

LUIGI SURDICH

ANTONIO TABUCCHI: STORIE, NOMI, STORIE DI NOMI

Nel secondo numero del 1999 della «Rassegna lucchese» compare un racconto di Antonio Tabucchi, *Lettera a una signora di Parigi (Forbidden Games)* che, come esplicitamente dichiara il titolo, consiste in una lettera.<sup>1</sup> Nella formula di allocuzione la lettera si rivolge a «Madame, mia cara Amica» e il congedo («Addio mia cara Amica, o magari arrivederci in un'altra vita che certo non sarà la nostra»), è completato dalla firma: «Vostro / P.P.» Il *post-scriptum* siglato A.T. fornisce qualche sommaria giustificazione aggiuntiva: «Questo testo fa parte di una serie di storie che forse un giorno deciderò di pubblicare, ammesso che trovi i personaggi che le hanno vissute. Per ora, in mancanza di meglio, le iniziali P.P. stanno per il personaggio di Pinco Pallino».<sup>2</sup>

I rinvii di sigle fra A.T. e P.P. rendono evidente, sul campo del risultato concreto della scrittura, una modalità di distinzione tra autore e narratore degno della meglio provveduta manualistica narratologica. E a civettare con la narratologia, Tabucchi, invero spesso maliziosamente ironico (se non addirittura irridente) nei confronti di narratologia e narratologi, ci prende gusto, esibendo le basilari tecniche di una strategia utilmente messa al servizio di procedimenti di sdoppiamento o reversibilità da una parte o di separazione e distanziamento dall'«io» dall'altra. Un qualsiasi P.P., ovverossia Pinco Pallino, si configura come la più semplice ed elementare, la più disarmata e scoperta di tali forme di dirottamento od occultamento, riservando all'antonomastica figura dell'identità generica il ruolo di personaggio: ma personaggio che, comunque, serve ad aprire uno spazio di diversità fra narratore e autore, fra lo scrivente della lettera e l'io dello scrittore. La separazione è ga-

<sup>1</sup> Cfr. A. TABUCCHI, *Lettera a una signora di Parigi (Forbidden Games)*, «Rassegna lucchese», II (1999), pp. 49-60.

<sup>2</sup> Le storie, nel numero complessivo di diciotto, sono state poi pubblicate da Tabucchi in *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli 2001. Il sottotitolo, *Romanzo in forma di lettere*, definisce il genere. *Forbidden Games* è, nella sequenza, la terza lettera (pp. 39-50). Come si vede il sottotitolo è stato promosso a titolo, con cancellazione di *Lettera a una signora di Parigi*. Inoltre sono stati espunti tanto la firma «Vostro / P.P.» quanto il *post-scriptum*.

rantita da una soluzione, diremmo così, “onomastica”, sia pure di quell’onomastica particolare, solidificatasi in convenzione e tradizione, che anziché nascondere mette più nettamente allo scoperto le sembianze della finzione. Ma questa onomastica, che designa l’indeterminatezza con il nome (e anche cognome) proprio per antonomasia applicabile all’indeterminatezza, può immediatamente indirizzarci verso quelle forme di surrogato dell’assenza di nome consistenti in combinazioni bizzarre e improbabili. Penso al racconto *Cambio di mano in Piccoli equivoci*, dove un uomo ed una donna, conosciutisi perché avvicinati all’interno di un intrigo spionistico, così si presentano, seduti al tavolo di un ristorante:

Facciamo pazzie? D’accordo. Allora ostriche per cominciare, lo champagne non molto gelato, come ti chiami? Non ha importanza. Io mi chiamo Franklin, come ti chiami? Chiamami come ti pare. Perfetto, Cometipare è un bel nome, ma sembra più un cognome, ma se vuoi così, Cometipare. A volte si comincia in questo modo, con uno scherzo, poi la conversazione va da sé, segue il suo corso. (PE, p. 127)<sup>3</sup>

E poiché il primo incontro tra i due (uno sguardo d’intesa) era avvenuto poco prima in teatro, al Metropolitan, per una rappresentazione del *Rigoletto*, ecco che nome e cognome così buffamente si completano:

Cometipare è proprio un cognome, dimmi il nome, inventa quello che vuoi, Sparafucil mi nomino. Va già meglio, Sparafucile Cometipare, è stato bellissimo, mi è sembrato di amarti con un vero amore, da anni non mi capitava più. (PE, p. 128)<sup>4</sup>

Non mancano bizzarrie e trovate eccentriche nei testi di uno scrittore che per i nomi e anche per i cognomi manifesta un non distratto o occasionale interesse. E solo per stare ai cognomi (e anche, ad un tem-

<sup>3</sup> Di qui in avanti i testi di Tabucchi saranno citati secondo le seguenti edizioni, con relative sigle, cui seguirà l’indicazione della pagina o delle pagine dalle quali è stata ricavata la citazione. PI = *Piazza d’Italia*, Milano, Bompiani 1975; PN = *Il piccolo naviglio*, Milano, Mondadori 1978; GR = *Il gioco del rovescio*, Milano, il Saggiatore 1983; DPP = *Donna di Porto Pim*, Palermo, Sellerio 1983; NI = *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio 1984; PE = *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli 1985; FO = *Il filo dell’orizzonte*, Milano, Feltrinelli 1986; VBA = *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio 1987; GRAR = *Il gioco del rovescio e altri racconti*, Milano, Feltrinelli 1988; AN = *L’angelo nero*, Milano, Feltrinelli 1991; R = *Requiem*, Milano, Feltrinelli 1992; SP = *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli 1995; TP = *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Milano, Feltrinelli 1997; ZR = *Gli Zingari e il Rinascimento. Vivere da Rom a Firenze*, Milano, Feltrinelli 1999; SSF = *Si sta facendo sempre più tardi*, cit.

<sup>4</sup> In altra circostanza il pretesto della tradizione dell’opera lirica si presta all’aggressività ironico-grottesca di una deformazione onomastica. Il nome di Gianni viene infatti trasformato in Giannischicchio nel racconto *Buono come sei* (SSF, pp. 123-33).

po, per dare almeno menzione di due libri su cui non mi soffermerò in modo particolare), ricorderò che due romanzi, gli ultimi due finora apparsi di Tabucchi, fin dal titolo racchiudono un evidente segnale della preoccupazione onomastica dell'autore. Del 1997 è *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, storia di un assassinio misterioso e dell'indagine che conduce alla individuazione dei responsabili, in cui la vittima del *thrilling*, che nasce da una circostanza reale (la nota finale, a firma A.T. afferma: «Personaggi, luoghi e situazioni qui descritti sono frutto di fantasia romanzesca. Di reale c'è un episodio ben concreto che ha mosso la fantasia romanzesca: la notte del 7 maggio 1996, Carlos Rosa, cittadino portoghese, di anni 25, è stato ucciso in un Commissariato della Guardia nacional republicana di Sacavém, alla periferia di Lisbona, e il suo corpo è stato ritrovato in un parco pubblico, decapitato e con segni di sevizie») prende il nome di Damasceno Monteiro nella *fiction* narrativa perché, secondo quanto afferma in conclusione della sua nota A.T., «Mi resta da dire che Damasceno Monteiro è il nome di una via di un quartiere popolare di Lisbona dove mi è capitato di abitare» (*TP*, p. 239).<sup>5</sup> E, prima di prendere congedo da questo romanzo, vorrei ancora ricordare le ragioni plausibili ed evidenti che conducono il personaggio di maggior spicco della storia, l'avvocato Fernando de Mello Sequeira, all'assunzione del nominativo con cui verrà costantemente chiamato, Loton:

Era un uomo grasso, anzi obeso, con la sua corpulenza occupava mezzo divano, così a prima vista dimostrava una sessantina d'anni, forse qualcuno di più, era calvo, con un volto glabro, le guance cadenti e le labbra carnose. Teneva la testa all'indietro, fissando il soffitto. Somigliava davvero a Charles Laughton. (*TP*, p. 108)

L'altro romanzo che fin nel titolo racchiude un cognome (e stavolta un cognome e basta, così come solo il cognome comparirà nel corso della narrazione) è *Sostiene Pereira*, a proposito del quale, nella Nota di Antonio Tabucchi alla decima edizione del libro, in questi termini l'autore rivela l'incontro col suo personaggio e l'origine del suo nome:

<sup>5</sup> Antonio Tabucchi mi ha informato che Damasceno Monteiro era un commediografo vissuto a Lisbona a cavallo tra Otto e Novecento, autore di testi per il teatro leggero e il *music-hall*. Damasceno è un nome ormai raro e arcaico e risale al Cinquecento, al tempo della cristianizzazione forzata degli ebrei: il nome di Damasceno evidenziava un convertito (da: via di Damasco). Un legame per via onomastica tra i due romanzi contigui e successivi che sono *Sostiene Pereira* e *La testa perduta di Damasceno Monteiro* viene segnalata da C. PEZZIN, *Antonio Tabucchi*, Sommacampagna (VR), Cierre Edizioni 2000, p. 106: «con il delitto di Monteiro (Rossi) terminava *Sostiene Pereira*, e dal delitto di un altro Monteiro (Damasceno) inizia il romanzo successivo».

Quella sera di settembre compresi vagamente che un'anima che vagava nello spazio dell'etere aveva bisogno di me per raccontarsi, per descrivere una scelta, un tormento, una vita. In quel privilegiato spazio che precede il momento di prendere sonno e che per me è lo spazio più idoneo per ricevere le visite dei miei personaggi, gli dissi che tornasse ancora, che si confidasse con me, che mi raccontasse la sua storia. Lui tornò e io gli trovai subito un nome: Pereira. In portoghese Pereira significa albero del pero, e come tutti i nomi degli alberi da frutto, è un cognome di origine ebraica, così come in Italia i cognomi di origine ebraica sono nomi di città. Con questo volli rendere omaggio a un popolo che ha lasciato una grande traccia nella civiltà portoghese e che ha subito le grandi ingiustizie della Storia. Ma c'è un altro motivo, questo di origine letteraria, che mi spingeva verso questo nome: un piccolo intermezzo di Eliot intitolato *What about Pereira?* in cui due amiche evocano, nel loro dialogo, un misterioso portoghese chiamato Pereira, del quale non si saprà mai niente.

Un nome nato per suggestione dell'indicazione di una strada (Damasco Monteiro), un nome comune e diffuso, rafforzato però dalla memoria letteraria (Pereira) danno corpo, spessore, definizione ai personaggi che si accostano al narratore e che, come Tabucchi preferisce dire, lo visitano. E forse può accadere anche, se si presta fede alla dichiarazione dello scrittore nel corso di un'intervista, che sia la forza di un nome a mettere in moto un racconto, magari dopo una lunga attesa. Così inizia *Rebus*: «Stanotte ho sognato Miriam» (*PE*, p. 29). E confessa Tabucchi: *Rebus* è «una storia che in origine ho sentito raccontare molti anni fa, negli anni sessanta, da un anziano signore, un po' alticcio, in un *bistrot* di Parigi. Il racconto, come tale, lo scrissi molti anni dopo, quando in realtà del racconto originale non mi ricordavo più [...] e ciò che feci fu di redigerlo trasformandolo secondo la mia immaginazione, a partire dall'unica frase intera che mi ricordavo: “Questa notte ho sognato Miriam”, perché del resto della storia conservavo solo un vago ricordo».<sup>6</sup>

D'altronde, Tabucchi è un «curioso dell'onomastica», come si legge in una pagina in cui qualsiasi passaggio di mediazione o diaframma di separazione dell'“io” sembra essere abolito, trattandosi di una lettera firmata da Xavier Jonata Monroy e inviata da Madras, in data 12 gennaio 1985, al «Caro signor Tabucchi», lettera in cui lo scrivente ricorda al suo destinatario l'occasione e le prime impressioni del loro incontro

<sup>6</sup> C. GUMPERT, *La letteratura come enigma ed inquietudine. Una conversazione con Antonio Tabucchi*, in AA.VV., *Dedica a Antonio Tabucchi*, a c. di C. Cattaruzza, Pordenone, Associazione Provinciale per la Prosa 2001, p. 65. Si tratta di una traduzione parziale del libro-intervista, curato da Carlos Gumpert Melgrosa con la collaborazione di Xavier González Rovira, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Barcelona, Editorial Anagrama 1995.

in India, tre anni prima: «sono passati tre anni dal giorno in cui ci incontrammo alla Theosophical Society di Madras. Ammetto che il luogo non fosse il più propizio per una conoscenza. Avemmo appena il tempo di scambiare una breve conversazione, lei mi rivelò che stava scrivendo un piccolo diario indiano. Mi parve molto curioso dell'onomastica» (*La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*, in *VBA*, p. 42).

E allora, per stringere più da presso questo «curioso dell'onomastica» che è Tabucchi all'atto di fissare, attraverso la denominazione, i personaggi,<sup>7</sup> restringerò la ricognizione a quattro tipologie di inquadramento: una, più generica e varia, si soffermerà sulla presenza e la giustificazione di alcuni nomi nelle narrazioni; la seconda considererà le narrazioni in cui sono i nomi a fare storia, a costruire il racconto; la terza punterà sulle storie in cui un nome proprio diventa strumento essenziale per penetrare quanto di enigmatico o ambiguo il racconto presenti; la quarta infine prenderà in esame la mobilità e la trasmigrazione dei nomi da storia a storia.

Punto primo. Nomi (e cognomi) vari, un po' alla rinfusa, anche. Fin troppo facile, per uno scrittore raffinato e colto qual è Tabucchi, menzionare le figure predilette (o, al contrario, oggetto di bersaglio polemico o di giudizio negativo) della letteratura, del cinema, della musica. A ridurla in breve, la sequenza degli scrittori potrebbe contemplare in appuntamenti successivi, in rapida scansione di abbassamento, l'eccellenza di Pessoa (la prima volta che compare è nel racconto eponimo de *Il gioco del rovescio*, e subito si menzionano anche gli eteronimi Bernardo Soares e Alvaro de Campos, pp. 10-1), l'ironia che investe Herman Hesse («“Di Hesse cosa pensa, ad esempio?” [...] “Lei conosce il rosolio?”, gli chiesi, “lo ha mai assaggiato?”. “Non credo”, disse lui, “cos'è?”. “È un liquore italiano, ora si trova raramente, lo si beveva nei salotti borghesi dell'Ottocento, è un liquore dolciastro e appiccicoso. Herman Hesse mi fa pensare al rosolio”», *NI*, pp. 56-7), la voluta malizia con cui di D'Annunzio si certifica il vero cognome, Rapagnetta («Fu un grande poeta Gabriele D'Annunzio, il cui vero nome per inciso era Rapagnetta?», *SP*, p. 95), a memoria probabile di *Ultimatum* di Alvaro de Campos: «Fuori tu, Rapagnetta-Annunzio, banalità a caratteri greci».<sup>8</sup> Scrittori francesi (Montherlant, Alain-Fournier, Loti, Sartre, Françoise Sagan) e americani (Hemingway, Louis Bromfield) stipano

<sup>7</sup> Qualche cenno sull'onomastica di Tabucchi compare nell'edizione di *Sostiene Pereira* curata da Bruno Ferraro (Torino, Loescher 1995, pp. 78-9).

<sup>8</sup> Cfr. F. PESSOA, *Una sola moltitudine*, a c. di A. Tabucchi, con la collaborazione di M.J. de Lancastre, I, Milano, Adelphi 1979, p. 424.

una pagina di *Paradiso celeste* (GR, p. 57) e di certi alberghi indiani si dice che «li abbiamo già trovati nei libri di Conrad o di Maughan, in qualche film americano tratto dai romanzi di Kipling o di Bromfield» (NI, p. 80), mentre col titolo in portoghese, *Canaviais no vento*, è citato il romanzo «di una certa Deledda» (DPP, p. 79), e Vincenzo Cardarelli viene ricordato in unione alla sua poesia *Liguria*, in *Il gatto dello Cheshire* («Ogni volta che passava da Tarquinia gli veniva in mente Cardarelli. E poi che Cardarelli era figlio di un ferroviere. E poi la poesia *Liguria*», GRAR, p. 139). Qualcosa di più di una citazione è, fin dal titolo, *Il piccolo Gatsby*, Francis Scott Fitzgerald.<sup>9</sup> E Fitzgerald torna, emblema di snobismo e frivolezza, in *Rebus* («I clienti di solito erano americani che arrivavano a Parigi e volevano macchine d'epoca, riccatti con la mania dell'Europa e un francese spaventoso, si sentivano tanti Fitzgerald pieni di genio e di futilità», PE, p. 34). Ma qualcosa di più di una citazione, oltre a Fitzgerald, è anche Proust, dal momento che uno dei personaggi di *Rebus*, il meccanico Albert, «avrebbe voluto essere sepolto al Père Lachaise, perché c'è Proust», e questo perché «Era lui che era riuscito ad avere l'automobile di Agostinelli. Di Proust, voglio dire. Chissà come aveva fatto. Agostinelli era l'autista di Proust, un bravo ragazzo, insieme avevano fatto il giro delle cattedrali gotiche per tutta la Normandia» (PE, p. 31).<sup>10</sup> Sempre in *Rebus* si menziona Jean Gabin (PE, p. 40) e allora potremmo avviare una lunga trafila di attori e attrici: Totò e Alberto Sordi (*Il gioco del rovescio*, in GR, p. 12), Ava Gardner e Humphrey Bogart in *Paradiso celeste* (GR, p. 68) e, sempre nello stesso racconto, Grace Kelly (GR, p. 71), Rita Hayworth in *Lettera da Casablanca* (GR, p. 38), Gregory Peck e Audrey Hepburn in *Dolores Ibarruri versa lacrime amare* (GR, p. 105), Yvonne Sanson ne *Gli incanti* (PE, p. 60), Mirna Loy (FO, p. 15), Marylin, e solo Marylin, senza cognome in *La circolazione del sangue*

<sup>9</sup> Se per Fitzgerald si ha il recupero e l'abbassamento ironico-parodico del personaggio romanzesco, inquietante è la ripresa, nella figura di un israeliano che vuole trovar vendetta nei confronti del medico che era stato suo persecutore nel campo di concentramento nazista, del personaggio di von Chamisso: infatti l'interlocutore che il narratore-viaggiatore incontra in India si chiama Peter Schlemihl, nel racconto *I treni che vanno a Madras* (PE, pp. 107-17). A questo "doppio" tabucchiano del personaggio di Adalbert von Chamisso si può plausibilmente applicare l'*interpretatio nominis* proposta per il protagonista del libro del narratore tedesco da L. SASSO, *I nomi delle tenebre. Percorsi onomastici nella narrativa tra Otto e Novecento*, «Rivista Italiana di Onomastica», VI (2000), 2, pp. 412-3.

<sup>10</sup> Non estranei alla memoria di Proust sembrano essere i nomi di Marcel e Albertine del racconto *Piccole balene azzurre che passeggiano alle Azzorre. Frammento di una storia*, in DPP, pp. 21-7.

(SSF, p. 57). E così via. Ma converrà interrompere la sequenza e passare in breve a musicisti e cantanti: Cole Porter e Nat King Cole ne *Il piccolo Gatsby* (PE, p. 112), «l'anarchismo musicale di Boris Vian e Leo Ferré» e «la voce acuta di Trenet, lacrimosa, lacrimogena, eppure così struggente» in *Forbidden Games* (SSF, p. 43 e p. 45). Addirittura, poi, un cantante e il titolo di una canzone suggeriscono l'ipotesi di come chiamare una donna: «a Mosca fa già freddo, la place rouge sarà vuota come nella canzone di Gilbert Bécaud, io ti chiamerò Nathalie» (*Libri mai scritti, viaggi mai fatti*, in SSF, p. 138). E, infine, ecco ancora Carlos Gardel e Doris Day, e Modugno e Beniamino Gigli, tutti in *Lettera da Casablanca* (GR, pp. 30-1).

*Lettera da Casablanca* ci introduce al fascino per quel luogo dell'immaginario esotico ed erotico ad un tempo che tra gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento è stato il teatro di rivista, il varietà, il *music hall*. Il racconto, lo dice chiaramente il titolo, è una lettera,<sup>11</sup> che ha per destinataria una donna chiamata Lina e che così comincia:

Lina,

non so perché comincio questa lettera parlandoti di una palma, dopo diciotto anni che non sai più nulla di me. Forse perché qui ci sono molte palme, le vedo dalla finestra di questo ospedale che ondeggiando le lunghe braccia al vento torrido lungo i viali infuocati che si perdono verso il bianco. Davanti a casa nostra, quando eravamo bambini, c'era una palma. Forse tu non la ricordi perché fu abbattuta, se la memoria non mi inganna, l'anno che successe il fatto, dunque il Cinquantatré, mi pare in estate, io avevo dieci anni. (GR, p. 25)

La storia della palma risulta ben chiara alla luce di una lettera dentro la lettera: la lettera che la mamma di Lina e del fratello di lei nel 1953 (i due, allora, erano bambini), invia al Ministro dei Trasporti:

Egregio Signor Ministro, in relazione alla circolare numero tal dei tali, protocollo tal dei tali, riguardante la palma situata nel piccolo terreno antistante al casello numero tal dei tali della linea Roma-Torino, la famiglia del casellante informa l'Eccellenza Vostra che la suddetta palma non costituisce nessun impaccio alla visuale dei convogli di passaggio. Si prega dunque di lasciare in piedi la suddetta palma essendo l'unico albero del terreno, a parte una rada pergola di vite che cresce sulla porta ed essendo molto amata dai figli del casellante, facendo specialmente compagnia al bambino che essendo di natura cagionevole è costretto spesso a letto e almeno può vedere una palma nel riquadro della finestra che se no ve-

<sup>11</sup> Su questa lettera-racconto si veda G. BERTONE, *Notes for a Reconnaissance of Tabucchi's Works*, «Spunti e Ricerche», XII (1996-97) [*Antonio Tabucchi. A Collection of Essays*, a c. di B. Ferraro e N. Prunster], pp. 29-43; poi, in versione italiana, col titolo *Su Antonio Tabucchi. Una lettura*, in AA.VV., *Studi di Filologia e Letteratura offerti a Franco Croce*, Roma, Bulzoni 1997, pp. 655-77.



drebbe solo aria che dà malinconia, e per testimoniare dell'amore che i figli del cassellante hanno per il suddetto albero basta dire che l'hanno battezzata e non la chiamano palma ma la chiamano Giosefine, dovuto questo nome al fatto che avendoli noi portati una volta al cinema in città a vedere Quarantasette morto che parla con Totò, nel filmeluce si vedeva la celebre cantante negra francese col suddetto nome che ballava con un copricapo bellissimo fatto con foglie di palma, e allora i nostri bambini siccome quando c'è vento la palma si muove come se ballasse la chiamano la loro Giosefine. (GR, p. 26)

Il fratello che scrive a Lina si racconta: racconta, toccando infine l'episodio di svolta della sua vita, di quando, lavorando in un locale notturno, una sera sostituisce per lo spettacolo la grande Dolores Del Rio; e il suo successo è enorme: «E quando il lungo applauso si andava smorzando sussurrai nel microfono un nome che mi venne spontaneo alle labbra: "Giosefine", dissi. "Giosefine"» (GR, p. 40).<sup>12</sup> Ora, a Casablanca, prima di farsi operare, scrive alla sorella questa lettera che si conclude, come per testamento, così (GR, p.41):

La mamma riposa là. Voglio essere sepolto accanto a lei [...]. Date non ne voglio. Non fare mettere iscrizioni sulla lapide, ti prego, solo il nome, ma non Ettore: il nome con cui firma questa lettera, con l'affetto del sangue che a te mi lega, la tua  
Giosefine

Nel cambiamento e nella scelta di un nome si racchiude la trama di un destino. Ma altri appigli ancora offrono le indicazioni di nome nelle storie di Tabucchi. Ad esempio una menzione onomastica aiuta a puntualizzare una collocazione topografica. È quanto avviene nel racconto *Cinema*. L'esordio del racconto ci dà qualche vaga, generica indicazione:

La piccola stazione era quasi deserta. Era una piccola stazione di una località della riviera, con palme e piante di agave vicino alle panchine di legno. All'inizio, oltre il cancello di ferro battuto, c'era una strada che conduceva all'abitato; in fondo, una scalinata di pietra scendeva fino alla spiaggia. (PE, p. 131)

Siamo in una stazione ferroviaria della Riviera. Ma di quale località? Ecco allora che, procedendo, tra i due protagonisti si ha un dialogo:

<sup>12</sup> Un'associazione tra nome proprio (nel caso un nome storico) e memoria, ricordo personale, è anche nell'avvio del racconto *Gli incanti*, in PE, p. 47: «Per esempio, vedi, questi sono i piedi di mio padre, io li chiamo Costantino Dragazete, che fu l'ultimo imperatore di Bisanzio, un uomo valoroso e infelice, lo tradirono tutti e lui morì da solo sulla breccia della città, ma a te sembrano solo due piedi di celluloidi, li ho trovati sulla spiaggia la settimana scorsa, il mare a volte porta pezzi di bambole, ho trovato queste due gambe e ho capito che si trattava di papà, che da dove si trovava mi mandava la raffigurazione dei suoi piedi per venire incontro al mio ricordo, l'ho sentito, non so se mi capisci».



«Una volta qui c'era una pizzeria», disse lui, «me lo ricordo benissimo, si chiama *Da Pezzi*.»

La donna guardò per terra e non rispose. «È impossibile che non te lo ricordi,» continuò lui, «c'era un cartello che diceva *pizza da asportare*, e io ti dissi: asportiamo un pezzo di pizza da Pezzi, e tu ridesti». (PE, p. 139)

Di cittadine di Riviera che abbiano un locale così denominato ce n'è una; è Santa Margherita Ligure, dove c'è non una pizzeria ma una trattoria (nella finzione narrativa trasformata in pizzeria anche per autorizzare il gioco di parole) che sia chiama, per l'appunto, Trattoria Da Pezzi di Carpenedola Ines e figli, sita in via Cavour 21, secondo l'indicazione ricavata dall'elenco telefonico. E allora avrà una luce diversa quell'apertura sulla stazione ferroviaria, immortalata nel cinema (il racconto, ricordiamo, si intitola *Cinema*) in un film ad episodi degli anni Cinquanta, *Racconti d'estate*, con Michèle Morgan e Marcello Mastroianni interpreti dell'episodio per buona parte ambientato a Santa Margherita.

Ma continuiamo cercando qua e là altri pretesti di lettura e interpretazione offerti dall'onomastica. La leggerezza ironica con cui nel *Piccolo naviglio* vengono spesso osservati eventi storici e fatti di costume così preannuncia la sostituzione degli ormai desueti lampioni a gas: «E cominciava già a serpeggiare un nome magico e pieno di elettricità: Volta, Alessandro Volta» (PN, p. 67). L'ironia diventa spiritosaggine fin troppo scoperta ed esibita, tanto da richiamare un intervento di sottolineatura della battuta facile, nel caso di un personaggio de *Il piccolo Gatsby*, il signor Deluxe: «e rideva con tutti quei denti bianchissimi. Aveva troppi denti: denti de luxe. O è una battuta facile?» (GR, p. 116).<sup>13</sup> Una ironia grottescamente connotata di sottile ferocia contrasegna il personaggio del principe Don Pedro nel racconto *L'amore di Don Pedro*: «Don Pedro – si legge – era uomo non sprovvisto di ironia: per un prigioniero di nome Coelho, che in portoghese vuol dire 'conigliolo', scelse ad esempio una morte sulla graticola» (VBA, pp. 36-7). Se il comportamento estremamente snob della raffinatissima protagonista

<sup>13</sup> In altra circostanza una denominazione con nome proprio (addirittura di pertinenza sacra, religiosa) qualifica in chiave ironica un oggetto, una pistola: «questa mia amica pistola, che io chiamo Maria de Lourdes, perché mi ha sempre protetto» (è il racconto *Notte, mare o distanza*, in AN, p. 46). Un nome di comodo, ricavato dalla marca di una pistola, è quello che viene convenzionalmente suggerito per indicare in codice il complice dell'omicidio politico in *Il batter d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino?*: «Suggerirei di chiamarlo il compagno Beretta, visto che l'omicidio fu consumato con una pistola Beretta» (AN, p. 83).

di *Paradiso celeste* si nobilita con la volontaria assunzione del doppio cognome – «mi firmavo con attenzione Lisabetta Rossi-Fini [...]. Pensai che nella firma potevo cominciare a usare il cognome della mamma e quello di papà, uniti da un trattino» –, (GR, p. 64), il principio dell'*interpretatio nominis* ricade su una delle comparse de *Il filo dell'orizzonte*, un facchino: «era un uomo taciturno e gentile, forse malato, non era adatto a fare il facchino, si chiamava Fortunato, a volte i nomi sono proprio un'ironia» (FO, p. 67); ma prima ancora, ne *Il piccolo naviglio*, si apprende che «Addolorata era la traduzione fisica del nome che per infelicità o bizzarria sua madre le aveva imposto» (PN, p. 48).<sup>14</sup> Per converso, in relazione al senso del nome, ma con procedimento analogo di individuazione, ecco come procede il dialogo tra due personaggi del racconto *Le persone felici* (VBA, pp. 70-1):

«Se è una bambina la chiamerò Felicita», disse convinta.

L'uomo infilò in bocca l'ananas e lo deglutì velocemente. «Per il mio gusto è un po' troppo gozzaniano».

«E allora Allegra, Ilaria, Diletta, Serena, Letizia, a tuo piacere. Pensala come ti pare ma per me influisce sul carattere, a forza di sentirsi chiamare Ilaria una persona comincia a ridere. Voglio un figlio allegro».

E all'*interpretatio nominis* non si sottrae la figura storica e tragica di Dolores Ibarruri, nella immaginaria *Lettera di Mademoiselle Lenormand, cartomante, a Dolores Ibarruri, rivoluzionaria* (VBA, p. 27): «Ti chiameranno Dolores, nome di cristiana reverenza, ignari che sia un nome presago del senso della tua vita». Dolores Ibarruri, detta la Pasionaria («Ti chiameranno la Pasionaria, per indicare il fuoco che ti brucia nel cuore»), ci introduce alle denominazioni acquisite, come quella del terrorista che la madre, nel racconto *Dolores Ibarruri versa lacrime amare*, ricorda, quando, nella finzione di un'intervista, parla con tenerezza del figlio evocato nella sua fanciullezza, prendendo lo spunto dalla firma di un telegramma che il figlio le aveva inviato:

sì, è firmato Piticche, noi lo chiamavamo così, sui giornali non è mai venuto, non lo sa nessuno, era una cosa ristretta in famiglia, per noi era una tenerezza, le sarei grata se anche lei lo tacesse, poi sui giornali viene tra virgolette, dopo il suo vero nome: detto «il Piticche», è atroce, non le pare? Come fa la gente a capire che è un nome di tenerezza? Anche lei non lo capisce, magari posso spiegarle

<sup>14</sup> Congruenza tra nome proprio e vocazione musicale (per esplicito richiamo a Bach) è quella che viene sottolineata a proposito di un giovane ritratto in una foto: «Accanto a te c'è tuo nipote, secondo quanto dice la didascalia, si chiama Sebastiano e suona l'organo, il che è appropriato al suo nome» (*A cosa serve un'arpa con una corda sola?*, in SSF, p. 111).

l'origine del nome, il significato, ma cosa vuol dire per noi questo non può capirlo nessuno, nei nomi c'è il tempo passato insieme, le persone che ci sono morte, cose fatte insieme, luoghi, altri nomi, la nostra vita. Piticche vuol dire piccino. Lui era proprio piccino, da piccolo. (GR, pp. 102-3)

Richiamata l'attenzione sulla riflessione riguardante l'onomastica che le ultime parole racchiudono, tenendo conto anche del fatto che il passaggio da un nome affettivo o fittizio alla denominazione con quello proprio significa il più delle volte fuoruscita dall'infanzia o dall'adolescenza («in un anno era diventato altissimo e gli era cresciuta una sottile peluria sotto il naso, fumava di nascosto dietro il garage e girava sulla litoranea in bicicletta, ora si chiamava Ermanno e basta, non avrebbe più accettato di fare da Lotar al suo Mandrake», *Gli incanti*, in PE, p. 49), si proseguirà osservando come tra denominazioni affettive, nomi di sostituzione e pseudonimi Tabucchi si muova con particolare sicurezza e confidenza, non sorprendente invero alla luce della dimestichezza con gli eteronimi del prediletto Pessoa o di quanto si legge, quasi in una sorta di proiezione personale e autobiografica, in un passaggio del racconto *Il rancore e le nuvole*, a proposito di Machado: «Ora, del grande spagnolo, leggeva il diario di Juan de Mairena, lo affascinava quella capacità di assumere maschere, quella sottigliezza pseudonimica che sentiva così congeniale» (PE, p. 92). Se Adoalberto Rossi, nel *Piccolo naviglio* (p. 150), nel presentarsi come poeta non sollecita granché la propria fantasia per spostarsi nelle vesti dell'eteronimo Roxi (e Roxy si firmerà anche il giovane collaboratore di Pereira, Monteiro Rossi), ovvia e di diretta motivazione è la ragione per cui colui che dà il cambio al telefono amico alla protagonista di *Voci* viene chiamato Gulliver («Dalla finestra ho visto Gulliver che attraversava la strada, veniva a darmi il cambio, Gulliver lo si vedrebbe dalla cima di un grattacielo, non per niente lo chiamano Gulliver», GR, p. 130). E con più aggressiva e sboccata ferocia così viene bollato, con pseudonimo anch'esso ricavato dalla letteratura, un aspirante professore: «Il centro nevralgico del suo possibile alleato era una faticosa carriera all'ombra di un maestro spietato che lo aveva umiliato per anni trascinandoselo dietro all'infinito come un soprammobile inutile in attesa di collocazione, e chiamandolo Smerdiakov, come il servo dei Karamazov» (*Il rancore e le nuvole*, in PE, p. 95).

Lo pseudonimo diventa centrale e agisce da elemento fondante e risolutivo della narrazione nel racconto *Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino?*, ne *L'angelo nero*. È la storia, che adombra una vicenda reale e ben nota, della confessione di

un atto terroristico. Protagonista è un pentito, denominato Farfalla, istruito sulle modalità e i passaggi, atti a ricostruire la verisimiglianza dell'uccisione di un console straniero, da un uomo vestito di azzurro; e, verso la parte conclusiva del racconto, questi, l'uomo vestito d'azzurro, ad una richiesta del pentito («io conosco le ragioni per cui faccio tutto questo, ma non conosco le vostre», *AN*, p. 98), risponde con una domanda, la frase del lungo titolo, frase che chiarifica intanto la denominazione in codice del pentito e che viene successivamente spiegata alla luce della «teoria dei frattali»: «ora sarebbe troppo lungo spiegarle, e troppo complicato. Ma pensi una cosa: che siamo in un frattale. Anche lei fa parte del frattale, un suo movimento modifica il frattale, caro signor Farfalla, per questo deve battere le ali come si deve» (*AN*, p. 89). E, infine, l'uomo vestito di azzurro prende congedo denominando se stesso con ben esplicito pseudonimo: «“Lei non deve cercarmi per nessuna ragione, signor Farfalla”, disse, “ma se vuole sapere con chi ha parlato le posso inventare un nome d'occasione. Mi consideri il dottor Coscienza”» (*AN*, pp. 89-90).

In altre circostanze, infine, una figura identificabile e riconoscibile è indicata non con la sostituzione del nome né per via di pseudonimo, bensì per via allusiva, mediante l'uso di una locuzione perifrastica che agisca da rinvio per chi sappia captarne l'indicazione implicita. È il caso, ad esempio, di un'affettuosa espressione di *Notturmo indiano* (p. 83): «E poi pensai alle stelle variabili e al libro di una cara persona», che indica Vittorio Sereni attraverso un suo libro di versi.<sup>15</sup> Mentre le battute di un dialogo tra un uomo e una ragazza (*Le persone felici*, in *VBA*, pp. 67-8):

«Pensa a quel francesista che è venuto a parlarci di Racine e di tutti i complessi della Fedra», disse, «ti sembra normale?».

<sup>15</sup> Anche in altre circostanze un autore non viene nominato direttamente, ma indicato per via indiretta o allusiva. Il nome di Dino Campana viene sostituito da quello di Dino Artista in *Vagabondaggio* (*GRAR*, pp. 145-53). Il racconto *Stanze* (*PE*, pp. 63-9) si ispira allo stretto legame che univa il poeta Giovanni Pascoli e la sorella Mariù, ma i nomi dei due sono sostituiti, rispettivamente, da Guido e Amelia. Infine, nel racconto *La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita* (*AN*, pp. 91-106) si adombra l'immagine di Montale, che tuttavia non è mai esplicitamente menzionato. Un richiamo per via onomastica a Montale (richiamo stavolta esplicito e addirittura glossato) è ad apertura di *ZR*, p. 11, quando lo scrittore riferisce dell'attesa alla stazione di Firenze di un'amica studiosa di antropologia, conosciuta a Lisbona trent'anni prima: «Sono passati trent'anni e Liuba sta arrivando in treno, proveniente da Parigi, alla stazione di Santa Maria Novella di Firenze, dove sono venuto ad attenderla. È una Liuba che arriva, al contrario di quella di Montale». E un altro riferimento a Montale si registra in *Vigilia dell'Ascensione* (*SSF*, p. 175): «Già, Rino, un Clelio il Filippino sbucato da una profondità di tempo».

«La Fedra?», chiese la ragazza come se pensasse ad altro.  
 «Il francesista», disse lui con pazienza,

semberebbero indicare uno studioso a Pisa (e non solo a Pisa) facilmente riconoscibile. Ma restando a Pisa e all'ambiente accademico, nessun timore trattiene Tabucchi dal nominare direttamente col cognome autentico un primario ospedaliero certamente non apprezzato dallo scrittore (*Gli archivi di Macao*, in *VBA*, p. 72).

All'ambiente dell'Università, visto dalla parte di alcuni giovani che la frequentano in anni che sono gli anni di piombo e si ritrovano al processo nei confronti di uno di loro, Leo, imputato per atti di terrorismo, processo nel quale presidente della corte è pure uno degli amici della giovinezza all'Università, Federico, ci riconduce il racconto epónimo di *Piccoli equivoci senza importanza*: e qui, nel gruppo di amici (Leo, Federico, Maddalena, Memo) ce n'è uno che, nella storia raccontata, assume la postazione del punto di vista, il ruolo del narratore, del commentatore. Si chiama Tonino, evidente riduzione amichevole e familiare da Antonio o Antonino. Forse è la circostanza in cui il riparo e la distanza dall'“io” maggiormente si allenta, in tutta la narrativa di Antonio o, per essere più rispettosi dell'anagrafe, di Antonino Tabucchi che, per l'appunto, all'anagrafe è registrato come Antonino.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Nella *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?*, a c. di P. Gaglianone e M. Cassini, Roma, Omicron 1995, pp. 6-7, Tabucchi afferma: «credo che non si sia persa l'idea che in fondo ordinare una vita significa raccontarla [...]. Credo che la narrativa abbia ancora un grande compito che è quello di fare un ordine in qualche modo logico, di congiungere i pezzi dell'esistenza e della vita con dei nessi o anche separarli senza congiungerli, in una struttura che sia quella della narrazione». In un'altra intervista (GUMPERT, *La letteratura come enigma...*, cit., pp. 83-4), a proposito del personaggio di Tonino in *Piccoli equivoci*, Tabucchi così dice: «I miei personaggi in genere hanno lo stesso desiderio che ha Tonino, ossia un'enorme ansia di Semplificazione, con la “esse” maiuscola, perché in un certo momento si sono resi conto della straordinaria complessità del mondo. Inoltre, e questo è peggio, hanno capito che il problema non consiste nel trovarsi in un labirinto, inteso in senso borghesiano, bensì nel fatto che sono essi stessi a costruirlo a ogni passo. Il più piccolo movimento significa aggiungere una pietra al labirinto, in modo che, se da una parte hanno la volontà di agire, dall'altra questa coscienza li invita a non fare nulla: la loro condizione è quella dell'incapacità di scegliere, quella degli eterni indecisi, per i quali la semplificazione significherebbe vivere in un mondo senza labirinti in cui fosse possibile agire e muoversi in linea retta. Tutto questo si riferisce naturalmente ai personaggi più lucidi; gli altri, quelli che non sono così riflessivi, gli amici di Tonino, insomma, per i quali non esiste la consapevolezza del labirinto, fanno semplicemente parte della realtà, sono essi stessi il labirinto, sebbene non se ne rendano conto». Fra le due interviste penso sia legittimo istituire un collegamento, nei termini di una affinità fra il ruolo del narratore (il compito della narrativa) e la figura di Tonino e dunque di una identità tra la figura del narratore (di Tabucchi, nella fattispecie) e di Tonino. Intelligenti osservazioni sul ruolo del narratore, entro un'accurata analisi della

Ancora due situazioni per terminare questo inventario parziale e certo lacunoso su alcune particolari forme di impiego dei nomi. E sono due situazioni che, in verità, prescindono da una stretta giustificazione attraverso l'onomastica e i significati ad essa riconducibili o da essa desumibili, e che tuttavia affermano il valore di presenza e di forza ascrivibile al nome proprio nella narrativa di Tabucchi. Ricordo, allora, la semplicità essenziale e densa di risonanze affettive con cui si conclude in *Piccoli equivoci* il racconto *Isole*. Protagonista è un secondino di un penitenziario che ha sede in un'isola. È al suo ultimo giorno di lavoro e per l'ultima volta accompagna in traghetto verso la terraferma un detenuto, che è un giovane detenuto politico, malato di malattia inguaribile. Questi gli porge una lettera scritta alla sua compagna e vorrebbe che il secondino la imbucasse in modo che la lettera non passasse attraverso la censura. E il secondino risolve ansie, tentennamenti, dubbi della coscienza, in questo modo:

Sotto la pensilina del deposito c'era una cassetta delle lettere. La ruggine aveva divorato in parte la vernice rossa. Lesse sul cartellino l'orario della prossima levata: le diciassette. Non voleva sapere dove era diretta quella lettera, però sentì la curiosità di conoscere il nome della persona che l'avrebbe ricevuta. Solo il nome di battesimo. Con la mano tenne accuratamente nascosto l'indirizzo e sbirciò solo il primo nome. Lisa. Si chiamava Lisa. Pensò che era un bel nome. E solo allora gli venne in mente che era strano: sapeva il nome della persona che avrebbe ricevuto quella lettera, ma non la conosceva; e conosceva la persona che aveva scritto quella lettera ma non sapeva il suo nome. Non se lo ricordava più perché non si tiene a mente il nome di un detenuto che si deve consegnare. Imbucò la lettera e si voltò a guardare il mare. Il sole era forte e lo sfavillio dell'orizzonte nascondeva i puntini delle isole. Sentì che cominciava a sudare e si alzò il cappello per asciugarsi la fronte. Io mi chiamo Nicola, disse a voce alta. Non c'era nessuno vicino a lui. (PE, p. 106)

Qualche analogia, ma anche una maggiore complessità, presenta un altro racconto, *Voci*. Stavolta è una donna la protagonista. Figura anonima e voce anonima di una *chat-line*, seria quando è necessario essere seria e spiritosa quando è opportuno essere spiritosi (risorse di *humour* le rivela nella prontezza con cui sa stare al gioco quando i suoi interlocutori giocano sul nome proprio):

Il telefono ha suonato ancora alle sette e mezza. Io ho pronunciato la solita formula, forse con una certa stanchezza, dall'altra parte c'è stata una breve esitazione, poi la voce ha detto: mi chiamo Fernando ma non sono un gerundio. È

scrittura di Tabucchi, contiene il contributo di C. CECCARELLI, *Trasformazioni e varietà del discorso riportato nella narrativa di Antonio Tabucchi*, in AA.VV., *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*, a c. di F. Gatta e R. Tesi, presentazione di M.L. Altieri Biagi, Roma, Carocci 2000, pp. 167-92.

sempre buona norma apprezzare le battute di chi chiama, rivelano il desiderio di stabilire un contatto, e io ho riso. Ho risposto che io avevo un nonno che si chiamava Andrej, ma non era un condizionale, era solo russo; e anche lui ha riso un poco (GR, p. 127),

la donna ha, al di fuori del volontariato, un'esistenza segnata dal vuoto, dall'assenza, dalla solitudine che proprio un nome pronunciato invano e rimbalzato dal silenzio rende drammaticamente palese:

Ho infilato la chiave cercando di fare piano. La casa era buia e silenziosa, mi ha fatto impressione, chissà perché ho pensato a qualcosa di sgradevole e mi sono lasciata vincere dall'ansia. Ho detto: Paco, Paco, sono io, sono tornata. Per un attimo mi sono sentita sopraffare dallo sconforto. Ho posato i libri e la borsa sullo sgabello dell'ingresso e sono andata fino alla porta del salotto. Paco, Paco, mi è venuto ancora da dire. Il silenzio a volte è una cosa atroce. (GR, p. 131)

Il nome è essenziale modalità di scorrimento della trama, oltre che di collocazione ambientale e storica, in alcuni testi di Tabucchi su cui intendo soffermarmi ora in questa seconda parte di quella quadripartizione enunciata ad apertura. Sono non storie brevi, non racconti, ma romanzi e sono, per la precisione, i primi due romanzi di Tabucchi a proporsi come punto di riferimento: *Piazza d'Italia* (1975) e *Il piccolo naviglio* (1978), rappresentativi, pur in forme diverse, di un *epos* popolare nutrito di spirito ribelle e anarcoide. Tutte infarcite di nomi sono le pagine di *Piazza d'Italia*: Zelmira, Leonida, Plinio, Esterina, Ottorino, Cesare, Lisa, Melchiorre,<sup>17</sup> e così via. E poi anche un Apostolo Zeno («Si chiamava Apostolo Zeno di nome proprio, né avrebbe tollerato soprannomi», *PI*, p. 49), un dott. Speranza, un Guidone, che però a un certo punto appare inadeguato al nome che porta («Un Guidone di cinquanta chili non era più Guidone», *PI*, p. 93), un Gavure che rimane appiccicato per tutta la vita a quel ragazzo «che non aveva più voluto andare a scuola perché si era impappinato all'appello e invece di dire Gastone Vuretti aveva detto: "Ga... Vure..."» (*PI*, p. 47). E, per uscire da questo groviglio di nomi alla rinfusa e afferrare un filo rosso conduttore, ecco che esso ci viene generosamente offerto da coloro che, in sintonia col senso del romanzo che vuol essere un'epica dal basso, popolaresca, della storia italiana dalla seconda metà dell'Ottocento in poi,<sup>18</sup> si chiamano Asmara, Anita e Garibaldo, Quarto e Volturmo: due

<sup>17</sup> «L'Esterina gli mise nome Melchiorre, perché nacque il sei di gennaio, e fra i nomi dei tre re magi le pareva il meno brutto» (*PI*, p. 32).

<sup>18</sup> Cfr. A. TABUCCHI, *Catullo e il cardellino*, «MicroMega», 1996, 2 (*La cultura e l'impegno*), p. 121: «*Piazza d'Italia* [...] è la lunga storia di un impegno tra virgolette: non



nomi, questi ultimi, pensati al volo, all'atto della denuncia all'anagrafe, come si legge nel breve paragrafo *Due nomi come un viaggio*:

I due gemelli gli vanificarono il progetto del nome. All'anagrafe non vollero Garibaldo e Garibaldo. Plinio leticò e s'infervorò, ma non ci fu verso. Allora si sedette a pensare e sintetizzò la sua avventura.

“Quarto e Volturno” dettò all'impiegato che aspettava. (*PI*, pp. 12-3)

Il «bianco e esile Volturno», poi, ci mette del suo nel gioco onomastico, perché, appartato e malinconico, era malato di quello che viene definito il Mal del Tempo e «del Mal del Tempo gli era rimasto l'uso di invertire i fatti e così raccontava partendo dalla fine e risalendo al principio o mescolando caoticamente le storie più diverse. Chiamava i fratelli con nomi capovolti: Odlabirag, Garibaldo; Otrauq, Quarto; a Anita il nome incontrario con cui la chiamava restò per sempre, perché bello e facile: Atina» (*PI*, pp. 20-1). E questi nomi attraversano le generazioni successive, con complicazioni interne, perché gli stessi nomi si raddoppiano nel circuito familiare e anche perché si realizzano sostituzioni che alimentano e incrementano la confusione. È il pasticciatissimo caso di Volturno, che la madre non riesce a chiamare con questo nome e solo la morte del padre e l'adozione da parte di Volturno del nome dello scomparso cambiano la situazione:

Garibaldo chiamò il figlio Volturno [...] Ma lei non ebbe mai il coraggio di usare quel nome e chiamò il figlio con un *tu* maiuscolo, elusivo e pavido. Quando Garibaldo morì, con la testa aperta come un popone dai bastoni della guardia regia, Volturno si chiamò Garibaldo e cessò finalmente l'appellativo pronominale. (*PI*, p. 37)

Attraverso l'onomastica scorrono in ritmo veloce, in sequenze assimilabili a tavole di cantastorie, le tappe della storia e la storia definisce il suo colore anche grazie ai nomi propri che la rappresentano e la inquadrano. Come avviene, ad esempio, ai tempi della guerra d'Etiopia, negli anni del Duce: «Qualche bambino nato in quei giorni si prese il nome di Macallé» (*PI*, p. 80). E, per un beffardo infortunio che provoca un refuso di stampa non rimediato, ecco a quali coseguenze conduce l'imitazione del nome proprio del rampollo di stirpe regale, la cui nascita è comunicata al paese tramite manifesti:

Per far prima, visto che in paese non c'era una tipografia, dettarono per telegrafo il manifesto alla premiata tipografia della città più vicina. Ma forse per

l'impegno di coloro che hanno fatto le grandi battaglie del nostro secolo, ma l'impegno dei minori, degli anarchici, di coloro che hanno perseguito la tradizione mazziniana, poi repubblicana e garibaldina, fino a Pietro Gori. Si tratta sostanzialmente di perdenti».

distrazione del telegrafista o per incuria del tipografo, quando all'imbrunire arrivarono al nodo ferroviario i pacchi dei cinquecento manifesti, c'era un errore di stampa, centrale e irrimediabile, perché si stava facendo buio. Dopo un quarto d'ora di panico municipale si ripiegò sull'unica soluzione possibile.

«Attacchiamoli così, quello che conta è l'intenzione.»

Prima della fine dell'anno a Borgo nacquero quattro bambini e tutti si chiamarono Imberto, perché era un nome così nuovo. (PI, p. 46)

Un vorticoso giro di nomi che si ripetono, si scambiano, si ripropongono caratterizza lo svolgimento de *Il piccolo naviglio*, fin dall'*incipit*: «Ne sarebbero dovuti passare degli anni dall'inizio di questa storia, quando Leonida (o Leonido) stava attraversando a nuoto un torrente gelido, prima che Capitano Sesto si mettesse a percorrere a ritroso tutta la sua rotta» (PN, p. 11). Tutto nasce dal desiderio di Capitano Sesto di «ripensare a chi aveva portato prima di lui il suo aritmetico nome» (PN, p. 18)<sup>19</sup> e all'inizio c'è questo Leonida (o Leonido), che solo la moglie Argia con tranciante decisione denomina con un nome solo: «Un viso così rude e così virile che Argia, parendole incongruo per quel viso un nome dalla terminazione femminile, aveva preso a chiamarlo Leonido, rifiutandosi di ammetterne il vero nome» (PN, p. 19).

Ma la vocazione al doppio, come connaturata nella narrativa di Tabucchi, si manifesta, in questi suoi primi romanzi, nella forma più diretta, esteriore ed oggettiva delle presenze gemellari, piuttosto che non in quella (successivamente più frequentata) dell'"io" sdoppiato (o *similia*). E se coppie di gemelli abbiamo incontrato in *Piazza d'Italia*, altri gemelli s'incontrano nel *Piccolo naviglio*. Sono i figli di Leonida e Argia: le gemelle Maria e Anna e i gemelli Quinto e Sesto. La gemellarità delle due sorelle è così stretta e intrinseca che di chi delle due si sia veramente innamorato «il bel vanesio Corrado Zanardelli» (PN, p. 52) non è dato di sapere. Solo che le cose si fanno più complicate quando lui ha un rapporto con una delle due, definita compendiosamente come "Lei" («Lei rispose con altrettanta passione all'abbraccio continuando a essere una sola, fosse stata Maria o fosse stata Anna», PN, p. 55). E se la gravidanza procede, tra gravidanza reale e gravidanza isterica, in parallelo, alla fin fine Corrado Zanardelli non arriverà a risolvere «il mistero di essere un unico padre di un unico figlio nato da doppia

<sup>19</sup> Cfr. L. STEGAGNO PICCHIO, *C'era una volta un piccolo naviglio. Una dedica-ridedica per Antonio Tabucchi*, in AA.VV., *Dedica a Antonio Tabucchi*, cit., p. 113: «da subito, la storia viene raccontata nel suo stesso farsi da un narratore che nel proprio *nomen-omen* di Capitano Sesto già preannuncia i futuri eroi acquatici di un narratore conradiano come Antonio Tabucchi: a cominciare dal suo Capitano Nemo».

madre». Figlio, e non figlia, come si auspicava, prefigurandone già il nome: «“La chiameremo Marianna”. “È un bambino”, mormorarono contemporaneamente Maria e Anna. “Fa lo stesso”, ribatté l’Addolorata con dolorosa gaiezza”» (PN, p. 58).

Il bambino chiamato Marianna è in realtà un «rosso [di capelli] Sesto detto Marianna», fino a quando finalmente diventerà Sesto ex-Marianna (PN, p. 75); e la sanzione del cambio di nome avverrà in occasione drammatica: sarà quando l’infanzia sarà finita per sempre e Sesto ex Marianna parte per la grande guerra.

Ma la storia continua. Secondo dopoguerra. E qui troviamo Anselmo Zanardelli (fratellastro nell’infanzia di Sesto ex-Marianna) che, da ex buon italiano durante il fascismo e ora agiato imprenditore, «mise gli occhi su una giovane ragazza con un figlio» (PN, p. 100): e il bambino è un altro Sesto (è/sarà il Capitano Sesto, di cui all’inizio del romanzo); solo che viene chiamato Alcide, perché il padre adottivo era «perdutamente innamorato di Alcide De Gasperi di cui conservava religiosamente un biglietto augurale natalizio in una teca di vetro nel salotto, su velluto» (PN, p. 99). E tutta l’avventura di questo piccolo Sesto sarà, oltre a quella di diventar grande, di liberarsi dal nome di Alcide. Cosa che avviene perché la madre, Amelia, cedendo alla seduzione di colui che in famiglia impartiva lezioni di francese (e in quanto tale denominato «La Grammatica Francese»), da questi ha un figlio. Quale la reazione dell’ingegner Anselmo Zanardelli? Leggiamo:

Il ricostruttore dell’Italia distrutta, pensando a un futuro in calcestruzzo per il figlio della Grammatica Francese, disse rivolto a se stesso: «Si chiamerà Alcide».

Dalla trasparenza di Amelia ormai usciva solo un sibilo che non poteva raggiungere la dimensione della voce: perciò ella cercò di indicare un piccolo Alcide dai capelli rossi che seduto in disparte guardava fissamente davanti a sé, volendo esprimere con quel cenno che esisteva già in quella casa un bambino di nome Alcide. Ma l’ingegnere edile Anselmo Zanardelli si cavò d’impaccio con la logica di un ragionamento incontestabile: «Ma Alcide non si chiama Alcide», disse, «si chiama Sesto». (PN, pp. 127-8)

E ancora l’onomastica gioca il suo ruolo nella denominazione che assumono due personaggi, nello scorcio terminale della storia: l’interlocutore di Sesto («un vecchio filosofo nutrito da una perenne giovinezza») che viene denominato Socrate («Per questo Sesto lo chiamava Socrate, anche se aveva un altro nome», PN, p. 145) e l’Ivana detta Rosa, «come Rosa Luxemburg, che parlava della diffusione straordinaria [dell’“Unità”], del carovita e della lotta di classe, concetti totalmente sconosciuti al suo taciturno accompagnatore [Sesto]» (PN, p. 156).

In altri due romanzi, di una diversa stagione della sua narrativa, Tabucchi affida al nome proprio una funzione di grande spicco, finalizzata alla restituzione problematica di un percorso di ricerca che, se nelle linee della successione diegetica si appropria dei meccanismi del giallo o del poliziesco, nella sostanza si configura come *quête* esistenziale e psicologica, diretta all'inseguimento di un'identità.<sup>20</sup>

Protagonista de *Il filo dell'orizzonte* (1986) è Spino, nome proprio piuttosto strano, che così Tabucchi stesso giustifica: «Spino è un nome di mia invenzione; ed è un nome a cui sono affezionato. Qualcuno potrà osservare che è un'abbreviazione di Spinoza, filosofo che non nego di amare; ma certo significa anche altre cose. Spinoza, sia detto per inciso, era sefardita, e come molti della sua gente il filo dell'orizzonte se lo portava dentro gli occhi» (FO, p. 107).<sup>21</sup> Spino lavora nell'obitorio di una grande città di mare. Città mai direttamente nominata ma chiaramente riconoscibile per Genova. Si direbbe anche per le designazioni toponomastiche: perché se è vero che certi luoghi (Vico dei Carbonari, Piazza del Parlasolo, Via dei Calafati, e anche Vico Spazzavento, che «è un nome che calza a pennello», FO, p. 85) non appartengono alla mappa di Genova, è altrettanto vero che sono nomi non improbabili per una città che ha Salita Carbonara, oppure via Orefici, oppure vico dell'Amore Perfetto. E invero il Molo Vecchio (FO, p. 103) e Piazza San Donato (FO, p. 97 e p. 102) sono luoghi di Genova e il cimitero monumentale con la statua della «venditrice di nocciole» (FO, p. 92) altro non è che il cimitero di Staglieno.

Ma torniamo a Spino. Il cadavere non identificato di un giovane, che nessuno viene a riconoscere, sollecita Spino a una investigazione<sup>22</sup> che gli consente di avere qualche sommaria informazione sul giovane morto, e in particolare a conoscere qualcosa sul suo nome: «Si faceva chiamare Carlo Noboldi e sosteneva di essere studente, ma alle segreterie universitarie risulta sconosciuto» (FO, p. 31). Carlo Noboldi; ma un articolo di cronaca preciserà il nome in «Carlo Nobodi (e non Noboldi come abbiamo erroneamente riportato ieri)», aggiungendo la facile

<sup>20</sup> Cfr. L. SURDICH, «Uno che si cerca e si cercherà sempre»: la «quête» di Antonio Tabucchi, «Il Ponte», LIV (1998), 4, pp. 79-97.

<sup>21</sup> Da ricordare che il nome di Spinoza era Baruch e che nella lettera-racconto *A che serve un'arpa con una corda sola?* lo scrivente così dice: «ero l'arpista Barucco (mi ero scelto questo nome, sono sicuro che ti piace)» (SSF, p.114).

<sup>22</sup> Ricordo che il *Grande Dizionario della Lingua italiana*, XIX (Sil-Sque), Torino, UTET 1998, p. 925, spiega il senso figurato del lemma «spino» con «Assillo, smania di accertare la verità di un fatto», oltre che con «Cruccio, pena, tormento dell'animo, ansia, preoccupazione», «Rimorso» e «Motivo di preoccupazione, di fastidio, di pena; seccatura».

interpretazione: «Si tratta evidentemente di un nome falso, significativamente ricalcato sull'inglese "nobody" ("nessuno" n.d.r.)» (FO, p. 38).

A uno dei primi recensori del libro non è piaciuta granché questa trovata di Tabucchi («bisogna perdonare a Tabucchi la piccola civetteria del *nobody*-nessuno»),<sup>23</sup> mentre altri hanno indugiato sull'etimo del nome: «Nobodi, italianizzazione dell'inglese Nessuno o, alla lettera, Non-corpo».<sup>24</sup> Credo che sia legittimo formulare anche un'altra congettura, forse un po' sottile e capziosa, ma non del tutto irricevibile. Nobodi vuol dire 'nessuno' e nessuno, in francese, si dice *personne*, che (in francese) vuol dire anche 'persona': vale a dire, tradotto in portoghese, 'pessoa'. La trafila, lo riconosco, ha alcunché di peregrino. Però sulla diversità di significato che può assumere una parola in lingue diverse un indizio ci è offerto dal racconto eponimo del *Gioco del rovescio*, dove, come ha finemente intuito Monica Jansen, nel finale del racconto «troviamo il protagonista intento a decifrare l'ultimo messaggio di Maria, un pezzo di carta con la parola *saver*. Egli medita sul rovescio di quella parola ambigua che può essere spagnola e francese e avere due significati assolutamente diversi: rovescio e sogno».<sup>25</sup> E allora, tornando a Nobodi, si potrebbe rilevare la coincidenza per cui nel *Filo*, a conclusione, il personaggio neghittoso e malinconico di Spino,<sup>26</sup> che sembra come aver ormai raggiunto un'identificazione con Nobodi (a lui dice l'eterna fidanzata Sara, osservando la foto del giovane morto e non riconosciuto: «Con la barba e venti anni di meno potresti essere tu», FO, p. 32) si congeda dalla narrazione (e dalla vita?) «oltrepasato il Molo Vecchio» (FO, p. 103), così come in *Requiem* il congedo fra il narratore e il Convitato-Pessoa avviene quando i due sono «arrivati in fondo al molo» (R, p. 128).

In *Notturmo indiano* il protagonista che va in India sulle tracce di un amico scomparso, Xavier, ha un appellativo impostogli dagli amici:

<sup>23</sup> S. CESARI, *Un personaggio di nome Spino. Anzi, filo spinato*, «Il Manifesto», 14 novembre 1986.

<sup>24</sup> G. FOFI, *Il primato del rebus*, «l'Unità», 13 novembre 1986.

<sup>25</sup> M. JANSEN, *Tabucchi: molteplicità e rovescio*, in AA.VV., *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa italiana contemporanea*, a c. di N. Roelens e I. Lanslots, Ravenna, Longo 1993, pp. 142-3.

<sup>26</sup> Luigi Pirandello apre il suo saggio sull'umorismo con un paragrafo di carattere erudito, inteso a offrire un'analisi sullo sviluppo storico del termine; e fra le prime annotazioni c'è la seguente: «"Li uomini, – si legge in un vecchio libro di mascalcia, – hanno quattro umori: cioè lo sangue, la collera, la flemma e la malinconia: e questi umori sono cagione delle infermità degli uomini." E in Brunetto Latini: "Malinconia è un umore, che molti chiamano collera nera, ed è fredda, e secca, ed ha il suo sedio nello spino" – com'è in somma nel latino di Cicerone e di Plinio» (L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a c. di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori 1977, p. 18).

Ricordai le gite in macchina lungo le pinete, i nomi che ci eravamo dati, la chitarra di Xavier e la voce squillante di Magda che annunciava con ironica gravità, imitando gli imbonitori delle fiere: signore e signori un po' di attenzione, abbiamo con noi l'Usignolo italiano! E io che stavo al gioco e attaccavo vecchie canzoni napoletane, imitando i gorgheggi antiquati dei cantanti di altri tempi, mentre tutti ridevano e applaudivano. Fra noi ero Roux, e mi ero rassegnato: iniziale di Rouxignol, in portoghese usignolo. Ma detto così sembrava perfino un bel nome esotico. (NI, pp. 35-6)

La ricerca di Xavier ha una chiave di volta quando un'associazione legata ai nomi scuote il narratore:

Io pensai: luna rossa, e mi venne istintivamente di fischiare una vecchia canzone. L'idea arrivò come un corto circuito. Pensai a un nome, Roux, e subito a quelle parole di Xavier: sono diventato un uccello notturno; e allora tutto mi parve così evidente e perfino stupido, e poi pensai: perché non ci ho pensato prima?

Entrai nell'albergo e detti un'occhiata intorno [...]

«Cerco Mister Nightingale», dissi io.

La trama della reversibilità viene allo scoperto nel gioco dei nomi fittizi: «se il protagonista era stato soprannominato Roux, iniziale di Rouxignol, che significa "usignolo" in portoghese, Xavier ha cambiato il suo nome in Nightingale, che significa "usignolo" in inglese».<sup>27</sup> Attraverso le coincidenze dei nomi propri viene allo scoperto la stessa essenza della ricerca del protagonista: la ricerca della fissazione di un'identità sempre rinviata, che porta alla identificazione in una sola figura della triade Roux-Xavier-Nightingale, entro una dinamica accentuata dalle rifrazioni del doppio, che ha la sua esaltazione nella parte conclusiva del racconto dove, parlando con Cristina, il narratore da una parte svela la dimensione metaletteraria della sua esperienza («C'è uno che cerca un altro, glielo ho detto, c'è qualcuno che mi cerca, il libro è il suo cercarmi», NI, p. 104) e dall'altra sottolinea la centralità del nome come strumento fondamentale di una *quête* destinata peraltro a ribaltare l'esito apparentemente vittorioso (il riconoscimento) nel volontario rifiuto dell'agnizione.

L'amico scomparso di *Notturmo indiano* si chiama, prima di Nightingale, Xavier. Già si è avuto modo di ricordare che, ne *I volatili del Beato Angelico*, le pagine che vanno sotto il titolo *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera* sono occupate da uno scambio epistolare tra Tabucchi e un interlocutore indiano, il quale è colui che inizia la corri-

<sup>27</sup> E. LIVORNI, *Trompe l'oeil in «Notturmo indiano» di Antonio Tabucchi*, in AA.VV., *I tempi del rinnovamento*, Atti del Convegno Internazionale «Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992» (Leuven - Louvain la Neuve - Namur-Bruxelles, 3-8 maggio 1993), a c. di S. Vanvolsem - F. Musarra - B. Van den Bossche, I, Roma-Leuven, Bulzoni Editore e Leuven University Press 1995, p. 449.

spondenza ricordando di quando si erano incontrati in India tre anni prima. E così scrive: «Mi parve molto curioso dell'onomastica, ricordo che le piacque il mio nome e mi chiese il permesso di poterlo utilizzare, anche se camuffato, nel libro che stava scrivendo» (VBA, p. 42). La lettera si conclude, naturalmente, con la firma, che è: Xavier Janata Monroy. E nella successiva lettera di risposta, così Tabucchi lo ringrazia: «Prima di tutto lasci che la ringrazi per avermi permesso di usare una parte del suo nome per un personaggio del mio libro» (VBA, p. 47).

Sia pure attraverso la mediazione epistolare che sembrerebbe sottrarsi a un'esplicita intenzione di letterarietà, troviamo un nome che transita da un libro ad un altro, secondo una modalità che ha altre e più rappresentative esemplificazioni in Tabucchi, come in questa parte conclusiva cercherò di indicare.

In *Notturmo indiano* il narratore apre uno squarcio memoriale in un momento di riposo in un camera d'albergo ed è quel momento, già ricordato e citato, in cui ricorda come sia stato denominato Usignolo, Rouxignol, Roux. E poi prosegue:

E poi ripercorsi le estati successive, Magda piangente, pensai, perché? Era forse giusto? E Isabel, e le sue illusioni? E quando quei ricordi assunsero contorni insopportabili, nitidi come se fossero proiettati da una macchina sulla parete, mi alzai e uscii dalla camera. [...] Feci una sosta all'Apollo Bar [...] presi due gin-tonic che mi misero di buonumore e scrissi una lettera a Isabel. Scrissi a lungo, di getto, con passione, e le raccontai tutto. Le parlai di quei giorni lontani, e del mio viaggio, e di come i sentimenti riaffiorano col tempo. Le dissi anche cose che non avrei mai pensato di dirle, e quando rilessi la lettera, con l'allegria incosciente di chi ha bevuto a digiuno, mi accorsi che quella lettera in fondo era per Magda, l'avevo scritta a lei, certo, anche se diceva «Cara Isabel»; e così la appallottolai e la lasciai nel portacenere. (NI, p. 36)

Un qualcosa di misterioso e inquietante (misterioso e inquietante anche perché solo alluso, non svelato) circonda le due donne. E turbamento e tormento per un imprecisato senso di colpa e rimorso accompagnano la figura di Isabelle (la grafia è francese) nel racconto *Any where out of the World*:

non è ancora l'ora, Isabelle, tutto deve ancora succedere, io devo ancora lasciarti al vero tradimento, ma non sarà colpa mia, credimi, è colpa delle cose, che vogliono così, chissà cosa guida le cose, e tu devi ancora lasciarti trascinare al tradimento, ma anche questa non sarà colpa tua, e poi a modo mio dovrò farti morire, sarà quasi come se ti avessi uccisa io, ma anche questo non sarà colpa mia, sarà il tuo rimorso, e intanto lui non saprà mai niente del mio tradimento, basterà un giorno un annuncio su un giornale, una piccola frase segreta che solo noi due conosciamo, *any where out of the world*, sarà il segnale, e succederà tutto. (PE, p. 78)



Dal romanzo del viaggio in India al racconto (anche se ho il sospetto che il percorso sia inverso e che il racconto, pubblicato in un libro del 1985, preceda il libro indiano del 1984) si circoscrivono alcuni tratti di un'identità che si ripresenta nel racconto d'apertura de *L'angelo nero, Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*.<sup>28</sup> È un racconto che parla di un gioco: «un gioco facile, non costa niente, non ci sono regole se non con se stessi [...] ecco, così, basta una frase e tu decidi che è quella, la estrai dal discorso come un chirurgo con le pinze prende un brandello di tessuto e lo isola, per esempio: *il mio defunto marito, quando festeggiavamo le nozze d'argento, è una frase ottima per cominciare*» (AN, p. 13). Ma la casualità del gioco si drammatizza per l'ingresso di una voce esterna e impositiva: «*Non sono mai riuscito a dirtelo prima, ma ora è necessario che tu sappia*» (AN, p. 18). È la voce di Tadeus e a Tadeus si lega la figura, il nome di Isabel<sup>29</sup> («e dici: Tadeus, quel giorno eri tu con un'altra automobile, fosti tu a convincere Isabel a fare quella cosa, ti incaricasti tu di tutto, tramasti tutto, organizzasti tutto, fosti tu a preparare la sua perdizione», AN, p. 23), e poi, anche, Magda («E Magda, pensi, che ruolo ebbe in tutta questa storia? Lei, così silenziosa e così sollecita, sempre disponibile, quasi servizievole, con i suoi occhi languidi e la sua eterna nostalgia per qualcosa che sembrava avesse perduto ma non sapeva cosa: quale fu la tua parte, Magda?», AN, p. 24). Un qualcosa di drammatico unisce, nella condivisione di un evento, di un'esperienza indicibile, i quattro personaggi. E Tadeus,<sup>30</sup> che ritorna, ma con altre figu-

<sup>28</sup> Si veda l'eccellente lettura di A. DOLFI, *Il puzzle del rimorso. «Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa» di Antonio Tabucchi*, in AA.VV., «*Leggiadre donne...*». Novella e racconto breve in Italia, a c. di F. Bruni, Venezia, Marsilio 2000, pp. 261-78.

<sup>29</sup> Cfr. A. GUIDOTTI, *Aspetti del fantastico nella narrativa di Antonio Tabucchi*, «Studi novecenteschi», XXV (1998), 56, p. 359, n. 13: «La scelta del nome, al di là del suo porsi come nome comune in area ispano-portoghese, ricorda la Isabel protagonista del racconto di Delfini *Ricordo della Basca*, anch'essa evocazione della memoria e anch'essa oggetto di una scomparsa definitiva e piena d'interrogativi nello spazio, appunto, della memoria stessa». Ricordo che i nomi di Isabel e Taddeo (non Tadeus) compaiono la prima volta nel racconto *Tanti saluti*, pubblicato nel libro illustrato di T. PERICOLI, *Tanti saluti*, Milano, Rosellina Archinto 1988, pp. 5-15 (poi in traduzione spagnola, col titolo *Muchos recuerdos*, in GUMPERT, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, cit., pp. 223-9). Isabel torna anche in *Forbidden Games*: «E dentro c'è una fotografia di una donna nuda a un balcone. E quella donna non siete Voi, mia cara Amica, però lo siete, perché è Isabel, ma anche Voi siete Isabel, mia cara Amica, lo sapete» (SSF, p. 45).

<sup>30</sup> A proposito di Tadeus, DOLFI, *Il puzzle del rimorso...*, cit., p. 271, mette in evidenza l'«autorità che gli viene dalla negazione demoniaca (mutato com'è in una sorta di angelo tentatore) della parte terminale di un nome/specchio che inizia con *ta* (come Tabucchi) e si sigilla con *deus*».

re, altri personaggi, nel racconto successivo (Luisa, Tiago, Michel, Joanna; *Notte, mare o distanza*), e ci torna attraversato da una luce obliqua di sospetto e ambiguità, suggererà, ombra che riemerge dalla morte, ombra fortemente corporea che nell'allucinazione rappresentata dal romanzo consuma un succulento pasto assieme al personaggio chiamato "io", una vera e propria resa dei conti con questi, col personaggio chiamato "io" in *Requiem*.<sup>31</sup> «dovevamo parlare sul serio di quella assurda storia che ci è toccata, hai ragione» (R, p. 40). Un qualcosa di oscuro, di irrisolto anche sul letto di morte di Tadeus, una frase di Tadeus in agonia, non decifrata dall'"io" («è stata tutta colpa dell'herpes zoster», R, p. 40) e pur tuttavia ricondotta a qualcosa, a qualcuno («ma quella frase l'ho sempre collegata a Isabel, è per questo che sono qui, per parlare di lei», R, p. 41), prelude alla domanda culminante: «Senti, Tadeus, dissi io, perché Isabel si è uccisa? è questo che voglio sapere» (R, p. 46). È un'ossessione che parte da lontano, da altri racconti, da altre storie, che sono anche storie di nomi che si inseguono da una storia all'altra in un tentativo di verità. Ma è una verità che non risulta mai definita e che forse parzialmente si chiarisce, senza essere pienamente illuminata, combinando l'effetto di trascinamento e aggregazione di narrazioni diverse con il ritornare di richiami trasversali e immagini costanti (un pesce viscido e immondo, una carpa; l'*herpes zoster*), attraverso le parole del Copista del quadro di Bosch *Le tentazioni di sant'Antonio*: «guardi, le dico una cosa, penso che l'herpes sia un po' come il rimorso, se ne sta addormentato dentro di noi e un bel giorno si sveglia e ci attacca, poi torna a dormire perché noi siamo riusciti ad ammansirlo, ma è sempre dentro di noi, non c'è niente da fare contro il rimorso» (R, p. 97).

<sup>31</sup> Interessante, sia per quanto riguarda l'"io", sia per una considerazione generale dei rapporti di Tabucchi con l'onomastica è quanto lo scrittore afferma in un'intervista. Cfr. GUMPERT, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, cit., p. 119. Alla domanda («Nos gustaría saber cómo procede en la elección de los nombres de sus personajes, porque parece notarse una acusada tendencia desde un principio a cierto carácter simbólico que culmina en el simple "yo" con el que se denomina al protagonista de *Réquiem*»), così Tabucchi risponde: «Durante mucho tiempo he preferido bautizar a mis personajes, porque pensaba que con ello les confería mayor identidad, de la misma manera que para conocer mejor las cosas hay que identificarlas con un nombre. Además me sentía más "padre" de un personaje dotado de un nombre, aunque fuera un poco extraño, como los que les daba, que de uno anónimo. Por el contrario, en mi penúltima novela, *Réquiem*, preferí un simple "yo" narrador, un personaje innominado, que tal vez posea un carácter más colectivo, más fantasmal. No sé exactamente por qué, pero en estos momentos me resulta más fácil escribir con este recurso narrativo, porque no es más que eso: obviamente el personaje llamado "yo" no soy yo mismo». Questa parte dell'intervista non compare nella traduzione italiana di GUMPERT, *La letteratura come enigma...*, cit.