

DI TUTTO RESTA UN POCO (DI CINEMA)

THEA RIMINI*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Parlare de *La dolce vita* significa, per lo scrittore, anche iniziare un percorso a ritroso nel tempo e ricordare il momento in cui era andato a Firenze a vedere il film. E da lì rievocare le gite nel capoluogo toscano fatte da bambino con lo zio materno per vedere le opere di Giotto o del Beato Angelico. Anche nei romanzi e nei racconti di Tabucchi le pellicole sono sempre proiettate sullo schermo della memoria⁵. Un esempio è offerto dai personaggi cinefili de *Il filo dell’orizzonte*, grandi appassionati del *cinema d’antan*, in particolare della filmografia anni Trenta e Quaranta. Tra le pagine dello stesso romanzo, persino il messaggio che nel finale il protagonista lascia sulla segreteria telefonica dell’amico Corrado riguarda un film che impressiona la memoria:

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

² *Ib.*, p. 187.

³ *Ib.*, p. 188.

⁴ *Ib.*, p. 36.

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

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

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

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

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

Che la televisione sia una “malattia” se ne accorge anche il Tristano di *Tristano muore*, che, sprezzante, definisce l'apparecchio “scatola di vetro”, quasi non meriti di essere chiamato per nome⁹. La televisione è orfana del potere fascinatore della sala cinematografica, e ha ristretto la visione del mondo alle dimensioni ridotte dello schermo. Con l'avvento del piccolo schermo il potere dell'immagine è degenerato: la televisione manipola (e annienta) le coscienze degli spettatori.

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

⁷ *Di tutto resta un poco*, p. 188.

⁸ *Ib.*, p. 185.

⁹ *Tristano muore. Una vita*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 134.

¹⁰ *Di tutto resta un poco*, p. 189.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³ *Di tutto resta un poco*, p. 203.

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

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

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

¹⁴ *Ib.*, p. 201.

¹⁵ *Ib.*, p. 202.

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

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

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

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

¹⁶ *Ib.*, p. 199, corsivo nel testo.

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

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

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

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

¹⁷ *Ib.*, p. 209.

¹⁸ *Ib.*, p. 206.

¹⁹ *Ib.*, p. 207.

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

²¹ *Di tutto resta un poco*, p. 207.

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

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

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

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

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

²² *Ib.*

²³ *Ib.*, p. 209.

²⁴ *Ib.*, p. 210.

²⁵ *Ib.*

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

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

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

²⁶ *Ib.*, p. 211.

²⁷ *Ib.*, p. 212.

²⁸ *Ib.*

²⁹ *Ib.*

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

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

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

³⁰ *Ib.*, p. 213.

³¹ *Ib.*, p. 215.

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

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

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

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

³² *Ib.*, p. 217.

³³ *Ib.*

³⁴ *Ib.*, p. 221.

³⁵ *Ib.*

³⁶ *Ib.*