

## Materiali su Tabucchi e il fantastico\*

- Qui la volevo, replicò l'avvocato, il fantastico. E' una bella parola e anche un concetto su cui meditare, ci mediti, se ne ha tempo.<sup>1</sup>

1. Fernando Diogo Maria de Jesus de Mello Sequeira, detto Loton perché «assomiglia a quell'attore inglese grasso che recitava sempre nei ruoli dell'avvocato»<sup>2</sup> (Charles Laughton): con un nome del genere, l'avvocato di Oporto, uno dei personaggi più intriganti di tutta l'opera di Tabucchi («quel che un tempo si sarebbe detto un personaggio "a tutto tondo"»<sup>3</sup>), non poteva esimersi dal dire la sua su parecchie interessanti questioni. Tanto per limitarci al primo incontro con Firmino<sup>4</sup>: lo stile, Lukács, il materialismo dialettico, il neorealismo portoghese, Kafka e Orson Welles, la *Grundnorm* e Hans Kelsen, Marcel Jouhandeau e l'abiezione, Gide, Hölderlin e Flaubert. Come testimonia il passo che ho scelto per epigrafe, alla lista va aggiunta la questione del *fantastico*. L'invito tra sbrigativo e ironico che l'avvocato rivolge al giovane interlocutore non è peraltro l'unica occorrenza metaletteraria di questo tipo nei testi di Tabucchi; di due racconti che appartengono alla raccolta *Piccoli equivoci senza importanza*, per esempio, viene indicata a chiare lettere l'ascendenza generica (la *ghost story* ottocentesca):

---

\*Di seguito, le edizioni delle opere di Antonio Tabucchi e le sigle che ho utilizzato:

*Piazza d'Italia* (1975), Milano, Feltrinelli, 1998. [PI]

*Il piccolo naviglio*, Milano, Mondadori, 1978. [PN]

*Il gioco del rovescio* (1981), Milano, Il Saggiatore, 1983 [GR]; seconda edizione accresciuta di tre racconti: Milano, Feltrinelli, 1988 [GR2].

*Donna di Porto Pim* (1983), Palermo, Sellerio, 1998. [DPP]

*Notturmo indiano* (1984), Palermo, Sellerio, 1998. [NI]

*Piccoli equivoci senza importanza* (1985), Milano, Feltrinelli, 1998. [PE]

*Il filo dell'orizzonte* (1986), Milano, Feltrinelli, 1998.

*I volatili del Beato Angelico* (1987), Palermo, Sellerio, 1995. [VBA]

*L'angelo nero* (1991), Milano, Feltrinelli, 1999. [AN]

*Requiem. Un'allucinazione* (1991), Milano, Feltrinelli, 1995. [R]

*Sogni di sogni* (1992), Palermo, Sellerio, 1998. [SS]

*Sostiene Pereira* (1994), Milano, Feltrinelli, 1999. [SP]

*La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997), Milano, Feltrinelli, 1999. [TP]

<sup>1</sup>TP, p. 149.

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 94.

<sup>3</sup>P. Cudini, *Libri e premi (Arbasino, Tabucchi, Montefoschi)*, «La Rivista dei Libri», dicembre 1994 (pp. 14-5), p. 15. L'osservazione, comunque, riguarda il personaggio di Pereira in SP.

<sup>4</sup>TP, pp. 105-31 (capp. 11 e 12).

Non avrei niente da obiettare se *Gli incanti* e *Any where out of the world* fossero considerati due racconti di fantasmi, nel senso più vasto del termine; il che non impedisce, naturalmente, che possano essere letti anche in un altro modo.<sup>5</sup>

D'altra parte, sempre l'avvocato di *La testa perduta di Damasceno Monteiro* ci ricorda che in letteratura «tutto c'entra con tutto», e nessun argomento, nessun testo, nessun documento va scartato alla leggera da chi indaghi su uno qualsiasi degli innumerevoli luoghi del sistema:

Guardi, ragazzo mio, è come una ragnatela, ha presente una ragnatela?, ebbene, pensi a tutte quelle trame complicate tessute dal ragno, sono tutte vie che conducono al centro, a guardarle alla loro periferia non sembrerebbe, ma tutte conducono al centro [...].<sup>6</sup>

In ottemperanza al duplice invito di Mello Sequeira, dunque, lo scopo delle pagine che seguono consisterà in un tentativo di percorrere l'opera di Tabucchi dalla particolare prospettiva del fantastico - e se anche i risultati dovessero essere meno fruttuosi di quanto le allusioni che ho citato lascino sperare, resterà la consapevolezza di aver seguito uno dei fili della ragnatela, i quali tutti, anche se non sembra, *conducono al centro*.

2. Non appena definito il terreno di ricerca, ci si trova ad affrontare tre questioni molto controverse (in qualche misura esse si pongono sempre, quando si cerca di applicare la categoria del fantastico a testi di autori italiani della seconda metà del secolo XX).

a. La prima, e la più ovvia, riguarda la sopravvivenza novecentesca di questa forma letteraria. Una delle più discusse opinioni espresse da Tzvetan Todorov nel suo celebre libro è proprio quella relativa alla 'morte' del fantastico: apparso «vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle», il *conte fantastique* si sarebbe estinto con Maupassant, autore dei «derniers exemples esthétiquement satisfaisants du genre»<sup>7</sup>. E' probabile che queste affermazioni vadano sfumate (si può ammettere che il fantastico sia un genere *fondamentalmente*, ma non *esclusivamente* ottocentesco); il fatto è però che manchiamo tuttora di una descrizione coerente e unitaria dei fenomeni novecenteschi che ambiscono a essere raccolti sotto l'etichetta del fantastico (come era per l'Ottocento la teoria dell'*hésitation*, pur nei suoi aspetti più criticabili). Forse il momento di questa macro-sintesi non è ancora giunto, e certo non è questo il luogo per tentarla; non sarebbe ragionevole, tuttavia, rinunciarvi *a priori* - e proprio certe dichiarazioni metaletterarie di Tabucchi sembrano fatte apposta per invitare i teorici ad armarsi di pazienza, anziché dichiarare che il fantastico è «[i]ndefinibile per definizione»<sup>8</sup>. I generi, nota lo stesso Todorov, sorgono insieme alla riflessione sui generi<sup>9</sup>: il fantastico nasce contemporaneamente alla nozione di fantastico (a conferma di ciò, basti pensare al gran numero di testi teorici che gli autori ottocenteschi hanno lasciato). Se questo è vero, sarà lecito trarre le ultime conseguenze dal ragionamento: come proclamare la morte del fantastico, finché gli autori continueranno a parlarne in saggi e prefazioni o - come appunto fa Tabucchi - a riflettervi all'interno dei loro testi?

---

<sup>5</sup>Nota di PE (pp. 7-8), p. 8.

<sup>6</sup>TP, p. 129.

<sup>7</sup>*Introduction à la littérature fantastique* (1970), Paris, Seuil, 1995, pp. 174-5.

<sup>8</sup>S. Albertazzi, *Il punto su: la letteratura fantastica*, Bari, Laterza, 1993, p. 9.

<sup>9</sup>*Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 49.

b. La seconda questione concerne più specificamente la nostra letteratura: quale posizione assegnare a Tabucchi nella storia del fantastico italiano? Anche in questo caso, fra l'altro, dobbiamo fare i conti con una documentazione lacunosa: conosciamo abbastanza a fondo, attraverso antologie e saggi critici, il patrimonio ottocentesco, ma non altrettanto il Novecento<sup>10</sup>. Data l'irreperibilità della definizione e l'instabilità (che almeno in parte ne è conseguenza diretta) del canone, qualsiasi generalizzazione risulta prematura; eppure, a me sembra che si debba ammettere, almeno provvisoriamente, che i racconti di Tabucchi rappresentino un episodio particolarmente interessante nella storia del fantastico italiano del Novecento, per la loro indubbia qualità ma anche per ragioni di rappresentatività storica.

c. Con ciò raggiungiamo la terza grande questione teorica cui accennavo: quella dei rapporti tra il fantastico e il complesso fenomeno che nel dibattito culturale contemporaneo viene indicato con il termine di *postmodernismo*. A tal proposito va fatto soprattutto il nome di Remo Ceserani, che si è occupato, in due libri usciti a pochi mesi di distanza, appunto di fantastico e di postmoderno<sup>11</sup>. Nel primo intervento Ceserani si chiede come pensare l'evoluzione del fantastico tra Otto e Novecento: da Hoffmann a Cortázar le differenze sono tali e tante, che forse è opportuno rimpiazzare la consueta definizione di 'genere' con quella di 'modo' letterario<sup>12</sup> - cioè una categoria più flessibile perché meno codificata del genere. Questa proposta teorica è in relazione con un'ipotesi di storiografia letteraria più ampia, che il successivo volume sul postmoderno si incarica di approfondire; il fantastico sarebbe allora una sorta di osservatorio privilegiato prima della modernità, poi della postmodernità (e della transizione da un'epoca all'altra negli anni Cinquanta del nostro secolo):

Tra le tante rivisitazioni compiute dalla letteratura postmoderna delle modalità e dei generi letterari [...] del passato, da quelli classici e medievali sino a quelli moderni, non poteva mancare il fantastico. Anzi, si può dire, che esso ha avuto un posto privilegiato in tante scritture caratterizzate dal recupero ironico o nostalgico delle modalità letterarie di più forte attrazione. Ritornando in vita sotto forma di rivisitazione e rievocazione consapevole, il fantastico può ritornare anche a modalità più vicine a quelle dei primi racconti romantici, a parte l'inevitabile indebolimento e l'alleggerimento di certi effetti, dovuti all'intervento distanziante (in due diverse direzioni) della nostalgia e dell'ironia.<sup>13</sup>

In entrambi i volumi, l'autore postmoderno che Ceserani cita come esempio di questo consapevole recupero del fantastico è Antonio Tabucchi<sup>14</sup> (ecco la rappresentatività cui accennavo): *Raccontare il postmoderno* lo accomuna a Cortázar per la «capacità di rivitalizzare, all'interno della nostra cultura e dei nostri sistemi di comunicazione, il genere ottocentesco del racconto fantastico (in una versione postmoderna, fra tardo

---

<sup>10</sup>Il panorama migliore e più ampio resta quello provvisto dall'antologia di E. Ghidetti e L. Lattarulo, *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1984; si veda anche la parte novecentesca della recente *Enciclopedia fantastica italiana. Ventisette racconti da Leopardi a Moravia*, a c. di L. D'Arcangelo e F. Gianfranceschi, Milano, Mondadori, 1993. Nonostante l'abitudine invalsa fra teorici e critici, preferisco considerare *l'Italia magica* ([*Italie magique*, 1946], Torino, Einaudi, 1988) di G. Contini un'antologia del *surrealismo* italiano, e non del *fantastico* (il sottotitolo è peraltro chiaro: *racconti surreali novecenteschi scelti e presentati da G. Contini*). Come antologia del fantastico, essa offre un panorama inevitabilmente deludente.

<sup>11</sup>Cfr. rispettivamente *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, e *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

<sup>12</sup>Cfr. *Il fantastico* cit., soprattutto pp. 11 e 65-8.

<sup>13</sup>*Ibidem*, p. 140.

<sup>14</sup>Cfr. rispettivamente *Il fantastico* cit., pp. 140-3, e *Raccontare il postmoderno* cit., pp. 201-3.

surrealismo e psicologismo sottile e allusivo)»<sup>15</sup>; *Il fantastico* sceglie di analizzare *I pomeriggi del sabato* (dalla raccolta *Il gioco del rovescio*) in qualità di «campione di un'intera temperie letteraria»<sup>16</sup>. Ma il fatto più interessante è il vero e proprio dialogo a distanza, da un libro all'altro, da un saggio a un racconto o romanzo, che pare instaurarsi fra l'autore e il teorico, lo scrittore postmoderno che rivitalizza il racconto fantastico e lo studioso del fantastico e del postmoderno. In *Requiem* (1991), nell'ennesimo inserto metaletterario, si parla di postmoderno in termini che potremmo dire 'alimentari' o 'culinari' (e probabilmente non esenti da ironia):

proprio di fronte al molo c'è un ristorante che prima era una stazione o qualcosa del genere, adesso l'hanno trasformato in un luogo d'incontro polivalente, c'è ristorante, bar, discoteca e non so che altro, è un posto molto alla moda, credo che sia un locale post-moderno. Post-moderno?, dissi io, in che senso post-moderno? Non glielo saprei spiegare neanche 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.<sup>17</sup>

Sempre in *Requiem* si legge un trasparente ammicco al fortunato manuale di letteratura che Ceserani ha scritto in collaborazione con Lidia De Federicis<sup>18</sup>; anche in questa circostanza, e forse non a caso, è questione di «pappa»:

Brava!, esclamò Tadeus battendo le mani, lo sa come si chiama questo, Casimira?, si chiama una raffinata lezione di cultura materiale, per quel che mi riguarda io ho sempre preferito il materiale all'immaginario, o meglio mi è sempre piaciuto ravvivare l'immaginario col materiale, immaginario sì ma con giudizio, anche l'immaginario collettivo, bisognava cantarglielo chiaro al signor Jung, prima dell'immaginario viene la pappa.<sup>19</sup>

Qualche anno più tardi Ceserani, ancor prima di riconoscere come Tabucchi sia «fra i pochi scrittori dell'Italia contemporanea che non si offende a sentirsi definire postmoderno»<sup>20</sup>, cita un esempio di discussione accademica che *ravviva l'immaginario col materiale* - una cena dopo una conferenza, in compagnia di colleghi universitari, la quale - benché realmente avvenuta - conserva nondimeno un singolare, tabucchiano sapore di finzione:

i colleghi neozelandesi mi hanno portato in un ristorante e lì, con mia sorpresa, nientemeno che ad Auckland, nella Nuova Zelanda, mi sono trovato dentro un esempio perfetto di ristorante postmoderno. [...] Su ciascuna delle quattro pareti della stanza si apriva come una grande finestra, dove i camerieri andavano a presentare i loro ordini alla cucina; ciascuna delle quattro finestre offriva un menu diverso di una diversa tradizione culinaria: italiana, americana, cinese-thai e giapponese, ciascuna con le sue specialità, ciascuna aggiornata con un leggero tocco di *nouvelle cuisine*. I clienti, combinando i vari menu, potevano fare le più bizzarre creazioni; noi, per esempio, potevamo intertestualizzare ciascuno a

<sup>15</sup>Raccontare il postmoderno cit., p. 202.

<sup>16</sup>*Il fantastico* cit., p. 140.

<sup>17</sup>R, pp. 112-3. Sulla tematica 'alimentare' in Tabucchi si può leggere ora un bel saggio di L. Surdich, *Il «porto secco» di Pereira e altri vini nella narrativa di Antonio Tabucchi*, «Nuova Corrente», XLVIII, 2001, pp. 287-314.

<sup>18</sup>R. Ceserani e L. De Federicis, *Il materiale e l'immaginario. Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico*, 5 voll., Torino, Loescher, 1986 (la prima edizione, in 10 volumi, fu pubblicata nel 1979).

<sup>19</sup>R, p. 45. Del resto anche altrove, in Tabucchi, troviamo traccia delle sue frequentazioni intellettuali nell'ambiente accademico pisano (a Pisa Tabucchi è nato, nel 1943); in *Le persone felici* (VBA, pp. 67-8), per esempio, «quel francesista che è venuto a parlarci di Racine e di tutti i complessi della Fedra» è - inequivocabilmente, mi pare - Francesco Orlando.

<sup>20</sup>Raccontare il postmoderno cit., p. 201.

modo suo la sua cena: prendere, per esempio, del sushi insieme con una *ratatouille à la provençale*, una zuppa di cocco insieme con una pizza al pesto, e così via.<sup>21</sup>

3. Indipendentemente dalla posizione assunta in merito alle tre generalissime questioni teoriche che ho menzionato, sarebbe comunque difficile negare che Tabucchi sia uno dei crocevia del fantastico del secondo Novecento - e forse la stessa problematicità del caso è, sotto questo punto di vista, significativa. Ci si può accontentare, per il momento, di tale constatazione, che ha almeno il merito di far scendere il livello d'astrattezza del discorso e avvicinarci un po' di più alla concreta realtà dei testi. L'ambizione di queste pagine è del resto relativamente modesta: come segnalava già il titolo, il presente saggio vorrebbe essere soprattutto una raccolta di *materiali* - definire i confini di un territorio di ricerca, piuttosto che tracciarne una mappa esaustiva (anche perché in tal caso sarebbe necessario, appunto, sciogliere le questioni che mi sono limitato a porre). Quest'operazione di censimento può essere condotta secondo criteri differenti. Qui cercherò di applicarne quattro, alternativi e complementari, che possiamo chiamare rispettivamente 'diacronico' (cfr. § 4), 'sincronico' o 'categoriale' (§§ 5-6), 'analitico' (§ 7) e propriamente 'generico' (§ 8).

4. Adottare un criterio 'diacronico' significa seguire la ricerca da parte di Tabucchi della forma narrativa 'racconto fantastico', dagli inizi ai testi più recenti. Avvisaglie di un interesse di questo tipo compaiono già nelle prime opere, anche a impianto dichiaratamente eterogeneo; si pensi per esempio, nel romanzo d'esordio *Piazza d'Italia* (1975), all'episodio della migrazione delle finestre, soprannaturale o forse più esattamente *surreale* (ricorda fra l'altro quel che accade in uno degli ultimi romanzi palazzeschi, *Il doge*<sup>22</sup>): eppure *Piazza d'Italia* è ancora, nonostante la sperimentazione delle strutture narrative e la mescolanza dei tempi e l'eterno ricorrere dei nomi sempre uguali dei personaggi (che crea un perturbante effetto di *déjà vu*), un romanzo *generazionale* - qualcosa di molto più simile a *Die Buddenbrook* o a *Il mulino del Po* che non, certo, ai capolavori del fantastico otto-novecentesco. Il primo vero racconto fantastico compare in *Il gioco del rovescio* (1981), ed è il già citato *I pomeriggi del sabato*<sup>23</sup>; in seguito l'interesse di Tabucchi per il genere descrive una curva alternativamente crescente o decrescente, man mano che si alternano racconto e romanzo, poliziesco e appunto fantastico, opere nettamente *engagées* e testi di borgesiana levità come *Sogni di sogni* (1992). Qui basterà l'aver abbozzato questo percorso; bisogna tuttavia ancora sottolineare che quest'oscillazione pendolare tra misura breve e misura (più) lunga, e la tendenziale coincidenza dei testi 'romanzeschi' (sono in realtà, piuttosto, dei racconti lunghi) con quelli che ascrivemmo al genere poliziesco, di quelli narrativi brevi, invece, con quelli fantastici, sono dati sì abbastanza visibili, ma che non vanno interpretati in senso esclusivo. Il fatto è che perfino i punti apparentemente più 'bassi' dell'interesse di Tabucchi per il fantastico forniscono sempre e comunque indicazioni non trascurabili per la nostra tematica; il passo metaletterario che ho citato in epigrafe, per esempio, viene da *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997); quanto a *Sostiene Pereira* (1994), in attesa di dire qualcosa di più

---

<sup>21</sup>*Ibidem*, p. 158.

<sup>22</sup>Cfr. PI, pp. 109 (e poi anche il seguito delle pp. 129 e 141-2). Nel testo di Palazzeschi a 'decollare' improvvisamente è la basilica di San Marco a Venezia, con relativa quadriga di cavalli bronzei (*Il doge* [1967], a c. di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1974, pp. 183 sgg.); alla fine della storia, tuttavia, al contrario di quanto accade in Tabucchi, l'allegria compagnia ritornerà al domicilio (pp. 198-9).

<sup>23</sup>GR, pp. 78-101.

preciso sui dialoghi del protagonista con il ritratto della moglie morta, vorrei citare il giudizio di un critico, che mi pare si possa condividere:

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>24</sup>

5. Se decidiamo di privilegiare non la diacronia ma un punto di vista 'sincronico' sull'opera narrativa di Tabucchi, essa ci appare come un repertorio di temi, forme, *topoi* e dettagli che provengono dai testi più celebri del fantastico otto-novecentesco o rinviano al codice narrativo che quei testi contribuirono a creare. L'operazione non è affatto 'innocente', per più motivi: innanzitutto, per l'effetto decontestualizzante che le è in certa misura implicito (ma questo è d'altronde anche l'atteggiamento di gran parte della letteratura postmoderna nei confronti della tradizione, la tendenza a farne un repertorio, «un immenso museo mortuario degli stili, pasticciabili come gli ingredienti della cucina postmoderna»<sup>25</sup>: e allora l'opzione interpretativa non farà che riprodurre consapevolmente le caratteristiche della scrittura, convertirà Tabucchi in repertorio per poter con maggior agio isolare i 'pezzi' che le interessano). Poi, perché ormai sappiamo che il fantastico si situa alla convergenza di elementi retorico-stilistici e contenutistici, e che «[n]on ci sono procedimenti formali e neppure temi che possano essere isolati e considerati esclusivi e caratterizzanti di una specifica modalità letteraria»<sup>26</sup>: nessun elenco di procedure formali o luoghi comuni, dunque, potrà garantirci che stiamo lavorando con testi fantastici - e non con testi, tanto per fare un esempio, perfettamente 'realistici'. Sulla questione ritornerò; per ora mi limito a osservare che esistono temi e procedure formali e *topoi* che possiamo definire *tipicamente fantastici*, perché ricorrono con frequenza *significativa* in testi fantastici: è a questa tipicità 'relativa' che farò riferimento nel paragrafo seguente.

Diciamo in conclusione che, da questo punto di vista 'categoriale' (perché riduce i testi alle loro componenti, l'assemblaggio concreto e inscindibile dell'opera a categorie astratte), ben poche pagine di Tabucchi risultano del tutto eterogenee rispetto alla tradizione fantastica otto-novecentesca («davvero pochi sono i titoli non influenzati in tal senso»<sup>27</sup>); perfino in *Sostiene Pereira* - riprendo l'esempio precedentemente accantonato - compare un vecchio *topos* del fantastico, quello del ritratto animato, rivisto e corretto e 'de-fantasticizzato', privato dei suoi effetti perturbanti, perché inserito in un contesto altro. Eccone un esempio:

Andò fino all'ingresso, si fermò davanti al ritratto di sua moglie e gli disse: stasera vedo Monteiro Rossi, non so perché non lo licenzio o non lo mando a quel paese, ha dei problemi e vuole scaricarli su di me, questo l'ho capito, tu cosa ne dici, cosa devo fare? Il ritratto di sua moglie gli sorrise con un sorriso lontano. Bene, disse Pereira, ora vado a fare una siesta, sentirò dopo cosa vuole quel giovanotto.<sup>28</sup>

<sup>24</sup>A. Guidotti, *Aspetti del Fantastico nella narrativa di Antonio Tabucchi*, «Studi Novecenteschi», XXV, n° 56, dicembre 1998 (pp. 351-65), p. 364.

<sup>25</sup>R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno* cit., p. 89.

<sup>26</sup>R. Ceserani, *Il fantastico* cit., p. 75.

<sup>27</sup>A. Guidotti, *Aspetti del Fantastico* cit., p. 351.

<sup>28</sup>SP, p. 78. Il *topos* ricorre anche altrove, sotto varie forme: come ritratto che sorride *con un sorriso lontano* di nuovo in PE, p. 68, e AN, p. 114; come metafora in DDP, p. 81; infine, con tutta la forza perturbante del significato letterale in SS, p. 27 («Fu più forte di lui: si avvicinò al quadro e tendendo il braccio destro gli fece un gesto osceno. [...] Allora la Vergine mosse gli occhi come se fossero occhi umani e lo fulminò con lo sguardo»).

6. Fra i temi che più fortemente in Tabucchi rinviano alla tradizione fantastica potremmo menzionare innanzitutto il *sogno*: «l'importanza e la presenza ossessiva e perturbante del sogno (fino alla vera e propria invenzione di una serie di sogni di personaggi storici in *Sogni di sogni*, 1992)»<sup>29</sup>. Nei venti brevi testi che compongono questo libro, tuttavia, il tema è declinato in senso nettamente borgesiano, e ciò fin dal titolo, che allude alle origini oniriche della creazione letteraria: la letteratura è il sogno di cui gli artisti - scrittori, pittori, architetti, ecc. - sognano (così a Dedalo appare nel sonno il labirinto, ad Apuleio l'asino, a Rabelais Pantagruelle, a Coleridge l'Olandese Volante)<sup>30</sup>.

Ricorderei in seguito il tema dell'*apparizione*, che è un po' il filo conduttore dei racconti di *L'angelo nero* (1991): anche se le apparizioni sovranaturali di Tabucchi sono molto spesso discrete, sprovviste d'orrore, e cariche di valori simbolico-metaforici impensabili in un racconto ottocentesco. Un esempio lo fornisce *Staccia buratta* (uno dei testi di AN), con il suo angelo intravisto in uno specchio (uno dei luoghi topici delle apparizioni ottocentesche!):

Fu allora che lo vide. Era un piccolo angelo custode che, alle spalle di una donna nuda inginocchiata, teneva le ali spalancate in segno di protezione. [...] Fu un attimo. Nascose la testa fra le mani e tornò a guardare lo specchio: l'angelo era sparito.<sup>31</sup>

E poi il tema del *doppio*: un critico ha scritto che, a muovere la storia nei romanzi di Tabucchi, «mentre si intrecciano essere e apparire, identità e ripetizione, tempo e memoria, sogno e delirio, notte ed insonnia, è spesso la ricerca, l'inseguimento di un altro, esistente o fittizio, reale o immaginario. Un altro simile a sé, più che un amico un fratello [...], oggetto, in vita e in morte (o nell'incertezza tra le due), di un dialogo continuo in assenza»<sup>32</sup>. In definitiva, un doppio: poiché «brevissimo è il passo dalla fratellanza alla specularità»<sup>33</sup>.

<sup>29</sup>R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno* cit., p. 202.

<sup>30</sup>Con ancor più vertiginosa complicazione, nel finale di *Esperidi. Sogno in forma di lettera* (DPP, pp. 13-8), Ulisse sogna «che ti scrivevo questa lettera, e che io non ero più il greco che salpò a cercare l'Occidente e non fece più ritorno, ma che lo stavo solo sognando» (p. 18): la scrittura sarebbe dunque un sogno (vedi il sottotitolo del racconto) che riferisce un sogno (quello di scrivere una lettera) che riferisce un sogno (quello di essere Ulisse). Ma anche altrove Borges fa capolino, per esempio in nuove variazioni di soggetto onirico (Dedalo «è forse un nostro sogno» [SS, p. 79], la vita umana è «sogno di essere vivi», da cui un giorno ci desteremo [PE, p. 7], Pindaro pensa di aver trionfato alle Olimpiadi, ma era «un sogno dentro un sogno» [GR2, p. 173]); oppure nella riflessione sul tempo che ritorna ossessivamente nei racconti di VBA; e forse anche nel tema della letteratura come menzogna, che affiora qua e là - si pensi per esempio al finale di *Requiem*, in cui un anonimo Convitato (che è palesemente da identificarsi con il prediletto Pessoa) dice al proprio interlocutore che considera «il suo genere d'onestà [...] una forma di miseria», perché «la verità suprema è fingere» (R, p. 124: anche se poi il narratore lo ammonisce a non esagerare). Mi chiedo infine se Borges abbia contato qualcosa nel determinare il gusto per la narrazione di 'vite immaginarie' che Tabucchi manifesta a più riprese: una «vita immaginaria» (DPP, p. 10) è, per sua stessa ammissione, quella di *Antero de Quental* in *Donna di Porto Pim*; 'episodi biografici immaginari' sono quelli raccontati in due dei tre testi aggiunti nella seconda edizione di *Il gioco del rovescio* (Dino Campana è il protagonista di *Vagabondaggio* [GR2, pp. 143-53], Pindaro di *Una giornata a Olimpia* [*ibidem*, pp. 155-74]); 'lettere immaginarie' sono quelle di *Passato composto* (VBA, pp. 23-33) - proprio come 'sogni immaginari', del resto, erano quelli di SS.

<sup>31</sup>AN, p. 69.

<sup>32</sup>A. Dolfi, *Tabucchi e il viaggio: illusione e specularità. Riflessioni in margine a «Notturmo indiano», «Italia», n° 1* (pp. 161-82), pp. 165-6.

<sup>33</sup>*Ibidem*, p. 166.

Alcuni temi, per il trattamento cui vengono sottoposti, risultano di particolare interesse: così quello della *predizione*, che nel racconto ottocentesco è quasi sempre sinistra e si realizza con precisione infallibile (basti pensare a testi diversi fra loro e tutti però illustri come *Michael Kohlhaas* [1810] di H. von Kleist, *Der Pokal* [1811] di L. Tieck, *My Aunt Margaret's Mirror* [1828] di W. Scott, *Chronique du règne de Charles IX* [1829] e *Lokis* [1869] di P. Mérimée, *La Main enchantée* [1832] di G. de Nerval, *La Neuvaine de la Chandeleur* [1838] di C. Nodier, *Strana storia* [1869] di I. Turgenev, per arrivare fino a *Lord Arthur Savile's Crime* [1887] di O. Wilde<sup>34</sup>). Nei testi narrativi di Tabucchi il tema viene usato a più riprese<sup>35</sup>; ma che cosa è rimasto del contorno di effetti misteriosi e sinistri che accompagnavano questo 'piatto forte' del fantastico ottocentesco, e che cosa dell'inesorabile e perciò perturbante esattezza del meccanismo? Il caso più notevole è forse quello del capitolo VII di *Notturmo indiano* (1984), in cui il narratore chiede a un indovino di scoprire dove si trovi il suo *atma*, la sua «anima individuale»<sup>36</sup>: ma il risultato è una predizione che non predice più nulla, un'arte divinatoria che funziona a vuoto, come una struttura ormai priva di significato («Dice che può provare [...] ma non garantisce»<sup>37</sup>).

Nei testi di Tabucchi filtra anche una topica da sempre prediletta dalla narrazione fantastica. Ho già detto del *topos* del ritratto vivente, cui va aggiunta un'occorrenza di quello, imparentato e complementare, della statua vivente<sup>38</sup>; potrei citarne molti altri ma mi limiterò a selezionarne tre. Il primo è quello dell'invecchiamento istantaneo, che compare già in *Die Abenteuer der Sylvesternacht* (1814-15) di Hoffmann, ed è poi la sorte di generazioni e generazioni di vampiri che si dissolvono a contatto con l'acqua santa o perché piamente impalati da monaci volenterosi. Nel seguente passo di *Sogni di sogni* Tabucchi riusa questo ben collaudato espediente, anche se più che ai vampiri sta pensando, probabilmente, alle streghe del folclore (le quali hanno la paradossale caratteristica di essere belle e orribili, giovani e vecchie al tempo stesso o in rapida e reversibile successione<sup>39</sup>):

Apuleio balzò verso il fuoco e afferrò un tizzone ardente, tracciò nell'aria dei segni, pronunciò le parole che sapeva di dover pronunciare. La donna gridò, sulla bocca le si disegnò una smorfia di disgusto e il suo volto cominciò a raggrinzirsi assumendo le sembianze di una vecchia.<sup>40</sup>

L'incertezza tra animato e inanimato è un altro fortunatissimo *topos* da racconto fantastico, come già faceva notare Jentsch nel suo pionieristico saggio sul perturbante (e

---

<sup>34</sup>E, da noi, a I. U. Tarchetti (*Le leggende del castello nero*, 1869) e C. Boito (*Un corpo*, 1876).

<sup>35</sup>Cfr. PI, p. 83 (ma l'esito di questo *oroscopo* è dichiarato fin dall'*Epilogo* - che in realtà è un prologo - del romanzo: cfr. pp. 11-2); NI, pp. 67-71; VBA, pp. 26-31; R, pp. 29-30.

<sup>36</sup>NI, p. 68.

<sup>37</sup>*Ibidem*, p. 70.

<sup>38</sup>Cfr. DPP, p. 14. Nel secondo romanzo di Tabucchi, *Il piccolo naviglio*, c'è invece un cane che esce da una tappezzeria, quasi fossimo in un racconto di Gautier (PN, pp. 106-7).

<sup>39</sup>L'osservazione è di E. Jones, *Psicoanalisi dell'incubo (On the Nightmare)*, 1931), Roma, Newton Compton, 1978, *passim*, che fa notare come questo motivo folclorico sia strettamente legato ad analoghe immagini del sogno: la «combinazione dei due estremi attrazione-repulsione, bellezza-bruttezza» è meccanismo onirico fondamentale perché «rappresenta le due forze contrastanti desiderio-inibizione» (p. 76).

<sup>40</sup>SS, p. 24.



su questo punto Freud doveva dichiararsi d'accordo con lui)<sup>41</sup>. In un luogo di *Notturmo indiano* il protagonista si lascia sorprendere da un effetto di questo genere:

Ero arrivato alla fine del lungo preambolo dedicato al Re, quando, senza sapere da quale segnale, ebbi la sensazione di non essere solo. Forse sentii un lieve scricchiolio o un respiro; oppure, con più probabilità, avvertii semplicemente la sensazione che si prova quando uno sguardo è posato su di noi. Alzai gli occhi e scrutai l'ambiente. In una poltrona fra le due finestre, dall'altra parte della sala, la massa scura che quando ero entrato mi era parsa un vestito buttato disordinatamente sulla spalliera della sedia, si voltò lentamente, proprio come se aspettasse il momento di essere guardato, e mi fissò.<sup>42</sup>

Infine, il treno come luogo inquietante, sede di apparizioni: è un *topos* che nasce abbastanza presto nell'Ottocento, quando si assiste all'«utilizzo dello sfondo ferroviario e delle immagini legate a treni, ferrovie e stazioni per esprimere i temi del perturbante e dar forma al modo fantastico, o per ambientarvi romanzi polizieschi, di spionaggio, d'avventura»<sup>43</sup>. Non sarebbe difficile elencare attestazioni più o meno celebri, ottocentesche (C. Dickens, *The Haunted House* [1859] e *The Signalman* [1866]; M. Schwob, *Le Train 081* e *L'Homme voilé* [in *Coeur double*, 1891]; e anche l'esordio fantasticheggiante e ferroviario di *Malombra* [1881] di A. Fogazzaro) e novecentesche (A. Blackwood, *Ancient Sorceries* [1908]; W. de la Mare, *Crewe* [1930]; M. R. James, *A View from a Hill* e *A Warning to the Curious* [entrambe da *A Warning to the Curious and Other Ghost Stories*, 1925]). Tabucchi, da parte sua, lo riprende in due luoghi, strettamente (geneticamente) legati uno all'altro<sup>44</sup>: il capitolo IV di *Notturmo indiano* (1984) e il racconto *I treni che vanno a Madras*, appartenente alla raccolta *Piccoli equivoci senza importanza* (1985)<sup>45</sup>. A prescindere dal fatto che nessuno dei due testi, propriamente, appartiene al fantastico (ma su questo ritornerò), quel che ora ci interessa di più è l'uso spiccatamente postmoderno che Tabucchi fa del *topos*, nel racconto del 1985. Se nel capitolo di *Notturmo indiano* il narratore incontra un uomo che si reca a Benares per «morire»<sup>46</sup>, un anno dopo fa la conoscenza occasionale di un uomo che, viceversa, va a Madras per *uccidere*<sup>47</sup>; costui dichiara a un poliziotto indiano di chiamarsi *Peter Schlemihl*: la reazione stupita del narratore è un po' anche la nostra, il passeggero «non può avere questo nome, [...] esiste un solo Peter Schlemihl, è un'invenzione di Chamisso, e [...] [lui] lo sa perfettamente»<sup>48</sup>. Il gioco letterario non è

<sup>41</sup>Cfr. rispettivamente E. Jentsch, *Sulla psicologia dell'Unheimliche (Zur Psychologie des Unheimlichen)*, 1906), in appendice ad AA. VV., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 397-410; e S. Freud, *Il perturbante (Das Unheimliche)*, 1919), in Id., *Opere. IX. 1917-23. L'io e L'Es e altri scritti*, a c. di C. L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, pp. 77-118.

<sup>42</sup>NI, pp. 74-5.

<sup>43</sup>R. Ceserani, voce «Treno, Locomotiva, Ferrovia, Stazione ferroviaria», in AA. VV., *Dizionario tematico di letteratura*, a c. di R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, Torino, UTET, in corso di stampa.

<sup>44</sup>Su questo nesso cfr. A. Dolfi, *Tabucchi e il viaggio* cit., pp. 168 sgg., che ricorda anche quello che è virtualmente «il testo conclusivo di *Notturmo indiano*» (p. 174): *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*, racconto in forma epistolare che si legge in VBA, pp. 42-53.

<sup>45</sup>Cfr. rispettivamente NI, pp. 38-43, e PE, pp. 107-17. Nel romanzo il tema ferroviario è annunciato fin dalla prima pagina, che cita la guida (*India, a travel survival kit*) poi utilizzata anche dal protagonista del racconto (cfr. rispettivamente NI, p. 13, e PE, p. 111). Altrove in Tabucchi l'ambientazione ferroviaria serve scopi altri (così per esempio in due racconti della seconda edizione di *Il gioco del rovescio: Il gatto dello Cheshire* e *Vagabondaggio*).

<sup>46</sup>NI, p. 42.

<sup>47</sup>Questo capovolgimento della trama arricchisce fra l'altro il *dossier* degli innumerevoli legami che esistono fra le due narrazioni.

<sup>48</sup>PE, p. 112.

semplicemente intertestuale, ma ipertestuale, e alla massima potenza (ripreso letteralmente da Hoffmann e Gautier, più tardi implicitamente alluso da autori postmoderni come Pynchon, *Schlemihl* è uno di quei nomi che hanno smesso di appartenere a un solo autore, sono diventati proprietà di un'intera tradizione letteraria)<sup>49</sup>; potrebbe sembrare, a prima vista, gratuito - da qui, mi pare, l'accento lievemente scandalizzato della replica del narratore. Presto si scopre, tuttavia, che si tratta di un gioco molto serio: come il personaggio di Chamisso, quello di Tabucchi ha perduto un'ombra (anche se in Tabucchi la scomparsa dell'ombra è metaforica, non letterale: ma anche in questo caso, mi sembra, il simbolo è irriducibile a trascrizioni univoche<sup>50</sup>); il suo viaggio è un percorso di espiazione e al tempo stesso una vendetta, tarda ma inesorabile. La posta in gioco: l'olocausto, l'integrità morale e fisica della persona umana, le frontiere della sperimentazione scientifica, la consapevolezza che, non solo nel ciclo induista delle reincarnazioni, ma già all'interno di una sola vita umana, prima o poi «il cerchio si chiude»<sup>51</sup>.

Ho parlato di temi, di *topoi*, e anche - attraverso l'esempio del nome di Schlemihl - di dettagli; per concludere questo elenco provvisorio e incompleto, una parola sulle procedure formali. Anche in questo caso è possibile individuare in Tabucchi una volontà di collegarsi alla tradizione 'classica' del fantastico; pensiamo alla stessa sua predilezione per la misura breve della narrazione, oppure alla scelta della prima persona nei testi che con maggior sicurezza possiamo ascrivere al fantastico (per esempio *Gli incanti* e *I pomeriggi del sabato*), o ancora alla retorica che accumula i dettagli 'che fanno realtà' per poter poi solidamente innestarvi la descrizione dell'evento soprannaturale («Il racconto è pieno di dati di realtà», nota Ceserani<sup>52</sup> sempre a proposito di *I pomeriggi del sabato*). Pensiamo infine a certe «trame aperte, che restano alla fine in sospeso e senza completamento o chiusura»<sup>53</sup>, porte spalancate sul mistero e sull'ambiguità, come in alcuni dei più rinomati capolavori del fantastico.

7. Fra i criteri cui accennavo in precedenza, un terzo ha carattere 'analitico': si tratterà allora di studiare in dettaglio qualche opera dallo statuto particolarmente ambiguo, difficilmente riconducibile a un genere preciso (che non sia l'eterno e vago 'romanzo'); e però, al tempo stesso, d'interesse centrale per la problematica che stiamo affrontando.

---

<sup>49</sup>I testi cui alludo sono: di E. T. A. Hoffmann, il già citato *Die Abenteuer der Sylvesternacht* (1814-15); di T. Gautier, *Onuphrius* (1832) e *Avatar* (1857); di T. Pynchon, *V.* (1961).

<sup>50</sup>Anche se ben presto l'ombra di Chamisso, nelle interpretazioni che ne diedero gli autori successivi, venne ridotta ad 'anima', in *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1813) il simbolo era ben altrimenti complesso (lo mostra, fra l'altro, il fatto che l'uomo in grigio, dopo essersi impadronito dell'ombra, torna a reclamare esplicitamente l'anima: segno che le due ambite prede non coincidono). Quanto a Tabucchi, A. Dolfi sostiene che la perdita dell'ombra da parte del suo personaggio allude a «una dimidiazione dell'io imposta dalla persecuzione e dalla guerra, dal delirio politico e dall'ideologia» (*Tabucchi e il viaggio* cit., p. 172): il che è innegabile, ma a mio parere non esaustivo. Le cose sono forse più complesse; si pensi per esempio alla quantità di tradizioni folcloriche che collegano l'ombra alla virilità e alla fecondità; e si ricordi la singolare impressione del narratore di fronte alle maniere e all'*aspetto fisico* del suo interlocutore («C'era una sorta di incompiutezza, nel suo aspetto, qualcosa di dimidiato, ma era difficile dire che cosa: pensai a qualcosa di infermo e di nascosto, come una vergogna» [PE, pp. 110-1]). Quando infine il sedicente Peter Schlemihl racconta, in termini allusivi e discreti, la sua storia, non manca di accennare alle «domande precise concernenti le nostre funzioni virili» che medici e infermieri ponevano alle cavie umane destinate a servire «al progresso della scienza tedesca» (p. 113).

<sup>51</sup>*Ibidem*, p. 114.

<sup>52</sup>*Il fantastico* cit., p. 140.

<sup>53</sup>*Raccontare il postmoderno* cit., p. 202. Gli esempi ricordati da Ceserani sono quelli di *Rebus* (PE, pp. 29-46) e di *Il filo dell'orizzonte*, enigmatico 'romanzo poliziesco' del 1986; a questi possiamo aggiungere altri, e soprattutto quello di *Notturmo indiano*.

a. In *Donna di Porto Pim* (1983) Tabucchi riattualizza le grandi storie ottocentesche del naufragio e della caccia alla balena, riscrive le navigazioni maledette di Poe Melville Conrad e gli altri, compila una sorta di prontuario postmoderno di quella tradizione, in forma epitomica, erudita, frammentaria (raccontini, annotazioni, brevi frammenti compongono questo libretto). Le *auctoritates* ottocentesche stanno una accanto all'altra, un po' come i libri della biblioteca 'galleggiante' di Rupert e signora (i quali hanno lasciato la terraferma e «ora vivono sulla barca»<sup>54</sup>):

C'è una piccola e nutrita biblioteca. Mi metto a curiosare: Melville, naturalmente, e Conrad e Stevenson. Ma anche Henry James, Kipling, Shaw, Wells, i *Dubliners*, Maugham, Forster, Joyce Cary, M. E. Bates.<sup>55</sup>

Naturalmente il lavoro di compilazione è anche lavoro di rivisitazione; balene e naufragi, qui, interessano soprattutto perché si prestano a un'interpretazione metaforica:

Suoi argomenti [di DPP] sono fondamentalmente le balene, che più che animali sembrerebbero metafore; e insieme i naufragi, che nella loro accezione di atti mancati e fallimenti sembrerebbero altrettanto metaforici.<sup>56</sup>

E a quest'altezza cronologica sembra inevitabile che, se si concede spazio all'Olandese Volante (al termine di una caccia alla balena peraltro appassionante quasi come in Melville), ciò avvenga incidentalmente e all'interno di una similitudine - come a dire, mescolando nostalgia e ironia, che il Vascello Fantasma è anch'esso una bella metafora, e nient'altro:

La vela schiocca in maniera lugubre, i corpi immobili nel sonno sono piccoli mucchi scuri e la scialuppa scivola sull'acqua come un vascello fantasma.<sup>57</sup>

b. Un altro testo che sfugge alle etichette generiche (un'*allucinazione*, secondo la definizione di Tabucchi) è *Requiem* (1991). Qualcuno lo legge come testo fantastico *tout court*; Angela Guidotti, per esempio, lo considera un «punto d'approdo di una ricerca personale nell'ambito del Fantastico da parte dell'autore», e fa notare come l'intero sistema tematico dell'opera sia imparentato con la tradizione fantastica:

In questo romanzo Tabucchi lavora su alcuni temi-chiave, del genere fantastico e della sua narrativa in particolare: il viaggio più o meno allucinante di cui il protagonista è consapevole, il sogno contrapposto alla stessa condizione allucinatoria, i fantasmi che ritornano inserendosi nella vita con il recupero delle pulsioni del corpo, il tempo ora contratto ora dilatato, oppure sovrapposto nel ricordo o nella sequenza degli avvenimenti [...].<sup>58</sup>

Questo breve elenco potrebbe continuare. C'è per esempio in *Requiem* tutto un discorso sulle abitudini e attività dei fantasmi, che evidentemente sfrutta il coefficiente di 'prenotorietà' garantito dalla tradizione classica (così i fantasmi «appaiono a mezzanotte»,

---

<sup>54</sup>DPP, p. 36. Si tratta di un'imbarcazione 'ipertestuale', perché si chiama «Amadeus» e contiene «una nastroteca completa di Mozart, catalogata con estrema cura» (*ibidem*, p. 37).

<sup>55</sup>*Ibidem*, p. 36.

<sup>56</sup>Prologo di DPP (pp. 9-12), p. 10.

<sup>57</sup>DPP, p. 77. Tabucchi ha peraltro svolto più ampiamente la leggenda in *Sogno di Samuel Taylor Coleridge, poeta e oppiomane* (SS, pp. 41-2); e vi allude forse anche in VBA, p. 25.

<sup>58</sup>*Aspetti del Fantastico* cit., p. 351.

«sono molto silenziosi», e non è consigliabile «a nessuno di parlare» con loro<sup>59</sup>); né è valida l'obiezione secondo cui gran parte della vicenda si svolge in una Lisbona tutt'altro che notturna, anzi: «di fine luglio»<sup>60</sup>, assolata e soffocante. La tradizione conosce infatti anche fantasmi meridiani (pensiamo a testi come *Arria Marcella* [1852] di T. Gautier o *Gradiva* [1903] di W. Jensen), e in particolar modo li conosce la tradizione italiana (molti ne compaiono, per esempio, in Savinio); qualche teorico vorrebbe addirittura definire il fantastico di casa nostra su questa base<sup>61</sup>. Del resto, «questa è un'avventura portoghese» (tant'è vero che fu scritta originariamente in portoghese<sup>62</sup>), ed è forse inevitabile che i fantasmi lusitani siano frequentatori più assidui di afosi cimiteri «dove fa un caldo che si crepa»<sup>63</sup>, piuttosto che di manieri sinistri in una notte di tempesta. Ci sono inoltre in *Requiem* parecchi passi che alludono alla forza magica dei numeri (ed è un vero e proprio paradosso che a un certo punto il narratore dica: «non ho un buon rapporto coi numeri»<sup>64</sup>); e un esempio perfetto di quella che Freud chiamava *onnipotenza dei pensieri*<sup>65</sup>. Per vincere una partita di biliardo il protagonista è costretto a realizzare una difficilissima carambola, che improvvisamente gli appare simile alla «parabola che stavo compiendo quella sera, e quella notte»<sup>66</sup>; egli scommette allora con se stesso («ma non [era] propriamente una scommessa, piuttosto uno scongiuro, un esorcismo, una domanda al destino»<sup>67</sup>) che se la carambola riesce, Isabel - morta da tempo - riapparirà.

La mia biglia cominciò a girare su se stessa, [...] disegnò una parabola e con grande lentezza, come se seguisse un percorso obbligato, toccò la biglia del mio avversario e si fermò su di lei. [...] In quello stesso momento si udì suonare il campanello d'ingresso [...]. Di là c'è una signora che la sta aspettando, disse il Maître della Casa do Alentejo [...], dice che è la signora Isabel.<sup>68</sup>

C'è infine un passo che sottolinea metagenenericamente la stranezza della vita e della letteratura (o delle arti figurative, poiché si parla di Bosch - ma la pittura di Bosch è una delle più 'letterarie' che siano); proprio come capita in molti noti testi ottocenteschi

---

<sup>59</sup>Cfr. R, rispettivamente pp. 13, 32, 94. L'ultima citazione proviene dall'episodio a più alta densità di fantasmi di tutto *Requiem* (pp. 87-94): vi si parla di una vecchia casa sulla scogliera che ricomparirà tale e quale in *Storia di una storia che non c'è* (VBA, pp. 58-61).

<sup>60</sup>R, p. 13.

<sup>61</sup>Cfr. F. Gianfranceschi, *Introduzione all'Enciclopedia fantastica italiana* cit., pp. 5-18. La tesi è insostenibile: questi spettri del mezzogiorno non sono altro che gli eredi del diabolico e caprino Pan, e il terrore che eventualmente (ma non in Tabucchi) accompagna le loro apparizioni, una versione ottonevicesca del terror panico. Una conferma viene dal folclore: in molte tradizioni il mezzogiorno - l'ora panica - rappresenta una vera e propria *heure du loup*, perché l'ombra vi è piccolissima (cfr. J. G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione* [*The Golden Bough*, 1922], a c. di A. M. Di Nola, Roma, Newton Compton, 1992, p. 230). Forse del resto Tabucchi pensa proprio a questo aspetto, nella prima pagina del romanzo: «adocchiai ai miei piedi la mia ombra, e anche lei mi parve assurda e incongrua, non aveva senso, era un'ombra corta, appiattita dal sole di mezzogiorno» (R, p. 13).

<sup>62</sup>*Ibidem*, p. 17. *Requiem* uscì nel 1991 a Lisbona (Quetzal Editores) con il titolo: *Requiem. Uma alucinação*, prima di essere tradotto l'anno seguente in italiano da S. Vecchio. Sulla questione della lingua, cfr. la *Nota* tabucchiana, R, pp. 7-8.

<sup>63</sup>*Ibidem*, p. 31.

<sup>64</sup>*Ibidem*, p. 59. Si parla di numeri alle pp. 19 e 33.

<sup>65</sup>In testi come *Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva* (*Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose*, 1909), *Totem e Tabù* (*Totem und Tabu*, 1912-13), e nel citato *Das Unheimliche*.

<sup>66</sup>R, p. 101.

<sup>67</sup>*Ibidem*, pp. 101-2.

<sup>68</sup>*Ibidem*, pp. 105-6.

(basti pensare alla ricorrente affermazione di Hoffmann secondo cui la vita è più stramba e meravigliosa della stessa fantasia, o al Poe teorico del bizzarro all'interno dei suoi racconti):

Mio caro amico, disse, la vita è strana e nella vita capitano strane cose, inoltre questo quadro è strano di per sé e produce cose strane.<sup>69</sup>

c. L'esempio più intrigante, tuttavia, è forse quello di *Notturmo indiano* (1984). Come i due testi precedenti, anche questo racconto lungo offre parecchi materiali alla nostra operazione di censimento (non è mancato chi ha letto l'opera mettendone in luce soprattutto le componenti 'fantasticheggianti', di viaggio onirico e tenebroso<sup>70</sup>). Alcuni li ho già menzionati (il tema del doppio<sup>71</sup>, il *topos* ferroviario, la predizione dell'indovino, il «vestito buttato disordinatamente sulla spalliera della sedia»<sup>72</sup> che si anima all'improvviso sotto lo sguardo del narratore); potrei aggiungere ora la consueta mescolanza di sogno e realtà che percorre questo, che non a caso è un *notturmo*, e anzi «un'insonnia» e la ricerca di «un'Ombra»<sup>73</sup>. Ma va segnalato soprattutto, come in *Requiem*, un passo dalle connotazioni metageneriche evidenti, che tratta di *coincidenze* (cioè di un altro dei grandi *ressorts* che fanno muovere il racconto ottocentesco) - all'interno di una narrazione ossessivamente segnata da coincidenze inspiegabili:

Abbassai gli occhi per la vergogna e vidi che il libro aperto sul tavolo era Sant'Agostino. Lessi queste parole: *Quomodo presciantur futura*. Era solo una coincidenza o qualcuno voleva che io leggessi quelle parole?<sup>74</sup>

8. L'ultimo dei criteri di censimento cui accennavo, quello propriamente 'generico', è anche il più selettivo. Parlando di gotico, un teorico come David Punter ha espresso la convinzione che qualsiasi uso del termine per «singoli episodi, avvenimenti o personaggi nella narrativa» (e possiamo tranquillamente aggiungere: per *categorie* di temi, *topoi*, procedure formali - un po' come si è fatto, insomma, nei paragrafi precedenti) sia fondamentalmente scorretto:

«gotico» può essere usato propriamente come termine per descrivere delle opere *nella loro interezza*, giacché mettere fra parentesi il soprannaturale, assegnargli un ruolo in una narrazione altrimenti conforme alla ragione, equivale a privarlo di gran parte del suo potere. Scott, come in precedenza Defoe, sembra fare un uso non-gotico del soprannaturale [...].<sup>75</sup>

E' il vecchio paradosso del 'mucchio di sassolini': quanti possiamo sottrarne, prima che il mucchio smetta di essere tale? Un altro teorico del gotico, Maurice Lévy, notava che al giorno d'oggi (1994) vengono definite 'gotiche'

---

<sup>69</sup>*Ibidem*, p. 75.

<sup>70</sup>Cfr. il già citato A. Dolfi, *Tabucchi e il viaggio*.

<sup>71</sup>L'incontro tra il narratore e il suo doppio Xavier avviene alle pp. 106-7. Della «cultura del "doppio", Otto Rank, *The Secret Sharer* di Conrad», in riferimento a NI, parla VBA, p. 45.

<sup>72</sup>NI, p. 75.

<sup>73</sup>Nota di NI, p. 9. C'è in particolare un impressionante sogno del protagonista nel cap. VIII (pp. 74-9), costruito mescolando suggestioni da fantastico 'classico' (il personaggio che legge nel pensiero, p. 75) e una tecnica onirica di kafkiana memoria.

<sup>74</sup>*Ibidem*, pp. 77-8.

<sup>75</sup>*Storia della letteratura del terrore. Il «gotico» dal Settecento ad oggi (The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day, 1980)*, Roma, Editori Riuniti, 1985, p. 144.

[d]es oeuvres qui souvent ne comportent aucune des conventions d'écriture ordinairement associées au genre: des romans où il n'y a ni château, ni cloche de minuit, ni bandits, ni épouvante, ni fantômes, ni cadavres, ni manuscrits.<sup>76</sup>

Se trasferiamo queste osservazioni dalla teoria del gotico a quella del fantastico, potremmo dedurre che tutta la documentazione raccolta in queste pagine non abbia alcun valore: si è parlato poco, finora, dei testi *propriamente fantastici* di Tabucchi, e al contrario si è navigato parecchio fra gli scogli delle opere di più incerta classificazione. A mio parere, tuttavia, è necessario evitare le prese di posizione troppo categoriche; esiste un fenomeno di frequenza significativa di temi, forme, *topoi* in opere fantastiche, cui ho già accennato<sup>77</sup>; e poi è difficile applicare concretamente il principio enunciato da Punter (il quale, da parte sua, non è certo così intransigente come il passo citato potrebbe far credere<sup>78</sup>). Una soluzione ragionevole mi sembra quella di distinguere esplicitamente e preliminarmente fra *materiali* e *genere*, tra testi *fantastici in senso proprio* e testi *che riusano il codice del fantastico con scopi altri* - che non possono esser detti 'fantastici' se non appunto al prezzo di una fondamentale improprietà terminologica, ma che vantano ricchi e talora profondi legami con la tradizione del fantastico.

E' la soluzione che ho cercato di adottare in questa sede; e se ora passiamo dalla prospettiva dei *materiali* a quella del *genere*, bisognerà riconoscere che i testi fantastici in senso proprio ('generico') di Tabucchi sono in numero *limitato*, e passibili, con una certa approssimazione, di censimento (per quanto - come si è ammesso in precedenza - ben poche siano le pagine tabucchiane che risultino del tutto eterogenee alla tradizione fantastica otto-novecentesca: le due affermazioni non sono contraddittorie). Non figurano tra questi i testi che ho discusso al § 7: tali narrazioni esibiscono forse tutta la sintassi del fantastico, ma a conti fatti non sono fantastiche. Nel repertorio del Venditore di Storie dell'ottavo capitolo di *Requiem* non poteva mancare una storia «fantastica»<sup>79</sup>; dieci sono le storie che egli dice di aver scritto, nove i capitoli del libro: ignorando un po' slealmente le intenzioni di Tabucchi<sup>80</sup>, potremmo attribuire a questa mancata coincidenza un significato metaforico. In *Requiem*, nonostante l'abbondanza di materiali

<sup>76</sup>*Préface* (settembre 1994), in *Le Roman «gothique» anglais. 1764-1824* (1968), Paris, Albin Michel, 1995 (pp. V-XXVI), p. XV.

<sup>77</sup>Cfr. § 5.

<sup>78</sup>Così, un intero capitolo (il quarto, «*Gotico*» e *romanticismo*: cfr. *Storia della letteratura del terrore* cit., pp. 91-117) passa in rassegna la ricorrenza di immagini gotiche nei grandi poeti romantici: il gotico diventa a questo punto repertorio tematico. Altrove, Punter discute dell'«elemento gotico» presente nell'opera di Dickens (p. 185), o degli aspetti gotici di *The Fall of the House of Usher* e *The Cask of Amontillado* (p. 170): di nuovo, l'unità dell'opera gotica lascia spazio all'autonomia dei *singoli episodi, avvenimenti o personaggi*.

<sup>79</sup>Cfr. R, p. 111: «ad un certo momento ho pensato che dovevo scrivere le storie che venivano a farmi visita, e così scrissi dieci storie, una tragica, una comica, una tragicomica, una drammatica, una sentimentale, una ironica, una cinica, una satirica, una fantastica e una realistica, e portai il mio mazzo di fogli ad una casa editrice». Il modulo è forse conradiano; si ricordi la composizione di *A Set of a Six* (1908): *A Romantic Tale: Gaspar Ruiz; An Ironic Tale: The Informer; An Indignant Tale: The Brute; A Desperate Tale: An Anarchist; A Military Tale: The Duel; A Pathetic Tale: Il Conde*. Un'altra possibile fonte è, di nuovo, quella borghesiana; *Esame dell'opera di Herbert Quain*, uno dei racconti di *Finzioni* (*Ficciones*, 1944), descrive nel modo seguente il romanzo fittizio *April March*, scritto dall'altrettanto fittizio Quain: «Il corpo dell'opera consta poi di nove racconti [...]. Di questi racconti, uno è di carattere simbolico; un altro, soprannaturale; un altro, poliziesco; un altro, psicologo; un altro, comunista; un altro, anticomunista; ecc.» (*Tutte le opere*, 2 voll., a c. di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1991, vol. I, pp. 676-7).

<sup>80</sup>I capitoli sono nove perché, come dice il narratore, «il nove è il mio mese, sono nato di settembre» (p. 19) - e si è visto come in *Requiem* i numeri posseggano una vera e propria forza magica.

che ho segnalato, manca proprio la *storia fantastica*: e ciò vale, mi sembra, anche per *Notturmo indiano* e *Il filo dell'orizzonte*<sup>81</sup>.

Non vanno classificati fra i testi fantastici neppure gli altri 'romanzi' o 'racconti lunghi'; il fantastico, in Tabucchi, va cercato altrove: nei racconti brevi, e a cominciare da quelli che l'autore dichiara appartenenti al genere, come ad esempio i già citati *Gli incanti* e *Any Where Out of the World*<sup>82</sup> (le definizioni tabucchiane, sempre ambigue, non rappresentano mai, però, un'inutile civetteria, e spesso forniscono chiavi di lettura decisive). Le raccolte più significative sotto questo punto di vista sono probabilmente *Il gioco del rovescio* (1981, seconda edizione 1988), *Piccoli equivoci senza importanza* (1985) e *L'angelo nero* (1991). In una lista dei testi fantastici 'in senso forte' di Tabucchi (a «ventiquattro carati», come direbbe Lucio Lugnani<sup>83</sup>), di necessità selettiva, potrebbero figurare: *I pomeriggi del sabato* (GR); *Gli incanti*, *Any Where Out of the World* e forse anche *I treni che vanno a Madras* (PE); *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, e forse *Notte, mare e distanza* e *Capodanno* (AN).

9. Ogni operazione di censimento, in senso lato (come in tutto il presente studio) o in senso proprio (come nell'ultimo paragrafo), è sempre un po' spiacevole e soprattutto contestabile - e ancor più quando si tratta di censire testi fantastici e no, per le vicissitudini storiche legate all'evoluzione della parola e del concetto, e per le forti divergenze esistenti fra i teorici. E' certo meno impegnativo limitarsi a vaghe allusioni che non esporsi alle critiche redigendo una lista di testi, un *canone*; d'altra parte, se vogliamo cercare di capire il senso del racconto fantastico di Tabucchi, e anche il suo posto all'interno della tradizione otto-novecentesca, siamo costretti a usare la ramazza - a sgombrare il campo prima di procedere all'analisi, a identificare con chiarezza il *corpus* testuale su cui lavorare. E' quello che si è cercato di fare in queste pagine; ma qui ci fermeremo, sulla soglia di uno studio più ampio e difficoltoso: quello della costruzione formale dei testi che ho elencato e delle loro differenze strutturali fondamentali rispetto ai testi 'classici' del fantastico. E' un saggio che resta da scrivere: con la speranza che i *materiali* qui provvisti rappresentino un buon viatico per chi vorrà assumersene il compito.

**Stefano LAZZARIN**

---

<sup>81</sup>L'equivoco tra *materiali* e *genere* è il limite del citato studio di A. Guidotti che, appunto, parla quasi esclusivamente di NI, FO e R, e non dei racconti brevi di Tabucchi.

<sup>82</sup>Cfr. la *Nota* di PE citata al § 1.

<sup>83</sup>*Per una delimitazione del «genere»*, in AA. VV., *La narrazione fantastica* cit. (pp. 37-73), p. 43.