

Elisa Lo Monaco

Tabucchi, Truffaut e altre suggestioni

1. *Un'allusione in bianco e nero da un fotogramma di «Baisers volés»*

L'immagine non è questo o quel significato espresso dal regista,
bensì un mondo intero che si riflette in una goccia d'acqua soltanto.

Andrey Tarkovskij, *La forma dell'anima*

Il tassista di *Notturmo indiano*, nell'*incipit* del romanzo, porta un solo guanto nero alla mano destra:

Il tassista aveva [...] un sorriso indefinibile che non mi piaceva. Alla mano destra portava un guanto nero, e anche questo non mi piacque.¹

Quanto ci preme qui dimostrare è che questa *imago* altro non è che un richiamo allusivo al fotogramma che rappresenta l'attore Albert Simono nelle vesti del signor Albani in *Baisers volés* (1968). La sceneggiatura definitiva del film prevede infatti un «primo piano delle mani di Albani che si stringono nervosamente; una è guantata, l'altra no». ² Le prove a sostegno della nostra tesi sono molteplici: dalla profonda conoscenza che Tabucchi aveva di Truffaut, al doppio *juego del revés*, cromatico (tra il guanto nero e la mano bianca sinistra, nel racconto) e speculare (la mano sinistra guantata del film). La pellicola, come ovvio, è cronologicamente antecedente a *Notturmo indiano*.³

Nella cineteca dello scrittore non può mancare un maestro del cinema quale Truffaut, definito da Tabucchi come l'artefice che «ha saputo fotografare con una maestria rara»⁴ il mondo femminile. Le citazioni celate anche in altre opere sono molte. Thea Rimini nota che la canzone *Tourbillon de la vie*, colonna sonora di *Jules e Jim* (1962), viene parafrasata in *Tristano muore*;⁵ in *Cinema*, la figura del regista funge da parodia rispetto a Truffaut e alle tecniche sceniche della *nouvelle vague*. Nelle pagine incipitarie del racconto, il lettore crede di assistere a qualcosa di reale; solo le indicazioni del ciack smaschereranno la finzione,⁶ proprio come le prime sequenze di

1 Antonio Tabucchi, *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 13.

2 François Truffaut, *Le avventure di Antoine Doinel. Un personaggio, un attore, un regista*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 218.

3 Editto dalla casa editrice Sellerio nel 1984.

4 A. Tabucchi, *Venti fotogrammi per Pedro Almodóvar*, in *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 197. Per un approfondimento sulla cineteca di Tabucchi si consiglia: Anna Dolfi, *Cinéma, cinéma*, in AA. VV., *Actes du colloque «De la littérature à l'image dans la littérature. Du muet à la vidéo. Espagne-Italie, XX et XXI siècles»*, organisé par le Laboratoire d'Etudes Romanes de l'Université Paris 8 les 19, 20 et 21 mai 2011.

5 Thea Rimini, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 81-82.

6 «“Stop!” gridò il ciack. “Interruzione!”» (A. Tabucchi, *Cinema*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 134).

La nuit américaine (1973) di Truffaut fanno credere allo spettatore «di vedere già il film, quando invece si tratta di un film girato all'interno del film». ⁷ Si aggiunga che si può notare un effetto analogo a quello di *Cinema* e *La nuit américaine* (1973) anche in una scena di *L'amour en fuite* (1978): gli spettatori sono inizialmente ignari che il fotogramma dei volti di Antoine Doinel e Sabine Bernerías incornici uno specchio, e non i due attori.

Se foto-grafia significa scrivere con la luce, è con l'ombra che Tabucchi e Truffaut sembrano fotografare il «mondo ingorgato di immagini». ⁸ Il nero dei notturni e i bui della pellicola di celluloidi legano *Notturmo indiano* e *La nuit américaine* (1973) in segrete corrispondenze. La pellicola del '73, attraverso il metafilm, ci narra la genesi e la trama di *Je vous présente Pamela*; Christine e il protagonista, in *Notturmo indiano*, descrivono il contenuto dei loro metalibri. L'oggetto della *quête* di *Notturmo indiano*, inoltre, si chiama Xavier, come il libraio di *L'amour en fuite* (1978).

Si chiuda l'analisi delle *liaisons* che concernono l'equazione Tabucchi-Truffaut con un rinvio al postumo *Di tutto resta un poco*, edito nel 2013: l'intertitolo *I film della mia vita* è una chiara citazione dell'omonimo libro scritto dal regista francese, pubblicato nel 1978 a Venezia da Marsilio editore.

2. Tabucchi e Truffaut: un'«amicizia del gusto»

Pasolini, uno scrittore che mi è caro, aveva coniato l'espressione «amicizia delle idee». A questa aggiungerei l'«amicizia del gusto». Perché il gusto è qualcosa di meno cerebrale, di più viscerale, di più naturale delle idee, e quando due scrittori amano gli stessi scrittori significa che tra di loro c'è una profonda affinità, che poi è amicizia. ⁹

Si tratta di un passo tratto da *Di tutto resta un poco* che parla dell'amicizia di Tabucchi con Mario Vargas Llosa. Un'«amicizia del gusto» tra due scrittori che amavano Flaubert e Baudelaire. I due autori francesi sono cari anche a Truffaut, che nel questionario proustiano sottopostogli da Massimo Marchelli sceglie Emma Bovary come eroina prediletta della narrativa e Baudelaire come poeta preferito (insieme a Jean-Cocteau, ma su questo ci soffermeremo più tardi). L'universo letterario dell'autore di *Les Fleurs du mal* si iscrive nei dialoghi di *Une histoire d'eau* (1958), cortometraggiato dalla collaborazione del regista con Jean-Luc Godard. Per averne una prova basta ascoltare i dialoghi dei protagonisti:

Baudelaire è il poeta ideale
 E lui che ha detto:
 Les soleils mouillés
 De ces ciels brouillés
 Pour mon esprit ont les charmes
 Si mystérieux

⁷ T. Rimini, *Nella gabbia del remake: Cinema*, in *Album Tabucchi* cit., p. 68.

⁸ Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1992, p. 15.

⁹ A. Tabucchi, *Amici*, in *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema* cit., p. 166.

De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.

Il riferimento, nel testo dialogico della pellicola, alle *Avventure di Arthur Gordon Pym* (1838) di Edgar Allan Poe¹⁰ è un altro richiamo a Baudelaire; il poeta fu infatti il primo a tradurre il romanzo in francese, nel 1858.

Si potrebbe definire un'«amicizia del gusto» il rapporto tra Truffaut e Tabucchi? Per rispondere proviamo a vedere quali sono gli altri numi tutelari che hanno fatto da *ubi consistam* all'opera di questi alchimisti dello sguardo, spaziando dalle affinità letterarie a quelle cinematografiche. Honoré de Balzac, autore che Truffaut divorava fin dall'infanzia,¹¹ si riflette anche nello *script* del cortometraggio appena analizzato.¹² Il cineasta racconta:

Arrivato a tredici o quattordici anni comprai [...] quattrocentocinquanta volumetti grigiastri, *Les Classiques Fayard*, e mi misi a leggerli in ordine alfabetico, cominciando da A (Aristofane) per finire con V (Voltaire), senza saltare un titolo, un volume, una pagina. [...] La grande rivelazione fu Balzac. [...] L'opera che preferivo era *La peau de chagrin*, per quella specie di follia che c'è dentro. Adesso mi piacciono di più *Les lys dans la vallée*, *Les illusions perdues*, *Eugénie Grandet*.¹³

Anche Tabucchi e il suo Pereira apprezzano Balzac, e non si astengono dal rendergli omaggio: il primo lo cita nella quarta di copertina delle *Poesie* di Fernando Pessoa,¹⁴ il secondo traduce per il proprio giornale *Honorine*, «un bel racconto sul pentimento, [...] letto in chiave autobiografica», nel quale si è «riconosciuto in modo limitrofo».¹⁵ Pereira non è il solo personaggio fittizio sul quale ci soffermeremo in queste pagine. Gli farà compagnia Antoine Doinel (*alter ego* di Truffaut), protagonista della *Nouvelle Vague*, che in *Les Quatre Cents Coups* (1959) riscrive a memoria un brano di Balzac per un compito in classe. Il professore se ne accorge e, lungi dal lodarlo per i raffinati gusti letterari, lo manda dal Preside.

«A Parigi», scrive lo scrittore della *Comédie humaine*, «solo la virtù non possiede altari». Un altare, invece, lo innalza a Balzac l'*enfant* del film del 1959, preso

10 Si riporta di seguito il dialogo menzionato: «E, gatto con gli stivali di periferia, mi lanciavi nell'avventura – come il celebre Arthur Gordon Pym, imitata del resto da un bel po' dei miei concittadini» (*ibidem*). Per approfondire il rapporto tra Tabucchi e Baudelaire, cfr. Anna Dolfi, *Lo spleen di Parigi e il senso di colpa*, in *Tabucchi, la specularità il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 39-54; Remo Ceserani, *Fra modi e generi, codici e mezzi, finzione e realtà: pratiche intense di sconfinamento nella società della modernità liquida*, in *Le forme della narrazione nel Novecento: letteratura, cinema, televisione, fumetto, musica*, Torino, Rencontres de l'archet, 2013, pp. 17-21; Patrizio Tucci, *Una metamorfosi di Baudelaire: «Any where out of the world» dai «Petits Poèmes en prose» ai «Piccoli equivoci senza importanza»*, in *Metamorfosi mostrati labirinti*. Atti del seminario di Cagliari 22-24 gennaio 1990, a cura di Giovanna Cerina, Mario Domenichelli, Patrizio Tucci, Maurizio Viridis, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 453-467.

11 Truffaut asserisce: «mi rintanavo nella biblioteca municipale a divorare Balzac» (F. Truffaut, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, a cura di Anne Gillain, Roma, Gremese, 1990, p. 14).

12 Un'attrice di *Une histoire d'eau*, riguardo ai propri pensieri, afferma: «nascevano gli uni dagli altri e correvano nella mia mente, come le nuvole spazzate dal vento, su uno sfondo grigiastro, velavano il sole. Questa frase non è mia. È di Balzac ne *La Duchessa di Langeais*» (F. Truffaut-Jean-Luc Godard, *Une histoire d'eau*, in «Avant-Scène Cinéma», 1961, pp. 60-62).

13 Ivi, p. 19.

14 «Balzac seppe essere il Père Goriot e Eugénie Grandet, essendo prima di tutto Balzac» (Fernando Pessoa, *Poesie. Testo portoghese a fronte*, a cura di Antonio Tabucchi, Maria José de Lancastre, Milano, Adelphi, 2013).

15 A. Tabucchi, *Sostiene Pereira. Una testimonianza*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 120.

dall'entusiasmo per la lettura della *Recherche de l'absolu*. Una candela dimenticata accesa, però, creerà un principio di incendio. Le «avventure»¹⁶ di Antoine Doinel non finiscono qui: in *Baisers volés* (1968), film «infarcito di tutto quel genere di cose legate al tema che Balzac definisce “un début dans la vie”»,¹⁷ lo troviamo infatti in una cella militare, intento nella lettura di *Le lys dans la vallée*. Dal romanzo scatta una sorta di effetto Pigmalione: il rapporto che si instaurerà tra Doinel e Madame Tabard, per Gianni Olla, evoca esplicitamente proprio l'amore mancato di Felix de Vandenesse per Madame de Mortsaufr nel *Giglio nella valle*.¹⁸

I rinvii a Balzac non si limitano alle pellicole del '59 e '68. In *La peau douce* (1964) Pierre Lachenay (Jean Desailly) corteggia la hostess facendo la prosopopea¹⁹ dello scrittore francese e si reca ad una conferenza per presentare il suo libro, *Balzac e il denaro*; mentre *La chambre verte* (1978) offre allo sguardo dello spettatore le foto di Balzac e di un altro nume letterario: Marcel Proust, autore d'affezione per il regista parigino, che si rispecchia *tout court* nei *topoi* dell'amore come malattia e nel ricordo dell'infanzia infelice della *Recherche*.²⁰ Non è un caso che Nicole Stéphane proponga proprio a Truffaut di trarre un film da *Un amore di Swann*.²¹ L'ordito dei nastri di celluloidi del regista francese si intreccia di frequente con le trame di un vessillifero della memoria quale Proust. In *Baisers volés* (1968), ad esempio, l'episodio di Madame Tabard che si prova delle scarpe da sera nel negozio mentre il marito l'attende impaziente è un rimando trasversale all'opera di Proust; allude al passo del duca e della duchessa di Guermantes che si recano ad una soirée.²² Anche Tabucchi non si sottrae alle influenze di un Proust capace di descrivere «l'episodio più clamoroso e [...] più alto della memoria sensoriale»²³ in uno tra i più bei romanzi del Novecento.²⁴ Se Eleonora Pinzuti redige un'analisi ermeneutica di uno scrittore «*sub specie Jankélévich*»,²⁵ si potrebbe proporre anche la tassonomia di un Tabucchi *sub specie* Proust. Iniziamo con un gioco di allusioni che si riflette in due chiari nomi proustiani: Albertine e Marcel, in *Piccole balene azzurre che passeggiano alle Azzorre. Frammento di una storia*, fungono, in forma metatestuale, da parodia dello scrittore francese.²⁶ La stratificazione di significati in *Rebus*, poi, merita una particolare attenzione. Non è circoscritta alla tesi del Marchese di Carabas su *Les impressions de Proust en automobile* (caricatura di un articolo dell'autore parigino, *Les impressions de route en automobile*),²⁷ ma – come scrive Anna Dolfi – comprende anche Albert, un omino minuto, nuovo proprietario dell'automobile di

16 Cito da F. Truffaut, *Le avventure di Antoine Doinel. Un personaggio, un attore, un regista* cit.

17 F. Truffaut, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema* cit., p. 130.

18 Gianni Olla, *Marcel c'est moi*, in Ezio Alberione, Massimo Marchelli, G. Olla, Rosamaria Salvatore, *Carta pellicola. Scrittori e scritture nel cinema di François Truffaut*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, pp. 45-46.

19 Ci si attiene al significato primario del termine: i discorsi su Balzac al ristorante, infatti, sono tutti al presente.

20 G. Olla, *Marcel c'est moi* cit., p. 43.

21 F. Truffaut, *Autoritratto*, Torino, Einaudi, 1989, p. 142.

22 G. Olla, *Marcel c'est moi* cit., pp. 45-46; per altri rinvii da Truffaut a Proust, cfr. *ivi*, pp. 37-70.

23 A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 21.

24 A. Tabucchi, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema* cit., p. 109.

25 Eleonora Pinzuti, *Sub specie Jankélévich*, in *I «notturni» di Antonio Tabucchi*. Atti di seminario. Firenze, 12-13 maggio 2008, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 143-159.

26 Alessandro Iovinelli, *Dal tramonto all'alba: il riso vs la morte*, in *I «notturni» di Antonio Tabucchi* cit., p. 360.

27 A. Dolfi, *Lo spleen di Parigi e il senso di colpa* cit., p. 45.

Agostinelli (autista di Proust), che avrebbe voluto essere sepolto al Père Lachaise (dove fu cremato Truffaut!) «perchè c'è Proust».²⁸ Per un quadro più esaustivo si veda anche un brano di *Strana forma di vita*, che allude all'introito della *Recherche*:²⁹

Strana forma di vita questa, in cui una notte capita di svegliarsi nel buio, si sente cantare un gallo e ci pare di essere nella fattoria in cui si passò l'infanzia. Si fissa l'oscurità con gli occhi spalancati e si aspetta che faccia giorno, e intanto la tua infanzia è lì, presente, accanto al tuo letto, potresti quasi prenderla per mano, ma sì, prendere per mano la tua infanzia, ti dici, dà, abbi il coraggio, anche se è passato tanto tempo, anche se la vita sembra averla sepolta, essa è lì a pochi centimetri, hai l'infanzia a tua disposizione, dà, prendila per mano, coraggio.³⁰

Per proseguire con l'analisi di *Si sta facendo sempre più tardi* è doveroso il riferimento a *Forbidden games*. Nella lettera si esplicita il debito proustiano attraverso un richiamo all'iper-madeleine,³¹ vista come «ampliamento del concetto del “tempo” attraverso funzioni narrative contrapposte e intra comunicanti».³² Lo «scherzo della memoria» si manifesta grazie a *Forbidden Games*, lettera pubblicata inizialmente come testo introduttivo, in inglese e in portoghese, a un volume d'immagini del fotografo brasiliano Marcio Scavone, *And Between Shadow and Light/E entre a sombra e a luz*. Uno degli scatti di Scavone degli anni Sessanta ritrae una donna che si affaccia da un balcone allungando le braccia verso il cielo, «come per abbracciare l'aria».³³ Tabucchi afferma:

L'immagine toccò la memoria di un mio Io così lontano nel tempo (e dunque così distante dal Me che guardavo la fotografia) da farmi ritenere possibile di attribuire la memoria di quell'immagine a un Me che di me fosse solo parvenza o ectoplasma perso nel tempo.³⁴

Come dal temporale estivo in *Della difficoltà di liberarsi del filo spinato*, dalla foto nasce uno «sguardo reciproco»: ³⁵ «un istante fuggitivo piccolo come una goccia di pioggia che picchetta sul vetro e dilata l'universo della visione»³⁶ permette un'epifania «alla stregua di una cefalea cosmica che gonfia le maree del cranio nel sangue».³⁷ Un'epifania metatestuale si può invece trovare negli *Archivi di Macao*, quando il sobbalzo dell'aereo evoca – sotto forma di intermittenza proustiana – il ricordo del padre. Alla figura paterna, inoltre, dobbiamo la stesura di *Requiem*, che si manifesta come *acúsmata* in un sogno. Il «regno degli *acúsmata*»³⁸ si riversa nel mondo della scrittura, mondo al quale Truffaut sicuramente non è estraneo. Il cineasta, per fare solo un esempio, nel 1955 aveva pubblicato sulla rivista «La Parisienne» *Antonine e l'Orpheline*, definito da Claude Beylie un *pastiche* alla

28 A. Tabucchi, *Rebus*, in *Piccoli equivoci senza importanza* cit., p. 31.

29 E. Pinzuti, *Sub specie Jankélévich* cit., p. 151 n.

30 A. Tabucchi, *Strana forma di vita*, in *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 165.

31 A. Tabucchi, *Forbidden games*, ivi, p. 45.

32 E. Pinzuti, *Sub specie Jankélévich* cit., pp. 153n e 154n.

33A. Tabucchi, *Post-scriptum*, in *Si sta facendo sempre più tardi* cit., p. 223.

34 *Ibidem*.

35 Atto che, a differenza dello sguardo oculare, si estende alle percezioni mentali (cfr. Darya Maoz, *The Mutual Gaze*, in «Annals of Tourism Research», 2006, 1, p. 222).

36 A. Tabucchi, *Della difficoltà di liberarsi del filo spinato*, in *Si sta facendo sempre più tardi* cit., pp. 92-93.

37 A. Tabucchi, *Post scriptum* cit., p. 225.

38 A. Tabucchi, *Su Requiem. Un universo in una sillaba*, in *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* cit., pp. 35-36.

Cocteau;³⁹ nel quale:

Proustiano è il rito di risveglio, con la confusione degli oggetti in penombra che sembrano «altre cose» rispetto a quelle lasciate la notte prima. Proustiano è il senso di colpa per essere stato molto malato nell'infanzia. Proustiano è l'atteggiamento di Antoine che guarda Henriette, sua amante (o prigioniera, e orfana come Albertine) mentre dorme: pura e sconosciuta. Prustiano al quadrato il riferimento alla madre che ama e ammira.⁴⁰

Non ci sorprenderà, dunque, che molti critici annoverino Truffaut tra i registi proustiani, ma se leggessimo che è «hitchcockiano-proustiano» – come lo è, d'altronde, Tabucchi –, capiremmo il gioco di suggestioni al quale Oreste De Fornari si riferisce?⁴¹

Approfondiamo il discorso su Hitchcock, regista importante per la formazione tabucchiana e presenza costante nell'*opera omnia* di Truffaut, dal finale di *Le dernier métro* (1980), che traspone *Murder* (1930), alla sequenza piena di *suspense* della posta pneumatica – non della centrale telefonica, quindi un prestito *in variatio* – di *Baisers volés* (1968), che prende spunto da *Dial M for Murder* (1954).⁴² *Baisers volés* (1968) è, senza dubbio, un «film di narrazione alla Hitchcock»,⁴³ ce lo lasciano intuire la fuga frenetica di Doinel per le scale dalla casa di Fabienne, sottolineata da una musica dal ritmo serrato, e l'inquadratura insistita ed enigmatica della mano guantata del signor Albani.⁴⁴ Un ulteriore esempio di veloce messinscena che trasforma, grazie al montaggio rapidissimo di campi e controcampi, una scena da *pochade* di *Vivement dimanche!* (1983) in un pezzo alla Alfred Hitchcock, è quella in cui il corteggiamento tra Julien Vercel e la moglie viene interrotto dall'ispettore che suona alla porta,⁴⁵ traendo «da una scena, anche normale, quello squilibrio, quell'inquietudine e quell'instabilità di cui Hitchcock è maestro e di cui ci ha insegnato il segreto».⁴⁶

I punti di contatto, tra l'altro, non si limitano alla sfera della Settima Arte. Cornell Woolrich, *alias* William Irish, è uno scrittore caro sia a Truffaut che a Hitchcock. *Rear Window* (1954) nasce da *It Had to Be Murder*; da *Waltz Into Darkness* prende vita *La sirène du Mississippi* (1969), film in cui, attraverso l'episodio dell'avvelenamento di Belmondo, si passa bruscamente da scene alla Renoir al cinema di Hitchcock.⁴⁷ Anche *La mariée était en noir* (1967) è tratto da un racconto

39 G. Olla, *Marcel c'est moi* cit., p. 41. Si noti che Truffaut ha in comune con Proust anche l'ammirazione per Jean Cocteau. Il versatile scenografo de *La Belle et la Bête* ha, tra l'altro, molto influenzato *Tirez sur le pianiste* (1960). Truffaut gli riserva un posto nel luogo di culto di *La chambre verte* (1978), e con la seguente dichiarazione ribadisce la sua «corrispondenza di amorosi sensi»: «a volte la gente che ho perso da molto tempo mi manca come se fosse appena morta. Jean Cocteau per esempio» (Intervista rilasciata a Chatherine Laporte e Danièle Heymann, in «L'Express», n. 1392, 13-19 marzo 1978); una decina di anni dopo aggiungerà: «Jean Cocteau sta dietro a tutto; Rivette dice, a ragione, che siamo tutti influenzati da Cocteau» (F. Truffaut, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema* cit., pp. 78-79).

40 G. Olla, *Marcel c'est moi* cit., p. 41-42.

41 Oreste De Fornari, *La qualità dell'imperfezione*, in *I film di François Truffaut*, Roma, Gremese, 1986, p. 11.

42 Ugo Casarighi, *I baci del sessantotto*, in *Vivement Truffaut! Cinema, libri, donne, amici, bambini*, Torino, Lindau, 2011, p. 93.

43 F. Truffaut, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema* cit., p. 126-127.

44 Daniela Angelucci, *Baisers volés*, in *Enciclopedia del Cinema*, treccani.it, 2014, (consultato il 19 luglio 2014).

45 O. De Fornari, *La qualità dell'imperfezione* cit., p. 13.

46 F. Truffaut, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema* cit., p. 110.

47 Ivi, p. 206.

di Irish, e grazie alla colonna sonora di Bernard Herrmann – storico collaboratore del regista inglese –⁴⁸ lega Truffaut e il suo «maestro». Il film è girato privilegiando il punto di vista dello spettatore, secondo una tecnica di scansione degli avvenimenti adottata sovente da Hitchcock. Truffaut spiega:

Ho cercato di fare una storia [...] secondo un principio narrativo caro a Hitchcock [...]. Per tutto il tempo si tiene conto del ragionamento del pubblico e ci si diverte. Ci si dice: «Gli faremo credere che...» che s'innamorerà di Charles Denner, per esempio.⁴⁹

Non si sfugge dall'immedesimazione anche nella prima parte di *Vertigo* (1958), perché «lo sguardo dello spettatore, identificandosi con lo sguardo di Scottie, sarà continuamente stupito e coinvolto nel desiderio di ricostruire il tutto attraverso le parti disseminate e svelate durante il film».⁵⁰ Il fascino di *Vertigo* (1958), un *cult* del doppio, non lascia indifferente neanche Tabucchi, l'autore di una «scrittura in partita doppia»⁵¹ dominata dalla dicotomia realtà-rovescio riflesso allo specchio. Il testo e il peritesto del «nastro di sogni» di Hitchcock e del *Filo dell'orizzonte* interagiscono tra loro. Spino, infatti, riferendosi a Nobodi, afferma: «Ma non si può lasciar morire la gente nel niente [...], è come se uno *morisse due volte*».⁵² Thea Rimini nota giustamente che «l'antifrasi con il titolo hitchcockiano, *La donna che visse due volte* (1958), è consapevole».⁵³ Nella quarta di copertina, poi, la ricerca di Spino si muove «in una sorta di caduta libera, *vertiginosa* e obbligata al tempo stesso».⁵⁴

O Fio do Horizonte (1993) di Fernando Lopez è ispirato al romanzo di Tabucchi. Lo stesso regista rivela la presenza hitchcockiana nel libro e nella pellicola: «[Tabucchi] faz-nos perder como num filme, que alias eu cito, de Hitchcock, *Vertigo*».⁵⁵ Quando, nel nastro di celluloido, Spino e Francesca arrivano in un convento fuori città, il montaggio ricorda la famosa scena del campanile con James Stewart e Kim Novak. L'omaggio a Hitchcock è evidente. «Identico il *decor*, identici i movimenti di macchina (falso *travelling* con *dolly*), ma soprattutto identico senso di vertigine. Sulla sommità della scogliera dove sorge il convento a precipizio sul mare, lo Spino cinematografico è colto da vertigine».⁵⁶

Tabucchi accoglie nella scrittura altri linguaggi e grammatiche. Un esempio di latente eco intertestuale si può leggere nell'affermazione di Spino che, riferendosi ad un

48 Bernard Herrmann compose le colonne sonore di *The Trouble with Harry* (1955), *The Man Who Knew Too Much* (1956), *The Wrong Man* (1956), *Vertigo* (1958), *North by Northwest* (1959), *Psycho* (1960), *The Birds* (1963), *Marnie* (1964).

49 F. Truffaut, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema* cit., p. 116.

50 F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, Net, 2002, p. 204.

51 Cfr. Nives Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi tra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni, 2003.

52 A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 51, (corsivo mio).

53 T. Rimini, *Fili di celluloido all'orizzonte*, in *Album Tabucchi* cit., p. 50; a questo proposito si veda anche A. Dolfi, *Alla maniera di Vieira da Silva. Dodici istantanee per Antonio Tabucchi*, in «Autografo» 2012, 48, [pp. 167-174], p. 169.

54 Corsivo mio.

55 Fernando Lopez, *Um escritor ontologicamente cinematografico*, in *Antonio Tabucchi: geografia de um escritor inquieto*, a cura di Maria José de Lancastre. Atti del Convegno Internazionale di Lisbona 13-17 aprile 1999, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 153.

56 T. Rimini, *Fili di celluloido all'orizzonte* cit., p. 50.

cadavere dell'obitorio dall'ignota identità, esclama: «Chiamalo il Kid». ⁵⁷ Il leggendario nome cinematografico evoca, per Nives Trentini, *The Kid* (1921) ⁵⁸ di Charlie Chaplin. Anche Truffaut risente delle suggestioni di Chaplin, tanto da asserire: «la mia religione è il cinema. Credo in Charlie Chaplin». ⁵⁹ Una religione laica, quella per il cinema, che tanto può influenzare le scelte della vita. Lo sa bene Truffaut: difficile immaginare cosa ne sarebbe del regista senza il rifugio fin dalla tenera età nelle sale cinematografiche. Lo sa ugualmente bene Tabucchi, che non sarebbe mai andato a Parigi senza *La dolce vita* (1960). La pellicola del 1960 mostra lo spaccato di una «società putrefatta», dove, come in un giudizio universale, «non si salva nessuno». ⁶⁰ Non si salvano l'alta e bassa borghesia, i nobili, l'aristocrazia romana, gli intellettuali, i giornalisti, i fotografi; né il regista di un film profetico e «assolutamente unico» ⁶¹ si astiene da una critica ai mass-media, alla religione e ai vizi degli italiani. Tabucchi scrive:

Sono grato a Fellini: per me che non avevo capito niente, lui aveva già capito tutto. Lì c'erano tutti i vizi degli italiani [...] Vista *La dolce vita*, io presi la grande decisione di partire. [...]. Andavo a Parigi in cerca di novità, di scoperte. Vidi tanto cinema, e poi, su una bancarella vicino alla Gare de Lyon, poco prima di prendere il treno per il ritorno, ebbi il mio primo incontro con Pessoa. [...] Senza Fellini, quell'incontro per me non ci sarebbe stato. In fondo, la mia è una storia Felliniana: come il Moraldo dei Vitelloni anch'io, una mattina, presi il treno. Ma non andavo a Roma, andavo a Parigi... ⁶²

La figura di Fellini entra anche nella trama narrativa tabucchiana: il ritratto pittorico del regista, realizzato da Tullio Pericoli nel 1985, si trasforma nel Maestro di *Vivere o ritrarre*, «un regista maestoso, superbo, con un cappello di feltro e la cravatta svolazzante al vento dei ventilatori. E con qualcosa di inquietante sul viso». Nel finale del racconto il Maestro tenderà, attraverso l'assistente, di «fare il ritratto» ⁶³ di chi ha creato il suo ritratto. Un bel gioco di rifrazioni del *revés*!

Un'altra – tra le tante – celebrazione del *revés* si palesa in *Piazza d'Italia*: Thea Rimini vede nella *Cabiria* (1914) di Pastrone, pellicola scelta per l'inaugurazione del cine-teatro *Splendore*, un omaggio al suo rovescio, rappresentato da *Le notti di Cabiria* (1957) di Fellini. ⁶⁴ La conclusione di questo film, per Truffaut, è «un prodigio di potenza e di forza, nel senso più nobile del termine». ⁶⁵ Il regista francese ci regala una citazione celata del regista di *Otto e mezzo* (1963): nel nome di Federico, pronunciato da Valentina Cortese in *La nuit américaine* (1973), Ugo Casarighi nota un chiaro rinvio trasversale al «regista visionario» ⁶⁶ in questione. ⁶⁷ Il regista francese ammira l'abilità di Fellini; per farsene un'idea basti leggere la

57 A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte* cit., p. 27.

58 N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi tra romanzo e racconto* cit., p. 167.

59 F. Truffaut, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema* cit., p. 283.

60 A. Tabucchi, *I film della mia vita*, in *Autobiografie altrui* cit., pp. 187-188.

61 Ivi, p. 189.

62 Ivi, pp. 186-189.

63 Ivi, p. 178.

64 T. Rimini, *Il montaggio di Piazza d'Italia*, in *Album Tabucchi* cit., p. 31.

65 F. Truffaut, *Alcuni stranieri*, in *I film della mia vita*, Venezia, Marsilio Editori, 1978, p. 213.

66 Gordiano Lupi, *Il capolavoro di Otto e mezzo*, in *Federico Fellini*, Milano, Mediane srl, 2009, p. 119.

67 U. Casarighi, *Come si gira un film*, in *Vivement Truffaut! Cinema, libri, donne, amici, bambini* cit., p. 144.

dichiarazione che segue:

Mi piacerebbe essere capace di fare un film come il *Casanova* di Fellini, che trovo splendido. È un film geniale, il più bello di Fellini; prova che è il più grande regista visivo del sonoro insieme a Orson Welles.⁶⁸

Truffaut conosce bene Orson Welles:⁶⁹ solo nell'infanzia guardò *Citizen Kane* (1946) diciotto-venti volte:⁷⁰ In *La nuit américaine* (1973) sogna di essere ancora bambino e rubare le fotografie di *Citizen Kane* (1946). Il regista francese, d'altronde, esplicita alcuni rimandi al «bambino prodigio di Kenosha» nei suoi film, confessando:

Sono stato influenzato da film come *The Magnificent Amberson*, che rivedo ogni volta che posso e che è uno dei miei film guida. C'è una scena del film [*Les deux anglaises*] che vi si riferisce precisamente, quando la madre di Claude gli dice di accendere la luce a gas: la luce in quel momento sul suo viso...⁷¹

e ancora: «nel corso di *La nuit américaine* rendo un omaggio particolare a *Citizen Kane*, il film che ha cambiato il cinema e anche la mia vita».⁷²

«Film, romanzi, personaggi sono evocati continuamente, in modo aperto o più spesso in modo allusivo»⁷³ anche negli scritti di Tabucchi. E agli scambi transemiotici non si sottrae Orson Welles: «le dissolvenze di *Piccoli equivoci senza importanza*», scrive Thea Rimini, «sembrano uscire da *Quarto potere* (1941)».⁷⁴ «L'omone barbuto col sigaro in bocca»⁷⁵ fa la sua comparsa anche nella *Battaglia di San Romano*, impegnato a girare *Campanadas a medianoche* (1965), e nelle allocuzioni⁷⁶ della *Testa perduta di Damasceno Monteiro*. L'avvocato Loton, infatti, dichiara di non somigliare a Orson Welles – anche se è obeso, fuma il sigaro e ha uno studio pieno di cartacce.

Se «la letteratura», e, si aggiunga, il mondo del cinema, «sono come una ragnatela», «tutto c'entra con tutto»;⁷⁷ si può allora affermare che Tabucchi e Truffaut, personaggi bovaristi e predatori di immagini, avrebbero probabilmente scelto di legarsi, per le tante «re(l)azioni a catena»⁷⁸ e «affinità elettive», in un'«amicizia del gusto».

68 F. Truffaut, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema* cit., p. 236.

69 Si ricordi che su richiesta dell'editore Harper and Row, scrisse la prefazione al libro di André Bazin *Orson Welles, A critical view by André Bazin*, pubblicato a New York nel 1978.

70 F. Truffaut, *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema* cit., p. 15.

71 Ivi, p. 183.

72 Ivi, p.195.

73 R. Ceserani, *Fra modi e generi, codici e mezzi, finzione e realtà: pratiche intense di sconfinamento nella società della modernità liquida* cit., p. 15.

74 T. Rimini, *Racconti di cinema barato*, in *Album Tabucchi* cit., p. 56.

75 A. Tabucchi, *La battaglia di San romano*, in *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 54.

76 Ci si attiene al significato del termine nella linguistica.

77 A. Tabucchi, *La testa perduta di Damasceno Monteiro* cit., p. 129.

78 Serie tv prodotta da Le badòle il cui titolo rimanda alle imprevedibili conseguenze di un contatto tra alcuni elementi chimici, visti come metafora del quotidiano.