

## ANTONIO TABUCCHI FINGITORE E POLEMISTA \*

### La questione della coerenza

A più riprese, nel corso del Novecento, la questione della *coerenza* ha occupato una posizione centralissima negli studi letterari. Dall'estetica crociana alla scuola ginevrina per arrivare fino allo strutturalismo, l'*opera* letteraria è stata concepita come un sistema chiuso, autosufficiente, di assoluta perfezione formale, che realizzava senza intoppi né flessioni un determinato programma teorico, la *poetica*. Al giorno d'oggi, i critici sembrano meno disposti ad ammettere questa coerenza mitica – o fantasmatica – dell'opera, dell'estetica, e delle loro relazioni reciproche ; il postulato di partenza dell'inchiesta sulla letteratura è, spesso, di carattere diametralmente opposto : si indaga sulle cicatrici del testo, sulle faglie dell'opera, sulle incoerenze teoriche e di pensiero ; quel che sembra maggiormente degno di interesse non è più il miracolo della forma, bensì il percorso a ostacoli che lo precede, o addirittura le sue lacune, i paradossi e le contraddizioni che la forma dissimula. Si è compiuta, probabilmente, una vera e propria rivoluzione epistemologica, che andrebbe collegata ad altri mutamenti, verificatisi nell'ambito delle scienze umane ma anche in molti ambiti connessi.

Non è mia intenzione cercare di ripercorrere questa vicenda, né tantomeno stabilire gerarchie fra le diverse strategie di lettura. Quel che si può dire senza troppo impegno teorico, è che l'opera di certi scrittori sembra sollecitare l'interprete affinché si pronunci, appunto, sulla questione della

---

\* Desidero ringraziare Denis Ferraris che, oltre a mettere a mia disposizione una documentazione inedita ( cfr. *infra*, nota 20 ), ha riletto questo studio fornendomi preziosi consigli per la sua elaborazione.

coerenza. Fra essi, c'è Antonio Tabucchi. Leggendo i libri dell'autore toscano e le testimonianze della loro ricezione – interventi critici, monografie, articoli, saggi, recensioni – si ha a volte una curiosa impressione di sfasamento, come se ci si vedesse doppio. Tabucchi sembra contemplare nella propria persona poetica non *uno* bensì *due* scrittori, quasi che in lui si sia compiuto, su scala minore, il mistero dell'eteronimia pessoiana, o magari l'umoristico sdoppiamento dei personaggi di Pirandello. Da una parte, ecco il Tabucchi letterato litteratissimo, raffinato sperimentatore di forme narrative, sofisticato creatore di letteratura speculare<sup>1</sup>, che manovra sapientemente i codici e i generi; l'autore insistentemente e smaccatamente ipertestuale, nelle cui opere « [l']allusione a testi letterari e cinematografici è [...] esplicita e [...] ammiccante »<sup>2</sup>, e che anzi non sembra poter scrivere se non per l'impulso proveniente dalla letteratura altrui; lo scrittore che concede uno spazio e una rilevanza simbolica eccezionali ai linguaggi del sogno, dell'allucinazione, della fantasticheria, dell'immaginazione, dell'illusione; infine il *poeta fingitor* – secondo la celebre definizione di Pessoa che Tabucchi riprende – convinto, al pari del Convitato (*alias* Pessoa medesimo) nel nono capitolo di *Requiem*, che « la verità suprema è fingere »<sup>3</sup>. Ma accanto al letterato e al fingitore, si schierano altri personaggi, che paiono usciti da una finzione di Tabucchi: il cantore degli anarchici toscani in *Piazza d'Italia*<sup>4</sup>; il narratore che sceglie alcuni momenti forti della storia novecentesca per intrecciarvi le sue finzioni (pensiamo soltanto al salazarismo quale viene rappresentato in *Sostiene Pereira*)<sup>5</sup>; lo scrittore che interviene a difesa di Adriano Sofri con una lettera aperta sulla funzione dell'intellettuale, lettera poi destinata a diventare libro (*La gastrite di Platone*)<sup>6</sup>; il giornalista schierato, se non

---

<sup>1</sup> Come ad esempio in A. Tabucchi, *Sogni di sogni* (1992), Palermo, Sellerio, 1998, che fin dal titolo rinvia alle nozioni di *mise en abyme* e di *récit spéculaire*, quali vengono definite da L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (1977), Paris, Seuil, 1997.

<sup>2</sup> R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 140.

<sup>3</sup> A. Tabucchi, *Requiem. Un'allucinazione* (*Requiem. Uma alucinação*, 1991), Milano, Feltrinelli, 1995, p. 124.

<sup>4</sup> Cfr. A. Tabucchi, *Piazza d'Italia* (1975), Milano, Feltrinelli, 1998.

<sup>5</sup> Cfr. A. Tabucchi, *Sostiene Pereira* (1994), Milano, Feltrinelli, 1999.

<sup>6</sup> Cfr. A. Tabucchi, *La gastrite di Platone* (*La Gastrite de Platon*, 1997), Palermo, Sellerio, 1998.

con la sinistra, certo contro Berlusconi e contro la destra di governo, nell'Italia degli anni dal 2001 al 2005 (*L'oca al passo*)<sup>7</sup>.

A uno sguardo superficiale, insomma, sembrerebbero esserci due Tabucchi : potremmo definirli, rispettivamente, il *fingitore* e il *polemista*, o anche l'autore *fantastico* e quello *impegnato*. Etichette provvisorie e anzi approssimative, per varie ragioni : intanto, come vedremo fra breve, il fantastico non esclude certo l'impegno ; e poi, va detto che i termini « impegno » e « impegnato » vengono scartati dallo stesso Tabucchi in quanto anacronistici, ed eccessivamente connotati sul piano politico : « Termin[i] assolutamente inopportun[i], che io non ho mai usato, e che in Italia provoca[no] disgusto immediato, per via della [...] [loro] associazione con l'idea comunista »<sup>8</sup>. Ma benché queste categorie non siano del tutto calzanti, presentano l'indubbio vantaggio di essere comode, e di evocare all'istante le due anime dello scrittore, le due sorgenti della sua ispirazione.

### **Tabucchi fingitore e polemista**

Se Tabucchi non è uno ma bino, si pongono automaticamente due interrogativi. In primo luogo : codesta bipartizione, o dissociazione, merita il nostro stupore ? O non è essa un fatto del tutto naturale, che va da sé, che si incontra magari in altri scrittori ? In secondo luogo : se contraddizione o paradosso v'è realmente, come interpretarli, ed eventualmente risolverli ?

Il nostro stupore non è, probabilmente, necessario ; dopo tutto, non sono pochi i tessitori di aeree finzioni, e nella fattispecie gli scrittori fantastici, che si sono misurati – anche al livello della riflessione teorica – con la problematica dell'« impegno ». Potremmo ricordare il caso di Calvino, un edificatore di città invisibili che fu anche uno straordinario operatore culturale, e protagonista della vita civile e politica : le sue pagine sono « fatte di vita », come tutta la « letteratura italiana, quella grande, quella vera » ( secondo una definizione di Tabucchi, che tuttavia precisa trattarsi di « un certo Calvino », non di tutto... )<sup>9</sup>. Ancor più pertinente

<sup>7</sup> Cfr. A. Tabucchi, *L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando*, Milano, Feltrinelli, 2006.

<sup>8</sup> A. Tabucchi, *La gastrite di Platone*, p. 52. Su questa problematica è fondamentale uno dei testi dell'*Oca al passo*, intitolato, in modo eloquente, « L'impegno, che rebus ! » ( A. Tabucchi, *L'oca al passo*, p. 131-133 ).

<sup>9</sup> A. Tabucchi, *L'oca al passo*, p. 166. Che a Tabucchi non piaccia il Calvino più prossimo allo strutturalismo francese lo si capisce da un passo di *Si sta facendo sempre più tardi*

risulta, per certi versi, l'accostamento con Primo Levi, per il quale la letteratura è testimonianza e memoria, come per l'autore di *Piazza d'Italia*<sup>10</sup>: accanto ai capolavori del filone concentrazionario, Levi ha scritto anche parecchi testi fantastici, dalla spiccata dimensione etico-conoscitiva<sup>11</sup>. Infine, come non menzionare uno scrittore con il quale lo stesso Tabucchi confessa d'aver qualcosa in comune, Julio Cortázar, che fa della letteratura un viatico alla militanza politica, del fantastico una variante inattesa dell'eterno spirito rivoluzionario<sup>12</sup>? Tabucchi si iscrive in questa tradizione, e in tal senso, il suo praticare alternativamente e contemporaneamente il fantastico e la polemica, la finzione e l'impegno, non sembra porre alcun problema interpretativo.

E qui potremmo fermarci; se non fosse che, laddove il problema non esiste, la critica tende in certo qual modo a crearlo. Attualmente, infatti, essa privilegia il poeta-mentitore alla Pessoa (o alla Borges, o perfino alla Manganelli), facendo passare decisamente in secondo piano lo scrittore impegnato; risultato: diventa difficile conciliare l'immagine vulgata di Tabucchi con ciò che sappiamo del suo impegno civile, e con quelli fra i suoi testi che mirano *prioritariamente* a intervenire nel dibattito intellettuale e politico contemporaneo. Lo stupore del critico, benché non indispensabile, può rappresentare allora un riflesso salutare: tutto sommato, la questione merita d'esser posta, se non vogliamo ritrovarci fra le mani due immagini

(2001): in esso si allude alla «leggerezza che vorrebbero lasciare in eredità ai posteri [...] certi scrittori di questo nefitico millennio che muore, che hanno imparato la lezione sprecando il loro talento e immaginazione scrivendo a beneficio di manuali di narratologia» (A. Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 46).

<sup>10</sup> Si veda la quarta di copertina di A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*: «Questo libro è memoria [...]. Io ho sempre creduto nella letteratura come memoria».

<sup>11</sup> Sul fantastico leviano, e sulla funzione etico-conoscitiva che lo caratterizza, si può vedere S. Lazzarin, «Fatti non foste a viver come bruti. A proposito di Primo Levi e del fantastico», *Testo*, XXII, luglio-dicembre 2001, n° 42, p. 67-90.

<sup>12</sup> L'accostamento fra Cortázar e Tabucchi è stato sviluppato in due bei saggi di Eleonora Conti: «Memoria e menzogna: la narrativa anni Ottanta di Antonio Tabucchi», *Bollettino '900*, giugno-dicembre 2005, n° 1-2, p. 1-7, consultabile sul sito internet

<http://www3.unibo.it/boll900>, e «Memoria e menzogna. La Storia nel racconto fantastico: A. Tabucchi e J. Cortázar», in *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, atti del XVII convegno internazionale dell'A.I.P.I., Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006, a cura di B. Van den Bossche, Firenze, Franco Cesati, pubblicazione prevista nel corso del 2007.

molto diverse di un solo autore, che non sarebbe agevole riunire in una sola, o addirittura due autori diversi che, per un caso inesplicabile, risultassero omonimi.

### **Contro l'ipotesi della linearità cronologica**

E dunque : come mettere d'accordo, poniamo, l'autore del *Gioco del rovescio*<sup>13</sup> e di *Piccoli equivoci senza importanza*<sup>14</sup> con quello della *Gastrite di Platone* e di *Tristano muore*<sup>15</sup> ? Si è tentato di farlo, in passato, ricorrendo all'ipotesi più semplice, quella cronologica : a partire dalla metà degli anni Novanta, l'innamorato di finzioni cederebbe progressivamente il passo allo scrittore impegnato. Ma il senno di poi ci permette, oggi, di scartare questa interpretazione : il percorso intellettuale di Tabucchi non è affatto lineare ; a leggere in sequenza i testi tabucchiani secondo la loro data di pubblicazione, non si riscontra nessuna progressione di un eventuale tasso di « realtà » né correlativa diminuzione di un altrettanto eventuale tasso di « finzione » (ignoriamo qui volutamente la questione terminologico-concettuale del significato da conferire a queste categorie) ; non c'è, a ben vedere, nessuna moltiplicazione delle opere « impegnate » ai danni delle finzioni « fantastiche » o « fantasticheggianti ». E non soltanto perché il primo romanzo di Tabucchi, il già citato *Piazza d'Italia*, è letteratura memoriale, d'argomento storico e d'impegno civile, il che basterebbe a far entrare in crisi l'ipotesi evolutiva lineare ; ma anche perché *Sostiene Pereira*, che alcuni considerarono, al momento della sua pubblicazione, come il sintomo di un nuovo interesse per il « reale » da parte dello scrittore, non segna, in verità, alcuna svolta nell'opera di Tabucchi (una svolta si compie indubbiamente nella storia della sua ricezione : a partire dal fortunato romanzo del 1994, Tabucchi va sempre più acquisendo una notorietà mondiale ; ma questa, naturalmente, è un'altra faccenda). Del resto, i lettori più accorti si erano rapidamente resi conto della continuità fra le opere degli anni Ottanta e quelle successive

---

<sup>13</sup> Cfr. A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio*, Milano, Il Saggiatore, 1981 ; seconda edizione, accresciuta di tre racconti ( *Il gatto dello Cheshire*, *Vagabondaggio*, *Una giornata a Olimpia* ), da cui si cita : ( 1988 ), Milano, Feltrinelli, 1999.

<sup>14</sup> Cfr. A. Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza* ( 1985 ), Milano, Feltrinelli, 1998.

<sup>15</sup> Cfr. A. Tabucchi, *Tristano muore. Una vita* ( 2004 ), Milano, Feltrinelli, 2006.

all'apparizione del dottor Pereira<sup>16</sup> ; citiamo, a mo' di esempio, un giudizio critico del 1998 :

Si potrebbe obiettare che con *Sostiene Pereira* Tabucchi ha voltato le spalle al fantastico a favore di una storia ancorata alla realtà dei fatti storici e alla presa di coscienza del protagonista ; ma non mi pare del tutto vero. Una lettura più attenta può forse permettere di scorgere anche in queste pagine [...] le costanti della narrativa fantastica precedente [...].<sup>17</sup>

Se la cronologia non ci consente di operare suddivisioni nette, dato che le opere che saremmo disposti a etichettare come « fantastiche » si alternano con quelle più direttamente « impegnate » e più ricche di rinvii alla « realtà » contemporanea, anche le partizioni di carattere generico tendono a essere invalidate da una semplice lettura dei testi. Come è stato notato, non v'è opera « impegnata » nella quale i temi propriamente « fantastici » non abbondino<sup>18</sup> ; né v'è, d'altra parte, opera « fantastica », o scopertamente finzionale, che non contenga rinvii alla Storia – quella che Tabucchi, in *Sostiene Pereira*, scrive con la « s » maiuscola<sup>19</sup>. Le nozioni medesime di « finzione » ( o « menzogna ») e « realtà » (o « verità »), su cui i personaggi di Tabucchi riflettono spesso, cercando di definirne i contorni e il valore assiologico, rivestono, in definitiva, un ruolo e un significato diversi a seconda dei contesti : difficile stabilire l'opinione precisa dello scrittore in merito<sup>20</sup>. Ricorderemo un unico esempio, ma significativo : quello del protagonista dell'ultimo romanzo finora pubblicato da Tabucchi, *Tristano muore*. Costui è in grado di affermare una cosa, e l'esatto suo

<sup>16</sup> In questi termini – più esattamente, come una *visitazione* – la descrive lo stesso Tabucchi, in una « Nota » pubblicata sul *Gazzettino* nel settembre 1994 : « Pereira mi visitò per la prima volta in una sera di settembre del 1992 » ( A. Tabucchi, *Sostiene Pereira*, p. 211 ).

<sup>17</sup> A. Guidotti, « Aspetti del Fantastico nella narrativa di Antonio Tabucchi », *Studi Novecenteschi*, XXV, n° 56, dicembre 1998, p. 364.

<sup>18</sup> Oltre all'articolo di Angela Guidotti appena citato, mi permetto di rinviare, su questo argomento, a S. Lazzarin, « Materiali su Tabucchi e il fantastico », *Chroniques Italiennes*, LXXI, 2002, n° 4 [= Série Web, n° 2], p. 1-15, consultabile sul sito internet <http://www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes>.

<sup>19</sup> Cfr. A. Tabucchi, *Sostiene Pereira*, p. 97 : « noi viviamo la Storia ».

<sup>20</sup> Come dimostra, con un'analisi fine e acuminata, Denis Ferraris, in un saggio ancora inedito dedicato alle problematiche che io qui sfioro soltanto : la Storia, il reale, la finzione, la letteratura, la memoria e la testimonianza. Desidero ringraziare l'autore per avermi gentilmente permesso di leggerlo in forma dattiloscritta.

contrario. All'inizio del colloquio-monologo con lo scrittore che dovrebbe redigere la storia della sua vita, Tristano afferma la propria sfiducia nei poteri di rappresentazione della letteratura, da lui considerata come una forma di mistificazione : « non credo nella scrittura, la scrittura falsa tutto, voi scrittori siete dei falsari »<sup>21</sup>. A metà del romanzo, però, sembra che abbia cambiato idea ; solo uno scrittore, sostiene, può conferire agli eventi il sapore delle cose realmente accadute : « la verità è ancora più concreta quando diventa scrittura, nero su bianco, quella sì che è vera, la verità si scrive e si sottoscrive »<sup>22</sup>. E alla fine della storia eccolo ribadire, con maggior sintesi : « scritte le cose diventano vere »<sup>23</sup>. Sarebbe inutile chieder lumi a Tabucchi, almeno nella misura in cui le sue opere saggistiche – in cui si suppone lo scrittore assuma la parola in prima persona – giudicano la questione come priva di pertinenza. Uno dei saggi di *Autobiografie altrui*, pubblicati appena un anno prima di *Tristano muore*, allude alla « noiosa questione della verità, che in letteratura non significa niente, perché la letteratura è una realtà parallela »<sup>24</sup>.

### **La scelta del fantastico, ovvero : l'indagine sulla faccia oscura della realtà**

Non soltanto, dunque, il *fingitore* e il *polemista* si alternano in tutto il corso della carriera di Tabucchi, ma collaborano alla redazione di tutte le sue opere, che solo impropriamente possiamo suddividere in « testi di finzione » e « testi impegnati » ; per di più, Tabucchi non commette mai l'ingenuità che consisterebbe nel voler definire una volta per tutte le frontiere della « finzione » e della « realtà »<sup>25</sup> : c'è anzi un passo, nel volume di *autobiografie e poetiche* pubblicato nel 2003, che ci mette in guardia contro la « pretes[a], non di rado arrogante[e], di voler tracciare i confini esatti fra le cose che sono, di credere di misurare al millimetro dove finisce la “realtà” e dove comincia la “finzione” »<sup>26</sup>. Sicché diventa

<sup>21</sup> A. Tabucchi, *Tristano muore*, p. 11.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>24</sup> A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 98.

<sup>25</sup> Nel saggio sopra citato, D. Ferraris nota che tra le « manifestations du réel » Tabucchi annovera volentieri « les livres et ce que l'on trouve dans certains livres, à savoir des fictions, précisément »...

<sup>26</sup> A. Tabucchi, *Autobiografie altrui*, p. 122.

impossibile, per l'interprete, disegnare diagrammi o postulare percorsi unidirezionali : se vogliamo riconciliare il Tabucchi narratore fantastico con l'autore impegnato, dobbiamo procedere in modo diverso.

Possiamo cominciare con l'interrogarci sulle ragioni della scelta del fantastico da parte di Tabucchi. Preliminarmente, va ripetuto che, se i testi *propriamente fantastici* firmati da Tabucchi sono relativamente pochi – essi si trovano nelle raccolte *Il gioco del rovescio*, del 1981, *Piccoli equivoci senza importanza*, del 1985, e *L'angelo nero*, del 1991<sup>27</sup> – numerose sono invece le opere prossime al fantastico, o che, come si accennava, riutilizzano in gran quantità temi, forme, strutture caratteristici di questo genere o modo letterario : da *Donna di Porto Pim* (1983) al *Filo dell'orizzonte* (1986), dai *Volatili del Beato Angelico* (1987) a *Sogni di sogni* (1992) agli *Utimi tre giorni di Fernando Pessoa* (1994), per arrivare fino a due opere che si situano alla frontiera del genere come *Notturmo indiano* (1984) e *Requiem* (1991)<sup>28</sup>. Proprio il dittico composto da *Notturmo indiano* e *Requiem* è significativo dell'intento che sempre contraddistingue il narratore fantastico : sono racconti notturni, che esplorano la faccia nascosta, tenebrosa, onirica delle cose ; ora, il racconto fantastico è, per definizione, un'indagine sul *contrario della realtà* – su quel che non si vede dalla prospettiva abituale e rassicurante della quotidianità. Roger Caillois ha definito il fantastico come « un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel »<sup>29</sup> ; un impossibile conoscitivo, che insorgendo fa esplodere la coerenza del nostro universo : « [une] RUPTURE DE L'ORDRE RECONNU, [une] IRRUPTION DE L'INADMISSIBLE AU SEIN DE L'INALTÉRABLE LÉGALITÉ QUOTIDIENNE »<sup>30</sup>. Un altro teorico, Lucio Lugnani, ha descritto la crisi irreversibile che l'evento

---

<sup>27</sup> Cfr. A. Tabucchi, *L'angelo nero* (1991), Milano, Feltrinelli, 1999. Tabucchi ha recentemente ripubblicato tutti i suoi testi narrativi brevi in un unico volume di *Racconti*, Milano, Feltrinelli, 2005 ; un censimento dei racconti fantastici si può trovare nel mio articolo già citato, « Materiali su Tabucchi e il fantastico ».

<sup>28</sup> Secondo l'ordine cronologico di pubblicazione, e trascurando le opere già citate : A. Tabucchi, *Donna di Porto Pim* (1983), Palermo, Sellerio, 1998 ; *Notturmo indiano* (1984), Palermo, Sellerio, 1999 ; *Il filo dell'orizzonte* (1986), Milano, Feltrinelli, 1998 ; *I volatili del Beato Angelico* (1987), Palermo, Sellerio, 1998 ; *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa. Un delirio*, Palermo, Sellerio, 1994.

<sup>29</sup> R. Caillois, *Obliques, précédé de Images, images...*, Paris, Stock, 1975, p. 14.

<sup>30</sup> R. Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161 ; il maiuscolo è dell'autore.

fantastico determina nel « paradigma »<sup>31</sup> mediante il quale interpretiamo la realtà che ci circonda. Questa è la vocazione del genere, dalle sue origini negli sconvolgimenti di fine Settecento fino alle sue ultime incarnazioni postmoderne ; e chi volesse analizzare in tal chiave i racconti fantastici di Tabucchi<sup>32</sup> vedrebbe che, *mutatis mutandis*, essi si lasciano agevolmente ricondurre alla definizione di Caillois : al centro di ognuno di essi vi è uno scandalo conoscitivo, un intoppo della ragione che la scrittura cerca di sciogliere, un mistero che si vorrebbe elucidare. Ciò spiega, verosimilmente, l'analogia che si riscontra fra le teorie menzionate e alcune dichiarazioni di poetica da parte di Tabucchi. In un inciso rivelatore del *Prologo di Donna di Porto Pim*, ad esempio, lo scrittore parla del suo vizio di spiare le cose dall'altra parte :

Infine lo scritto intitolato *Una balena vede gli uomini*, al di là di un mio vecchio vizio di spiare le cose dall'altra parte, si ispira senza dissimulazione a una poesia di Carlos Drummond de Andrade, che prima e meglio di me ha saputo vedere gli uomini attraverso gli occhi penosi [*sic*] di un lento animale.<sup>33</sup>

Il fantastico tabucchiano sembra essere, appunto, uno stratagemma particolarmente efficace, e cauzionato da un'illustre tradizione ottonevicesca, per *spiare le cose dall'altra parte* ; o magari per esercitare la virtù straniante dello specchio, descritta in un passo dei *Volatili del Beato Angelico* :

Prendiamo dunque uno specchio in mano e guardiamo. Esso ci riflette identici invertendo le parti. Ciò che è a destra si traspone a sinistra e viceversa, sicché *chi* ci guarda

---

<sup>31</sup> Sul « paradigma di realtà » cfr. L. Lugnani, *Per una delimitazione del "genere"*, in *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 37-73, e in particolare la definizione sintetica che si legge a p. 54.

<sup>32</sup> È quel che ho cercato di fare in S. Lazzarin, *Baudelaire à Lisbonne. Perception du paysage urbain et fantastique "postmoderne" dans un récit d'Antonio Tabucchi*, in *Novecento – Cahiers du C.E.R.C.I.C.*, n° 24, 2002, p. 107-127, che verte però su un solo esempio : *Any Where Out of the World*, racconto di *Piccoli equivoci senza importanza*.

<sup>33</sup> A. Tabucchi, *Donna di Porto Pim*, p. 11-12. L'allusione al « lento animale » potrebbe rimandare a una poesia di Carlos Drummond de Andrade, *Um boi vê os homens*, pubblicata nel 1951 nella raccolta *Claro enigma*, e che fa parte dei trentasette testi del poeta brasiliano scelti e tradotti da Tabucchi : cfr. l'edizione bilingue *Sentimento del mondo*, Torino, Einaudi, 1987, p. 80, e p. 81 per la traduzione. Dato che il bue di Drummond de Andrade osserva meditando il comportamento degli uomini, *penosi* è verosimilmente un refuso per *pensosi*.

siamo noi, ma non gli stessi noi che un altro guarda. Restituendoci la nostra immagine invertita sull'asse avanti-dietro, lo specchio produce un effetto che può anche adombrare un sortilegio : ci guarda da fuori ma è come se ci frugasse dentro, la nostra vista non ci è indifferente, ci intriga e ci turba come quella di nessun altro : i filosofi taoisti la chiamarono lo *sguardo ritornato*.<sup>34</sup>

Sarà un caso che lo specchio sia, oltretutto « un simbolo » diffusissimo nella nostra cultura e perciò facilmente « comprensibile » per un occidentale<sup>35</sup>, anche uno degli oggetti perturbanti più frequenti nella tradizione del fantastico<sup>36</sup> ? Questa poetica dello *sguardo ritornato* è in fondo la stessa che ispira, fin dall'inizio, il Tabucchi narratore breve : la sua prima raccolta si intitola, come è noto, *Il gioco del rovescio*, e si apre con un'epigrafe tratta da Lautréamont che allude al « *puéril revers des choses* »<sup>37</sup>. Nella prefazione alla seconda edizione ( 1988 ), Tabucchi scriverà che *Il gioco del rovescio* è nato da una singolare « scoperta : l'essermi accorto un giorno, per le imprevedibili circostanze della vita, che una certa cosa che era "così" era invece anche in un altro modo. Fu una scoperta che mi turbò<sup>38</sup> ».

### **La funzione intellettuale, ovvero : la letteratura come impresa conoscitiva**

In un certo senso, il fantastico di Tabucchi è, sempre, un gioco del rovescio : un guardare le cose attraverso uno specchio che ce ne fornisce una visione insolita, o senz'altro *unheimlich* ; un « pronunciar[e] [...] a

---

<sup>34</sup> A. Tabucchi, *I volatili del Beato Angelico*, p. 46.

<sup>35</sup> Come osserva, da un punto di vista non-occidentale, Xavier Janata Monroy ( *ibid.* ).

<sup>36</sup> Nell'ottavo capitolo di *Requiem*, in previsione della sua cena con Pessoa, il narratore chiede al Venditore di Storie se può indicargli un buon ristorante che non sia troppo caro ; il Venditore gli dà allora l'indirizzo di un « locale post-moderno » ( A. Tabucchi, *Requiem*, p. 112 ), precisando che non sa esattamente che cosa significhi il termine. Si dà il caso che una delle caratteristiche di questo luogo sia di avere molti specchi : « Non glielo saprei spiegare neanch'io, disse il Venditore di Storie, voglio dire che è un posto con molti stili, guardi, è un ristorante con molti specchi e una cucina che non si sa bene cos'è, insomma, è un posto che ha rotto con la tradizione recuperando la tradizione, diciamo che sembra il riassunto di varie forme diverse, secondo me è in questo che consiste il post-moderno » ( *ibid.*, p. 112-113 ).

<sup>37</sup> A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio*, p. 7 ; il corsivo è dell'autore.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 5.

rovescio »<sup>39</sup>, come nei palindromi di Maria do Carmo ( il *palindromo*, sia detto per inciso, costituisce un *analogon* retorico del fantastico tabucchiano, proprio come l'*anamorfosi* un equivalente visivo ). Registriamo questa conclusione provvisoria, e spostiamo la nostra attenzione, ora, dal « fingitore » al « polemista ».

Il Tabucchi che mette in scena la Storia nei suoi romanzi – per esempio *Sostiene Pereira*, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*<sup>40</sup>, *Tristano muore* – e quello che non esita a fare una scelta di campo, intervenendo nella vita politica del suo Paese, muovono da una stessa concezione dell'intellettuale, e della funzione della letteratura. L'intellettuale, spiega Tabucchi nella *Gastrite di Platone*, non rappresenta un'« Istituzione » – si noti : con la « i » maiuscola – bensì una « funzione », per di più « *sporadica* »<sup>41</sup>; non esiste, di conseguenza, una classe intellettuale, ma solo delle persone che svolgono, qui e ora, la funzione intellettuale : il « funzionario della cultura »<sup>42</sup>, « il poeta, l'artista, ma anche semplicemente un qualcuno che si pone delle domande e che dunque assume la “funzione dell'intellettuale” »<sup>43</sup>. E in che cosa consisterebbe la suddetta funzione ? Il piccolo *pamphlet* tabucchiano nasce in risposta a una « Bustina di Minerva » di Umberto Eco nella quale si pretendeva, con malinconia o forse cinismo, « che quando la casa va a fuoco l'unica cosa sensata che l'intellettuale possa fare è chiamare i pompieri »<sup>44</sup>; a Eco, che ammonisce : « Badate che gli intellettuali, per mestiere, le crisi le creano ma non le risolvono », Tabucchi risponde : la « funzione dell'intellettuale non [...] [è] tanto “creare” delle crisi, ma *mettere in crisi* »<sup>45</sup>. Questo è anche, in fondo, lo scopo della letteratura : mettere in crisi, metterci in crisi. Essa è uno strumento di conoscenza, come Tabucchi sostiene nella sua introduzione all'*Oca al passo* :

Il tutto [cioè la totalità] ci è vietato, ma del tutto possiamo conoscere parti sufficienti a farci capire di più se riusciamo a collegarle fra di loro, a mettere assieme i frammenti

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 14, dove *mariposa* diventa, all'istante, *asopiram*.

<sup>40</sup> Cfr. A. Tabucchi, *La testa perduta di Damasceno Monteiro* ( 1997 ), Milano, Feltrinelli, 1999.

<sup>41</sup> A. Tabucchi, *La gastrite di Platone*, p. 29 ; il corsivo è dell'autore.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>45</sup> *Ibid.*, rispettivamente p. 31 e 32 ; il corsivo è dell'autore.

degli avvenimenti che accadono e che ci vengono forniti in maniera discronica, illogica, palindroma. In questo libro ho tentato di fare questo, intendendolo una forma di « romanzo », in maniera forse illegittima per chi concepisce la letteratura come un manuale, in maniera più plausibile per chi è convinto che la letteratura sia una forma di conoscenza attraverso la scrittura.<sup>46</sup>

E proprio grazie alla sua virtù conoscitiva, la letteratura diventa uno spazio di libertà :

Davvero vi resta difficile dare un volto ai singoli attori che oggi interpretano questi ruoli nella commedia umana che la Storia ci racconta da sempre ? Non esitate, fate le vostre scelte. È questo il bello della letteratura : è uno spazio di libertà. E per questo è stata sempre odiata da tutti i regimi.<sup>47</sup>

Questa convinzione, che la letteratura possieda una straordinaria « vérité de dévoilement »<sup>48</sup>, percorre tutta l'opera di Tabucchi : sarebbe agevole moltiplicare le testimonianze<sup>49</sup>. Si va dall'affermazione dell'avvocato Mello Sequeira – che cita Marcel Jouhandeau – nella *Testa perduta di Damasceno Monteiro* : « l'oggetto intrinseco della letteratura è la conoscenza dell'essere umano »<sup>50</sup>, alle parole di Pessoa in *Requiem* : « non crede che sia proprio questo che la letteratura deve fare, inquietare ?, da parte mia non ho fiducia nella letteratura che tranquillizza le coscienze »<sup>51</sup>. Le opinioni espresse dai personaggi paiono, nella fattispecie, condivise dall'autore, se è vero che nell'*Oca al passo* Tabucchi ritorna sulla questione, postulando l'esistenza di un'analogia fondamentale fra la letteratura e ogni forma di scrittura ( cioè, in definitiva, ogni forma di attività intellettuale ) : « la letteratura ( ma, ripeto, tutta la scrittura ) scende nel cuore delle cose »<sup>52</sup>.

Inquietare, mettere in crisi : lo fa o dovrebbe farlo l'intellettuale, lo fa la letteratura – grande o piccola che sia. Come ? Essenzialmente in un

---

<sup>46</sup> A. Tabucchi, *L'oca al passo*, p. 8.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>48</sup> Secondo la formula di Sartre citata da Todorov, la letteratura è « un dévoilement de l'homme et du monde » ( T. Todorov, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, 1984, p. 188 ).

<sup>49</sup> Una documentazione completa si trova nel saggio di D. Ferraris già menzionato.

<sup>50</sup> A. Tabucchi, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, p. 122.

<sup>51</sup> A. Tabucchi, *Requiem*, p. 119.

<sup>52</sup> A. Tabucchi, *L'oca al passo*, p. 163.

modo : cambiando il punto di vista, perché questa semplicissima operazione produce conoscenza. Tabucchi si dice persuaso dell'importanza del punto di vista, in letteratura e ancor più nella vita ; come spiega di nuovo nella *Gastrite di Platone*, il suo è

il punto di vista di chi, avendo ormai scritto molti romanzi, ha praticato con i suoi personaggi i punti di vista più disparati, giungendo alla convinzione che il punto di vista, se in narrativa ha un'importanza rilevante, nella vita è un fatto fondamentale. E già l'antico Poeta spagnolo diceva che « *una cosa piensa el bayo y otra quien lo ensilla* » e cioè, che una cosa pensa il cavallo e un'altra chi gli sta in sella.<sup>53</sup>

Oltreché un manifesto per la « funzione intellettuale », *La gastrite di Platone* costituisce insomma un trattatello di epistemologia tabucchiana : la comprensione profonda dell'oggetto, la conoscenza veramente innovativa<sup>54</sup>, quella che ci mette in crisi, non può scaturire se non dalla propensione del soggetto a cambiare il proprio punto di vista, a uscire da sé per *mettersi nei panni altrui*. È questo il senso dell'aneddoto – falsamente autobiografico, in realtà emblematico – del dodecaedro :

Non sono mai stato molto dotato nel disegno geometrico. Per questo ai tempi del liceo ammiravo il mio compagno di banco che senza problemi riusciva rapidamente a trasformare un solido, perfino un dodecaedro, in una figura piana distesa sul piano del quaderno e leggibile comodamente da un unico punto di vista : da colui che lo guardava di fronte. Io mi rendevo conto che quella figura sul quaderno era la conquista della purezza, della quintessenza, l'olimpica serenità acquisita dal dodecaedro che perdeva l'inquietta voluminosità con cui ingombra lo spazio. Eppure, per quanti sforzi facessi in direzione dell'idea platonica ( chiamiamola così ) del dodecaedro, la mia tendenza era quella di farne il giro per guardarne le dodici facce, osservando la sua, senz'altro più volgare, materialità. Quella era [...] la mia ingenua illusione di « capire » il dodecaedro : cambiare punto di vista per guardare le sue facce.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> A. Tabucchi, *La gastrite di Platone*, p. 22. La questione del punto di vista ha forse assunto tutta la sua importanza per Tabucchi il giorno in cui egli lesse, in traduzione francese e nel treno che lo riportava in Italia nell'autunno del 1964, *Tabacaria*, attribuita da Pessoa al suo eteronimo Álvaro de Campos. Si possono rileggere in tal prospettiva le parole che lo scrittore, quarant'anni più tardi, mette in bocca al narratore di *Tristano muore*, p. 122-123.

<sup>54</sup> L'intellettuale non può limitarsi a « tramandare il sapere », ma deve « produrre novità », scrive Tabucchi citando Blanchot ( *La gastrite di Platone*, p. 37 ; il corsivo è dell'autore ).

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 22-23. Si veda, a tal proposito, il fascino che esercita su Tabucchi la nozione di *frattale*, utilizzata fra l'altro nel testo di finzione più direttamente politico di tutta la sua

Qualche anno dopo *La gastrite di Platone*, con parole che sembrano dette a proposito della sua poetica del fantastico, Tabucchi scriverà : « Identificarmi nel punto di vista altrui, forse è questa la mia maniera di impegnarmi. [...] Il mio impegno consiste [...] nell'indagare la realtà con gli occhi altrui »<sup>56</sup>. *L'oca al passo* è tutt'intera un'illustrazione di questo programma.

### **Il « gioco del rovescio » come struttura fondamentale dell'opera di Tabucchi**

Lo si sarà capito : il legame fra il narratore fantastico e lo scrittore impegnato che stavamo cercando risiede in quella sorta di struttura formale ricorrente nell'opera di Tabucchi, non rigida ma elastica e adattabile a diversi contesti, che ha fornito, fra l'altro, il titolo alla sua prima raccolta di racconti. Il « gioco del rovescio », appunto : qui si trova, verosimilmente, il cuore dell'attività letteraria dello scrittore toscano. Il racconto fantastico sarà, di conseguenza, un mezzo per guardare o spiare le cose dall'altra parte, svelandone la faccia nascosta, insospettata, inquietante ; la funzione intellettuale, quale viene definita nella *Gastrite di Platone* e applicata sistematicamente alla realtà contemporanea nell'*Oca al passo*, sarà, a sua volta, uno strumento di conoscenza suscettibile di smascherare le menzogne della Storia, mostrandoci il rovescio inconfessabile del discorso del Potere. Che scriva narrativa fantastica o saggistica d'argomento politico, Tabucchi cambia il punto di vista per accedere a una conoscenza innovativa, e nella maggior parte dei casi perturbante (perché oltre al perturbante della letteratura fantastica esiste anche l'*Unheimliche* della Storia)<sup>57</sup> ; in entrambi i casi, si rivolge alla letteratura per *rovesciare la realtà*, o, come dice lui stesso, per « guardare l'altra faccia della medaglia<sup>58</sup> ». I teorici dell'attività ludica ci hanno insegnato che il gioco può essere una cosa molto seria ; il « gioco del rovescio » tabucchiano, come tutti i giochi seri, ha una posta

---

opera : *Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino ?* ( cfr. A. Tabucchi, *L'angelo nero*, p. 89 ).

<sup>56</sup> A. Tabucchi, *L'oca al passo*, p. 131.

<sup>57</sup> Cfr. A. Tabucchi, *La gastrite di Platone*, p. 26 : il caso Sofri « è davvero il perturbante di freudiana memoria, un *Unheimliche* non più desunto da un racconto di Hoffmann, ma dalla Storia ».

<sup>58</sup> A. Tabucchi, *L'oca al passo*, p. 132.

elevata : essa si chiama conoscenza, e capacità di farne uso per cambiare la realtà. E davvero questo sembra essere il minimo comun denominatore di *tutta* l'opera di Tabucchi ; oltre al « fingitore » e al « polemista », perfino il critico letterario, l'universitario specialista di letteratura portoghese, condivide il medesimo interesse per il rovescio delle cose. Il segreto della passione di Tabucchi per Pessoa, la quale trapela dalle finzioni ma ispira anche una produzione di carattere accademico<sup>59</sup>, si trova indicato a chiare lettere nel *Gioco del rovescio* (racconto) : « Pessoa è un genio perché ha capito il risvolto delle cose, del reale e dell'immaginato, la sua poesia è un *juego del revés* »<sup>60</sup>.

Un'ultima conferma viene da un apologo narrato nella *Gastrite di Platone*, al quale potremmo conferire, a prezzo di qualche piccola forzatura, un significato metaletterario ; lo useremo per concludere. Nel libro citato, Tabucchi parla fra l'altro del *Finnegans Wake* di Joyce, e del principio conoscitivo che ne è alla base : « Leggere la realtà "al rovescio", scambiando l'asse causa-effetto »<sup>61</sup>. Questo principio, che Tabucchi considera molto « allettante »<sup>62</sup> – come stupirsi, visto che, per definirlo, si serve di terminologia e concetti prettamente tabucchiani ? – e di cui propone immediatamente un'applicazione alla storia contemporanea e al caso Sofri, avrebbe, peraltro, « qualcosa che richiama un noto problema di logica ( passato poi alla sciaradistica ) »<sup>63</sup>. Si tratta della storiella dei due guardiani di prigione, l'uno menzognero e l'altro veridico, che trascrivo di seguito :

un condannato sta in una cella dove ci sono due porte, ciascuna delle quali sorvegliata da un guardiano. Una porta conduce al patibolo, l'altra alla salvezza. Un guardiano dice sempre la verità, l'altro dice sempre le menzogne. Il condannato non sa quale è la porta della salvezza e quella del patibolo, e non sa quale è il guardiano veritiero e quello menzognero. Tuttavia ha la possibilità di salvarsi, ma può fare solo una domanda a uno solo dei guardiani. Quale domanda deve fare ? Questa la soluzione. Per salvarsi egli deve chiedere a una delle sentinelle quale sia la porta che secondo il suo collega conduce alla salvezza ( o al patibolo ) e poi cambiare la porta che gli sarà indicata. Infatti se interpella il guardiano veritiero, costui, riferendo in modo veritiero la menzogna del

---

<sup>59</sup> Cfr. per esempio A. Tabucchi, *Un baule pieno di gente*, Milano, Feltrinelli, 1990, e *La Nostalgie, l'automobile, l'infinito. Lectures de Pessoa*, Paris, Seuil, 1998.

<sup>60</sup> A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio*, p. 13.

<sup>61</sup> A. Tabucchi, *La gastrite di Platone*, p. 24.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ibid.*

collega, gli indicherà la porta sbagliata. Se interpella il guardiano menzognero, costui, riferendo in modo menzognero la verità del collega, gli indicherà la porta sbagliata. In conclusione : bisogna sempre cambiare porta. Morale : per arrivare alla verità bisogna sempre stravolgere l'opinione di un'opinione.<sup>64</sup>

Di questo aneddoto enigmistico, ci interessa soprattutto il succo, o appunto la morale, che ne distilla Tabucchi. *Per arrivare alla verità bisogna stravolgere l'opinione di un'opinione* : bisogna, in altri termini, giocare al gioco del rovescio, capovolgere la realtà servendosi degli strumenti dell'analisi intellettuale, della scrittura, o anche – per chi è in grado di farlo – della letteratura. E questo è valido *sempre*, in ogni contesto e qualunque sia la forma intellettuale o letteraria prescelta. Il condannato della storiella deve optare fra verità e menzogna, ma ha un'unica possibilità ( « può fare solo una domanda a uno solo dei guardiani » ) ; nel corso della sua carriera letteraria, Tabucchi ha ugualmente dovuto scegliere fra un oracolo veritiero e uno menzognero, ma gli è stato concesso di reiterare *ad libitum* le sue interrogazioni. Da una parte, gli si offriva la cosiddetta « realtà », come Tabucchi non si perita di chiamarla<sup>65</sup> : gli eventi della Storia, le cronache della Politica, i fatti della Società ; ma anche la trama del quotidiano, o le storie realmente vissute, da sé o dagli altri, che possono fornire qualche dettaglio, qualche suggerimento, alla finzione. Dall'altra parte, stavano invece le seduzioni della « finzione », della menzogna letteraria, che sembra dire il vero più di quanto non faccia un nudo resoconto di accadimenti. Da una parte, c'era il racconto di fatti storici, o la narrazione che costruisce eventi fittizi a partire da una precisa realtà storica ( o autobiografica ) ; dall'altra, la letteratura come menzogna e la narrazione finzionale per eccellenza, il fantastico : la « quintessence de la littérature », come è stato detto da uno dei suoi più noti teorici<sup>66</sup>. E proprio come il condannato dell'apologo, se vuole cavarsela, dovrà capovolgere l'unico responso che gli verrà dato, così Tabucchi, che da trent'anni interroga i suoi due oracoli opposti e complementari, non ha smesso di capovolgere

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

<sup>65</sup> Per esempio nella « Nota » introduttiva a *Notturmo indiano*, dove si parla della « forza che il reale possiede » ( A. Tabucchi, *Notturmo indiano*, p. 9 ).

<sup>66</sup> Secondo Todorov, il fantastico sarebbe la più « fittizia » fra tutte le forme letterarie, e rappresenterebbe dunque « la quintessence de la littérature, dans la mesure où la mise en question de la limite entre réel et irréel, propre à toute littérature, en est le centre explicite » ( T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 176 ).

sistematicamente le risposte che essi gli fornivano, fossero esse la menzogna di una verità o la verità di una menzogna.

**Stefano LAZZARIN**