturmo indiano...*, 32-33, 22-23, 37-38, 45.

¹⁹ DOLFI, *Tabucchi...*, 50. Cfr., in merito alla struttura e alle rispondenze ricavabili dalla sequenza dei capitoli, ivi, 107-10.

²⁰ L'associazione di idee è ancora collegata ad Ejzenštejn da Tabucchi in ALLONI, *Una realtà...*, 15. Per la funzione della ripetizione, cfr. TRENTINI, *Una scrittura...*, 150, già richiamata da RIMINI, *La (cine)biblioteca...*, 45, n. 36.

²¹ EJZENŠTEJN, *Forma e tecnica...*, 496.

un secondo dopo che io facessi clic era già morto». Non disse altro e continuò a mangiare [...]
La didascalia diceva: *Méfiez-vous des morceaux choisis*.²²

Più tardi, nel salutare Christine, Roux tornerà sull'argomento con una frase («bisogna vedere le cose da lontano»)²³ che sposterà il fuoco dalla lavorazione dell'oggetto al movimento del soggetto osservante, richiamando piuttosto le possibilità prospettiche di una macchina da presa; ma già qui l'espressione «sequenza di una pellicola», quantomai trasferibile dal lessico fotografico alla notazione di regia ejzenštejniana, è spia di tutto rilievo. Se la verità effettuale della scena si condensa nella seconda immagine, non così la sua verità artistica, data invece dalla *con-sequenzialità* dei due fotogrammi giustapposti (e giustapposti in quel preciso ordine, giacché la combinazione inversa non produrrebbe il medesimo effetto). Si tratta in sostanza di un'operazione di montaggio, ed è grazie a questa operazione che il momento falsante del *morceau* isolato viene recuperato a una dinamica feconda. La lezione ejzenštejniana (combinata alla provocazione dell'*Anti-manuel de français* di Perrin e Duneton da cui Tabucchi trae la trovata),²⁴ dinamizza il *medium* fotografico per riproporre il nodo de «le caractère volontaire de l'acte de découpage, produit d'un choix intellectuel et d'une action technique».²⁵ Poco importa che la successione qui non frammenti ma ricomponga il già frammentato (movimento che peraltro, nel finale, si rivelerà principio costruttivo della storia). La dialettica fra la parte e il tutto mira comunque situare una nuova struttura di senso nell'atto che fa dialogare le due inquadrature, riproponendo in ciò *essenzialmente* il meccanismo di ricombinazione analogica dei segmenti che abbiamo visto attiva nel romanzo d'esordio.

Qui, però, il *morceau* è problematizzato in quanto chiave esegetica, mediante la transività di un affascinante gioco di specchi fra il libro fotografico da cui è tratta la sequenza d'immagini, il romanzo che il protagonista sta scrivendo e quello che il lettore sta leggendo. Questo triplice rimando rafforza l'ipotesi che la memoria ejzenštejniana, oltre a insinuarsi nella trovata del *recadrage*, sia epicentro informante la logica dell'intera narrazione, soprattutto ove si colga l'insistenza, lungo il capitolo, di indizi che riconducono al nodo del rapporto parte-insieme.

La didascalia illustrativa della sequenza («*Méfiez-vous des morceaux choisis*»), nel porsi come baricentro del dialogo, accentua ad esempio lo spessore di alcuni passaggi che in modi diversi vi si legano, relativi tutti al romanzo su cui sta lavorando il protagonista. Anzitutto, prima della descrizione delle fotografie il percorso incongruo di Roux si è già tradotto nell'immagine di «frammenti» scomposti («è un pezzo qua e uno là, non c'è neppure una vera storia, sono solo frammenti di una storia»);²⁶ immagine poi duplicata nella fattispecie dei «pezzetti» che il protagonista (o il suo *alter ego* scomparso) «tenta faticosamente di appiccicare insieme»,²⁷ come a voler sottolineare ancor più plasticamente la necessità che la scomposizione divenga composizione.

²² TABUCCHI, *Notturmo indiano...*, 102-103.

²³ Ivi, 108.

²⁴ Cfr. C. DUNETON, *Anti-manuel de français*, Paris, Seuil, 1978, 13-14. Qui il *morceau* rinvia a una dinamica di decontestualizzazione su cui, in relazione al *morceau* tabucchiano e alla tecnica del montaggio, molte sarebbero le osservazioni possibili. Basti qui osservare che, a riprova dell'unitarietà della sequenza, in Tabucchi, a differenza che nella sua fonte, la didascalia è unica, mentre la falsa induzione della prima immagine è implicitata nella sensazione di chi guarda. Una sintetica comparazione fra il testo tabucchiano e questa fonte è in A. BEGUIN-VERBRUGGE, *Images en texte, Images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006, 60-63.

²⁵ BEGUIN-VERBRUGGE, *Images en texte...*, 62.

²⁶ TABUCCHI, *Notturmo indiano...*, 101.

²⁷ Ivi, 103.

E si può, per inciso, sottolineare che la fatica della ricerca (di sé o dell'altro) figurata nella fatica di una difficile giustapposizione di segmenti offre un ennesimo caso di gioco metatestuale, dacché lega la dinamica esistenziale indagata dal romanzo all'atto della scrittura come pratica strutturante, dando al *morceau* – e all'idea di sequenza – una portata metaforica vieppiù amplificata. Da parte sua Christine, dopo avere descritto la «sequenza di una pellicola» a ridosso, e significativo rintocco, dei «frammenti» sparsi di Roux, ribadisce: «niente pezzi scelti, per favore, mi racconti la sostanza del suo libro, voglio sapere il concetto».28 È rilevante anche che nel «concetto» s'identifichi il contraltare del *morceau* isolato, se si pensa che la stessa Christine ha appena portato un esempio perfettamente ejzenštejniano di «concetto» nel descrivere la propria opera migliore, ove si assuma «l'idea che dallo scontro di due fattori nasce un concetto».29

Ad ogni buon conto, Roux soddisferà la richiesta nel momento in cui ricomporrà i «frammenti di una storia» in *narrazione*. Sarà una narrazione rovesciata, certo, ossia ri-narrata nei panni non del cercatore ma del cercato, e il 'gioco del rovescio' non stupisce. Si prenda ad esempio un'intervista del 2008 in cui Tabucchi dichiara:

Abbiamo di fronte una tappezzeria e stiamo guardando le figure del tappeto. A un certo punto mi viene l'idea o forse il desiderio di guardare i fili dietro il tappeto, come si intrecciano, come si annodano in modo da formare le figure del tappeto. Devo necessariamente andare dietro la tappezzeria e finalmente capisco la trama che porta alle figure del tappeto.³⁰

Fra le tante immagini con cui lo scrittore ha illustrato l'asse portante della sua poetica, questa forse più di altre viene a taglio nel mio discorso, per il facile sottotesto metaforico che insiste sul narratologico, e perché assai bene si presta a rappresentarvi il nesso fra comporre, conoscere e narrare. A proposito del capitolo conclusivo di *Notturmo indiano*, Ernesto Livorni osserva che «nel supporre questo libro, il protagonista prende la sua rivincita sulla vicenda. Egli diventa il creatore della realtà del testo, diventa autore».31 Senza poter neppure sfiorare le implicazioni di questa condivisibile notazione rispetto al complesso rapporto tra autore e 'io narrante' nel romanzo, non rinuncio quantomeno a sottolineare che diventare creatore della storia, nel rovescio, significa ancora guadagnare la facoltà di ritramare gli elementi singoli in una composizione dialettica. Non per caso Roux, nei suoi nuovi panni, non è più colui che deve «appiccicare insieme» i «pezzetti» (ora è l'amico che deve farlo), ed è anzi diventato *ordinatore* in una temporalità a suo modo lineare e progressiva: «l'ho seguito giorno per giorno, potrei dire. Conosco le sue preferenze e le sue insofferenze, i suoi slanci e le sue diffidenze, le sue generosità e le sue paure. Lo tengo praticamente sotto controllo».32

La logica del romanzo sembra svelarsi come progressione conoscitiva che rovescia l'apparente caos della ricerca svolta in prima persona, voltando dall'esterno in coerenza compositiva quello che, ejzenštejnianamente, ho prima definito l'«interno del tema», ossia una sequenza tumultuosa e intuitiva quale quella che segna il percorso profondo del Sé, e su cui Tabucchi magistralmente ha sovente mostrato di saper giocare.

²⁸ Ivi, 102.

²⁹ EJZENSTEJN, *Forma e tecnica...*, 36.

³⁰ M. ALLONI, *Una realtà parallela. Dialogo con Antonio Tabucchi*, Lugano, ADV, 2008, 39-40.

³¹ E. LIVORNI, *Trompe-l'oeil in 'Notturmo indiano' di Antonio Tabucchi*, in S. Vanvolsem, F. Musarra, B. Van den Bossche (a cura di), *I tempi del rinnovamento. Atti del Convegno Internazionale 'Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, vol. I, Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press, 1995, 431-453: 449.

³² TABUCCHI, *Notturmo indiano...*, 103.

Sbaglieremmo però nel concludere che questo rovesciamento dall'esterno sottragga la narrazione al proprio *interno*, ossia alla propria enigmaticità: ne illumina anzi il funzionamento analogico in una prospettiva naturalmente aperta e interrogante. La nota finale è sul «qualcosa che non mi torna» della 'lettrice' Christine, confermato dall'autore,³³ e anche il *je ne sais quoi* che reimmette nel romanzo l'aporia si armonizza profondamente alla pratica del montaggio.

Ripercorrendo infatti la sottile trama che il dialogo lascia emergere, varrà la pena ricordare con quanta energia Ejzenštejn rimproverasse a Kulešov di pensare il montaggio come «un pezzo incollato a un altro pezzo», ciò che significa considerare «solo gli aspetti esterni del suo fluire».³⁴ Se invece si torna di fronte alla scalinata di Odessa, dentro una pratica di giustapposizione dialettica fra il tutto e le sue componenti, ci si avvicina assai meglio al principio compositivo – sia pure, come ho già detto, con movimento inverso, non di frantumazione ma di ricostituzione organica dell'insieme – che Tabucchi farà risuonare nella battuta finale di Roux: «bisogna vedere le cose da lontano. *Méfiez-vous des morceaux choisis*», dove l'insieme è nello sguardo panoramico che illumina la relazione fra *morceaux* frantumati, consentendo al frammento di riguadagnare senso nell'unità del quadro globale. Del resto, ciò è appena accaduto «dentro lo scenario»,³⁵ mediante la scelta di un'angolatura («dissi al cameriere di riservarci un tavolo d'angolo»)³⁶ che, allargando improvvisamente il campo, ha reso compresenti il cercatore e il cercato, fino a quel momento (illusoriamente?) rimasti chiusi dentro cornici diverse. E, stante l'omologia fra fotografia e romanzo (ma anche fra l'ejzenštejniana frammentazione testuale e la tabucchiana frammentazione identitaria),³⁷ dovremmo osservare che anche in questo caso la verità della scena non sta in uno dei suoi estremi – ossia in uno dei due personaggi che si scoprono a guardarsi – ma nella relazione speculare che li giustappone, peraltro in un gioco (anch'esso intensamente ejzenštejniano) di conflitto di prospettive.

Il richiamo alla sequenza fotografica come immagine del funzionamento della narrazione, d'altronde, non solo si offre in un linguaggio tangente alla tecnica e alla logica della regia, ma s'inserisce anche in un'evidente simmetria con le allusioni di natura cinematografica (o comunque scenica) frequenti lungo il romanzo. Se, secondo le riflessioni di Roux, «le fotografie chiudono il visibile in un rettangolo» mentre «il visibile senza cornice è sempre un'altra cosa»,³⁸ la dinamica 'rivelativa' del finale, che altresì insiste sulla dicotomia dentro/fuori³⁹ traduce però la metafora in termini scenici e la risolve nel ritrovato dinamismo del dentro. «Siamo dentro lo scenario» è anzi il segnale che fa uscire il processo ricostitutivo della narrazione dalla dimensione del sommario, introducendo la variazione prospettica che, in termini registici, consente di sfruttare la gabbia quadrangolare dell'inquadratura ai fini di un complesso discorso compositivo. L'intercambiabilità del tecnicismo fotografico con quello filmico, e l'incrociarsi di entrambi entro un comune livello tematico, consente insomma un discorso ad ampio raggio sulla struttura della narrazione.

³³ Ivi, 108.

³⁴ EJZENŠTEJN, *Forma e tecnica...*, 35.

³⁵ TABUCCHI, *Notturmo indiano...*, 105.

³⁶ Ivi, 97.

³⁷ Lo nota con la consueta acutezza RIMINI, *La (cine)biblioteca...*, 30, n. 18 (cfr. anche il rimando, ivi segnalato, a C. PEZZIN, *Antonio Tabucchi*, Verona, Cierre, 2000, 12).

³⁸ TABUCCHI, *Notturmo indiano...*, 15.

³⁹ L'insistenza tematica di questa dicotomia è già stata evidenziata e sviluppata, sia pure in una direzione diversa da quella che qui propongo, in TRENTINI, *Una scrittura...*, 84. Cfr. anche EAD., «Il visibile senza cornice è sempre un'altra cosa». *La fotografia nelle storie di Tabucchi*, in Anna Dolfi (a cura di), *Letteratura & Fotografia*, Roma, Bulzoni, 2005, 201-237.

Più ancora, poi, la simmetria con l'uso del referente cinematografico si rafforza quando si pensi che il faccia a faccia fra l'io narrante e il suo doppio ha avuto un antecedente nell'incontro con il sedicente Alfonso de Albuquerque presso la biblioteca gesuitica di Goa. Il misterioso personaggio, che si pone a Roux mostrando «di conoscere ogni particolare della sua vita e di intuire, meglio dello stesso io narrante, i motivi e le ragioni più profonde delle sue azioni»,⁴⁰ anticipa la connotazione autoriale che lo stesso Roux avrà rispetto alla conoscenza del proprio alter ego nel finale; ma già l'analoga dinamica degli sguardi e la metafora dei «topi morti»⁴¹ basterebbero a connettere intensamente i due capitoli. Non casuale è che anche in quel caso l'azione fosse interna a una scena:

Solo in quel momento capii che era pazzo. Lo capii e nello stesso tempo pensai curiosamente che egli era proprio Alfonso de Albuquerque, e tutto ciò non mi stupì: mi provocò solo un'indifferenza stanca, come se tutto fosse necessario e ineluttabile. | Il vecchio mi scrutava con fare guardingo, sospettoso, gli occhietti scintillanti. Era alto, maestoso, superbo. Capii che si aspettava che io gli parlassi; e io parlai. Ma le parole mi uscirono da sole, prive del controllo della mia volontà. «Lei assomiglia a Ivan il Terribile», dissi, «o meglio all'attore che lo interpretava». | Lui tacque e portò la mano all'orecchio. | «Mi riferivo a un vecchio film», specificai, «mi è venuto in mente un vecchio film». E mentre dicevo questo sul suo viso si disegnò un bagliore, come se un fuoco divampasse in un caminetto vicino.⁴²

La citazione di Ivan il terribile valga quantomeno a riprova della persistente presenza di Ejzenstejn nell'officina tabucchiana anche a livello di semplici suggestioni visive. Sebbene l'occorrenza sia solo tangenzialmente implicata con l'ejzensteinismo dell'economia compositiva, e più rivolta al nodo attore-personaggio che non mi sarà possibile qui affrontare, è tuttavia rilevante la precisione del riferimento, che si conclude con il bagliore dell'ipotetico caminetto a sua volta «ricordo del film di Ejzenštejn».⁴³ Ed è rilevante che il collegamento alla logica filmica avvenga nella costante sottolineatura della subalternità dei personaggi a una sorta di copione («necessario e ineluttabile») che rintocca la citazione agostiniana improvvisamente ritrovata in un casuale colpo d'occhio («Quomodo praesciantur futura»)⁴⁴ Il suggestivo accostamento fra identità reale («pensai curiosamente che egli era proprio Alfonso») e attoriale («a Ivan il Terribile [...] o meglio all'attore che lo interpretava») si specchia nella sensazione di un 'già scritto' che è ricreazione di una scena ma anche presagio quasi divinatorio e indizio esegetico dell'insieme.

Anche nel capitolo conclusivo lo «scenario» è in bilico fra racconto già pensato e irruzione della scena nel vivo del racconto; è luogo che invita misteriosamente al ritrovamento di un nesso logico fra passato e futuro, di una sostenibilità esistenziale e narrativa della *chaine des événements*. Ciò che si sviluppa fra le due scene è la potenzialità di uno sguardo resosi progressivamente autonomo: nel primo caso domina «la sensazione che si prova quando uno sguardo è posato su di noi», e anche il lacerto agostiniano appare per eterodirezione dell'occhio («Era solo una coincidenza o qualcuno voleva che leggessi quelle parole?»);⁴⁵ nel secondo il movimento è più libero, padrone della regia («guardai la terrazza, facendo scorrere lo sguardo sulle persone [...] A un certo punto lo vedo»)⁴⁶ La

⁴⁰ I. PIAZZA, *Dalla lettura 'en abyme' alla lettera in cornice*, in V. Russo (a cura di), *Tabucchi o del Novecento*, Milano, Ledizioni, 2013, 61-74: 63.

⁴¹ Cfr. TABUCCHI, *Notturmo indiano...*, 78-79, 100, 109.

⁴² Ivi, 76-77.

⁴³ EJZENŠTEJN, *Forma e tecnica...*, 161.

⁴⁴ Ivi, 75.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ EJZENŠTEJN, *Forma e tecnica...*, 106.

conquista dell'autorialità da parte del protagonista è anche in questo manifesta, e la guadagnata dinamicità della ripresa consente che l'interno dell'inquadratura non tagli ma ricomponga (e a segnalare l'importanza dell'inquadratura come ritaglio, ma anche l'importanza del movimento dell'inquadratura come ricomposizione, varrebbero anche solo visivamente alcuni schizzi contenuti nelle Lezioni).⁴⁷

I *morceaux choisis* sono il rischio di un *cadrage* non montato, cioè non finalizzabile alla logica sequenziale che restituisce l'«unità del concetto figurato»,⁴⁸ e l'invito a diffidarne è invito al rimontaggio: non dunque a diffidare dei quadri che si sono succeduti come fossero stati ciascuno in sé intenzionalmente sviante, bensì a riguardarli con occhio più consapevole nella loro autentica vocazione, «non più come una serie, bensì come qualcosa di unitario». ⁴⁹ Direbbe del resto il regista russo che la mera rappresentazione si differenzia dal montaggio perché è una ripresa inquadrata da un unico angolo:⁵⁰ a chi guarda sta dunque il compito di scegliere la prospettiva che meglio sottrae i pezzi al pericolo dell'isolamento e dell'inerzia, e questa sfida ermeneutica coinvolge tanto l'autore-ricompositore quanto il lettore-spettatore.

Ho accennato alla simmetria, già messa a fuoco dalla critica, tra frammentazione testuale e frammentazione identitaria, e vale la pena riprenderla in conclusione per sottolineare come il montaggio ejzenštejniano offra una possibilità esteticamente congeniale a questa modalità di rappresentazione del personaggio: esso «deve essere costruito davanti agli occhi dello spettatore nel corso dell'azione e non essere presentato come una figurina di porcellana con determinate caratteristiche stabilite a priori». ⁵¹ Lo scandaglio nel *Sé*, ossia pur sempre nell'interno di una storia che si compone in progressione, è però possibile solo attraverso una meditata costruzione del narrato per analogia e stimolazione di associazioni intuitive capaci di mettere in crisi la mera rappresentazione, facendovi subentrare un potente fattore emotivo ed empatico che leghi la narrazione all'esperienza profonda di chi ne fruisce. «Benché l'immagine penetri nella coscienza e nella percezione come un aggregato organico di elementi, ciascun elemento viene conservato nelle sensazioni e nella memoria come parte dell'intero»: ⁵² così Ejzenštejn riassume la dialettica di cui qui si è parlato, soggiungendo anche che «un'opera d'arte, intesa dinamicamente, consiste precisamente nel processo di disposizione delle immagini nella mente e nelle sensazioni dello spettatore». Potremmo dire che l'io narrante tabucchiano diventa autore quando si fa anche lettore della propria storia, e il cerchio potrebbe così chiudersi, su una nota di ulteriore complicazione che, perfettamente funzionale al discorso, conferma la leggibilità del romanzo in chiave ejzenštejniana. O dimostra quantomeno, anche nell'ipotesi più restrittiva, la coerenza dei meccanismi narrativi posti in atto con la lezione del regista russo, la cui influenza, per mediata che possa essere, si prolunga come chiave costruttiva ed estetica ben oltre l'esordio.

Ribadiamo infine con Ejzenštejn che la mera rappresentazione si differenzia dal montaggio perché è una ripresa inquadrata da un unico angolo.⁵³ La proposta d'individuazione di una logica in alcuni snodi compositivi, qui tentata, nulla toglie infatti alla complessità dell'enigma che Tabucchi ha appositamente fatto crescere e mantenuto fino all'ultima riga; anzi, ne è strumento. Né può essere

⁴⁷ Cfr. ad es. ivi, 427, 460, 463.

⁴⁸ Ivi, 220.

⁴⁹ Ivi, 234.

⁵⁰ Ivi, 246.

⁵¹ Ivi, 235.

⁵² Ivi, 234.

⁵³ Ivi, 246.

questa una lettura onnicomprensiva e tantomeno una proposta di soluzione rispetto alle infinite implicazioni che il romanzo mette in gioco. Poco tabucchiano sarebbe peraltro condurre il filo della narrazione su schemi univoci, data la ricchezza di risorse di cui la sua pagina sa valersi. E, aggiungo, poco ejzenštejniano sarebbe un montaggio che non avesse il fine di destabilizzare lo spettatore per stimolarne la capacità intuitiva, per farne un osservatore interrogante. Con il regista anzi si può chiudere dicendo che «è precisamente il principio del montaggio, contrapposto a quello di semplice rappresentazione, che costringe gli spettatori a creare, e che in tal modo il montaggio acquista il grande potere di originare uno stimolo creativo interiore». ⁵⁴

⁵⁴ *Ibid.*