

*Rapidità e indugio: analisi della struttura  
temporale di Notturmo Indiano  
di Antonio Tabucchi*

Mirella MAROTTA PERAMOS  
Universidad Complutense de Madrid

Quando nel 1965 Barbara Rose scriveva un saggio sull'ABC Art, stabiliva uno stretto rapporto tra questa forma di espressione artistica e la musica di Eric Satie e riprendeva le parole di Roger Shattuck: "le forme piú semplici sono le piú enigmatiche per questo motivo, perché non hanno principio, mezzo e fine: esse esistono simultaneamente", alle quali Barbara Rose aggiungeva: "È lo stesso, per i diversi livelli di un'arte che non è cosí semplice come potrebbe sembrare"<sup>1</sup>. Il motivo per il quale ho cominciato l'articolo con questa affermazione è che, come nei pezzi a cui si riferiva Barbara Rose, l'opera della cui analisi mi occuperò in seguito, *Notturmo Indiano*, è, in primo luogo, e come la maggior parte della narrativa italiana degli anni 80, crede del Minimalismo americano; al tempo stesso, nelle sue pagine si sente la presenza delle note musicali, dei tempi, dei ritmi che compongono un notturno. Si potrebbe arguire che, come musica, il notturno viene di solito associato piú al romanticismo di Chopin che al surrealismo di Satie, ma di questo parleremo un po' piú avanti.

È facile rendersi conto che ho appena cominciato il mio discorso e ho già introdotto una prolessi, un'anticipazione di questioni o argomenti futuri. È vero, e proprio su questo tema vorrei riflettere, cioè sul ritmo e la struttura temporale di un'opera; su come questo ritmo che, come si vede dal titolo e come, del resto, succede sempre in letteratura, a volte accelera e a volte rallenta secondo un piano ben stabilito dall'autore e che stà al lettore di capir-

---

<sup>1</sup> Cf. B. Rose, "ABC Art", in *Art in America*, n.º 1, oct.-nov. 1965.

lo e dargli un significato. Al lettore di secondo livello, ovviamente, a colui che, in parole di Umberto Eco “vuole scoprire come proceda l'autore modello che lo sta istruendo passo per passo”<sup>2</sup>. Attraverso la manipolazione del tempo narrativo, Tabucchi, come tenterò qui di dimostrare, fa un discorso molto bello e ottimamente costruito sulla letteratura, potrei dire sulla forma che prende la letteratura, sulla forma che prende la letteratura della sua epoca, della sua generazione, da una parte, e sulla forma che tradizionalmente ha assunto un genere letterario concreto, quello del quale si serve per questo libro: il genere dei viaggi.

La prima cosa che spiego ai miei alunni quando intraprendiamo lo studio della letteratura degli ultimi anni, è che il testo comincia molto prima di quando inizi l'azione. Esempi di questo atteggiamento si trovano durante tutto il Novecento, e anche prima, in prologhi, invii della composizione al lettore o a una persona data, ecc., ma per gli autori dell'ultima generazione questo si è trasformato in un procedimento carissimo e quasi imprescindibile. *Notturmo indiano* comincia con tre pagine nelle quali l'autore parla con il lettore e gli chiede di stare ben attento a interpretare correttamente il materiale che lui gli offre. Ma questo perché? Bene, in primo luogo, perché, come anticipavo presentando il piano di questo studio, l'opera si inserisce, formalmente ed esteticamente, nelle coordinate del Minimalismo, questo significa che non potrà dire tutto, anzi, per essere breve, essenziale, “moderna”, l'opera dovrà omettere il più. Per questo motivo al lettore spetta, in parole del proprio Tabucchi, di “riempire i buchi”. Ovviamente, questo lavoro lo farà seguendo le indicazioni e le tracce lasciate a tale scopo dall'autore. È stato detto, sempre riguardo al Minimalismo, che ciò che cerca l'autore è una prima comprensione rapida da parte del lettore/spettatore. L'opera deve essere fruita, per la prima volta, in un modo rapido e totalizzante, che prenda atto del suo risultato estetico; in un secondo momento, il lettore dovrà riflettere, e in questo adopererà molto più tempo di quanto ne abbia investito nel primo esercizio. È sempre una questione di tempo, di tempo rapido e tempo lento, se si pensa bene. D'altra parte, lo stesso Tabucchi osservava in un'intervento molto bello a proposito del tema “Come nasce una storia”, che “prima si crea un'opera e poi si riflette su di essa, di solito — aggiungeva non senza ironia — è un'attività divertente e ingannevole che non serve a nessuno e che facilmente porta a false conclusioni” e un po' più avanti continuava dicendo: “Peraltro, ho sempre cercato la complicità di qualcun altro nella

---

<sup>2</sup> U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p. 33.

mia scrittura"<sup>3</sup>, e con ciò lasciava aperta la porta al lettore per entrarci e interpretare a suo piacimento.

Ritorniamo ora su queste pagine introduttive. La prima di esse riprende una frase di Maurice Blanchot sulle persone che non dormono la notte. Ha la funzione di introdurci in una dimensione onirica che sarà sempre presente nella narrazione e sulla quale Tabucchi ritorna subito nella pagina successiva. Qui il discorso si fa molto più complesso, pieno di suggerimenti e di segnali mandati al povero lettore che, a questo punto si è già reso conto che sarà molto difficile capire qualcosa. In ogni modo, i due tempi della lettura sono presenti sin dall'inizio e al lettore è permesso, o costui permette a sé stesso, di fare un primo approccio al testo impressionistico, estetico potremmo dire, che gli consentirà di degustare tutta la bellezza dell'opera, che è veramente tanta, lasciando per una seconda lettura, o per una terza, il lavoro di penetrare il senso profondo che essa nasconde.

Dunque, l'autore comincia: "Questo libro, oltre che un'insonnia, è un viaggio"<sup>4</sup>. La prima frase è già un'alterazione dell'ordine logico dei concetti: Tabucchi dà per scontato, come si può vedere, che sia un'insonnia, elemento nuovo che il lettore non poteva prevedere se non attraverso le criptiche parole di Blanchot, mentre aggiunge come informazione nuova quello che era già chiaro, cioè che si tratti di un viaggio. Ma le sorprese non sono ancora finite. Questa presentazione al lettore continua così:

L'insonnia appartiene a chi ha scritto il libro, il viaggio a chi lo fece. Tuttavia, dato che a me è capitato di percorrere gli stessi luoghi che il protagonista di questa vicenda ha percorso, mi è parso opportuno fornire di essi un breve indice<sup>5</sup>.

Se prendiamo in analisi per un momento la teoria della letteratura di viaggio come genere letterario, vediamo che la prima caratteristica che si pone per la sua descrizione e identificazione è il fenomeno che è stato definito come *triplice identità*, cioè la coincidenza tra l'autore del testo, il viaggiatore o autore del viaggio e il narratore. È possibile trovare determinate opere nelle quali la narrazione venga incaricata a una persona diversa dall'autore, ma questo avviene per lo più nei testi appartenenti al sottogenere dei

<sup>3</sup> A. Tabucchi, "Come nasce una storia", A. Dolfi & M. C. Papini (edd.), *Scrittori a confronto*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 181.

<sup>4</sup> A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio, 1984, p. 9.

<sup>5</sup> A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, cit., p. 9.

viaggi immaginari, il che non è il nostro caso, almeno per quanto ci dice l'autore, che firma con le proprie iniziali, A. T., questa nota. La frase che abbiamo appena letto rompe l'identità di persone dentro all'opera, allo stesso tempo che introduce nelle funzioni di queste persone quella di scrivere, o di descrivere, l'insonnia, aspetto, evidentemente, del tutto assente dal genere dei viaggi. Allora, quale è il significato dell'affermazione? Per rispondere a questa domanda dobbiamo prima rifarci di nuovo alle parole di Tabucchi quando parla del suo amore verso i libri di viaggio, dei viaggi che ha fatto e della nascita di *Notturmo indiano* in particolare. Dice l'autore:

Poi viaggi ne ho fatti anch'io. Mi è capitato di farli. Non tutti sono rimasti impigliati nelle mie pagine perché io non ho mai viaggiato per scrivere, come potrebbe succedere, ho viaggiato per altri motivi. Poi alcuni viaggi sono rimasti nelle pagine, altri se ne sono andati dopo aver fatto la doccia. C'è rimasto *Notturmo indiano* perché..., perché in India ho provato un grande senso di estraneità che forse dal mio romanzo viene fuori. Forse è il luogo della terra che ha dato di più il senso di estraneità a una persona non preparata culturalmente come me<sup>6</sup>.

Attraverso queste parole ci accertiamo del fatto che l'autore effettivamente ha fatto il viaggio e che, semmai, il percorso è suo quanto l'insonnia. Ora, il libro non parla del viaggio, non è autoreferenziale, come invece sí lo è per lo piú la letteratura di viaggio. Il libro prende il viaggio come forma narrativa e vi introduce un contenuto nuovo, contenuto che, per il momento, definiremo come straniamento, seguendo le parole dell'autore, ma che potrebbe anche essere definito come alienazione in senso etimologico, cioè, come separazione da qualcuno o da qualcosa. Dunque, il genere di viaggi offre a Tabucchi un punto di riferimento, una cornice dalla struttura molto ben definita e molto ben determinata dalla quale l'autore si scosterà sempre che lo riterrà conveniente, come in questo caso delle persone che entrano a formar parte del libro. Se riprendiamo le parole della nota di Tabucchi, vediamo che l'autore annunciava un indice dei punti piú importanti del percorso. Su quest'elenco continua spiegando:

Non so bene se a ciò ha contribuito l'illusione che un repertorio topografico, con la forza che il reale possiede, potesse dare luce a questo *Notturmo* in cui si cerca un'Ombra; oppure l'irragionevole

<sup>6</sup> A. Tabucchi, "Come nasce una storia", cit., p. 199.

congettura che un qualche amante dei percorsi incongrui potesse un giorno utilizzarlo come guida<sup>7</sup>.

Due cose m'interessano particolarmente in queste parole, due concetti che sono due prolessi, due anticipazioni di fatti futuri ai lettori. Da una parte, l'allusione alla forza del reale, con la quale Tabucchi accenna al divario tra arte, o rappresentazione o letteratura, in tutti questi modi può essere espressa la stessa idea, e la realtà fisica che viviamo tutti i giorni. Deve essere ricordato che il dibattito più importante sorto attorno alla letteratura di viaggio è stato proprio questo, l'esigenza di realtà, di verisimiglianza da parte dei lettori di fronte al bisogno quasi ineludibile di modificare, ingrandire, abbellire che sente l'autore. D'altra parte, abbiamo l'informazione sul "motivo" del viaggio, cioè l'ossessione che prende il personaggio che cerca qualcuno, qualcuno che, andando avanti nella narrazione, si dimostrerà un'ombra. Non vorrei svolgere ulteriormente, per il momento, questi temi, ma devo porre l'accento sul fatto che tutto ciò che poi sarà sviluppato e prenderà forma nel testo è stato già introdotto in questa breve *nota*.

La terza pagina dell'introduzione sarà, come si è detto prima, l'*Indice dei luoghi di questo libro*, un indice composto da 12 luoghi, tutti fisici e reali, visitati dall'autore, o dal personaggio narratore, a questo punto non siamo capaci di deciderci, che costituiscono, nella loro sequenza, l'itinerario del viaggio. Se torniamo ancora una volta alla teoria del viaggio come genere narrativo, tutti i manuali, i pochi che ce ne sono, coincidono sul fatto che un'altra caratteristica irrinunciabile di questa forma letteraria è la sua articolazione su un *itinerario*, itinerario che, come in questo caso, viene dato normalmente al lettore all'inizio del testo e che funziona come indice, come guida alla lettura. Ora, se nella nota della pagina precedente avevamo già avuto l'impressione che Tabucchi si muovesse sempre tra l'accettazione e la trasgressione delle norme imposte da questo genere letterario, ora ne siamo completamente certi. Quando si parla di itinerario si allude sempre ai punti centrali che formano il percorso; questi punti corrispondono alle soste del viaggiatore in determinati luoghi, che possono essere città grandi o semplicemente piccoli paesini ma che, comunque, saranno sempre punti geografici, quelli che possono trovarsi in una cartina. Leggendo questo indice, vediamo subito che l'autore non ha scelto luoghi geografici ma

---

<sup>7</sup> A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, cit., p. 9.

costruzioni chiuse, palazzi che servono a usi diversi, come alberghi, ospedali, stazioni di treno, d'autobus, ecc., il che, crea la perplessità nel lettore il cui orizzonte d'attesa era chiaramente fissato su strutture narrative ben precise. Per il resto, l'itinerario compie perfettamente il proprio ruolo: mostra le diverse tappe del viaggio e dà informazioni sufficienti sul succedersi dei capitoli.

Prima di entrare propriamente nel testo e nella sua azione, devo ancora fare un breve discorso sull'utilità di tutto questo materiale, il quale non è né casuale né superfluo, ma indica un'accuratezza infinita da parte dell'autore. Ci poniamo allora la domanda: A che serve tutto questo, perché Tabucchi ha dedicato tanto tempo e tanto sforzo a queste brevi pagine? In primo luogo, esse compiono una funzione strutturale, servono da *cornice* al testo. È possibile chiedersi se questo è importante e se era pertinente creare una *cornice*, visto che questo concetto sembra essere più proprio della letteratura del Medio Evo che di quella del Novecento. La risposta è chiara: la narrativa degli anni 80, data la sua struttura spezzata e molteplice, ha bisogno di una cornice che tenga saldamente fermo dentro sé stessa un materiale che, in caso contrario, verrebbe percepito dal lettore come inconnesso, informe.

Forse questo è il momento adatto per fare un breve ripasso a quali sono le caratteristiche di questo movimento estetico nel quale s'iscrive l'opera di Tabucchi. Come è già stato accennato, in *Notturmo indiano* si possono identificare con facilità la maggior parte dei tratti di un Minimalismo di tipo americano che i giovani narratori italiani degli anni 80 accolsero con passione. Queste caratteristiche riguardano molto la forma e meno i temi, anche se, pure su quest'ultimo argomento, se ne possono trovare indicazioni importanti. La forma sarà sempre breve, essenziale, priva al massimo di retorica come di effusioni liriche o sentimentali, ma non per questo sbadata. Saranno strutture che potremmo definire come "pulite" nel senso che sono perfettamente strutturate, misurate, riflettute dagli autori e depurate da tutto ciò che risulta superfluo, funzionalmente non indispensabile. Diceva Calvino, a proposito dei folktales, ma il discorso serve perfettamente per il tipo di letteratura che noi stiamo analizzando:

Se in un'epoca della mia attività letteraria sono stato attratto dai folktales, dai fairytales, non è stato per fedeltà a una tradizione etnica (...) né per nostalgia delle letture infantili (...) ma per interesse stilistico e strutturale, per l'economia, il ritmo, la logica essenziale con cui sono raccontati.

## E un poco più avanti aggiungeva e precisava che nel racconto

tutto ciò che è nominato ha una funzione necessaria nell'intreccio; la prima caratteristica del folktale è l'economia espressiva; le peripezie più straordinarie sono raccontate tenendo conto solo dell'essenziale<sup>8</sup>.

La forma breve implica due possibilità espressive che confluiscono tutte e due in un unico risultato. Voglio dire, strutturalmente è frequente che gli autori scelgano il racconto come forma narrativa, visto che è quello che si adatta in modo migliore all'economia espressiva desiderata. Nei casi in cui, invece, si opti per il romanzo come forma narrativa, questo si presenta frammentario e spezzato, formato da capitoli o brani quasi sconnessi, come sarebbe il caso dell'opera che stiamo analizzando. Tanto nel primo supposto come in quest'ultimo, c'è bisogno di un elemento, dalla funzione tanto strutturale quanto tematica, che dia consistenza e unità al tutto. Questa forma, che noi abbiamo chiamato *cornice* adoperando un concetto e una terminologia perfettamente definiti nella letteratura italiana, ha proprio la funzionalità di offrire al lettore un numero scarso ma sufficiente di dati attraverso i quali interpretare tutta l'opera, così come un punto di riferimento nel quale inserire tutto il materiale che l'autore gli presenta.

Nella narrativa italiana della decade scorsa, gli esempi di collezioni di racconti e romanzi brevi preceduti da una cornice sono molti e molto interessanti. Solo per fare qualche titolo, ricorderei *Narratori delle Pianure* di Gianni Celati o *Il bar sotto il mare* di Stefano Benni, opera quest'ultima che presenta una struttura formale interessantissima basata su una specie di ritratto di famiglia nel quale compaiono tutti i personaggi che poi saranno narratori di una delle storie, compresa una mosca e un cane che occupa una posizione, parzialmente fuori cornice, analoga a quella del cane del quadro di *Las Meninas* di Velazquez, del quale, secondo me, ne riproduce il concetto e la struttura. Nel caso concreto di *Notturmo indiano*, non abbiamo una cornice grafica, visiva, come nei due testi citati, ma, concettualmente, possiamo considerare che ogni itinerario implica una linearità e una progressione, interrotta a intervalli dalle soste, che sono quelle che si riproducono nell'indice, il che ci riporta alle forme più ancestrali e dunque più semplici di collezioni di racconti, quelle cioè dove in un asse centrale si inseriscono le storie

<sup>8</sup> I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Bompiani, 1988, pp. 37-38.

senza subordinazione, una dietro l'altra, ognuna dopo che la precedente sarà finita e conclusa.

Tornando al nostro discorso, dicevo che c'è un secondo motivo per il quale l'autore fa precedere la sua narrazione da queste pagine. Anche in questo caso è un motivo che ha a che vedere con il tempo. Voglio dire, il preambolo è una forma di indugio che serve a creare un'ansia e un desiderio nel lettore, lo mantiene in attesa, aspettante, come trattenuto, pronto a ricevere l'informazione sui fatti. Dice Umberto Eco che "nella narrativa accade che il testo presenti dei veri e propri segnali di *suspense*, quasi come se il discorso rallentasse o addirittura frenasse, e come se l'autore suggerisse: 'e ora prova ad andare avanti tu...'"<sup>9</sup>. Tutto il materiale raccolto in queste pagine, in fondo, non è che un modo per dilatare l'inizio dell'opera, per creare tensione e desiderio nel lettore che, anche se deciderà di saltarle, dovrà perdere un tempo minimo per sapere di che cosa trattavano e accertarsi così di non perdere niente d'indispensabile. E perdere tempo è esattamente quello che adesso desidera l'autore.

A partire da questo momento siamo già dentro alla narrazione, al racconto dei fatti e, presumibilmente, il tempo diventerà rapido, la lettura breve. Flavia Ravazzoli, analizzando la letteratura di questi anni, afferma che tre sono, fondamentalmente, le sue caratteristiche: la colloquialità nella scrittura, l'autocoscienza ironica del narratore e questa velocità della scrittura, appunto, alla quale stiamo alludendo<sup>10</sup>. Per individuare questi tre aspetti, la studiosa propone un sistema che mi è sempre sembrato infallibile, e che consiste nell'analizzare l'attacco dell'opera, la prima frase del testo. Lei dà degli esempi splendidi, alcuni dei quali presi proprio da racconti di Tabucchi, come altri da Malerba o da Calvino o da Piersanti o, in genere, da qualunque autore appartenente a questa generazione; in concreto, gli attacchi di Tabucchi li denomina "brucianti", perché, dice, "emergono nel vivo di una sensazione, un ragionamento, un resoconto"<sup>11</sup>, e ne dà, come prova, tre, tutti quanti presi da *Piccoli equivoci senza importanza*. Vedamoli:

Perché in fondo l'abitudine è un rito, si crede di far qualcosa come se fosse un piacere e in realtà si sta ubbidendo a un dovere che ci si è imposti (da *Cambio di mano*).

<sup>9</sup> U. Eco, *Sei passeggiate...*, cit., p. 62.

<sup>10</sup> F. Ravazzoli, "Il racconto come turno dialogico", AA.VV., *Sul racconto*, Bologna, Il Lavoro editoriale, p. 38.

<sup>11</sup> F. Ravazzoli, "Il racconto...", cit., p. 40.

E poi l'odore di tutti quei fiori: nauseante (*Aspettando l'inverno*).

Stanotte ho sognato Miriam (*Rebus*).

A questi se ne potrebbero aggiungere altri, come l'inizio di *Il filo dell'orizzonte*, senz'altro uno dei più belli e più enigmatici di Tabucchi, e in tutti troveremmo sempre questo cominciare *in medias res*, questo obbligare il lettore a dedurre o immaginare quello che l'autore non gli dice, questo senso, insomma, di "parola accelerata" che proviamo ogni volta che prendiamo in mano un libro di questi anni. Vediamo ora come comincia *Notturmo Indiano*:

Il tassista aveva una barba a pizzo, una reticella sui capelli e un codino legato con un nastro bianco. Pensai che fosse un *sikh*, perché la mia guida li descriveva esattamente così. La mia guida si intitolava: *India, a travel survival kit*, l'avevo acquistata a Londra più per curiosità che per altro, perché forniva sull'India informazioni assai bizzarre e a prima vista superflue. Solo più tardi mi sarei accorto della sua utilità<sup>12</sup>.

Risulta evidente che le prime due frasi, quelle che aprono il racconto, presentano esattamente le caratteristiche che aveva enumerato Flavia Ravazzoli. Ma subito dopo, a partire da "La mia guida" il discorso cambia, rallenta, si rende superfluo, potremmo dire, si perde in una descrizione che il lettore non riesce a capire e che ha intenzione di saltare per tornare al sodo. Dopo la digressione sulla guida, la rapidità ritorna al testo, e non solo in quanto al ritmo della narrazione, ma perfino in quanto all'azione stessa, a quello di cui si parla:

L'uomo correva troppo forte per il mio temperamento e suonava il clacson con ferocia. Mi parve che sfiorasse i pedoni di proposito, con un sorriso indefinibile che non mi piaceva<sup>13</sup>.

Leggendo queste poche righe, si potrebbe pensare che la digressione sulla guida, il rallentamento del discorso, non sia qualcosa di veramente importante, che non sia funzionale e che l'autore ci abbia inserito quel paragrafo come avrebbe potuto scriverne un'altro. Poco prima ho riportato delle parole di Calvino dove si affermava che in questa letteratura non c'è mai

<sup>12</sup> A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, cit., p. 13.

<sup>13</sup> A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, cit., p. 12.

niente di casuale, che non c'è né spazio né tempo per il superfluo; è vero che Calvino si riferiva, in concreto ai racconti infantili o popolari, ma lui inseriva il suo discorso in un altro molto più ampio proprio sulla letteratura che lui denominava "di fine millennio". Se noi andiamo avanti con la lettura, spero di poter apportare dati sufficienti alla mia ipotesi, cioè che quell'indugio, come tutti gli altri che troveremo nel testo, hanno un significato chiaramente strutturale.

Lasciando da parte, per il momento, quello che si trova "dentro" ai capitoli, credo sia interessante continuare a vedere gli inizi di questi. Il numero II comincia così:

Come si chiamava?

Si chiamava Xavier, risposi.

Come il missionario?, chiese lui. E poi disse: Non è certo inglese, no?

No, dissi, è portoghese, ma non è venuto a fare il missionario, è un portoghese che si è perduto in India<sup>14</sup>.

A questo punto, si è letto il dialogo senza sapere con chi parla l'io narrante, dove si trovi, come sia arrivato If, ecc. Il capitolo secondo incomincia producendo, ancora una volta, la sorpresa nel lettore. Il capitolo terzo, invece, frena totalmente il ritmo del precedente e si perde in una lunghissima dissertazione sui corvi che sorvolano la città di Bombay:

Gli unici abitanti di Bombay che non si curano del 'diritto di ammissione' vigente al Taj Mahal sono i corvi. Calano lenti sulla terrazza dell'Inter Continental, oziano sulle finestre *moghul* dell'edificio più antico, si appollaiano fra i rami dei manghi del giardino, saltellano sul perfetto tappeto d'erba che circonda la piscina. Andrebbero a bere sui bordi o beccerebbero la buccia d'arancia del bicchiere del martini se un compitissimo servo in livrea non li scacciasse con una mazza da cricket, come in un'assurda partita diretta da un regista strampalato<sup>15</sup>.

Il testo va ancora avanti con lo stesso ritmo durante quasi due pagine, il che deve considerarsi molto in un capitolo che di pagine ne ha cinque. Il seguente, il numero IV, inizia di nuovo con un discorso diretto, con la conver-

<sup>14</sup> A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, cit., p. 23.

<sup>15</sup> A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, cit., p. 33.

sazione tra il protagonista e il soggetto del suo nuovo incontro; il capitolo quinto ancora con una lunga descrizione, e così via. Cioè, dopo il capitolo primo, che presenta l'alternanza di ritmo rapido e ritmo lento che abbiamo visto, tutti gli altri (sono in tutto 12) iniziano in questo modo: i pari, con un dialogo diretto tra il protagonista e un nuovo interlocutore non presentato previamente al lettore, e i dispari, con la descrizione di un luogo, con il procedimento retorico denominato *ipotiposi*. Unica eccezione a questo schema fisso, è il capitolo 8, che riprende in modo identico lo schema del primo: La presentazione di un personaggio non attraverso un discorso diretto ma con una descrizione fatta dal narratore.

L'alternanza di questi ritmi temporali crea una tensione costante nel lettore, il quale viene indotto a correre in determinati momenti, a immaginare tutto quello che l'autore gli cela, a ubicarsi rapidamente in uno spazio e una situazione nuovi, e subito dopo viene obbligato a frenare e perdersi in lunghe descrizioni. Tabucchi lavora dunque con la manipolazione dei tempi narrativi creando una specie di "effetto nebbia" (il termine è di Eco)<sup>16</sup> che confonde il tutto e crea l'idea di sogno o d'insonnia che l'autore vuole rendere. Questa manipolazione dei tempi del discorso costituisce una strategia testuale che interagisce con la risposta del lettore e gli impone un tempo di lettura; come dicevo, lo costringe costantemente a cambiare ritmo e, con ciò, crea in lui una forte tensione. Per ciò che riguarda la prima parte di questa dicotomia, ne abbiamo già parlato vedendo le caratteristiche della letteratura italiana degli ultimi anni e il suo bisogno di rapidità. Molto più difficile da capire il secondo procedimento che, invece, non era attendibile dato il tipo di narrativa di fronte a cui ci troviamo. In questo senso, può essere utile vedere ciò che dice su quest'argomento Umberto Eco; secondo il critico "c'è un modo di indugiare nel testo, e perdervi tempo, per rendere lo spazio. (...) uno dei modi di rendere l'impressione dello spazio è di dilatare, rispetto al tempo della favola, sia il tempo del discorso sia il tempo della lettura"<sup>17</sup>. A partire da questa affermazione fa una lunga dissertazione sulla descrizione del Lago di Como che si può leggere all'inizio dei *Promessi Sposi*, e si chiede come Manzoni possa perdere tanto tempo per descrivere semplicemente uno spazio. La risposta, secondo il critico, è che questo è un modo di preparare subito il lettore a leggere un libro il cui principale protagonista è qualcuno che guarda dall'alto le cose del mondo.

<sup>16</sup> U. Eco, *Sei passeggiate...*, cit., pp. 40 y ss.

<sup>17</sup> U. Eco, *Sei passeggiate...*, cit., p. 87.

Anche noi dobbiamo dare una risposta. Risulta evidente che la divagazione o digressione è una strategia per rinviare la conclusione, una moltiplicazione del tempo all'interno dell'opera, "una fuga perpetua"<sup>18</sup>, in parole di Calvino. Attraverso le descrizioni di paesaggi e di luoghi, Tabucchi rinvia la conclusione, prepara il lettore alla scena finale. Non dobbiamo dimenticare che questo è un libro nel quale, come aveva anticipato l'autore, si cerca qualcuno, un'Ombra, leggevamo nella *nota* al lettore. Quando saremo sul punto di trovare questo qualcuno, l'azione sarà finita; in fondo come in ogni romanzo giallo, e l'autore vuole del tempo per arrivare a questo punto. E come succede nei gialli, il testo rallenta sull'inutile e accelera sull'essenziale, perché rallentare sul superfluo, afferma di nuovo Eco, "ha la funzione erotica della *delectatio morosa*"<sup>19</sup> e perché noi sappiamo che le storie raccontate in tono concitato sono le più drammatiche. Dunque, se nelle pagine iniziali Tabucchi aveva adoperato l'indugio per rimandare il momento dell'inizio dell'azione, adesso gli serve a rimandare la fine.

Ma c'è anche un'altra ragione, alla quale si era già accennato all'inizio di questo studio, e che ha a che vedere con il genere letterario scelto da Tabucchi come base strutturale per il suo romanzo, cioè il genere dei viaggi. Non sono sicura di aver detto con sufficiente precisione il fatto che, il lettore che si trovi di fronte a quest'opera e a cui, ipoteticamente, a un certo punto fosse chiesto a quale genere essa appartenga, in un primo momento avrebbe senz'altro importanti difficoltà per rispondere. Voglio dire, all'inizio dell'opera leggevamo le dichiarazioni di Tabucchi secondo le quali il libro oltre a un'insonnia, era un viaggio; ma è proprio questa strana combinazione di elementi, viaggio e sogno, alla quale poi si mescolano accenti di romanzo giallo, di letteratura di tipo esistenziale, di metaletteratura, che fa sì che il lettore perda l'idea chiara del tipo di testo che tiene davanti, di nuovo "l'effetto nebbia", creato questa volta dalla combinazione non dei ritmi narrativi ma dei generi letterari. In ogni modo, Tabucchi vuole mantenersi dentro alla letteratura di viaggio, ricordare ogni tanto al lettore che quello è il suo punto di riferimento, e questo lo fa proprio attraverso le descrizioni di paesaggio, perdere il tempo per rendere lo spazio, avevamo detto. Siamo dentro all'essenza del Minimalismo, al desiderio di essenzialità, di sopprimere tutto ciò che risulta superfluo, inutile, per lasciare solo l'indispensabi-

---

<sup>18</sup> I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 47.

<sup>19</sup> U. Eco, *Sei passeggiate...*, cit., p. 84.

le; il sale secco sulle pietre di Venezia, potrei dire adoperando la piú bella metafora che sia stata scritta sulla letteratura italiana di questi anni<sup>20</sup>, sale che porta l'impronta dell'acqua, delle tormentate, delle maree, ma che non è che il ricordo di tutto ciò. Della letteratura di viaggio l'autore aveva iniziato presentando, anche se per alterarne l'ordine logico, le tre persone che entrano a formar parte nel testo, poi aveva creato un itinerario, congruo o incongruo che sia, e tutto questo lo aveva fatto nella cornice del libro, adesso, all'interno di esso, le descrizioni lente, minuziose di determinati luoghi dell'India, riportano il lettore al concetto del viaggio, al tempo che creano immagini d'una straordinaria bellezza. Questo è lo scheletro della letteratura di viaggio, tutto il resto potrebbe essere eliminato, basta che ci siano questi tre elementi e noi possiamo riconoscere un testo appartenente a questo genere letterario senza possibilità di equivoci.

Vorrei adesso cambiare un po' il discorso per analizzare un'altra questione che riguarda anch'essa il tempo; ma in questo caso non il tempo del discorso, non il ritmo, ma il tempo della fabula. Mi riferisco al tempo fisico nel quale succedono i fatti. Anche questa volta possiamo notare differenze importanti di trattamento della materia a seconda dei momenti: normalmente, il tempo è molto diffuso, vago, il lettore si sente sospeso in uno spazio senza tempo; ma di fronte a quest'impressione che lo accompagna durante tutto il testo, incontriamo momenti nei quali l'autore dà indicazioni precise sull'ora del giorno. Vediamo quali e quante. Preferirei rispondere prima al quante: facilissimo, una volta per ogni capitolo. E quali: bene, in questo caso, la struttura si ripete in modo quasi fisso. I capitoli iniziano, anche su questo punto, con quell'idea di nebbia a cui abbiamo accennato altre volte, indeterminati, sospesi nel tempo, come dicevo. Non si sa mai quanto tempo sia trascorso dall'incontro o dalla scena precedenti. Ad un certo punto, giusto per segnare l'inizio del momento importante del capitolo, l'autore dà un'indicazione temporale che ci situa all'imbrunire. Prima di questo momento non c'è stato normalmente niente. Il protagonista, di solito, ha dormito durante il giorno, o ha vagato, non viaggiato, perché anche i viaggi si fanno di notte. A partire da questo punto comincia tutto: le informazioni, le riflessioni, gli incontri, anche i viaggi, come dicevo, e tutto questo finisce con l'alba. Lo schema non è totalmente rigido, nel senso che alcuni capitoli offrono indicazioni temporali un po' diverse, per

---

<sup>20</sup> E. Palandri, "Le preoccupazioni della scrittura", AA.VV., *Sul racconto*, Bologna, Il Lavoro editoriale, pp. 91 y ss.

esempio, il numero IV è molto breve, dura poco più di un'ora e mezzo, ma questo non è la regola e, soprattutto, quello che conta è che quest'ora e mezza ha luogo durante la notte. C'è un unico capitolo che rompe in un certo senso questa cronologia. Il numero III inizia proprio dove finisce il precedente, all'alba; non abbiamo indicazione espressa di questo fatto, ma era stato detto che il protagonista era rimasto a letto, a dormire. Questo non è strano, perché così accade sempre. La cosa nuova è che questa volta non riesce a dormire, ma sogna, pensa e ricorda insonne durante tutto quel giorno, disteso sul letto. Formalmente, le indicazioni temporali funzionano come sempre: la prima di queste indicazioni ce l'abbiamo quando sono le sei di sera e il personaggio si alza per andare a cenare. Poi, il lettore viene di nuovo informato che ritorna a dormire a notte tarda, quasi all'alba, come al solito. La differenza sta dunque non nella cronologia ma in ciò che si fa durante questo tempo. In questo capitolo non ci sono incontri, al meno non con personaggi vivi e presenti nell'India in quel momento. Questa volta Roux, così viene chiamato il protagonista, incontra i personaggi del passato, fantasmi che vengono a visitarlo durante il sogno, durante la sua insonnia. Tutta l'azione, tutti gli incontri del libro avvengono, dunque, di notte e questo fatto trasforma il romanzo in un *Notturmo*, come indica il titolo; tutti tranne questo, che, pur essendo un sogno, avviene durante il giorno. Evidentemente, il fatto che questo episodio venga così chiaramente separato dal resto, in quanto al tempo che occupa, in quanto al tipo di evocazioni e situazioni, anche in quanto al ritmo delle scene, lento e ricorrente, fa sì che risulti chiaramente segnato riguardo al resto dell'opera. Con ciò l'autore ci ricorda la sua frase introduttoria, cioè che l'oggetto del viaggio e del libro è tentar di recuperare un passato che il protagonista si rifiuta di perdere per sempre.

Ci ritorneremo in seguito su questo punto. Ma prima di ciò, vorrei soffermarmi ancora un attimo sul concetto e l'estensione del termine *Notturmo*. *Notturmo* significa, per quello che abbiamo visto, in primo luogo, narrazione la cui azione avviene nottetempo. Ma significa anche qualcos'altro. Significa che c'è un rapporto che l'autore ha voluto rendere visibile tra quest'opera e le composizioni musicali omonime. In genere la critica, la non molto abbondante critica che si è occupata di questo testo, ha segnato questo rapporto, e il proprio Tabucchi lo ammette in un'intervista che gli è stata fatta l'anno scorso. Diceva l'autore che si rendeva conto perfettamente del fatto che il discorso su *Notturmo indiano* poteva farsi su un piano musicale, che c'era "un pianissimo come cifra di scrittura" della sua opera "che era il mezzo tono, l'ombra, l'interno, le tinte tenui. *Notturmo indiano* era — diceva Ta-

bucchi— un testo sussurrato<sup>21</sup>. Questo evidente rapporto tra il nostro romanzo e il pezzo musicale ha fatto dire alla critica che si può sentire Chopin nelle sue pagine. Non vorrei estendermi molto su questo argomento ma, anche se brevemente, mi piacerebbe fare una riflessione sul fatto che se noi sentiamo le note di un notturno leggendo il libro, non sono quelle di Chopin ma quelle dei notturni di Eric Satie. Avevo proprio iniziato il mio intervento ricordando il fatto che si è sempre considerato Satie come il precursore del Minimalismo perché la sua estetica si centrava in una musica nuda, depurata, radicalmente semplice. La sua economia espressiva è estrema e nessuna delle sue composizioni dura più di mezz'ora. Satie difendeva una presa di distanza dell'artista di fronte alla propria musica perché solo così era possibile evitare gli impulsi lirici e le emozioni false<sup>22</sup>. Semplicità, dunque, brevità, assenza di retorica e di romanticherie. Così era la musica di Satie e così è la corrente letteraria che l'ha presa come ispirazione e come segno d'identità. E poi, libertà per l'interprete nel collegamento degli arpeggi. Satie segnava il ritmo, ma non il tempo, questo significa che l'interprete deve fare proprio questo, interpretare, suonare l'opera secondo la sua sensibilità, secondo la sua immaginazione. Lo stesso per il nostro autore che ama le indicazioni vaghe date al lettore, i segnali che possono essere letti in molti modi, le idee solo accennate, inconcluse. E poi, soprattutto, la fine. Una fine aperta, assolutamente non scritta, che richiede non soltanto un lettore attivo, ma ancora di più un lettore con immaginazione, altrimenti ne rimane troppo deluso. Di fronte alla domanda se era d'accordo con l'affermazione di Giorgio Manganelli che un libro è grande quando lascia una sensazione di non finito, di vuoto, Tabucchi rispondeva laconica e tassativamente di sí, e poi aggiungeva "Meglio trovarsi di fronte al vuoto che di fronte al pieno"<sup>23</sup>. Dunque, se noi leggendo le pagine di *Notturmo indiano* sentiamo il ritmo e il tempo di una musica, non saranno i notturni di Chopin, ma uno dei cinque splendidi notturni di Satie.

Fino a questo momento abbiamo analizzato il tempo dell'opera tenendo conto del tempo della fabula, cioè della cronologia che deve seguire il lettore per mantenersi dentro al patto finzionale, e tenendo conto del ritmo, dei procedimenti che mette in atto l'autore per accelerare e rallentare il

---

<sup>21</sup> A. Tabucchi, "Come nasce una storia", cit., p. 199.

<sup>22</sup> Cf. O. Volta, "Un músico artista: Eric Satie", AA.VV., *El poeta como artista*, Las Palmas, 1995.

<sup>23</sup> R. Petri, "Uno scrittore pieno di gente. Intervista con Antonio Tabucchi", in *Leggere*, giugno 1994, p. 75.

tempo del discorso e, di conseguenza, quello della lettura. Adesso dobbiamo vedere un ultimo aspetto che riguarda il tempo: sarebbe quello che Genette ha denominato *ordine* e che parla del modo in cui il discorso narrativo disloca e sovverte l'ordine logico degli eventi mediante le *analessi*, o visioni retrospettive, e le *prolessi*, o anticipazioni<sup>24</sup>. La prima cosa che dobbiamo notare è che la nostra opera è straordinariamente lineare, priva in genere di questi procedimenti, tra l'altro, come corrisponde alla sua estetica; questo significa che l'autore ha dovuto scegliere con molta cura i punti nei quali "si permette" queste sovversioni dell'ordine, e significa anche, proprio per ciò, che quando lo fa, ha un valore strutturale e tematico molto forte.

Possiamo cominciare dalle analessi, che sono scarsissime; basicamente, ce ne sono solo due: la prima ha luogo nel capitolo I ed è quella mediante la quale la prostituta dà le informazioni necessarie al protagonista perché possa iniziare "il suo cercare qualcuno". È una analessi perché le informazioni vengono date sotto forma di ricordo; lei non può dire dove si trovi Xavier, può solo ricordare come fosse, che cosa facesse e da quando le cose sono cominciate ad andar male. La seconda analessi l'abbiamo già trattata: sono i ricordi di Roux, i ricordi di un passato che si sente morire definitivamente e che non si può lasciar andare senza provare almeno a fare qualcosa. Basta così, non ce ne sono altre, ma sono sufficienti a far capire al lettore che quello è il centro del libro. Tra l'altro, ritornando ancora per un istante sulla teoria del viaggio come letteratura, è evidente che nei viaggi c'è sempre un motivo, o meglio ancora, ce ne sono due, uno per l'uscita, per il viaggio, e uno per la scrittura. Motivi che sono stati tipificati ed enumerati, anche se non tutti i critici si mettono d'accordo, e che sono basicamente sette o otto. Effettivamente, il viaggio fatto in cerca di una persona, che normalmente coincide con l'amata, ma che può anche essere il padre o un amico, come in questo caso, è uno dei motivi più classici. Temporalmente, è stato molto importante durante la fine del Medio Evo e il Rinascimento, potrei ricordare, solo per fare un'esempio, i viaggi di Pietro della Valle, ma poi è praticamente sparito. Questo rende la nostra situazione ancora più strana, quasi un anacronismo, ma l'autore, che dalla nota al lettore lo sta avvertendo del fatto che questo è l'oggetto del libro, lo rende naturale attraverso il procedimento delle tracce. Voglio dire, imposta la sua materia non come un libro di viaggio nel quale si cerca qualcuno, ma quasi come un giallo, il che attua-

---

<sup>24</sup> Cf. G. Genette, *Figures III*, Paris, Le seuil, 1972.

lizza la narrazione ed evita la sensazione di letteratura sorpassata che avrebbe potuto dare altrimenti.

Dunque, abbiamo l'argomento dell'opera creato attraverso la nota iniziale e la forza delle due analessi. A partire da qui, le prolessi, un po' più abbondanti questa volta, hanno la funzione di contraddire questa impostazione argomentale negando ora che veramente si cerchi qualcuno, ora che questo qualcuno esista, ora che lo si desideri trovare. Tanto per dare un'idea del numero e della frequenza, diremo che queste prolessi sono cinque, disseminate ritmicamente, la prima nel capitolo II, per cominciare ad avvertire il lettore, la seconda già nel VII e, a partire da qui, a intervalli sempre più brevi, *misurati in modo quasi matematico, musicale, potremmo dire, a intensità crescente*, nei capitoli VIII, X, XI, per arrivare al climax nel XII. E adopero il termine climax, associato più al teatro che alla narrativa, perché penso che sia quello che meglio conviene a ciò che succede alla fine dell'opera. In primo luogo per il mezzo espressivo adoperato: tutto l'ultimo capitolo è un dialogo tra il protagonista e il suo nuovo incontro, in questo caso una fotografa occidentale che, di nuovo una importante differenza con il resto del libro, non sa niente del caso, non conosce ne ha mai incontrato Xavier e non c'entra niente con la storia. È semplicemente una cena nella quale si deve parlare di qualcosa e il protagonista, allora, decide di raccontarle la sua storia, la storia del libro. Siamo nel racconto dentro al racconto, o meglio, nella scena dentro alla scena, per continuare con la mia ipotesi teatrale. Una breve parentesi per ricordare che, per quello che riguarda il tempo della narrazione, il dialogo rappresenta il caso perfetto di *isocronia*, cioè di identità tra il tempo della fabula, il tempo del discorso e il tempo della lettura; siamo a tempo reale, si potrebbe dire. Questo dialogo, allora è la prima caratteristica di questa teatralità; la seconda, per la quale ho adoperato la parola climax, è l'irruzione dell'inaspettato, la modifica di tutti i parametri conosciuti e tenuti come fissi dal lettore per creare così una fine "teatrale". Nel racconto del protagonista i personaggi si confondono, le personalità si sovvertono. Colui che cercava l'amico si trasforma in cercato, il cercato in cercatore, e tutto ciò completato attraverso un gioco di specchi che riflettono le immagini: a cena, nello stesso ristorante, nella stessa sala, i due amici cenano, in tavoli collocati ai lati opposti, ma di fronte l'uno all'altro, con due signore che si voltano le spalle a vicenda. E lì, il cercatore si rende conto di non voler più incontrare l'amico e l'amico sa che, in fondo, l'altro non era andato a cercare lui. La mia parafrasi è troppo banale, non rende l'idea della complessità della situazione e della perfetta elaborazione che Tabucchi porta avanti nel suo libro. A questo punto ci sarebbe bisogno di un altro articolo completo che

facesse la lettura dettagliata dell'intero capitolo XII e un'analisi di questo gioco di posizioni che ci conducono al momento finale. Ma le posizioni riguardano lo spazio e non il tempo e devono essere lasciate, come dicevo, per un lavoro successivo. Quello che ci interessa è sapere come vada a finire tutta questa storia, che cosa si ottenga da questo gioco di specchi. La risposta è chiara, gli specchi, come tra l'altro aveva detto l'autore fin dall'inizio, ci danno un'Ombra. Ma gli specchi non riflettono le ombre altrui, riflettono la nostra propria ombra. Adesso possiamo essere tranquilli, la modernità di *Notturmo indiano* è perfettamente in salvo perché, in realtà, in questo bellissimo viaggio per l'India il viaggiatore non cercava un altro, se cercava qualcuno, caso mai cercava soltanto sé stesso, la sua propria Ombra.