

PIA SCHWARZ LAUSTEN

# **L'uomo inquieto**

Identità e alterità  
nell'opera di Antonio Tabucchi

MUSEUM TUSCULANUM PRESS  
UNIVERSITY OF COPENHAGEN  
2005

[E-BOOK 2006]

Pia Schwarz Lausten:  
*L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi.*  
Études Romanes vol. 58  
e-book  
© Museum Tusculanum Press, 2006

ISBN 87 635 0526 6  
ISSN 1901 9092 (online)

*Unchanged version in PDF format of:*

Pia Schwarz Lausten:  
*L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi.*  
© Museum Tusculanum Press et l'auteur 2005  
Études Romanes vol. 58  
Mise en pages: Nils Soelberg  
Specialtrykkeriet Viborg a/s

ISBN 87 635 0244 5  
ISSN 1395 9670

Publié avec la soutien financier de  
– Statens Humanistiske Forskningsråd (le Conseil de recherche des lettres  
et sciences humaines du Danemark)  
– Knud V. Henders Fond  
– Birthe og Knud Tøgebys Fond

Pia Schwarz Lausten (1966), ha conseguito il titolo di dottore di ricerca (Ph.D.) all'Istituto di Filologia Romanza all'Università di Copenaghen, dove ricopre attualmente una carica di ricercatrice, insegnando letteratura italiana moderna e contemporanea. Ha pubblicato articoli in danese e italiano su Pirandello, Celati, Tabucchi, Capriolo, e il suo campo di ricerca è ora il soggetto-narratore dei poemi cavallereschi rinascimentali.

Museum Tusculanum Press  
Njalsgade 94  
DK 2300 Copenhagen S  
Danemark  
[www.mtp.dk](http://www.mtp.dk)

## Indice

Introduzione .....	9
PRIMA PARTE. PREMESSE TEORICHE .....	15
1. Dialogismo .....	17
Questioni di enunciazione .....	17
Il soggetto come segno .....	20
Il dialogismo .....	23
2. Pensiero debole .....	29
La letteratura moderna .....	29
Fine della modernità .....	33
L'ermeneutica debole .....	37
Il carattere 'letterario' del pensiero .....	43
SECONDA PARTE. IDENTITÀ E ALTERITÀ NELL'OPERA DI TABUCCHI .....	49
1. Memoria e assenza .....	51
La presenza del passato .....	51
L'autoriflessione .....	57
L'assenza dell'altro .....	60
Il congedo .....	64
La <i>saudade</i> .....	66
La colpa e la vendetta .....	70
2. Rovescio e molteplicità .....	73
L'identità al rovescio .....	73
Il doppio .....	80
La molteplicità dell'anima .....	87
L'identità 'narrativa' .....	91
3. Detto e non detto .....	97
La retorica dell'assenza .....	98
Il dialogo con il lettore .....	103
Il gioco con la referenzialità .....	105
L'ipotesi .....	108
Il già detto .....	109
4. Storia e politica .....	115
La realtà storica .....	117
L'identità politica .....	122
L'ingranaggio della vita .....	128
Il senso di colpa .....	132
La ricerca .....	135
L'impegno .....	137

<b>Conclusioni</b> .....	145
La dissoluzione del soggetto .....	145
Tra moderno e postmoderno .....	147
<b>Bibliografia</b> .....	151
Testi di Tabucchi .....	151
Testi critici e teorici .....	151

*A Sofia*



## Introduzione

In una recente intervista Tabucchi ha confermato la centralità che egli attribuisce alla tematica dell'identità:

Il problema dell'identità è proprio il nucleo della modernità: significa chiedersi che cosa si è, sapere chi è l'altro, sentire di appartenere antropologicamente a una cultura, concepire la propria civiltà. (Scarponi 2002, p. 122)

Tabucchi elenca qui le dimensioni più importanti della questione dell'io: il sentimento di sé, la relazione con l'altro, e quella con il mondo storico e culturale. Ciò che sta alla base dell'opera di Tabucchi sembra essere una profonda inquietudine esistenziale dovuta ad un'esperienza di disgregazione della totalità sia nel rapporto con la realtà presente sia nell'identità individuale: egli esprime infatti un'idea di dissoluzione della concezione classica del soggetto inteso come individuo, cioè come in-divisibile, per sostituirla con un soggetto dall'identità scissa e frammentaria; e rappresenta anche la dissoluzione del soggetto impegnato nella realtà storica, descrivendo la realtà come un ingranaggio assurdo in cui il soggetto non riesce ad intervenire direttamente, e da cui si sente separato in modo insuperabile. Inoltre, il modo stesso di narrare di Tabucchi – discontinuo, enigmatico e pieno di reticenze – sottolinea questa esperienza della vita come inafferrabile e senza senso.

La narrazione di Tabucchi sembra tuttavia avere una doppia intenzione, in quanto non solo descrive la mancanza di senso e coerenza dell'esistenza umana, ma rappresenta anche il desiderio di stabilire un nuovo legame tra i fenomeni narrati: i suoi testi si rivolgono infatti al lettore con un invito a partecipare attivamente nella creazione dei testi, cioè a cercare dei significati tra gli elementi narrativi anche se saranno solo provvisori, illogici o illusori. Da una parte, quindi, i suoi racconti illustrano l'impossibilità di dare un senso agli eventi, mentre dall'altra parte stimolano tale impresa. Questa sfida è stata accolta da molti lettori e Tabucchi è uno degli autori italiani viventi più conosciuti e rispettati anche all'estero. Viene tradotto e studiato in molti paesi, ha ricevuto premi letterari (nel 2004 è stato fra i candidati anche al premio Nobel per la letteratura), e si organizzano convegni sulla sua opera in quanto rappresentante della narrativa italiana più interessante ed innovativa di oggi. In un primo momento, la sua opera sembra addirittura aver fatto appello soprattutto al pubblico internazionale. La prima grande raccolta di articoli sulla sua opera uscì infatti in

Australia (Ferraro & Prunster 1997), mentre la prima monografia è invece stata pubblicata in Italia (anche se scritta da un'italiana residente all'estero).<sup>1</sup>

Il presente lavoro introduce alla narrativa di Tabucchi, o meglio, a una parte di essa, da uno specifico punto di vista, quello della questione del soggetto e della sua identità. Questo aspetto merita un'attenzione particolare: anche se l'opera di Tabucchi è caratterizzata dalla capacità di rinnovarsi tematicamente e stilisticamente, e di muoversi continuamente tra diversi generi, ciò non toglie infatti che la problematica dell'identità, soprattutto quella individuale – ma anche quella collettiva e sociale – corra come un filo rosso attraverso tutte le sue opere sin dall'esordio, nel 1975.

Una delle questioni poste dalla filosofia e dalla letteratura riguardo all'identità del soggetto è se esista un 'qualcosa' nel sé che rimane uguale durante tutta l'esistenza, e se esista qualcosa che rende diverso il sé dall'altro, dalla natura e dalle cose, o se invece il sé non sia solo una serie di azioni o di rapporti di causa-effetto, come un oggetto materiale o naturale determinato dalle leggi della natura e sprovvisto della coscienza di sé. Nel XX secolo molti teorici e filosofi hanno sostenuto che non ci sarebbe nessun nucleo, niente di unitario e coerente nel soggetto, che sarebbe invece un risultato di strutture ideologiche o linguistiche. Il soggetto è stato spogliato della sua autorità ed autonomia, è diventato più soggetto (nel senso etimologico di sub-jectum) che individuo, per così dire. Anche la relazione tra soggetto e mondo, e tra soggetto e l'altro è caratterizzata dalla distanza e dalla perdita di un senso assoluto. Mi sembra che anche Tabucchi continui queste ricerche con la sua narrativa che problematizza lo statuto del soggetto, rappresentando però anche un distanziamento dalla più radicale critica strutturalista.

Invece di descrivere la dissoluzione del soggetto come se fosse nuova e tipica per la postmodernità, trovo importante sottolineare che su alcuni punti sembra trattarsi di una continuazione: le premesse della perdita di certezze metafisiche e di un centro unitario del soggetto si avvertono, infatti, già all'inizio del XX secolo nelle opere di molti scrittori, artisti e filosofi. Quando, negli anni '80, si è visto un ritorno alla narrativa nella letteratura italiana, c'è stato anche un ritorno ai soprannominati problemi del soggetto. Molti autori, tra i quali Tabucchi (ma anche ad esempio Celati, Capriolo, Magris, Veronesi e Del Giudice), si sono occupati e preoccupati del soggetto, della sua relazione con il mondo circostante e del suo rapporto con la lingua e la scrittura, ed hanno interrogato il rapporto

---

<sup>1</sup> Brizio-Skov, Flavia (2002): *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*. Luigi Pellegrini Editori, Cosenza. L'autrice è professore all'Università di Tennessee, USA.

tra identità e alterità, realtà e finzione, storia e letteratura.<sup>2</sup> A differenza della letteratura dell'inizio del XX secolo però, ora la perdita del centro e dell'unità del soggetto non viene vissuta con un nichilismo drammatico, ma nemmeno con la cinica allegria postmoderna che spesso viene attribuita ai narratori contemporanei. Essi adottano invece un atteggiamento conoscitivo che si può definire ermeneutico, che cioè non cerca verità forti, e che non descrive una *Bildung* tradizionale, ma che avanza «a tentoni» – per usare l'espressione di Tabucchi ne *Il filo dell'orizzonte* (Tabucchi 1986, p. 80) – nel tentativo di orientarsi nel mondo postmoderno.

In Tabucchi l'identità non viene infatti rappresentata come una sostanza fissa e uguale a sé nel tempo, ma è di carattere instabile, oppure, con un'espressione ispirata a Bachtin, «dialogico», dipende dal dialogo con l'*altro* che gioca infatti dappertutto nell'opera di Tabucchi un ruolo essenziale per l'identità del sé, sia nel caso molto frequente in cui l'altro è assente, sia nel caso in cui è presente. La tematica della ricerca dell'altro descrive un'esperienza interiore di scissione e di inquietudine: l'altro esiste solo come alter ego, come un'istanza interiore della fantasia, della memoria o dei sogni del soggetto. L'esistenza del soggetto è quindi largamente caratterizzata dalla nostalgia e dal desiderio dell'altro. Da questa tematica risulta, a mio avviso, un modo di rappresentare l'identità come strettamente legata a quella di *alterità*: l'incontro con l'altro o l'assenza dell'altro vengono rappresentati come elementi costitutivi per l'identità, non solo a livello tematico, ma anche nella voce narrante, essendo costituita anch'essa da strati discorsivi diversi e parole altrui.

La mia lettura riguarda la concezione del soggetto così come si esprime in una scelta di testi narrativi di Tabucchi.<sup>3</sup> Non mi interessa rintracciare la soggettività biografica dell'autore o la sua messa in scena nei testi<sup>4</sup>, e a tale proposito si può ricordare il prologo a *Donna di Porto Pim* in cui Tabucchi stesso scrive che «i poeti non hanno biografia, la loro opera è la loro biografia» (Tabucchi 1983, p. 10). Tuttavia, non voglio fare a meno di riferirmi ad alcune informazioni biografiche date da Tabucchi stesso in

---

<sup>2</sup> Non mi soffermo su una generale descrizione della nuova narrativa italiana visto che ormai si trovano alcune presentazioni solide del fenomeno come ad esempio La Porta (1995), Tani (1990), Pertile e Barański (1993) e Petersen e Grundtvig (1999) in danese. Ciò che ora, a mio avviso, rimane da fare sono ancora più analisi approfondite dei singoli autori.

<sup>3</sup> Il presente lavoro non può essere definito una vera e propria monografia visto che saranno trattati solo i testi che ho trovato rappresentativi per la problematica del soggetto e della sua identità.

<sup>4</sup> L'autorappresentazione di Tabucchi come autore potrebbe essere argomento di una ricerca a parte che ne evidenzia l'onnipresenza nell'opera, tra l'altro attraverso i paratesti. Questo aspetto verrà solo sfiorato nel terzo capitolo della seconda parte del presente lavoro.

interviste e saggi autobiografici.<sup>5</sup> Così come verrà preso in considerazione nell'interpretazione dei testi anche il contesto culturale dello scrittore: una parte del contesto culturale in cui egli agisce può essere rappresentato da teorie sul postmoderno come il *pensiero debole* di Vattimo e Rovatti esponenti di un ramo della filosofia contemporanea che ha costituito un polo centrale nel clima intellettuale e artistico degli anni '80 in Italia, e che ha apportato delle nuove prospettive alla questione dell'identità del soggetto. Anche se Tabucchi non si riferisce esplicitamente a questi pensatori, trovo interessante riferirmi al *pensiero debole* come prospettiva per la lettura di Tabucchi. Desidero quindi studiare il tema dell'identità personale secondo un punto di vista non psicanalitico, ma insieme filosofico e letterario, campi che tra l'altro pongono la questione dell'identità e del soggetto da molto più tempo della psicanalisi.<sup>6</sup> La prima parte del presente lavoro consiste perciò di due capitoli di carattere teorico in cui ho scelto di accostare alcuni concetti diversi del soggetto appartenenti rispettivamente alla sfera della teoria letteraria e a quella della filosofia. Si tratta da una parte del concetto di «dialogismo» preso da M. Bachtin, e fatto interagire con la teoria semiotica del soggetto di C. S. Peirce, e dall'altra parte di quello di «pensiero debole» elaborato da G. Vattimo in collaborazione con P. A. Rovatti. Il primo concetto (che sarà preceduto da una breve introduzione all'enunciazione letteraria in generale) può servire a definire un'idea del soggetto narrante, che trovo pertinente ai testi di Tabucchi essendo adatto a descrivere aspetti importanti della voce narrante come ad esempio la presenza di voci altrui o alterità nell'enunciazione. Il secondo descrive il soggetto in relazione al mondo postmoderno inteso come paradigma filosofico e come periodo storico. Anche se a prima vista sembrano molto diversi, credo che un accostamento tra il pensiero debole di Vattimo e il dialogismo di Bachtin possa costituire uno sfondo teorico attinente per l'analisi del contenuto e della forma dell'opera di Tabucchi. I due concetti provengono da contesti storici e geografici molti diversi, ma descrivono

---

<sup>5</sup> Si vedano ad esempio: il libro-intervista *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?* (a cura di Paola Gaglianone e Marco Cassini), Roma 1995; la dedica dell'Associazione provinciale per la prosa Pordenone, *Dedica a Antonio Tabucchi*, (a cura di Claudio Cattaruzza e con premessa di Dacia Maraini), Pordenone 2001 che contiene una lunghissima intervista con l'autore; A. Scarponi (ed.): *Arbasino, Calvino, Camilleri, Eco, Luzi, Magris, Maraini, Tabucchi raccontano se stessi*, Gangemi editore 2002; e ovviamente Tabucchi: *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Feltrinelli 2003.

<sup>6</sup> La prospettiva del presente lavoro non si riferisce quindi alle varie tradizioni di pensiero psicologico o psicanalitico che ci hanno abituati a parlare di identità personale analizzando le azioni e le parole dell'Io come espressioni di strati inconsci, con lo scopo di svelare un'identità più vera sotto quella apparente.

entrambi teoricamente un superamento della soggettività forte, in favore di un pensiero in cui l'altro o l'alterità è essenziale per la comprensione e la definizione dell'identità individuale.

La seconda parte consiste nell'analisi di una serie di aspetti formali e tematici nell'opera di Tabucchi con lo scopo di evidenziare il modo con cui l'autore problematizza il soggetto. Invece di seguire una linea strettamente cronologica, mi permetto di entrare e uscire dai suoi racconti come se fossero delle stanze da visitare, o delle finestre che si aprono sulle diverse modalità dell'esperienza e dell'identità. La presentazione si divide in quattro capitoli organizzati intorno a una serie di figure o motivi ricorrenti in Tabucchi: memoria e assenza; rovescio e molteplicità; detto e non detto; storia e impegno. Alcuni di questi motivi funzionano a più livelli, sia tematici che stilistici, indicando infatti sia degli aspetti esistenziali-filosofici (l'esperienza e l'identità del soggetto), sia dei valori letterari-estetici (l'espressione stilistica dell'esperienza). Questa coerenza tra forma e contenuto è proprio uno dei tratti originali della scrittura di Tabucchi.

Nella parte conclusiva del lavoro discuto brevemente la posizione di Tabucchi nella storia della letteratura italiana fra moderno e postmoderno. Una tendenza ricorrente è stata di inserirlo in quel calderone chiamato letteratura postmoderna. Come risulta dal mio accostamento tra Tabucchi e il pensiero debole, credo anch'io che egli rappresenti molti aspetti postmoderni, come la strategia intertestuale e l'atteggiamento nei confronti della condizione postmoderna di perdita del senso. Ma trovo anche necessario sottolineare che l'esperienza di scissione dell'identità appartiene già alla grande letteratura moderna dell'inizio del XX secolo, e vorrei accennare alla larga influenza in Tabucchi di temi e figure stilistiche appartenenti a questa tradizione letteraria, rappresentata soprattutto da Pessoa, ma anche da Svevo e Pirandello, a cui lo scrittore è profondamente legato.

Desidero ringraziare Lene Waage Petersen per il suo aiuto nell'elaborazione della tesi di Ph.D. di cui il presente lavoro costituisce una parte elaborata e tradotta, e ringrazio Paola Polito per il suo paziente lavoro di correzione linguistica. Infine, vorrei anche ringraziare la fondazione San Cataldo per avermi ospitato nel mese di luglio del 2003, e The Danish Institute for Advanced Studies in the Humanities a Copenaghen, diretta da Birgitte Possing, che mi ha dato la possibilità di concludere il lavoro nell'inverno del 2003. Dedico questo libro a mia figlia Sofia.



Prima parte

*PREMESSE TEORICHE*



# 1

## Dialogismo

### Questioni di enunciazione

La narrativa di Tabucchi problematizza il soggetto non solo a livello del contenuto, ma anche a livello dell'enunciazione dei testi, andando a interessare lo statuto della voce narrante, la cui autorità rispetto alla narrazione e alla lingua risulta 'minacciata' da vari tipi di alterità, come vedremo nelle analisi. I testi di Tabucchi contribuiscono in questo modo indirettamente alle molte discussioni teoriche sul soggetto dell'enunciazione (sulla sua autorità e intenzionalità) che si sono susseguite durante il XX secolo. Prima di occuparmi del concetto di dialogismo, mi soffermo perciò su alcuni aspetti generali dell'enunciazione letteraria.

Una questione centrale delle teorie letterarie del XX secolo riguarda la presenza e il grado di soggettività nel testo letterario. A quale istanza attribuire la responsabilità dei valori del testo? A quale istanza si riferiscono quelle tracce nel testo che esprimono una soggettività: all'autore, al narratore, all'autore implicito, al lettore, o al testo stesso? Queste domande sono strettamente collegate alla questione del rapporto tra soggetto e lingua, tra l'espressione individuale da una parte e la lingua sociale, collettiva, dall'altra, e le teorie letterarie si sono infatti spesso basate su teorie linguistiche o semiotiche. La tendenza più ricorrente nelle teorie letterarie del XX secolo è stata una dissociazione del testo letterario dall'idea del soggetto-autore ispirata alla linguistica strutturale.<sup>7</sup> Anziché considerare la lingua come uno strumento del soggetto per esprimere idee, sentimenti o esperienze, e che riceve significato solo dall'uso del soggetto, Saussure distingueva com'è noto tra il sistema linguistico oggettivo, sociale (*langue*), e l'espressione individuale, soggettiva (*parole*) che non si ha senza il materiale dato a priori dalla *langue*.

Nelle teorie letterarie che si sono ispirate a ciò, questa concezione comporta un cambiamento nell'idea del rapporto tra soggetto e lingua: dato

---

<sup>7</sup> Quest'ultima rappresenta, insieme alla psicanalisi e al pensiero marxista, una rivolta contro l'idea dell'individuo borghese. Queste teorie sostituiscono però il soggetto tradizionale con alcuni concetti altrettanto forti come ad es. l'inconscio, l'ideologia, e in particolare la lingua che diventa il 'protagonista' del XX secolo.

che il soggetto viene considerato come determinato dai sistemi e dai codici sovraindividuali, l'idea di un soggetto intenzionale e dominante come origine del testo letterario viene rifiutata. La conseguenza più radicale di questa ontologia strutturalista è che il soggetto invece di 'contenere' la lingua, è visto come risultato della lingua esso stesso, come qualcosa che riceve senso solo attraverso la lingua. Conseguentemente verrà pronunciata la tesi della «morte» del soggetto-autore alla fine degli anni '60, in un clima filosofico francese che fu anche d'ispirazione per autori italiani come Calvino, Eco e Celati. Influenzati dall'ideologia anti-autoritaria del '68, M. Foucault e R. Barthes rifiutano il soggetto come autoritario, totalitario e borghese in saggi come «La mort de l'auteur» del 1968 (Barthes), e «Qu'est-ce qu'un auteur» del 1969 (Foucault).<sup>8</sup> Parallelamente a ciò la teoria letteraria (d'ispirazione strutturalista e narratologica) sposta l'interesse da una lettura storicista e biografica in cui il soggetto-autore giocava un ruolo centrale come origine dell'opera, a una lettura che invece pone la lingua e il testo al centro dell'analisi. Mentre prima un testo letterario veniva considerato una finestra sulla psiche dell'autore, come espressione della sua coscienza individuale, ora quest'idea viene rifiutata come un mito.<sup>9</sup>

Al desiderio di togliere la responsabilità del contenuto del testo dal soggetto-autore segue quello di sostituirlo con un'istanza testuale come il narratore (o come la costruzione dell'autore o narratore «implicito» o «immanente»). Ci sono molte buone ragioni per non identificare direttamente il narratore del testo con l'autore reale, extra-testuale: o l'autore può aver cambiato idea; o egli non crea coscientemente il testo, che per così dire «scrive se stesso»; o si può considerare l'autore una persona esteriore rispetto al testo, che continua ad esistere e a svilupparsi, mentre il narratore o l'autore implicito rimangono tali, come i personaggi nel testo. Secondo questa prospettiva si ha una coincidenza tra l'autore reale e quello implicito solo nel testo stesso, o durante il processo di creazione. Molti autori descrivono infatti un'esperienza di scissione nel processo creativo, e avvertono una distanza rispetto all'opera, quando essa è conclusa. Il testo è a volte vissuto come qualcosa che sorge indipendentemente dall'autore

---

<sup>8</sup> Già prima della 'morte' dell'autore proclamata dagli strutturalisti, il New Criticism aveva fatto i conti con l'autore, non ritenendolo necessario per dare senso al testo letterario. Il New Criticism non dubitava tuttavia della presenza di un autore fuori dall'opera come ultimo responsabile del testo.

<sup>9</sup> L'analisi strutturalista consiste in parte in questa rivolta contro il biografismo. Ciò non è tuttavia il caso dell'Italia in cui il biografismo non ha dominato quanto in altri paesi. Forse è per ciò che lo strutturalismo italiano è molto più contestuale e post-strutturalista sin dall'inizio, visto che non esclude a priori dalle analisi né la realtà storica né quella biografica.

cosciente, come se fosse il risultato di uno sdoppiamento.<sup>10</sup> Anche Tabucchi ha descritto una simile esperienza dicendo che proprio ciò fa parte del fascino della scrittura:

Nonostante tutte le dichiarazioni di poetica, nonostante tutti i programmi, nonostante tutte le precauzioni che si possono prendere, [...] in realtà poi l'opera gode di un'autonomia così forte che ti conduce sempre inevitabilmente dove vuole lei. E allora scrivere non significa solamente scrivere e comandare il gioco, ma significa anche essere scritti: a un certo punto lo scrittore si accorge che è scritto, che l'opera gli si sta imponendo e che lo sta portando per le sue strade, e questa forse nella nostra povera vita è una delle più belle cose che ci possano succedere. (Vanvolsem, Musarra, Van den Bossche 1995, vol. II, p. 660)

Un testo letterario può quindi tematizzare lo sdoppiamento del soggetto, come spesso avviene, e al contempo può anche essere considerato un effetto di uno sdoppiamento. Ogni identificazione diretta e acritica tra il soggetto-autore empirico e la voce narrante di un testo letterario pare pertanto irrilevante se non impossibile, dato che non esistono criteri sicuri che regolino il legame tra l'autore reale e il testo. Perciò è necessario inserire uno strato in più nell'interpretazione: il concetto dell'autore implicito, concetto astratto e a volte difficile, è valido nell'analisi letteraria per sottolineare la distinzione tra testo e contesto, tra autore reale e voce narrante, ma anche per sottolineare il legame che esiste tra i due poli senza il quale verrebbe ignorata la dimensione soggettiva della lingua e del testo, e la sua radice in un contesto. Originalmente il concetto dell'autore implicito fu inventato da Wayne Booth come parte della sua critica al New Criticism e alle pretese di oggettività di questa corrente. «The implied author» doveva indicare la dimensione soggettiva del testo. Booth definiva infatti anche l'autore implicito come il «second self» dell'autore, e il suo intento era prima di tutto di attirare l'attenzione sull'opera

as the product of a choosing, evaluating person rather than as a self-existing thing. The «implied author» chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices. (Booth 1961, pp. 74-75)

Booth distingue tra il narratore del testo, l'autore implicito e l'autore reale per evitare l'identificazione diretta tra essi, ma non per rifiutare la presenza di un autore reale e concreto come origine dell'opera. Anzi, egli sostiene che non bisogna sottovalutare il significato dell'individualità dell'autore reale:

---

<sup>10</sup> Vedi ad esempio quanto dice Calvino: «Cibernetica e fantasmi» (1967) oppure «I livelli della realtà in letteratura» (1978), in: *Una pietra sopra*, Milano 1995 (orig. 1980).

As he writes, he creates not simply an ideal, impersonal «man in general» but an implied version of «himself» that is different from the implied authors we meet in other men's work. [...] it is clear that the picture the reader gets of this presence is one of the author's most important effects. (Ibid, pp. 70-71)

È, detto tra parentesi, interessante che questo concetto abbia avuto un altro effetto nell'analisi narratologica, e cioè quello di allontanare la dimensione soggettiva, empirica dal testo. L'autore implicito viene infatti definito da C. Segre come un insieme di «tratti precisi non dell'autore storico, ma dell'autore come si rivela nell'opera. Rappresenta quella sublimazione dell'autore reale che ha foggato il messaggio allo scopo di comunicarlo» (Segre 1985, p. 27), oppure viene definito, da uno studioso danese, come un'istanza responsabile di «un'altra verità o altri punti di vista di quelli che vengono espressi esplicitamente. Ci vuole un responsabile «altro» per questi altri punti di vista, il quale si potrebbe chiamare l'autore immanente con una personificazione che non va esagerata» (J. Pedersen 1992, p. 27. Mia traduzione). Essendo al tempo stesso un'astrazione e un concetto antropomorfo (usato al singolare e con l'articolo maschile), l'uso che si fa del concetto nei testi di teoria e critica letteraria risulta però a volte ambiguo ed è spesso difficile distinguere l'autore implicito dall'autore reale. Se l'autore implicito viene personificato, come molto spesso avviene, gli si attribuiscono infatti le stesse qualità di quell'autore reale che si desidera escludere dall'analisi letteraria. Forse tutto ciò si deve ad un fraintendimento causato dal fatto che è stato tradotto male il concetto originale di Booth. Per Booth si tratta infatti di un *autore* implicito e non di un *narratore* implicito, come spesso viene chiamato nelle teorie successive. Per Booth, il concetto serviva ad avvicinare testo e contesto, e a riconoscere la presenza di una dimensione soggettiva nel testo letterario.

Negli ultimi due decenni alcuni teorici (decostruzionisti ad esempio) hanno approfondito lo iato tra testo e contesto, mentre altri hanno segnato un'inversione di tendenza riflettendo teoricamente su come colmare quello iato senza però rimandare indietro il 'film' e tornare al momento del biografismo e dello storicismo. Nonostante la sua esperienza di scissione nel processo creativo, anche Tabucchi ha espresso un'idea dell'analisi letteraria come più aperta rispetto a quella strutturalista o decostruzionista:

Se infatti esiste un'ovvia distanza tra lo scrittore come persona e l'autore di un testo, che non necessariamente coincidono, credo che vadano ridimensionate le affermazioni del formalismo e dello strutturalismo, tanto di moda un tempo, per dare la giusta rilevanza al contesto in cui lo scrittore agisce e alla sua storia personale [...]. (Tabucchi 1999, p. 252)

### **Il soggetto come segno**

Nel campo della semiotica si sta svolgendo da qualche decennio un lavoro di riavvicinamento tra testo e contesto sulla base di un'interpretazione

dell'opera di C. S. Peirce a cui vorrei brevemente fare riferimento.<sup>11</sup> Come lo strutturalismo, anche la semiotica è nelle sue versioni più conosciute anti-soggettivista, e può sembrare una contraddizione parlare del soggetto in relazione alla semiotica. Anche se Eco, ad esempio, alla fine del suo *Trattato di semiotica generale* (del 1975) parla della possibilità di una comprensione semiotica del soggetto, e anche se ammette che una teoria sulla relazione tra mittente e destinatario dovrebbe anche prendere in considerazione il soggetto parlante, egli non si vuole infatti occupare del concreto produttore di segni, cioè di tutte le componenti soggettive, psicologiche, psichiche dell'azione umana. Secondo lui, o il soggetto si definisce secondo strutture semiotiche, oppure non esiste per niente secondo questa prospettiva. Il soggetto si può solo confermare o conoscere come un elemento testuale, e ogni tentativo di trattarlo in un discorso semiotico comporterebbe la trasgressione dei limiti naturali di quest'ultimo, secondo Eco (1975, pp. 375ss).

La semiotica di Peirce può essere usata per descrivere la relazione tra la produzione di significato da una parte e l'esperienza del soggetto dall'altra, e con ciò descrivere la costruzione della soggettività e dell'identità personale alla stregua di un segno. Secondo Peirce, il significato di un segno nasce nell'insieme dei tre elementi della relazione segnica: segno, oggetto, interpretante.<sup>12</sup> Il significato non sta nel segno, ma nel rapporto fra i segni che si incontrano nel processo interpretativo: il significato di un segno è dato da un altro segno, cioè dall'interpretante. Il processo interpretativo di Peirce coinvolge quindi sia una dimensione sociale (il mittente e il destinatario dei segni), sia una dimensione empirica individuale che viene espressa con il concetto dell'interpretante. Quest'ultimo non è una persona, ma è un'istanza che illumina il ruolo dell'interprete e il fatto che ognuno possa dare un significato diverso ad un segno. L'interpretante rinvia a sua volta, in quanto segno, a un altro interpretante, secondo una catena aperta di rimandi. Da ciò deriva l'indeterminatezza del significato.

---

<sup>11</sup> Mi sono ispirata soprattutto all'interpretazione che ne dà il semiotico italiano e studioso di Bachtin, Augusto Ponzio (1992), ma anche Vincenzo Colapietro (1989) e Teresa de Lauretis (1984).

<sup>12</sup> Una delle sue definizioni della relazione segnica suona: «A sign, or *representamen*, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its *object*. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the ground of the representamen». In: Charles Sanders Peirce, *Collected papers* (2.228). Edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1958-1966.

Secondo Ponzio, «l'identificazione del segno può essere colta solo come riflessa nello specchio di un altro segno. Ed è fatta di tutte le deformazioni che questo gioco di specchi comporta». (Ponzio 1992, p. 184) L'identità del segno è necessaria per riconoscere il segno, il quale però non è né fisso e identico a sé, né rappresentabile con  $A=A$ . È infatti un processo d'identificazione che dovrebbe essere rappresentata con  $A=B=C=D$  etc. in cui la differenza e l'alterità non vengono annullate.

Ponzio sottolinea che per Peirce anche il soggetto riceve senso in una produzione di senso semiotica analogamente ad un segno. Il soggetto-segno consisterebbe in tre parti: sé, l'altro e la relazione tra loro. Il sé non ha significato in sé, ha bisogno dell'*altro* per avere significato, esso si trova sempre già in un contesto in cui viene interpretato, è un prodotto di semiosi esso stesso. Per cui è continuamente spostato, reso altro in un processo di rinvii da un interpretante all'altro, la sua soggettività viene continuamente ridefinita, il che fa sostenere a Ponzio che

non c'è prima il soggetto e poi i processi interpretativi [...]. Il soggetto non contiene processi interpretativi, né preesiste ad essi, né li controlla dall'esterno: esso è la catena dei rapporti segno-interpretante in cui si riconosce. (Ponzio 1992, p. 187)<sup>13</sup>

Sembra tuttavia che Ponzio scelga di ignorare il fatto che anche se il soggetto è un prodotto di semiosi, ciò non esclude che ne è anche il produttore, che è insieme risultato e condizione del processo semiotico. Un altro studioso di Peirce, V. Colapietro, afferma infatti che per Peirce il soggetto è contemporaneamente «something spoken» e «someone speaking», per cui si dà un rapporto dialettico tra azione e semiosi. Il soggetto è insieme agente e segno, senza che l'uno escluda l'altro.

Semiotics does not render us blind to subjectivity; rather it reveals human subjects in their deepest character; that is, not only as users of signs but also as themselves processes and products of semiosis. (Colapietro 1989, p. 44, 47)

Su questo punto aveva già insistito Teresa de Lauretis, nel suo libro *Alice doesn't* del 1984. De Lauretis si riferisce a Peirce per mettere in rilievo la relazione tra la produzione di senso semiotica e l'esperienza del soggetto, e di conseguenza l'influenza della semiosi sulla costruzione della soggettività:

As we use or receive signs, we produce interpretants. Their significant effects must pass through each of us, each body and each consciousness, before they may produce an effect or an action upon the world. The individual's habit as a semiotic production is both the result and the condition of the social production of meaning. (De Lauretis 1984, pp. 178-79)

---

<sup>13</sup> Bisogna notare che Ponzio attribuisce un significato forse un po' troppo poststrutturalista alla semiotica di Peirce.

L'interpretante può risultare in una modificazione della coscienza e, dato che fa parte di una infinità di discorsi o processi interpretativi diversi, il soggetto non è mai una posizione stabile:

The process is continuous, its achievement unending or daily renewed. For each person, therefore, subjectivity is an ongoing construction, not a fixed point of departure or arrival from which one then interacts with the world. On the contrary, it is the effect of that interaction – which I call experience. (Ibid, p. 159)

Secondo De Lauretis tutto ciò elimina teoricamente la differenza tra autore/produttore e lettore/interprete di segni, siccome anche il lettore produce significati (con l'interpretante), anche se non c'è identità tra autore e lettore, perché i due processi – la creazione e la ricezione – sono comunque diversi.

Secondo questa interpretazione di Peirce, il soggetto risulta relativizzato, cioè non solo uno che parla, ma anche uno che viene parlato, la cui identità è quindi un risultato di un processo semiotico. Esso è anche decentrato come unica origine-autore del testo letterario: prima del segno del soggetto, c'è sempre già una catena di segni altrui a cui esso si riferisce più o meno apertamente o consciamente, e ci sono sempre altri segni potenziali dopo il discorso del soggetto, in forma di interpretanti futuri. E' ovvio d'altra parte che questo decentramento teorico del soggetto non significa la sua negazione. Proprio il concetto dell'interpretante esclude che si possa parlare della 'morte del soggetto'. La semiotica di Peirce può così contribuire alla revisione non solo del problema del soggetto autoriale, ma anche della questione dell'identità del soggetto in generale.

### **Il dialogismo**

Anche la teoria di Bachtin, che è stata riscoperta ultimamente da molti studiosi, ci può aiutare a capire il soggetto dell'enunciazione in un modo che ricollega testo e contesto. Inoltre, alcuni teorici tra i quali Ponzio, hanno visto un'analogia tra la teoria semiotica di Peirce e il pensiero di M. Bachtin, proprio grazie all'elemento di alterità che si trova nel segno secondo sia Bachtin che Peirce.

Come viene rilevato da Ponzio, anche in Bachtin il significato di un segno consiste di qualcosa 'in più' oltre agli elementi che fanno riconoscere il segno. Il senso del segno o del testo viene arricchito dai vari contesti in cui viene letto. Bachtin dice che

each new temporal and axiological interval allows senses, already present in the text, to finally emerge, thanks to the relation of alterity and extralocality that comes to be established between extraliterary context and literary text. (Bachtin 1981, p. 262)

La teoria di Bachtin è meno immanente di quella strutturalista e narratologica: nella teoria di Bachtin il soggetto non è infatti considerato ‘morto’, ma gioca un ruolo attivo nel processo semiotico della produzione di senso, non solo nell'interpretazione ma anche nella creazione dell'opera artistica. Come Peirce, anche Bachtin descrive sia la costruzione dell'identità personale sia il ruolo svolto dal soggetto nella produzione di senso. Il dialogismo di Bachtin offre degli strumenti per descrivere come si manifesta il problema dell'identità anche a livello dell'enunciazione dei testi di Tabucchi.

Alla base del pensiero di Bachtin si trova il principio del cosiddetto «dialogo interno» della parola, dell'esistenza e del soggetto. Usando la metafora del dialogo (chiamato «interno» per contrapporlo al dialogo «esterno», compositivo), Bachtin descrive l'incontro tra due tendenze nella lingua: da una parte abbiamo la lingua unitaria, impersonale (gli impulsi centripeti), e dall'altra la realtà della cosiddetta eteroglossia, ossia la pluralità delle voci soggettive, contraddittorie e caotiche del mondo (le forze centrifughe). L'eteroglossia indica la stratificazione della lingua che si verifica in dialetti, linguaggi socio-ideologici, gerghi di gruppi sociali, generazioni, stili letterari ecc. L'enunciazione del soggetto si forma nell'incrocio tra queste forze:

Every concrete utterance of a speaking subject serves as a point where centrifugal as well as centripetal forces are brought to bear. The processes of centralization and decentralization, of unification and disunification, intersect in the utterance. (Bachtin 1981, p. 272)

L'io dell'enunciazione segna quindi il punto d'incrocio tra il sistema del linguaggio già esistente, impersonale e generale, e l'esistenza unica, storica del singolo soggetto. Uno dei maggiori conoscitori di Bachtin, Michael Holquist, usa nel suo libro *Dialogism* la metafora dell'ombra di Peter Pan per descrivere il fenomeno: come l'ombra è cucita al corpo di Peter Pan, il pronome io è l'ago che connette l'astrazione della lingua alla particolarità dell'esperienza vissuta (Holquist 1990, p. 28). Si esprime così un'idea dell'enunciazione come qualcosa che avverrebbe in un dialogo tra soggettività e socialità, e non attraverso un'esclusione o dell'una o dell'altra. Secondo Bachtin c'è sempre già la voce o la parola dell'altro nella parola del soggetto:

The unique speech experience of each individual is [...] a process of *assimilation* – more or less creative – of others' words (and not the words of a language). Our speech, that is, all our utterances (including creative works) is filled with others' words, varying degrees of otherness or varying degrees of «our-own-ness». (Bachtin 1986, p. 89)

Nella parola del soggetto si può individuare questa parola dell'altro, la parola estranea, come due tipi di dialogismo (che si trovano sia a livello

della creazione, che a livello dell'interpretazione): il dialogo con 'il non ancora detto' e il dialogo con 'il già detto': «Forming itself in an atmosphere of the already spoken, the word is at the same time determined by that which has not yet been said» (Bachtin 1981, p. 280). Il dialogo con il non ancora detto ossia il dialogo «orizzontale», come lo ha chiamato J. Kristeva in un testo su Bachtin (Kristeva 1980, p. 6), è il dialogo con un possibile destinatario, siccome «every literary work faces outward away from itself, toward the listener-reader, and to a certain extent thus anticipates possible reactions to itself» (Bachtin 1981, p. 257). Bachtin propone quindi un modello di segno basato sulla risposta che esso provoca in un interprete.

Il dialogo «verticale» o a ritroso, invece, descrive il dialogo con la cultura, con il reale contemporaneo e passato, con le parole che già circondano e appartengono all'oggetto:

For the prose writer, the object is a focal point for heteroglot voices among which his own voice must also sound; these voices create the background necessary for his own voice, outside of which his artistic prose nuances cannot be perceived, and without which they «do not sound». (Ibid, p. 278)<sup>14</sup>

La presenza della parola dell'altro, ossia l'incontro tra forze centripete e centrifughe, è l'essenza soprattutto del romanzo, secondo Bachtin. Il romanzo non ha *uno* stile, ma è un intreccio di stili, una rete di connessioni. Il romanzo è la forma dialogica e polifonica per definizione, ma dato che esaminiamo anche altri generi di testi nel presente lavoro su Tabucchi, bisogna aggiungere che, siccome Bachtin sviluppa la sua teoria sulla base della lingua parlata in generale, si può benissimo applicare il principio dialogico anche ad altri tipi di testi narrativi, come ad esempio il racconto breve. Prima e intorno ad ogni testo si stende una geografia di stili e ideali tra cui il testo si deve distinguere, modificando, imitando, parodiando o ignorando il già detto. Questi macro-stili sono dei campi di riferimento di tonalità e significato per ogni enunciazione linguistica. Bachtin non considera lo stile la diretta espressione di una personalità individuale, lo stile è un fenomeno sociale, e il soggetto come origine del testo è decentrato: essendo sempre già ricevitore di segni prima di produrli, è assente al livello testuale. Ma in Bachtin il soggetto-autore esiste fuori dell'universo testuale, nel suo particolare punto dell'esistenza empirica da dove riceve segni ed impulsi a cui risponde, o ignorandoli o dandogli un senso. E il

---

<sup>14</sup> Oltre ai paralleli indicati da Ponzio tra Peirce e Bachtin, si può aggiungere qui che i due tipi di dialogo di Bachtin si ritrovano nella relazione segnica di Peirce, nel senso che il dialogo 'a ritroso' con la realtà presente e passata, corrisponde alla relazione tra segno e oggetto, mentre il dialogo 'in avanti', con la risposta potenziale del destinatario, cioè »the active comprehension«, corrisponde a quella tra segno e interpretante.

testo letterario si può considerare la risposta del soggetto, una sua interpretazione della realtà. Quindi il dialogismo non rappresenta un modo di eliminare la voce dell'autore, ma rappresenta la qualità dialogica dell'esistenza stessa.

Il concetto bachtiniano della parola «estranea» o la «parola dell'altro» in ogni enunciazione linguistica, esprime un'idea di soggetto in cui l'alterità è costitutiva non solo della parola, ma anche del soggetto: anche l'io è considerato una relazione dialogica tra sé e l'altro, e solo lo sguardo da fuori, dell'altro, lo può vedere e completare, secondo Bachtin. La categoria dell'altro, però, non è solo da intendere come l'altro fuori dal sé, l'altra persona, ma anche l'istanza estranea che si trova all'interno del sé. In tutti e due i casi l'altro è inseparabile dall'io ed è necessario al suo processo di costituzione. Questo elemento di alterità nel soggetto e nella parola viene rilevato in particolare da A. Ponzio:

Prima che la parola diventi «propria» e si identifichi con le proprie intenzioni, il linguaggio è sempre altrui. Quindi l'io, come la lingua, non è mai unitario, ha un'alterità e pluralità interna. (Ponzio 1992, pp. 189-90)

Come vedremo, la teoria di Bachtin sul dialogismo del testo, della lingua e del soggetto sembra adatta a descrivere non solo la rappresentazione del soggetto a livello tematico, ma anche lo statuto della voce narrante nelle opere di Tabucchi.

Le opere dialogiche e polifoniche sono caratterizzate dal fatto che l'autore è invisibile e che si nasconde dietro le voci dei personaggi rendendoli indipendenti dall'autore. Secondo Bachtin, è infatti solo con la visione da fuori (l'exotopia) che si possono creare degli eroi completati nel tempo e fissati nello spazio. Per Bachtin, il dialogismo è un'etica, una filosofia con cui egli desidera superare ogni forma di totalitarismo sia formalista che marxista, per sostituirli con le categorie di dialogo e di alterità, e con l'idea di un io non assoluto o dominante, uno per cui l'altro non è un oggetto ma una persona valida in sé e necessaria per l'identità dell'io. Il significato dell'identità è sempre affidato alla visione o al racconto altrui. L'identità non è quindi intesa come una sostanza, ma come una relazione. È di carattere espositivo, è ciò che appare all'altro.

Le teorie di Peirce e soprattutto di Bachtin costituiscono una valida alternativa alla teoria strutturalista in quanto permettono di prendere in considerazione la dimensione soggettiva del testo, senza per questo considerarla autoritaria, autonoma e sempre identica a sé. Essi sottolineano infatti che la costituzione del soggetto in generale e del soggetto-autore in particolare si svolge sempre in un dialogo con l'altro, o con qualcosa d'altro. Ciò vale anche per il soggetto-lettore dell'interpretazione.

La mia lettura non pretende infatti di dare una descrizione dell'opera di Tabucchi dal punto di vista di qualche teoria assoluta, e non si basa su un

rapporto antitetico tra soggetto e oggetto, quanto piuttosto su una comprensione ermeneutico-dialogica del testo letterario per cui sia testo che interpretazione nascono in un contesto culturale-linguistico e storico, e dipendono sia dalla dimensione della socialità che da quella della soggettività. Secondo questa prospettiva interpretativa, ispirata da Bachtin, e da un critico danese, Klaus P. Mortensen, il testo letterario ha una funzione conoscitiva e comunicativa: esso si può considerare un'espressione di codici culturalmente istituiti, ma non è una riflessione mimetica della realtà che lo circonda, e non dà solo accesso ad una conoscenza di qualcosa che sta oltre la letteratura, dato che si svolge anche come un'interpretazione di questi codici e convenzioni. Il testo letterario comunica un'esperienza che sfida quella del lettore in quanto dà luogo a una riflessione non solo sul testo e sul suo contesto, ma anche sul lettore stesso e sulla cultura in cui è cresciuto o in cui si trova (si veda Mortensen 1998, p. 113).

Una condizione di questa funzione conoscitiva e comunicativa è appunto l'oltrepassamento della propria soggettività: «Il superamento di una data comprensione fa parte delle fondamentali condizioni di ogni scambio umano di conoscenza e ogni comunicazione sociale» (ibid, p. 107. Mia traduzione). Questo superamento è possibile perché l'interpretazione intesa come un dialogo significante non è un'attività puramente individuale. Si svolge infatti in una lingua che non è solo un'invenzione soggettiva: «Quando riflettiamo e interpretiamo ciò che percepiamo con i sensi, siamo già allo stesso tempo interpretati grazie alla lingua che è nata e formata culturalmente» (ibid, p. 107). Di conseguenza la letteratura può essere considerata come un luogo privilegiato dell'accesso all'alterità, all'esperienza dell'altro. Nelle mie analisi spero di poter illustrare che questa idea della funzione conoscitiva della letteratura si ritrova anche nel lavoro di Tabucchi sia nel tessuto tematico che nella voce narrante, nella lingua e nelle strategie narrative.



## 2 Pensiero debole

### La letteratura moderna

Già nel pensiero e nella letteratura della fine del XIX secolo si trovano alcune premesse per l'apparizione di teorie postmoderne come quella di Vattimo e Rovatti sull'indebolimento del pensiero e del soggetto forte della modernità. La letteratura moderna, o, come viene chiamata nella tradizione anglosassone e scandinava, la letteratura modernista, esprimeva già un'esperienza di perdita di valori forti e di decentramento del soggetto. In questo periodo si ha la prima grande rottura con la modernità che avrà influenza sullo sviluppo della letteratura sperimentale anche degli anni '60 e degli anni '80.<sup>15</sup> Nella sua bellissima raccolta di saggi *L'anello di Clarisse* del 1984, Claudio Magris ha descritto questi grandi cambiamenti che si svolgono in filosofia, psicologia e letteratura a cavallo del XIX e XX secolo, dicendo tra l'altro:

Se l'unità dell'io è il prodotto di una storia millenaria, che l'ha separata dallo scorrere della vita, ora sembra di avvertire una radicale inversione di rotta. (Magris 1984, p. 6)

Magris sottolinea l'importanza di questo momento nella storia culturale per il pensiero e per la letteratura di oggi, e sostiene che alcune delle soluzioni proposte all'inizio del XX secolo possono servire come modelli o come risposte alla situazione attuale. Analizzando una serie di opere e scrittori di lingua tedesca e scandinava, Magris descrive questa prima grande rottura con la Modernità così come quest'ultima si era sviluppata durante i secoli XVIII e XIX. La rottura si manifesta come una perdita di senso, di centro e di verità in tre campi strettamente legati tra loro: la visione della realtà, l'identità del soggetto borghese, e le forme di espressione letteraria (il romanzo classico). Questa perdita di senso corrisponde

---

<sup>15</sup> Qui e in seguito userò l'aggettivo *moderno* per indicare la letteratura europea e italiana del primo '900 di Pirandello, Svevo, Kafka, Musil e molti altri. Nella terminologia danese e anglosassone si usa normalmente il nome di *modernismo* per parlare di questo periodo della storia letteraria (i cui tratti vengono ripresi poi negli anni '60 con il 'secondo' modernismo, in Italia chiamata anche la neo-avanguardia).

a ciò che J.-F. Lyotard ha poi chiamato la fine delle grandi narrazioni, cioè la mancanza di fiducia nelle grandi spiegazioni e verità di carattere religioso, ideologico, politico o psicologico che avevano costituito il fondamento del mondo moderno. «La vita [...] non dimora più nella totalità, in un Tutto organico e concluso», scrive Magris. La realtà non si basa più su gerarchie che possano riunire tutti i frammenti. Questa perdita di valori è particolarmente evidente in Nietzsche che la descrive con la famosa metafora della morte di Dio. Dopo questa perdita, la realtà può solo essere vissuta come un «gioco di interpretazioni» senza un senso assoluto. Magris cita Kleist secondo cui: «Il paradiso è sbarrato e il cherubino è dietro di noi; dobbiamo fare il giro del mondo per vedere se non sia forse ancora aperto in qualche punto dall'altra parte, di dietro» (ibid, p. 364).

Prima con Kierkegaard, e poi con Nietzsche, Marx e Freud, si è svolto un progressivo decentramento del soggetto moderno, e della sua esperienza della realtà e degli altri. La concezione classica, cartesiana, che definiva il soggetto come una coscienza pensante, viene ora sostituita da un'idea del soggetto come sottomesso ad una serie di limiti interni ed esterni. L'identità non è più un fenomeno stabile, ma è una combinazione di possibilità e di limiti che si formano e si riformano interagendo con il mondo circostante. Marx sottolinea la determinazione ideologica del soggetto e le esigenze da parte della società di produttività e efficienza. E Freud indica la determinazione psichica a causa degli strati inconsci che controllano la coscienza e che dividono il soggetto fino a deprivarlo di un sé a priori, che deve creare da solo.

Secondo Magris, la letteratura moderna «è scossa da questo 'terremoto psichico'», è pervasa dalla coscienza di trovarsi fuori dal paradiso, nella «prosa del mondo», ed egli illustra come i protagonisti dei grandi romanzi moderni cerchino sempre il fondamento perduto della realtà. Il romanzo moderno nasce proprio da questa disgregazione della totalità. Insieme alla perdita di fondamenti e di unità del soggetto, muore anche il cosiddetto «grande stile» della letteratura: «L'eclissi del grande stile è connessa alla dissoluzione della totalità; ne è insieme premessa e conseguenza, causa ed effetto» (ibid, p. 367).

L'identità problematica e frammentaria del soggetto viene tematizzata da autori come Ibsen, Svevo e Musil che sostituiscono l'idea classica del soggetto con un soggetto senza nucleo fisso o ancoraggio sicuro. Essi descrivono un soggetto-«arcipelago» che consiste di molti elementi senza nessun legame tra di loro. Si potrebbero anche citare esempi italiani come Luigi Pirandello – non trattato da Magris – ad esempio *Il fu Mattia Pascal* del 1904, in cui uno dei personaggi esprime esattamente la stessa esperienza di perdita e di dissoluzione delle grandi verità e il successivo disorientamento e crisi del soggetto. Pirandello chiama questo pensiero «lan-

terninosofia», ed usa la metafora della lanterna o della lume per descrivere la coscienza o il «sentimento della vita» del soggetto. Esso è

come un lanternino che ciascuno di noi porta in sé acceso; un lanternino che ci fa vedere sperduti su la terra, e ci fa vedere il male e il bene; [...] in ogni età [...] si suole stabilire tra gli uomini un certo accordo di sentimenti che dà lume e colore a quei lanternoni che sono i termini astratti: Verità, Virtù, Bellezza, Onore [...]. (Pirandello 1986, p. 94)

Ogni tanto, nel corso della storia ci sono delle grandi raffiche di vento che spengono i lanternoni:

Che piacere! Nell'improvviso bujo, allora è indescrivibile lo scompiglio delle singole lanternine: chi va di qua, chi di là [...] nessuno più trova la via [...] noi ci troviamo adesso in uno di questi momenti. Grand bujo e grand confusione! Tutti i lanternoni, spenti». (Ibid.)

Un'altra metafora usata da Pirandello per descrivere la condizione di vita del soggetto moderno dopo il fallimento dei grandi racconti, è il cielo di carta nel teatro delle marionette (sempre nel romanzo di *Mattia Pascal*): nella tragedia antica l'illusione dell'autenticità del cielo era viva, ma se la tragedia fosse rappresentata in un teatro di marionette in cui il cielo di carta improvvisamente si rompesse, l'eroe si sentirebbe paralizzato nel momento della vendetta e della passione, e incapace di realizzare il suo progetto. Egli si scoprirebbe, si vedrebbe all'improvviso da fuori, e si sentirebbe confuso.

Secondo Magris, il romanzo moderno parla del conflitto che nasce tra il soggetto e la realtà quando quest'ultima non ha più senso. Il soggetto non riesce più ad unificare e ad abbracciare i molteplici fenomeni della realtà. La crisi viene formulata come un conflitto tra la nostalgica ricerca della totalità perduta da una parte, e il riconoscimento della sua impossibilità dall'altra: «tensione tra sogno della totalità e angoscia del nichilismo», ossia doppiezza tra una necessità interiore e la sua impossibilità. Nella maggior parte della letteratura moderna questa esperienza di distanza tra soggetto e realtà viene vissuta come una condizione tragica.

Si avverte quindi una contraddizione interna nella modernità: per stabilire il concetto moderno di *sapere*, era stata esclusa la dimensione dell'*esperienza* («lo scorrere della vita» di cui parlava Magris). Si era creata appunto una distanza tra soggetto e realtà per rendere possibile l'osservazione oggettiva della realtà e con ciò ottenere il controllo su di essa. La distanza veniva a un certo momento considerata necessaria per il soggetto da quando esso si era posto al centro del mondo. Ma nel momento in cui quest'ideale di conoscenza oggettiva crolla, la distanza viene vissuta negativamente, come un abisso, e il soggetto perde il suo ancoraggio in qualcosa fuori e dentro di sé:

La scoperta d'essere il creatore – o distruttore, a piacere – d'ogni sostanza crea un abisso fra l'io e il mondo, fra il suo sapere e la vita e vota l'attività del soggetto ad una «approssimazione sempre incompiuta». (Magris 1984, p. 9)

Nel suo libro su Pirandello del 1988, Wladimir Kryszynski ha definito il romanzo moderno con quattro «invarianti» o «poetiche della modernità» che mi sembrano utili: soggettivismo, autoriflessione, ironia e frammentazione. Il *soggettivismo* della letteratura moderna, la sua ricerca di interiorità attraverso il rifiuto della realtà esterna che viene vissuta come alienante, può infatti essere considerato una delle strategie per superare il conflitto tra soggetto e realtà. Un'altra strategia, anch'essa parte della interiorizzazione, è la tendenza della letteratura ad occuparsi di se stessa in un processo narcisistico e *autoriflessivo*. Pirandello esprime questo contrasto tra vita e arte: «La vita, o la si vive o la si scrive». E Magris si riferisce ad un'esperienza simile in Svevo per cui «la vita vera si è esiliata dal reale per rifugiarsi nella microanalisi della realtà, nella riflessione su se stessa. [...] l'unica autenticità possibile è quella riflessiva e relativa» (Magris 1984, p. 191). La letteratura moderna è inoltre caratterizzata da una sfiducia verso la lingua e verso la sua capacità di abbracciare la realtà, e ciò comporta un abisso tra le parole e le 'cose'. Anche Magris nota infatti che «il luogo infranto della classificazione è anzitutto il linguaggio, l'ordine del Logos e della sintassi che impone un senso e una gerarchia alla vita» (ibid, p. 194). Questo fenomeno fa parte della reazione contro il naturalismo e il verismo, cioè la rottura con l'ideale di mimesi, che dalla letteratura moderna viene sostituita con una rappresentazione *frammentaria* della realtà in cui tempo, spazio e categorie personali si sono dissolti. Il mondo appare indicibile e inspiegabile, e questa distanza tra le parole e le cose dà luogo ad un'esperienza tragica. Un altro mezzo della letteratura moderna usato per sopportare l'esperienza di perdita del senso, è l'uso dell'*ironia*, come in Svevo ad esempio.

Magris apprezza quelle opere e quegli autori che nella descrizione dell'incertezza e della vulnerabilità del soggetto non prendono per scontata la liquidazione del soggetto, ma che in qualche modo oppongono resistenza (Magris 1984, p. 382). Ma evidentemente non si tratta di una resistenza 'forte', visto che egli si riferisce in particolare a personaggi letterari come il Bartleby di H. Melville o i personaggi di R. Walser e F. Kafka: essi evitano il nichilismo e «l'espropriazione totale», nascondendosi e negando ogni forma di integrazione, e a volte diventando «nessuno» per sfuggire alla presa del potere. Questi personaggi rappresentano secondo Magris

la figura del soggetto nomade ed errante, riottoso alla prosa del mondo, l'eroe del diniego assoluto ossia di un'estrema, ironica resistenza al compimento del nichilismo, alla convertibilità ed allo scambio di tutti i valori. (Ibid, pp. 384-85)

Negli ultimi anni questi personaggi hanno avuto una «rinascita» in Italia, sostiene Magris, dato che essi costituiscono «una risposta alla situazione attuale» (ibid.). Infatti, sono personaggi che assomigliano a quelli dei romanzi dello stesso Magris, ma anche ai personaggi evasivi e sfuggenti di Celati e di Tabucchi.

### Fine della modernità

Nel mondo o nel paradigma postmoderno, che costituisce una parte della cornice storica e intellettuale di Tabucchi, la suddetta perdita di centro e di certezze si è radicalizzata. Il contesto storico è cambiato e con ciò vengono aggiunti degli aspetti nuovi all'esperienza di perdita, e ne cambia la valutazione: non viene necessariamente vissuta come tragica, anzi, il *pensiero debole* di Vattimo<sup>16</sup> e Rovatti<sup>17</sup> descrive questa esperienza di molteplicità, instabilità e inautenticità del soggetto non tanto come un fenomeno negativo, quanto anche come una nuova *chance* per l'uomo. Essi non considerano il soggetto come 'morto', ma rappresentano un tentativo di ripensare la questione in modo alternativo parlando dell'«indebolimento» del suo carattere tradizionale, forte.

Il pensiero di Vattimo e Rovatti e la loro definizione del postmoderno, presenta dei tratti originali rispetto ad altri tipi di pensiero postmoderno che sono sorti negli ultimi decenni, come ad esempio le teorie di Lyotard, di Derrida o di Rorty.<sup>18</sup> Non è mio intento entrare nella grande discussione del concetto di postmoderno in questo contesto, vorrei solo descrivere alcuni elementi del modo in cui Vattimo definisce i concetti di moderno

---

<sup>16</sup> Prima di delineare alcuni tratti del pensiero debole bisogna precisare che il presente lavoro prende spunto dal pensiero debole soprattutto così come è stato esposto da Vattimo e Rovatti, che nel 1983 redigono la famosa, e secondo alcuni, famigerata antologia *Il pensiero debole*. Vattimo, che è diventato il rappresentante per eccellenza di questa corrente filosofica ed ha raggiunto un pubblico vasto anche a livello internazionale, è stato uno dei primi in Italia a riflettere sull'esperienza postmoderna pubblicando già nel 1981 *Al di là del soggetto*, che anticipa le idee contenute nell'antologia del 1983. Ha poi sviluppato le sue idee ne *La fine della modernità* (1985), *La società trasparente* (1989) e ne *L'etica dell'interpretazione* (1994), per nominare solo alcuni dei testi più importanti.

<sup>17</sup> Il lavoro di Rovatti è meno conosciuto di quello di Vattimo, ma è forse ancora più interessante per una prospettiva letteraria. Rovatti riflette di più sul rapporto tra letteratura e pensiero, ad esempio nell'*Elogio del pudore* che ha curato insieme a A. Dal Lago (1989). La sua è una scrittura più 'letteraria' con la sua preferenza per una serie di metafore attraverso cui descrive l'indebolimento e il suo legame con l'etica: il pieno e il vuoto, il ritiro, e soprattutto il *pudore* della teoria e del soggetto.

<sup>18</sup> Nel saggio «Ricostruzione della razionalità» contenuto in *Oltre l'interpretazione* (1994), Vattimo stesso si distanzia un po' sia da Rorty che da Derrida.

e postmoderno. Il dibattito sul postmoderno in Italia, iniziato negli anni '80, è infatti soprattutto partito dalle proposte del pensiero debole<sup>19</sup> che ha il merito di aver introdotto l'opposizione tra forza e debolezza che è ormai (e non solo in Italia) diventata sinonimo di quella tra moderno e postmoderno.<sup>20</sup>

Vattimo definisce il postmoderno come una categoria storica che descrive la nostra 'collocazione' nel mondo attuale, cioè nella società di massa e di comunicazione generalizzata in cui, a suo avviso, è ormai necessario anche un cambiamento nel modo di pensare l'essere. Il postmoderno rappresenta la crisi e la fine della modernità, che egli valuta in relazione ai molti cambiamenti avvenuti alla fine del XX secolo, a livello culturale, estetico, economico, politico. Ciò che, secondo Vattimo, soprattutto caratterizza la modernità è l'idea di progresso e di rifiuto del passato: «la modernità è l'epoca in cui diventa un valore determinante il fatto di essere moderno» (Vattimo 1989, p. 7). Con pensiero moderno Vattimo intende le varie manifestazioni di pensiero che si basano sul 'cogito' cartesiano, sulla filosofia hegeliana o sul pensiero illuministico, e che, nonostante le differenze, hanno in comune un'idea della storia come un «progressivo processo di emancipazione, come la sempre più perfetta realizzazione dell'uomo ideale» (ibid, p. 8).

Nel '900 il pensiero moderno, inteso in questo modo, sopravvive in forma di vari tipi di pensiero dialettico, marxista o esistenzialista, rappresentato ad esempio da un teorico come Habermas.<sup>21</sup> Anch'egli avverte una crisi del soggetto nella società di massa e dei mass media, ma a differenza di Vattimo esprime il desiderio di riunire dialetticamente le contrapposizioni tra soggetto e mondo per riguadagnare l'autenticità e la libertà del soggetto, insieme al suo controllo sul mondo. Habermas esprime la necessità di combattere l'alienazione dell'individuo e di liberarlo dai discorsi repressivi del potere, sia quelli sociali e ideologici che quelli psicologici, e segue perciò, secondo Vattimo, ancora una logica metafisica, cioè una

---

<sup>19</sup> Cfr. ad esempio l'acceso dibattito sulla rivista *Alfabeta* negli anni successivi alla pubblicazione dell'antologia di Vattimo e Rovatti, cioè nel 1984-5. Buone definizioni del postmodernismo letterario si trovano ad esempio in R. Ceserani 1997, Petersen e Grundtvig 1999, e Tani 1990.

<sup>20</sup> Non si pretende di dare qui una trattazione esauriente del pensiero debole, ma solo di alcuni dei suoi elementi rilevanti per l'analisi dei testi di Tabucchi, e per lo più presentati da un punto di vista 'letterario' e non da filosofi professionisti; non sarà quindi una discussione della nozione stessa di pensiero debole, anche se verranno sfiorati alcuni dei suoi paradossi e delle sue aporie.

<sup>21</sup> V. ad esempio J. Habermas: *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*. Bari Laterza, 1987, e Habermas: «Moderno, postmoderno e neo-conservatorismo», in: *Alfabeta* n. 22, 1981, pp. 15-17.

tradizione di pensiero occidentale che si occupa dell'essere come struttura stabile e fissa, e come base per formare i criteri morali delle nostre azioni.

La crisi in cui si trova questa idea di modernità è, secondo Vattimo, l'effetto di un insieme di trasformazioni sia teoriche che pratiche. Egli sostiene che ciò che soprattutto rende degne di discussione le teorie post-moderniste è l'idea di una «post-istoricità» (Vattimo 1985, p. 19), perché la storia intesa come processo lineare e unitario è diventata impensabile, tra l'altro per il contenuto ideologico di questo concetto di storia:

ciò di cui parla la storia sono le vicende della gente che conta, dei nobili, dei sovrani, o della borghesia quando diventa classe di potere: ma i poveri, o anche gli aspetti della vita che vengono considerati 'bassi', non 'fanno storia'. (Vattimo 1989, p. 9)

Il collasso del colonialismo e dell'imperialismo culturale dell'Occidente ha reso evidente il fatto che ci sono tante storie diverse, non solo quella dell'Occidente, e il rapido diffondersi della comunicazione di massa ha portato a una «liberazione delle diversità» (ibid, p. 17), rendendo impossibile l'individuazione di un filo unitario conduttore della storia. Essa risulta invece composta da una quantità incontrollabile di informazioni. Inoltre, le diverse interpretazioni e immagini create dai media costituiscono ormai gran parte dell'oggettività stessa della realtà: i mass media creano una realtà che non esiste indipendentemente dal linguaggio, dalle immagini o dalle interpretazioni. Perciò la realtà si confonde a volte con la finzione, diventa «favola», come dice Vattimo citando Nietzsche. Con l'avvento della società della comunicazione generalizzata questa esperienza del mondo come costruzione, narrazione o favola, non è più soltanto un pensiero teorico, ma è diventata parte dell'esperienza di tutti.

La definizione della modernità di Vattimo, intesa soprattutto come ricerca di armonia, di dominio, totalizzazione e razionalismo, appare tuttavia un po' troppo selettiva e semplificata. Egli si occupa solo dei lati negativi della modernità, e ignora per esempio che il pensiero moderno contiene anche degli elementi non razionali. Nell'articolo «La ragione postcomunista» l'italianista danese G. Sørensen difende infatti un altro concetto di modernità, e ricorda ad esempio come l'Illuminismo contenesse anche una propria dialettica non-razionale, e come ciò si rispecchiasse nel suo vocabolario: la forza inventiva del mondo industriale veniva a volte descritta in termini ambigui, riflettendo una doppiezza tra la fede nel progresso da una parte, e i suoi rischi dall'altra (v. Sørensen 1992, p. 111). Tra l'altro, in una interpretazione controcorrente, Sørensen attribuisce a un pensatore come Gramsci un concetto di modernità molto flessibile, che si basa su un'idea di ragione definita non solo come progetto, ma anche come critica: cioè un'idea di ragione non solo repressiva

e infallibile, ma che lascia anche spazio alla pluralità e alla provvisorietà (ibid., pp. 119-120).

Forse la definizione di modernità di Vattimo risulta un po' troppo unilaterale perché è nata come parte di un dibattito sul postmoderno che è stato a volte molto acceso e polemico. Uno dei risultati è stato un fraintendimento proprio riguardo al concetto di 'ragione' nel pensiero debole, su cui torneremo in seguito. Inoltre, bisogna ricordare che l'analisi di Vattimo è largamente ispirata da Nietzsche e Heidegger, che, con la loro presa di coscienza di una crisi profonda nel pensiero occidentale, costituiscono due fonti di riferimento costanti nel suo lavoro. I due filosofi tedeschi hanno, secondo Vattimo, profeticamente previsto l'esperienza attuale di post-modernità e post-istoricità, Nietzsche annunciando il nichilismo e la 'morte di Dio', cioè la fine di ogni valore assoluto<sup>22</sup>, Heidegger descrivendo il declino della metafisica e dell'umanesimo. Lo sviluppo della tecnica e della scienza moderna è considerato la massima espressione della tradizione metafisica dai due pensatori, i quali sostengono che il nichilismo sarebbe una conseguenza della stessa logica moderna e del suo tentativo di dominare la realtà oggettiva, per cui il pensiero moderno avrebbe di fatto legittimato un potere repressivo e violento.

Ora, sostiene Vattimo, la società postmoderna ha comportato una maggiore perdita di autenticità e trasparenza, e una riduzione della possibilità di comprendere la realtà, nonostante la proliferazione delle possibilità di informazione. La perdita del concetto metafisico di storia e di progresso ha portato al disorientamento e allo spaesamento del soggetto, la cui identità è di conseguenza minacciata. Ma, a differenza di Nietzsche e di Heidegger, Vattimo non considera questa condizione di vita solo in un modo pessimista. Anch'egli vede nel nichilismo il risultato di un indebolimento delle strutture forti dell'essere, ma secondo lui ciò non vuol dire che al posto dell'essere ci sia il nulla. Dato che la fede in principi assoluti o in ragioni ultime, secondo Vattimo, equivale a una chiusura del pensiero, egli vede la crisi del pensiero metafisico come un processo positivo che possa aprire l'orizzonte dell'uomo occidentale e favorire la tolleranza e il dialogo con l'altro, anziché la violenza e l'abuso del potere. Il nichilismo rappresenterebbe addirittura la nostra unica salvezza, una «chance di un nuovo modo di essere (forse: finalmente) umani», dice Vattimo (1989, p. 20). Continuare a chiedere stabilità e principi forti per regolare la vita impedisce il dialogo con l'altro, secondo Vattimo, e perciò bisognerebbe accettare la società della comunicazione generalizzata e la società multiculturale come una sfida filosofica. La moltiplicazione delle visioni del mon-

---

<sup>22</sup> Esistono anche altre definizioni di nichilismo, si veda ad esempio la conversazione tra Vattimo e Severino in Vattimo: *Filosofia al presente*. Garzanti 1990, pp. 25-40

do che la nuova società ha comportato esige una nuova capacità di relativizzare il proprio punto di vista e ascoltare invece quello dell'altro. Considerata in questo modo, l'idea della fine della modernità contiene un'importante dimensione etica.

Riguardo alla funzione dei mass media è tuttavia molto difficile condividere una posizione così ottimista come quella espressa da Vattimo nel 1989 ne *La società trasparente*. Non solo nell'Italia di Berlusconi, ma anche altrove, è evidente che i mass media non hanno portato a un pluralismo dei punti di vista né ad un'apertura dell'orizzonte, ma al contrario ad un monopolio spaventoso e anti-democratico da cui anche Vattimo stesso ha preso le distanze recentemente.<sup>23</sup> Per quanto riguarda la società multiculturale, invece, la teoria di Vattimo dell'indebolimento delle strutture forti dell'identità individuale e collettiva sembra una proposta rilevante per cercare di ottenere una convivenza meno violenta tra le diverse culture: l'incontro con la cultura dell'altro ci costringe a uscire dalla nostra identità, e a relativizzarla, per ascoltare altre interpretazioni e verità, e per trovare un punto d'incontro comune.

### L'ermeneutica debole

L'indebolimento del pensiero rappresenta un abbandono della tradizionale pretesa filosofica di raggiungere una verità e il controllo sul mondo. Vattimo descrive un indebolimento del dominio del soggetto proponendo una concezione dell'essere non più inteso come struttura e fondamento, ma piuttosto come evento, ossia «una concezione dell'essere che si modella non sull'oggettività immobile degli oggetti della scienza [...], ma sulla vita, che è gioco di interpretazione, crescita e mortalità, storia» (Vattimo 1981, p. 24). L'ontologia di Vattimo si basa sull'idea che «non si dà esperienza di verità se non come atto interpretativo» (Vattimo 1994, p. 7). E questo legame tra interpretazione e verità inserisce Vattimo nel campo dell'ermeneutica, continuando la tradizione del suo maestro, il filosofo torinese Luigi Pareyson (1918-1991). Secondo Vattimo, l'ermeneutica costituirebbe una nuova *koiné* filosofica. Non un'ermeneutica intesa come forma specializzata di interpretazione (biblica, ad esempio), ma più in generale come un'esperienza del mondo che si contrappone al sapere scientifico, un'ermeneutica debole o nichilista che dissolve il concetto di verità nell'interpretazione.

Una parte centrale della crisi del pensiero moderno si esprime come crisi del soggetto, cioè della soggettività forte della tradizione metafisica, che ora, secondo Vattimo, si trova in uno stato di «sospensione» e «oscillazione» (Vattimo 1981, p. 25). Le premesse per questa dissoluzione del

---

<sup>23</sup> V. ad esempio la conversazione tra Vattimo, R. Rorty e C. Taylor in: *MicroMega* n. 5, 2001, pp. 27-42.

soggetto si trovano in Nietzsche, ma anche nella grande letteratura modernista (si veda ancora: Magris 1984), alla fine dell'800 e l'inizio del '900, in cui si faceva già l'esperienza di una scissione dell'individuo. Il pensiero postmoderno radicalizza questa esperienza che ora sembra diventata una condizione normale e non solo «la tensione sperimentale dell'uomo dell'avanguardia artistica novecentesca», come dice Vattimo (1981, p. 49).

Vattimo definisce il soggetto della tradizione moderna in termini di coscienza e certezza, mentre «oggi certamente non si può più pensare il soggetto in questi termini, la nostra esperienza di 'soggetti divisi' ce lo impedisce» (Vattimo 1990, p. 118). Egli definisce il soggetto postmoderno come non più padrone delle cose o di sé stesso, che non sogna più la pienezza metafisica, e che si abitua a vivere in una dimensione di incertezza. L'essere, anche dopo la fine della metafisica, pur restando modellato sul soggetto, sarebbe un «oltreuomo», per usare la traduzione di Vattimo dell'*Übermensch* di Nietzsche: l'uomo che si trova a vivere e pensare *oltre* la metafisica, e che non sogna più un'identità fissa; un soggetto «de-gerarchizzato» che non ha più un centro fisso e unico (ibid.).

Nel primo capitolo di *Al di là del soggetto*, Vattimo spiega la sua lettura dell'*Übermensch* di Nietzsche non come un «superamento di tipo dialettico», ma come un'attività interpretativa,

pensato sul modello della struttura caratteristica, secondo Nietzsche, dell'esperienza ermeneutica [...] non cioè come un accesso all'essere attraverso la rimozione delle maschere che ha assunto o che gli sono state imposte, ma come un vero e proprio accadere dell'essere [...]. (Vattimo 1981, pp. 38-39)

Secondo Vattimo, l'*Übermensch* di Nietzsche è un soggetto che ha abbandonato le certezze della metafisica, e che ha invece imparato ad apprezzare la pluralità di fenomeni che gli si apre davanti:

non ha più bisogno di realizzare quell'ideale di conciliazione assoluta che, all'uomo della tradizione metafisica fino a Hegel e Marx, è sempre parsa l'unica meta degna di essere cercata. L'ideale di riappropriazione è ancora troppo legato, reattivamente, alla condizione di «espropriazione» in cui la visione «platonica» dei valori, la separazione tra ideale e reale, ecc., ha costretto l'uomo occidentale. (Ibid, p. 22)

Secondo Vattimo, il desiderio di sentirsi 'qualcuno' è un bisogno nevrotico (1990, p. 113), e se c'è un processo di liberazione da compiere non è semplicemente «da false rappresentazioni, opinioni comuni, desideri repressi, ma forse anche un processo di emancipazione dal soggetto, proprio al fine di lasciarsi in qualche modo il soggetto alle proprie spalle» (ibid, p. 109).

Vattimo considera perciò la società postmoderna una possibilità per vivere senza cercare un essere autentico, cioè «senza voler essere a tutti i costi «proprietari»: di cose, o anche di sé.» L'immagine del soggetto che

Vattimo descrive è senza gerarchie interne. È un soggetto capace di contenere una pluralità di identità diverse, senza bisogno di collegarle ad un'identità forte e dominante. Nella società postmoderna i contrasti tra apparenza e profondità sono meno netti, e perciò non ha più senso sostenere l'ideale di emancipazione, di autocoscienza e di liberazione dall'alienazione del soggetto, così come anche il classico concetto di *Bildung* viene a perdere il suo valore.

Secondo Vattimo, bisogna smettere di distinguere platonicamente tra «un mondo dell'essere autentico» e «un mondo dell'apparenza», e egli usa invece un'altra immagine per descrivere l'esistenza umana, la rete: l'uomo non è catturato nella rete come un pesce, ma ci si muove liberamente:

l'esistenza consiste forse proprio in questo movimento lungo le maglie della rete, intesa come reticolo di connessioni. Non c'è liberazione al di là delle apparenze, in un preteso dominio dell'essere autentico; c'è, invece, libertà come mobilità tra le «apparenze», le quali, però, come insegna Nietzsche, non si chiamano più così: ora che «il mondo vero è diventato favola», non c'è più alcun essere vero che le degradi a menzogna e falsità. Il reticolo, la rete in cui è presa, e data a noi, la nostra esistenza, è l'insieme dei messaggi che, nel linguaggio e nelle varie «forme simboliche», l'umanità ci trasmette. (Vattimo 1981, pp. 11-12)

Alla base del pensiero di Vattimo ci sono sia delle ragioni filosofiche che storiche. Nella realtà postmoderna l'autonomia e l'identità del soggetto sono minacciate per ragioni che non sono necessariamente filosofiche, ma che sono connesse al carattere dell'evoluzione della società. L'identità del soggetto è minacciata dall'omogenizzazione operata dal potere dei mass media, dalle tecniche della pubblicità che cercano di catturare e fissare l'uomo in un'identità particolare, quella del consumatore. Dicendo ciò, Vattimo e Rovatti sembrano rifarsi al pensiero di Michel Foucault (autore del famoso testo sulla *Storia della follia nell'età classica*, del 1963), secondo il quale è un errore considerare l'individualismo sorto con la modernità (da lui inteso come il periodo che comincia con l'Illuminismo) come il risultato di un processo di emancipazione. Nella sua opera sulla storia della follia egli spiega come l'individualismo fu invece la conseguenza di un processo di esclusione basato su un concetto casuale di normalità: l'individuo cosiddetto normale è invece, secondo Foucault, una costruzione, una finzione, che anziché emanciparlo è stata usata per opprimere il soggetto rendendolo solo un numero nei sistemi amministrativi. Il problema dell'identità è diventato uno dei problemi più dolorosi e difficili, proprio nella misura in cui «l'identificarsi è insieme un modo di prendere possesso di noi stessi e un modo di mettersi a disposizione di chi ha la nostra carta d'identità», dice Vattimo. Anche Rovatti esprime un simile punto di vista in una conversazione con Vattimo:

il potere mette in atto varie tecniche che catturano ciascuno di noi nella propria identità, nella sua identificazione, tecniche, in termini molto semplici, che ci fanno diventare ancora più soggetti. Pensiamo per esempio ai modi della pubblicità. (Vattimo 1990, p. 110)

A partire da Foucault, il postmoderno è stato spesso caratterizzato come l'epoca in cui l'importanza del consumo è diventata centrale per la formazione dell'identità. Il consumo controlla il soggetto che è stato derubato del suo potere di agire e ridotto a un consumatore o a un essere biologico, un soggetto nel senso etimologico sopra detto, cioè *sub-jectum*, *sottomesso*.<sup>24</sup>

A differenza di quei teorici che sostengono la necessità di rendere sempre più forte il soggetto per liberarlo dall'oppressione e dal controllo del potere, Vattimo esprime l'idea contraria, di una *riduzione* del soggetto, come condizione per evitare il controllo del potere:

C'è una forza di autonomizzazione, di resistenza, che consiste proprio nel sottrarsi ad un'identità stabile e definita, nel ridurre la superficie di intervento del potere, per così dire. (Vattimo 1990, pp. 115-116)

Vattimo difende una definizione del soggetto come capace di scivolare via dai meccanismi di identificazione del potere. Il soggetto si deve difendere rendendosi prima di tutto più «esiguo», liberandosi da se stesso anziché cercare una maggiore sostanza e profondità. Se il soggetto si riduce a un gioco tra identità diverse, Vattimo sostiene che «i colpi di chi lo vuole dominare [possono] cadere con minor peso: esso sfugge in quanto 'scivola via'».

A questo punto il pensiero di Vattimo si fa un po' ambiguo: da una parte sostiene che si tratta di liberarci dal soggetto forte per evitare il controllo del potere, mentre dall'altra parte sostiene che è la società ad avere bisogno non più di individui con delle identità fisse, ma di «individui come centri d'identità capaci di moltiplicare i propri ruoli, in grado di cambiare i punti di riferimento delle proprie gerarchie» (Vattimo 1990, p. 119). La questione è se, posto in questi termini, il discorso della riduzione del soggetto non si svolga in favore alla logica del potere.

---

<sup>24</sup> Nel suo lavoro sulla storia del soggetto, Wlad Godzich (1994) distingue tra *persona*, che definisce il soggetto nel pre-moderno, *individuo*, che definisce il soggetto moderno, e *soggetto*, come definizione postmoderna. Godzich definisce quest'ultimo come basato su un paradigma economico, che sottomette appunto il soggetto al potere economico. Al contempo, egli nomina però anche un'altra ragione per usare il concetto di *soggetto* nel postmoderno, una ragione opposta, che rende il suo discorso un po' contraddittorio: cioè che proprio in un periodo in cui il soggetto fa esperienza di scissione e alienazione, c'è più bisogno di attribuire all'uomo le qualità del soggetto grammaticale, cioè del portatore di azione e coscienza.

Claudio Magris ha espresso un punto di vista sull'identità del soggetto che trovo simile a quello di Vattimo: in un intervento all'Università di Firenze nella primavera del 2000<sup>25</sup>, ha osservato che il tentativo di stabilire un'identità fissa, sia personale che nazionale, porta solo a dei conflitti con gli altri, con l'altro, e che essere nessuno, cioè in qualche modo essere senza un'identità fissa, costituirebbe una forza. Anche nel saggio già citato «Grande stile e totalità» (ne *L'anello di Clarisse*) Magris sostiene che proprio quei personaggi romanzeschi che «scivolano via» si possono usare come 'modelli' per il soggetto di oggi. Questi personaggi esprimono, secondo Magris, una sorta di resistenza, che non è forte e ideologica, ma appunto debole.

Anche Rovatti definisce l'oltreuomo come colui che ha la forza di andare oltre la questione del senso dell'essere, e di convivere con il nulla e con l'assurdità, senza avere bisogno di principi forti o di fede. Rovatti descrive l'esperienza postmoderna come l'esercizio di mantenere l'equilibrio su una piccola superficie da cui c'è però anche il rischio di cadere nell'abisso, e rileva con ciò anche un aspetto negativo dell'*Übermensch* di Nietzsche (Rovatti 1983, p. 31). Egli sottolinea infatti la doppia faccia di questa nuova condizione, parlandone insieme come di una perdita e di un guadagno: abbiamo perso potere e fiducia in una conoscenza piena, abbiamo perso lo sguardo dall'alto sulle cose, ma abbiamo guadagnato una mobilità di pensiero e una rinnovata capacità dei nostri sensi (ibid, p. 49).

Rovatti usa la metafora dell'*abitare* per descrivere la nuova condizione del soggetto: l'io non abita più un luogo nel senso che ne è il padrone. Esso è spaesato e disorientato dopo il crollo dei sogni della metafisica, e il pensiero debole è un tentativo di rendere abitabile, cioè pensabile, questa nuova condizione. Bisogna imparare ad abitare il vuoto, dice, e ciò diventa possibile se si pensa l'essere in termini deboli, rinunciando alle pretese di pienezza. Abbiamo l'idea di un 'troppo', secondo Rovatti, una

ipertrofia della pienezza, occupazione dello spazio, prosciugamento degli interstizi, l'idea di un blocco saturato. Non è così, sempre più simile a questo, la realtà in cui viviamo? [...] *per stare in una situazione come questa* bisogna allentare il troppo, aprire interstizi, creare zone di nulla e di vuoto. (Rovatti 1989, p. 31)

È necessario

smantellare la pienezza della nostra soggettività, produrre in noi zone di vuoto, di silenzio, di ombra, di estraneità: o più precisamente, metterci nuovamente in grado di riconoscerle. (Ibid.)

---

<sup>25</sup> L'intervento è stato pubblicato con il titolo «Le frontiere del soggetto» nell'antologia redatta da Anna Dolfi: *Identità alterità doppio nella letteratura moderna*. Roma Bulzoni 2001, pp. 19-33

Secondo Rovatti, l'uomo è ormai abbastanza forte per apparire debole. Il messaggio etico del pensiero debole consiste nel ritiro del soggetto dalla volontà di potenza intesa anche come conoscenza e come «lo specialismo della parola filosofica (con i suoi poteri e il suo privilegio a priori sui linguaggi più bassi)» (ibid, p. 17). L'abitare un luogo nel senso inteso da Rovatti, vuol quindi dire salvaguardare le cose, avendo pudore, discrezione e pazienza verso esse. «L'abitare è l'esperienza del 'lasciar essere'» e del «tenersi in disparte» (ibid, p. 41). Rovatti usa anche un'altra metafora, quella del *pudore*, che descrive un atteggiamento di umiltà e di rispetto nei confronti dell'altro, e con ciò rendere chiara l'intonazione etica del pensiero debole.<sup>26</sup>

Il pensiero debole propone una nuova risposta alla domanda che riguarda il soggetto, la sua identità e la sua possibilità di conoscenza, una risposta che sembra più adatta a descrivere la nostra esperienza contemporanea. Ma ci si può chiedere se non pronunci solo una nuova verità assoluta, una nuova metafisica che cerca di liberarsi dei vecchi miti e di superare il passato. Vattimo risponderebbe forse che il pensiero debole non si concepisce come una liberazione dalla metafisica e dai suoi sbagli, che sarebbe ancora un atteggiamento reattivo, che l'ermeneutica 'debole' non è solo una teoria della storicità della verità, ma anche della storicità della propria teoria, anch'essa un'interpretazione tra le altre.

Vattimo considera l'essere come evento: non ciò che è, ma ciò che *diviene*, che nasce e muore, e «le esperienze nuove che facciamo hanno senso solo in quanto proseguono il dialogo con quanto lo scrigno della morte – la storia, la tradizione, il linguaggio – ci ha trasmesso» (Vattimo 1981, p. 13). Perciò non cerca di cancellare la metafisica come se non ci fosse mai stata, ma desidera mantenere una coscienza della sua esistenza, operando al contempo un distacco o un «tradimento». La metafisica «è qualcosa che rimane in noi come le tracce di una malattia o come un dolore al quale ci si rassegna» (Vattimo 1985, p. 181).

La critica del soggetto tradizionale da parte del pensiero debole non è assoluta, ma è appunto un atteggiamento «rimemorante» (con un termine preso da Heidegger, *Andenken*). Il pensiero debole non rifiuta il passato come se non ci fosse mai stato, ma auspica un ripensamento del passato nel nome di una *pietas* nei confronti di ciò che è stato. Non si tratta quindi di un superamento, ma di un *Verwindung* – altro termine heideggeriano – che sottolinea la continuazione, la coscienza del passato, e insieme la distanza. Questo atteggiamento è, secondo Vattimo, più adatto a cogliere

---

<sup>26</sup> Rovatti è ispirato da Heidegger: »Etica viene da *ethos* e Heidegger traduce questa parola greca non tanto con 'carattere proprio dell'uomo', ma con 'soggiorno', 'luogo dove si abita'» (Rovatti 1989, p. 39).

l'esperienza postmoderna in cui non c'è più il contrasto tra apparire e essere, «ma solo il gioco delle apparenze, entità che non hanno più nulla della sostanzialità della metafisica tradizionale» (Vattimo 1981, p. 25).

### Il carattere 'letterario' del pensiero

Invece di considerarsi un atteggiamento analitico e logico, il pensiero debole si basa su dei concetti che si possono definire estetici, come l'intuizione, le percezioni e le esperienze di tutti i giorni, cioè su dei concetti più deboli di quelli della filosofia analitica. Il pensiero debole non rappresenta un modo di pensare logico e «calcolante» il cui scopo è il dominio sul mondo oggettivo, e non si definisce una filosofia o una scienza in cerca di un modello per spiegare la realtà. Esso abbandona invece tutto ciò per un atteggiamento meno ambizioso e più contemplativo, definendosi uno stile di pensiero, un «atteggiamento conoscitivo» (Rovatti 1983, pp. 50-51), o solo un «programma di lavoro» (Rovatti-Dal Lago 1989).

La teoria dell'indebolimento del pensiero si allontana quindi dalla filosofia tradizionale per avvicinarsi al campo estetico-letterario. Ci sono (almeno) due aspetti di questo rapporto tra letteratura e pensiero debole: l'affinità formale del modo stesso di ragionare, il linguaggio usato, e l'affinità di contenuti che descrive un'esperienza simile. Secondo Vattimo e Rovatti, sono evidentemente due aspetti collegati. Essi sostengono infatti che l'esperienza incerta e oscillante descritta dal pensiero debole «richiede anche una modificazione dello scrivere di filosofia» (Rovatti 1989, p. 13), e «non può procedere con una logica della verifica e del rigore dimostrativo, ma solo mediante il vecchio strumento eminentemente estetico dell'intuizione» (Vattimo 1983, p. 24).

Soprattutto il linguaggio di Rovatti si avvicina alla lingua parlata, ma anche a quella poetica: ne *L'elogio del pudore* (1989) l'esplicitazione dell'io parlante (*credo, mi pare, voglio dire*) crea un tono personale e informale (tratto che si trova anche in Vattimo, soprattutto in *Credere di credere* in cui il tono risulta addirittura confessionale). Anche l'uso frequente di domande retoriche, e di segnali discorsivi, come *insomma, dunque, allora, infatti* – che funzionano come connettori a livello discorsivo piuttosto che logico – contribuisce allo stile informale, mentre l'uso di elencazioni, come nel passaggio già citato sopra a pagina 38 (da Rovatti 1989, p. 31), e l'uso del corsivo o delle virgolette, dà l'impressione di un testo più creativo e personale che analitico o scientifico.

Uno dei tratti 'letterari' più appariscenti della scrittura di Vattimo e Rovatti è l'uso delle metafore, come nel nome stesso di *pensiero debole*, e come nella lunga serie di figure usate, soprattutto da Rovatti, per spiegare e concretizzare ulteriormente la metafora dell'indebolimento del pensiero e del soggetto: Rovatti descrive questo modo di pensare come uno «svuotamento», un «abitare la distanza», uno «spaesamento», o un'«oscilla-

zione» dell'identità, in contrasto con la «pienezza» e lo «slancio dell'io» (Rovatti 1989, pp. 27-31). Spesso le metafore usate per descrivere l'esperienza provengono da una terminologia estetica com'è il caso di «tonalità» (ibid, p. 27), «quadro» (ibid, p. 31) e «scenario» dell'esperienza (ibid, p. 30). A volte una metafora viene spiegata con altre metafore, come quando Rovatti, per spiegare il 'pudore' dice: «Il pudore è una pausa», è «un atteggiarsi tale che la zona privilegiata e padrona della soggettività venga spostata di un poco dal suo centro, distanziata, relativizzata» (ibid, p. 29).

Rovatti ha detto che «la metafora è un abbassamento di voce, un silenzio nel linguaggio e nel pensiero: il tentativo di sbloccare una pienezza» (Rovatti 1989, p. 20).<sup>27</sup> L'uso di metafore nel pensiero debole ha forse a che fare con la stessa esperienza di inaffidabilità o disabilità della lingua comune; «non abbiamo parole per descrivere filosoficamente lo svuotamento dell'io», dice infatti Rovatti (ibid, p. 30). Perciò la descrizione dell'indebolimento esige un nuovo linguaggio filosofico, un linguaggio poetico e semplice che possa «agire sulla parola filosofica come un 'meno'», sostiene Rovatti con un'espressione che prende da Heidegger (ibid, p. 31).

L'indebolimento agisce infatti su due livelli, secondo Rovatti: su quello dell'esperienza reale del soggetto, che include il suo atteggiamento etico, e su quello del linguaggio. Se non si svolgesse un indebolimento anche a livello del linguaggio, «l'erosione sarebbe un trucco, o meglio una semplice affermazione» (ibid, p. 30). I suoi testi oscillano, infatti, tra filosofia e poesia, tra pensiero e immagine, in un equilibrio difficile in cui cercano da una parte un linguaggio adatto all'esperienza, ma dall'altro sono comunque costretti a svolgersi in uno spazio comunicativo in cui vengono esposti alle pretese non solo di comprensione ma anche di una verità filosofica (anche se debole). Per questo motivo, credo, Rovatti dice che l'erosione del linguaggio non può essere costante e completa, ma solo intermittente e parziale (ibid.).

Il carattere 'letterario' del pensiero debole è anche collegato con la sua idea dell'arte: il pensiero debole contiene infatti anche un'estetica che considera l'arte (e la letteratura) come luogo privilegiato per capire la nostra esperienza postmoderna: «Alla letteratura non sembra affidato un

---

<sup>27</sup> In un convegno letterario, *Pianure-Ebenen*, gli scrittori Celati e Cavazzoni hanno parlato della metafora come ciò che si usa quando non si riesce a dire qualcosa, cioè quando il linguaggio 'normale' fallisce. Il fare artistico ha a che fare con questo fallimento, con il non riuscire a dire le cose in altri modi, o non riuscirci per niente. Il seminario si è svolto a Salisburgo nel marzo del 2000 ed organizzato da Peter Kuon che ne ha anche redatto gli atti usciti nel 2002 (v. la bibliografia).

compito secondario perché proprio nel suo narrare (anche la poesia narra) si esprime una possibilità di dire la verità su quell'esperienza di cui stiamo parlando» (Rovatti 1983, p. 47), o, come esplicita Vattimo, i tratti salienti dell'esistenza si annunciano «in modo particolarmente evidente, e anticipatore, nella esperienza estetica» (Vattimo 1989, p. 63). Che l'esperienza estetica sia il luogo privilegiato per osservare l'esistenza è confermato anche dai tanti riferimenti alle opere letterarie di Kafka, Calvino, Handke ed altri nei saggi dei sostenitori del pensiero debole. L'estetica di Vattimo è in primo luogo un'estetica conoscitiva, che attribuisce un valore gnoseologico all'arte, intesa come portatrice di verità (a differenza di un'estetica kantiana del bello e del brutto). In un libro molto originale su *L'estetica del Novecento*, Mario Perniola dice tuttavia che Vattimo si sposta da questa posizione per muoversi nella direzione di ciò che Perniola chiama un'«estetica del sentire» contribuendo «all'esaurimento dei quadri concettuali tradizionali risalenti a Kant e Hegel» (Perniola 1997, p. 148).

Proprio a causa della forma 'letteraria' del pensiero debole e del suo interesse per l'estetica, esso ha suscitato molte reazioni di rifiuto in difesa dei valori della 'ragione', ad esempio dal campo della ricerca storiografica e filologica che ha una tradizione molto forte in Italia, e che, spesso influenzata dalla critica marxista, ha assunto il ruolo di un'autentica elaborazione filosofica a favore della modernità. Qui, come in altri rami filosofici, si vede tradizionalmente una difesa delle forme, non solo nel senso di una corretta lettura dei testi, ma di una «protezione contro interferenze esterne, in primo luogo di altri linguaggi» (Dal Lago 1989, p. 56). Quando i filosofi avversari dicono che «il pensiero debole è letteratura», come ha sostenuto M. Cacciari (citato in Rovatti-Dal Lago 1989, p. 15), o quando lo criticano per la sua imprecisione, come succede nell'attacco più elaborato e radicale al pensiero debole, cioè il libro di C. A. Viano del 1985, *Va' pensiero. Il carattere della filosofia italiana contemporanea*, essi esprimono una preoccupazione per la contaminazione tra il linguaggio letterario e il linguaggio «scientifico» della filosofia (Rovatti 1989, pp. 56-57). Rovatti sostiene che sia la «paura del filosofo» a spingere alcuni filosofi a rifiutare ciò che chiamano la «divagazione letteraria» del pensiero debole, che abbiano paura che si sgretoli il pensiero, che si perda la sua consistenza (ibid, pp. 15-16).

Oltre al problema della sua forma e del linguaggio, il pensiero debole è stato spesso accusato di irrazionalismo e relativismo. Ma, secondo Rovatti, sarebbe un equivoco sostenere che il pensiero debole sia un pensiero relativistico che si abbandoni alla pura contemplazione dei fatti e alla rassegnazione (ibid, p. 17). Il pensiero debole vuole invece essere una presa diretta sulla realtà contemporanea, una prassi. E lo è anche, a mio avviso, se, alla luce di ciò che si è detto finora, si cominciano a rivedere le concezioni tradizionali di etica e ragione. Come ha detto Umberto Eco, che ha con-

tribuito all'elaborazione del *pensiero debole* nel 1983, esistono varie definizioni del concetto di ragione. Egli ammette che la ragione è in crisi se la si definisce in modo classico, come un sistema di principi universali che precede la capacità di astrazione del soggetto. Ma se la si definisce come un'attività razionale o ragionevole, non è in crisi: «Il problema non è ammazzare la ragione, ma mettere le cattive ragioni in condizioni di non nuocere; e dissociare la nozione di ragione da quella di verità» (Eco 1983, p. 35).

Il pensiero debole non rifiuta la ragione tout court, nel nome dell'irrazionalismo. Esso rifiuta invece un certo tipo di ragione o razionalità, cioè l'idea che ci sia una sola ragione definitiva, perché questa idea, secondo Vattimo, è legata ad una volontà di potenza, che ha portato a molti risultati irrazionali nella storia contemporanea. Vattimo desidera infatti ricostruire una *razionalità* della filosofia ermeneutica (Vattimo 1994, p. 121). In Italia c'è una lunga tradizione di impegno sociale da parte degli intellettuali, e Vattimo non è un'eccezione.<sup>28</sup> L'indebolimento del pensiero non comporta infatti necessariamente una passività nei confronti del mondo, ma è forse invece un esempio di come sia possibile un 'impegno' postmoderno o post-metafisico: cioè un modo di relazionarsi e impegnarsi nel mondo circostante senza basarsi su principi 'forti', ideologici o verità assolute.

Tuttavia l'etica del pensiero debole «non è un sapere, e dunque non dispone di conoscenze normative, per quanto minimali, da affermare e universalizzare» (Rovatti 1989, p. 28). Coloro che l'hanno formulata non desiderano formulare un'etica normativa o un sapere impegnato a intervenire direttamente nella realtà con la realizzazione dei propri progetti. Si tratta piuttosto di cambiare le premesse stesse che stanno alla base delle nostre azioni, cioè di trasformare il modo stesso di pensare il soggetto e la verità, operando una «dislocazione del pensiero rispetto alle sue pretese», come dice Rovatti (ibid, p. 18). Al posto di un'azione 'violenta', nel nome del progresso (cioè basata su un'idea 'forte' di verità), egli preferisce una sospensione dell'azione. Si descrive così una sorta di progettualità 'debole', che oscilla tra impegno e non-impegno. In questo senso va intesa l'esigenza di esitazione, osservazione e ritiro del soggetto, formulata sia da Vattimo che da Rovatti. Bisogna

opporre resistenza allo slancio dell'io verso la propria affermazione, quello slancio che la filosofia raccoglie, per esempio, sotto il nome di volontà di potenza. L'indebolimento appare il tentativo di rallentare questo impulso, di squilibrare la pretesa. (Ibid, p. 29)

---

<sup>28</sup> Egli interviene infatti continuamente nei dibattiti culturali e politici su argomenti vari come la globalizzazione, l'omosessualità o l'integrazione (cf. ad esempio *MicroMega* n. 5, 2001).

Anche se Tabucchi non condivide l'ottimismo espresso da Vattimo negli anni '80, trovo questo progetto filosofico interessante come prospettiva per l'interpretazione dei racconti di Tabucchi. Anche nella sua narrativa, soprattutto quella degli anni '80, si incontra un soggetto per cui la scissione interiore, il sentirsi molteplici, e la mancanza di certezze sono parti centrali dell'esperienza. Anche qui viene delineato un metodo di conoscenza non analitico, ma più istintivo ed ermeneutico, cioè un'esperienza di verità come atto interpretativo. Anche qui si realizza una «rimemorazione» della Storia in termini deboli, cioè non più basata su un'ideologia forte.



Seconda parte

*IDENTITÀ E ALTERITÀ  
NELL'OPERA DI TABUCCHI*



# 1

## Memoria e assenza

L'interrogazione di Tabucchi sul soggetto si svolge spesso come una tematizzazione e una rappresentazione della solitudine, della scissione e dell'inquietudine dell'io. Per narrare questa esperienza egli si serve delle strategie narrative della memoria e dell'autoriflessione, e del motivo dell'assenza dell'altro.<sup>29</sup>

La memoria crea la tonalità e lo spazio dei racconti, uno spazio del passato in cui tutto è già da sempre successo. La memoria crea la struttura dei racconti, che infatti vengono spesso narrati al passato prossimo, un tempo contemporaneamente distante e vicino al presente. Attraverso la memoria i testi si muovono da un livello del passato ad un altro livello, anteriore, espresso con il passato remoto o l'imperfetto, e l'esperienza che il soggetto ha del tempo e dello spazio, cioè delle coordinate principali della sua identità, si esprime seguendo una sorta di «geografia dei ricordi», come è detto nel racconto «Aspettando l'inverno» (PESI). La memoria sembra sostituire l'esistere stesso per diventare addirittura la condizione della conoscenza e dell'esistenza. È come se per mantenere un sentimento di sé fosse necessario confermare l'esistenza di un passato vissuto: l'io dei racconti di Tabucchi sembra dire «ricordo dunque sono» o «ricordo dunque sono stato», anche se la memoria si dimostra spesso inaffidabile, essendo, come vedremo, influenzata dalle fantasie e dai sogni.

### La presenza del passato

La memoria esprime una distanza tra il soggetto e la realtà presente: il soggetto è immerso nel tempo, non è mai contemporaneo a se stesso, ma

---

<sup>29</sup> Mi riferisco alle opere di Tabucchi con le seguenti abbreviazioni: PZ (*Piazza d'Italia*), GR (*Il gioco del rovescio*), DPP (*Donna di Porto Pim*), NI (*Notturmo indiano*), PESI (*Piccoli equivoci senza importanza*), FO (*Il filo dell'orizzonte*), VBA (*I volatili del Beato Angelico*), DiM (*I dialoghi mancati*), AN (*Angelo nero*), RE (*Requiem*), TRE (*Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*), SO (*Sogni di sogni*), PE (*Sostiene Pereira*), MAR (*Marconi, se ben mi ricordo*), DM (*La testa perduta di Damasceno Monteiro*). Per quanto riguarda il materiale analizzato, non sono purtroppo riuscita a trovare *Il piccolo naviglio*, che sembra non sarà ristampato. I libri *Si sta facendo sempre più tardi* (2001) e *Tristano muore* (2004) sono usciti dopo la conclusione della mia tesi di Ph.D. e spero poterne trattare in altra occasione.

solo a ciò che è già stato in momenti storici diversi. Attraverso la strategia della memoria si sottolinea la trasformazione dell'io nel corso dell'esperienza, e la scissione del soggetto in più «sé» diversi nel tempo.

La realtà presente sembra avere la sola funzione di riportare il soggetto nel passato, e ciò si avvera spesso attraverso una dimensione fisica, cioè attraverso una memoria sensoriale. Ciò che scatena la memoria e la narrazione è infatti spesso la percezione di odori, immagini, canzoni, sapori che evocano il passato e l'altro assente. Un oggetto, una sensazione, un dettaglio nel mondo esterno provocano la memoria: in «Lettera da Casablanca» (GR) è la visione della palma a svolgere questa funzione, in «Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa» (AN) è il suono di una voce, in «Any where out of the world» (PESI) è il verso di una poesia, ne «I pomeriggi del sabato» (GR) è il sapore di mirtili, in «Isole» (PESI) l'odore di terra bruciata, ne *Il filo dell'orizzonte* la stoffa di una giacca, e così via. Nel recente saggio «Un universo in una sillaba», contenuto nel libro *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* (2003) Tabucchi dice infatti che

«Evocare» significa «richiamare alla memoria», è una parola che viene dal latino ex vocare, cioè «chiamare fuori»: ed è noto che la memoria passa attraverso le nostre attività sensoriali. La realtà, che noi percepiamo con i sensi ben prima che venga decifrata ed elaborata dalle nostre capacità intellettuali e psicologiche, può ripresentarsi dopo anni grazie ai sensi che a suo tempo la percepirono: la vista, l'udito, il tatto, l'olfatto e il gusto. Evidentemente essa non si ripresenta in quanto «Principio di realtà», bensì attraverso il nostro «vissuto», per utilizzare un termine della psicoanalisi: vale a dire attraverso ciò che la digestione e la trasformazione che il nostro Io individuale ne ha fatto, cioè attraverso la nostra memoria individuale. (Tabucchi 2003, pp. 20-21)

In Tabucchi l'insistenza sulla memoria come modalità preferita dell'esperienza non fa parte di un tentativo razionale o logico di capire e descrivere il sé o l'esistenza come un blocco unitario e circoscrivibile. Essa rappresenta invece un'idea soggettiva del tempo e della realtà, che raramente corrisponde a quella oggettiva, cronologica.

In molti racconti di Tabucchi è come se il passato invadesse il presente. Questa esperienza viene descritta molto bene dall'io narrante del racconto «Gli archivi di Macao» (VBA), che ricorda il tempo passato avvertendo la presenza contemporanea di più 'passati' diversi nella propria coscienza, in forma di ricordi appartenenti a periodi distanti nel tempo. Nella lettera che scrive al padre appena morto, l'io narrante osserva che

è strano come a volte possa succedere di sovrapporre due ricordi in un unico ricordo, mi stava succedendo questo, ricordavo la tua immagine del millenovecentocinquantesi e insieme vi impastavo l'immagine che poi mi avresti lasciato per sempre, quasi trent'anni dopo. (VBA, p. 83)

Questa esperienza interiore del tempo viene rappresentata anche a livello strutturale e stilistico: il soggetto narrante si muove tra diversi livelli del passato, con un movimento che costituisce o un salto esplicito tra i diversi livelli temporali, o uno 'scivolamento' quasi invisibile tra essi, per cui i ricordi vengono inseriti e intrecciati nei racconti senza segnalare il trapasso da un livello all'altro. Ne «Il gioco del rovescio» (GR) ad esempio, i dodici piccoli capitoli costitutivi del racconto saltano tra diversi momenti storici: all'inizio si alternano tra il viaggio in treno dell'io narrante e il suo passato a Lisbona, in modo che i capitoli 1, 3, 5 e 7 si svolgono sul treno da Madrid a Lisbona, e i capitoli 2, 4 e 6 tornano indietro nel tempo descrivendo le esperienze dell'io con Maria do Carmo, l'amica appena morta a Lisbona. Nell'ottavo capitolo questa struttura si rompe, dal momento che cambiano i personaggi, il momento storico e il luogo, e il resto del racconto continua in ordine cronologico.

Anche molti altri racconti saltano in modo simile nella cronologia, creando una struttura frammentaria, come *Piazza d'Italia* (v. oltre alle pp. 117ss), *Il filo dell'orizzonte* e *Notturmo indiano*, in cui molti capitoli presentano scene tagliate in modo cinematografico.

Nel racconto «Piccoli equivoci senza importanza» (PESI) si nota uno scivolare più lirico tra i vari livelli temporali di uno stesso periodo sintattico. Nella memoria dell'io il passato dell'università e il salone della nonna si mescolano con il presente della corte:

E anche il Leo, seduto dentro quella gabbia come un animale pericoloso, anche lui ha perduto quell'aria malata che hanno le persone profondamente infelici, l'ho visto appoggiarsi alla console stile impero di sua nonna [...]. (PESI, p. 9)

Il presente si allontana e il processo nella sala di corte viene metaforicamente descritto come un ballo:

quello era proprio il disco fatto apposta per loro, da ballarsi appassionatamente nel salotto stile impero della nonna del Leo. E così è cominciato il processo, con il Leo e Federico che ballavano a turno con la Grande Tragica guardandola perdutamente negli occhi. (Ibid, p. 10)

La realtà presente è spesso descritta molto vagamente come uno sfondo lontano oppure non viene descritta affatto. Il passato invece è quasi iperbolico, molto più vicino e presente, come qualcosa che ingoia il soggetto. In «Piccoli equivoci senza importanza», infatti, il presente nella sala di corte si dissolve sotto l'immagine di un passato «che per me era il presente», come dice l'io (ibid, p. 9).

In questo modo è descritto un soggetto la cui conoscenza è rivolta all'indietro, verso il passato e non verso la realtà presente, a volte forse perché essa è troppo dolorosa e assurda per potercisi confrontare. La struttura e la

sintassi del racconto sottolineano perciò un'esperienza interiore, imprecisa e non lineare del tempo, tipica del processo mnemonico. Questa esperienza soggettiva e interiore del tempo e della realtà non significa però che il soggetto dei racconti di Tabucchi sia un soggetto forte, dall'identità stabile. Al contrario, il soggetto sembra spesso passivamente sottomesso al ritorno del passato e alla memoria, che vengono descritti come delle forze naturali *fuori* dalla volontà del soggetto. Il termine «forza» viene ripetuto più volte: «la forza che hanno le cose di tornare» (FO, p. 98) e «la forza che ha un viso di affiorare in un altro» (DPP, p. 80), o come la descrizione in «Any where out of the world» (PESI) in cui «la frase ti trascina dietro, come un fiume in piena trascina i detriti, rottami di parole che la tua memoria va ordinando chiaramente, con una calma che ti gela» (PESI, p. 75).

Il passato è ovunque più concreto del presente, e viene descritto con metafore che infatti hanno l'effetto di personificare il tempo e il processo stesso della memoria. Il tempo è il soggetto (grammaticale), mentre il soggetto umano diventa il suo oggetto, e il passare del tempo e la memoria vengono descritti quasi come processi organici:

E così gli anni hanno continuato a svolazzare avanti e indietro, come venivano [...], il tempo ha cominciato a fare la giostra senza ordine, tipo foglietti del calendario che volano via e si rappiccicano l'uno sull'altro. (PESI, p. 13)

[...] il tempo ha barcollato ed è precipitato verticalmente: e attorniato da bollicine, galleggiando in una pozza di anni, è affiorato il viso di Maddalena. (Ibid, p. 11)

In «Any where out of world» (PESI) il processo di memoria viene descritto in un lungo passaggio molto ritmico e visivo in cui sempre più numerosi frammenti della poesia di Baudelaire appaiono nella memoria dell'io:

E inarrestabile, come se possedesse una voce propria dentro la tua memoria, quasi come una appiccicosa cantilena infantile della quale credevi di esserti sbarazzato solo perché era stata inghiottita dal passato, ma che non era scomparsa, si trovava solo in un anfratto profondissimo dentro di te, la misura di quelle pagine si risveglia, ecco che arriva il suo fraseggio, comincia a gocciolare, tic tic tic, urge contro una parete di roccia, romba, cerca un'apertura e poi comincia a sgorgare come una sorgente, irrompe e ti inzuppa, è un liquido tiepido che però ti fa rabbrivire, un getto travolgente che ti trasporta con sé, nei suoi gorgi, non vale la pena resistere, è forte, vorticoso, inarrestabile, risale tunnel sotterranei, corre con violenza, ti conduce. (Ibid, p. 76)

Nei racconti di Tabucchi il presente si ferma o si raggela durante il processo mnemonico nella coscienza del soggetto, il quale riferisce infatti all'esperienza abbastanza comune secondo cui «il tempo non passa quando si va indietro nel tempo» (AN, p. 97). È come se il presente si annientasse per fare posto al passato che sembra più vivo e più rassicurante, e nei

racconti si aprono degli spazi o delle crepe nel tempo in cui il passato si inserisce, riempiendoli di ricordi. La trama a livello del presente viene messa da parte e rimandata a favore dei ricordi, come ne «Il gioco del rovescio» (GR), in cui l'incontro tra l'io narrante e il marito di Maria do Carmo, che sarebbe stato lo scopo principale del viaggio dell'io, viene rimandato fino alla fine. In questo caso il rinvio sembra far parte di una strategia di suspense con lo scopo di preparare il lettore a un incontro che di fatto pone la domanda centrale del racconto, cioè quella dell'identità della donna. Le digressioni risultano più importanti dell'intrigo principale come anche nel caso di «Dolores Ibarruri versa lacrime amare» (GR), in cui la maggior parte del racconto consiste di «divagazioni» della madre.

Le digressioni giocano un ruolo centrale anche nel caso in cui la narrazione viene rinviata grazie all'introduzione di un momento di attesa: molti personaggi si trovano infatti in una sorta di attesa (anche quando stanno andando da qualche parte), e questi momenti sono come delle pieghe nel tempo che si aprono con l'effetto di rimandare ciò che le persone aspettano o ciò che cercano. In un articolo proprio sui luoghi d'attesa dei personaggi tabucchiani, Inge Lanslots si è soffermata sul fatto che durante l'attesa si svolge una «dilatazione» del tempo (con l'espressione di Calvino, v. Lanslots 1997, p. 53), in cui vengono inseriti dei ricordi del passato o degli incontri imprevisti. Bisogna aggiungere che avvengono a volte anche delle intuizioni importanti durante l'attesa, come in *Notturmo indiano* ad esempio, in cui l'io giunge a un'importante intuizione proprio in quella piega del tempo che viene costituita da una sua attesa durante il viaggio in autobus. Qui incontra il ragazzo con la scimmia-profeta che gli spiega la dottrina dell'anima e dell'apparenza, e che gli dice che l'io narrante è solo un'apparenza in cerca di anima (NI, pp. 66ss). Un altro esempio si ha in «Staccia buratta» (AN) in cui la protagonista arriva a un momento di conoscenza esistenziale mentre aspetta il treno in una sala d'attesa. E in *Requiem* la vera occasione del viaggio dell'io a Lisbona è l'incontro con il grande poeta, che si realizza tuttavia solo nell'ultimo capitolo. Tutta la narrazione si svolge nell'attesa di questo incontro, un'attesa durante la quale una serie di persone ritornano dal passato per visitare l'io. Anche ne «I pomeriggi del sabato» i personaggi si trovano in un'attesa di qualcosa che viene dal passato, cioè il fantasma del padre. Mentre normalmente è il futuro che si aspetta quando si è in attesa, in Tabucchi viene rappresentata una sorta di equivoco temporale o un rovescio nella concezione del tempo, per cui è paradossalmente il passato ad apparire durante i momenti di attesa dei personaggi.

La narrativa di Tabucchi esprime un'esperienza soggettiva e interiore del tempo che viene anche sottolineata dalla descrizione dei luoghi che funzionano spesso come metafore di una certa esperienza del tempo, ovvero che rappresentano, con il concetto di Bachtin, dei cronotopi. Per Bachtin

questo concetto indica un luogo a cui si lega una certa maniera di rappresentare l'esperienza del tempo e dello spazio del soggetto. In Tabucchi, il treno ad esempio è un luogo in cui il soggetto viene gettato indietro nel tempo, nel flusso della memoria. Grazie al suo movimento il treno rappresenta già di per sé il passare del tempo. Il suo movimento nel buio della notte (nel racconto «Il gioco del rovescio») è una metafora del movimento dell'io nel tempo, e il tuffo nel passato più lontano si realizza infatti solo mentre l'io si trova sul treno.<sup>30</sup>

Il salotto, un altro spazio chiuso, rappresenta invece un'esperienza del tempo dominata da caducità e declino, soprattutto grazie agli oggetti che si trovano nei salotti e che formano un ponte tra passato e presente. Ciò vale per «Aspettando l'inverno» (PESI), per «La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita» (AN) e per «Stanze» (PESI), in cui la descrizione degli oggetti familiari gioca un ruolo centrale per l'interpretazione dei testi. Ma soprattutto la città, altro cronotopo importante nei racconti di Tabucchi, rappresenta più di tutti gli altri luoghi la caducità, essendo un luogo in cui il tempo ha lasciato le sue tracce e in cui c'è un'atmosfera di oblio e anonimato. Ne «Il gioco del rovescio» (GR), in *Requiem* e in «Any where out of the world» (PESI) è Lisbona il luogo che simboleggia questo stato d'animo malinconico. Nel racconto «L'ultimo invito» (VBA) Lisbona è addirittura una città che offre più possibilità di suicidio che altri posti. Anche per Pessoa Lisbona era una città-simbolo destinata a rappresentare uno stato d'animo connesso a una determinata esperienza del tempo: simbolo di ciò che è stato e non è più, come è detto in *Un baule pieno di gente* (Tabucchi 1990, p. 74).

Ne *Il filo dell'orizzonte* e in *Notturmo indiano* sono Genova e Bombay ad essere luoghi con un simile significato di decadenza e morte, come lascia esplicitamente capire il medico dell'ospedale in *Notturmo indiano*:

Siamo tutti morti, non l'ha ancora capito? Io sono morto, e questa città è morta, e le battaglie, il sudore, il sangue, la gloria e il mio potere: è tutto morto, niente è servito a niente [...]. (NI, p. 78)

L'ospedale di Bombay, in cui i malati sono più morti che vivi, è un altro cronotopo che rappresenta il declino e la caducità, come lo è anche il cimitero. In *Il filo dell'orizzonte* e in *Requiem* il cimitero, che è una città nella città, o un cronotopo nel cronotopo, tematizza la morte e il passare del tempo.

---

<sup>30</sup> Il cronotopo del treno si ritrova in altri racconti, come «I treni che vanno a Madras» (PESI), «Vagabondaggio» (GR), «Il gatto dello Chesire» (GR) e in *Notturmo indiano*, ed è naturalmente legato al tema del viaggio anch'esso ricorrente in Tabucchi.

Anche in *Piazza d'Italia* il tempo e l'attesa sono motivi centrali. La stessa composizione del romanzo segue un tempo ciclico e soggettivo, e i personaggi sono quasi tutti caratterizzati da un particolare senso del tempo, giacché «nella famiglia di Garibaldo il tempo era sempre corso su fili speciali» (PZ, p. 12): Atina si fa monaca, e «preferì non vedere nessuno per un momento che durò cinquantasei anni, finché non morì prosciugata dal tempo» (PZ, p. 39), e le altre donne passano la vita in lunghe attese di uomini che non tornano, come Esperia che aspetta il ritorno di Quarto, pur amando in realtà Volturmo. Asmara e Garibaldo si aspettano per anni, e quando Asmara deciderà finalmente di stare con Garibaldo si farà «strappare la verginità appassita» (PZ, p. 106). Volturmo soffre addirittura di Mal di Tempo: risponde alle domande fattegli il giorno prima, si ricorda fatti ancora non successi, e soffre due volte la stessa delusione (PZ, p. 25).

### L'autoriflessione

La memoria mette in scena un dialogo tra vari sé interiori, diversi nel tempo, cioè un processo di autoriflessione se non addirittura di confessione. I personaggi di Tabucchi sono spesso caratterizzati da un bisogno di narrare se stessi o di scrivere la propria storia. L'autoriflessione è al centro del racconto «Il gioco del rovescio» (GR) che contiene molte delle figure e delle tematiche più importanti dell'opera di Tabucchi. L'io narrante sta tornando a Lisbona dopo tanti anni di lontananza e si trova a guardare attraverso il finestrino di un treno. La situazione assomiglia molto a quella descritta nella poesia «Lisbon revisited» di Álvaro de Campos, uno degli eteronimi di Fernando Pessoa. Anche qui l'io ritorna a Lisbona dopo una lunga assenza:

Di nuovo ti rivedo,/città della mia infanzia paurosamente perduta.../ Città triste e allegra, dove sogno una volta ancora... / Io? Ma sono io lo stesso che qui vissi e qui tornai,/ e vi continuai a tornare e a tornare,/e di nuovo a tornare e a tornare?// Oppure noi siamo tutti gli Io che qui abitai o abitarono,/ una serie di perle-enti legate da un filo-memoria, / una serie di sogni di me fatti da qualcuno fuori di me? (La traduzione è di Tabucchi: 1990, p. 34)

Nella poesia di Pessoa una persona sta alla stessa finestra della propria infanzia ma, come dice il personaggio femminile, Maria do Carmo, «non è più la stessa persona e non è più la stessa finestra, perché il tempo cambia uomini e cose» (GR, p. 16). La poesia di de Campos funziona da intertesto nel racconto di Tabucchi in cui è infatti l'effetto sdoppiante della finestra che mette in moto la memoria e la narrazione. L'io non guarda fuori della finestra, ma osserva «il finestrino buio sul buio deserto dell'Estremadura» (GR, p. 12) che pertanto riflette l'immagine dell'io come uno specchio. La finestra è una figura della memoria che collega passato e presente, ma che contemporaneamente ne segna la distanza e mette in

rilievo il carattere autoriflessivo della memoria. Non ultimo, la finestra collega anche testo e intertesto.

La finestra, figura ricorrente in Tabucchi, vi sostituisce spesso lo specchio come figura tradizionale di sdoppiamento e autoriflessione. Oltre all'io de «Il gioco del rovescio», anche altri personaggi si trovano a una finestra quando iniziano il loro racconto: come l'io in «Lettera da Casablanca» (GR), che osserva la palma fuori dalla finestra dell'ospedale per poi scrivere i propri ricordi onirici in una lettera alla sorella. E come l'io ne «Il piccolo Gatsby» (GR) che all'inizio del racconto, davanti a una finestra con vista sul fiume, sta scrivendo un racconto in cui, come ne «Il gioco del rovescio», è tematizzato il passare del tempo. Anche il ragazzino ne «I pomeriggi del sabato» (GR) si trova ad una finestra simile a quella da cui la sorella scorge improvvisamente il fantasma del padre apparso sulla stradina sottostante.

I personaggi di Tabucchi sono contemplativi e sognanti, e la finestra rappresenta un luogo che esplicita questa condizione, in quanto si affaccia sul passato (e sui sogni). Come per Pessoa, anche qui «il guardare di fuori è un guardare di dentro, il fuori crea il dentro», come dice l'io ne *Il libro dell'Inquietudine* di Bernardo Soares, altro eteronimo di Pessoa. Ne *Il filo dell'orizzonte* la figura della finestra si ritrova nell'epilogo, là dove l'autore dice che «questo libro è debitore di una città, di un inverno particolarmente freddo e di una finestra» (FO, p. 107). Anche in *Piazza d'Italia* le finestre giocano un ruolo centrale, se pure con un altro significato, giacché fanno parte della dimensione fantastica del romanzo: sono gli occhi del paese, che volano via quando la grande Storia sopraggiunge a infliggere sofferenza al paese.

L'uso frequente della finestra nei racconti di Tabucchi è stato anche notato da Anna Pia Ammirati, che definisce in modo più preciso la finestra come

la forma più infinitesimale dello spazio e la più ambigua essendo nel contempo spazio reale e diaframma simbolico, luogo chiuso che rimanda all'interno, luogo aperto che rimanda all'esterno, ritorno al privato e fuga nel pubblico. (Ammirati 1991, p. 116)

Ammirati osserva soprattutto la frequenza con cui l'immagine della finestra ritorna nel racconto «I pomeriggi del sabato», dove potrebbe simboleggiare lo spazio piccolo in cui la famiglia si è chiusa dopo la morte del padre. La finestra separa lo spazio interno della casa dallo spazio esterno del giardino in cui il padre appare cambiando lo stato d'animo dell'io narrante insieme a quello della sorella e della madre.

Nei racconti di Tabucchi appare spesso anche lo specchio, un oggetto più tradizionale che dà occasione allo scatenarsi della memoria e dell'auto-riflessione del soggetto. Ciò accade ad esempio nei racconti «Aspettando

l'inverno» (PESI) e «Staccia buratta» (AN): nel primo la protagonista è appena diventata vedova e la narrazione si svolge nel giorno dei funerali del marito. La donna si guarda allo specchio e

vide un'immagine austera, nobile, forse altera; e pensò anche: quella sono io, non è possibile. E invece quella era lei, e anche in questo consisteva la sua pena: il suo dolore di vecchia donna ferita dalla morte ospitava anche la pena per quella sua immagine di vecchia donna pallida, elegante [...]. E le venne in mente Siviglia, tanti anni prima [...]. (PESI, p. 19)

Il racconto sottolinea continuamente la scissione tra il presente e il passato della donna, rafforzata dall'azione della memoria: la protagonista è «lontana da sé stessa» (ibid, p. 20), come una persona che visita la propria vita, ed è «presente come se non fosse presente» (ibid, p. 25), «come un attore che ama essere un altro sul palco per dimenticare un vuoto che sente dentro di sé» (ibid, p. 20). Come molti altri personaggi di Tabucchi, la vedova si trova evidentemente in un processo di cambiamento o in una crisi d'identità; tale stato è sottolineato dalla descrizione di alcuni oggetti che rappresentano la sua vita passata e che, con la loro «stolida e massiccia perentorietà che non prevede i cambiamenti della vita e che vive nella sua immanenza irraggiungibile» (ibid, p. 19), contrastano con la mutata condizione della donna.

«Staccia buratta» inizia con una simile promessa di cambiamento di vita: «Era il momento di pensarci, era proprio il momento di pensarci, del resto non aveva altro da fare se non pensarci» (AN, p. 53). Ciò a cui la donna vuole pensare è la storia della sua vita: «Che cosa avrebbe scritto se avesse dovuto scrivere la sua storia?», si domanda. Anche lei è arrivata a un momento cruciale, un momento di conoscenza della propria vita, e se ne rende conto proprio davanti a uno specchio, nella stazione in cui sta aspettando un treno.

Si sorrise allo specchio che fiancheggiava un cartello delle ferrovie. Non sei vecchia, si disse, non sei ancora vecchia. Alzò un dito e mentalmente si ammonì. Ma non sei più giovane, non sei più una ragazza. Si sorrise ancora. Pensò: sei una donna con una storia. (Ibid.)

Davanti alla finestra e allo specchio, il soggetto si vede come un altro, e si confronta con dei sé precedenti, in un processo di memoria in cui il soggetto diventa l'oggetto di sé stesso, «come se dall'alto stessi a guardare un altro me stesso», come dice l'io ne «Il gioco del rovescio» (GR, p. 14). La memoria dà luogo a un dialogo interiore tra i diversi sé, descrivendo in questo modo un'idea dell'identità simile a quella che abbiamo visto in Bachtin per cui l'io è considerato una relazione dialogica: c'è sempre un'istanza estranea all'interno del sé ed inseparabile dal sé, necessaria alla costruzione della sua identità (v. sopra a p. 23).

La tendenza all'autoriflessione dei personaggi di Tabucchi – di cui si sono esaminati solo un paio di esempi – collega questo autore alla grande tradizione della letteratura moderna dell'inizio del secolo scorso, caratterizzata, tra molte altre cose, da questo tratto: non solo in Pessoa «il soggetto diventa oggetto di se stesso», come dice Tabucchi nel suo libro sul poeta portoghese, *Un baule pieno di gente* (Tabucchi 1990, p. 29), ma anche nelle opere di Svevo e Pirandello l'autoriflessione è fondamentale nella rappresentazione del soggetto. Basta ricordare il dialogo interiore di Moscarda in *Uno, nessuno e centomila* (1925) quando egli scopre la forma del suo naso allo specchio. O l'autoriflessione ironica di Zeno. Nei testi di Tabucchi degli anni '80 il dialogo interiore non è tuttavia caratterizzato dallo stesso senso umoristico e autoironico. Lo sarà invece in *Sostiene Pereira*.

### L'assenza dell'altro

La memoria mette in scena un dialogo tra vari sé interiori, diversi nel tempo. Ma essa è anche una strategia per mettere in scena un dialogo con l'altro *fuori* dal sé, l'altra persona, che però rimane sempre inafferrabile e assente nell'universo dei racconti di Tabucchi. L'altro è sempre già stato e non è più. Molti dei suoi testi sono infatti organizzati intorno all'*assenza* come motivo centrale e onnipresente che contribuisce a descrivere un soggetto malinconico e solitario.

L'assenza è quasi sempre già data: la perdita (di un padre, un figlio o un marito) è già avvenuta fuori dalla cornice del racconto, e la narrazione evoca la persona perduta. Ma non è mai una ricostruzione dell'altro o del passato, quanto piuttosto una rappresentazione dell'assenza stessa, delle tracce lasciate dall'altro che si trovano nella coscienza dell'io. Perciò si può definire la scrittura di Tabucchi una scrittura di tracce: l'altro è sempre assente dalla realtà dell'io, o perché è morto o perché esiste solo nella fantasia, nei sogni o nella memoria, assumendo quindi dei tratti a volte fantastici o mitici. La conseguenza sembra essere l'invasione dell'altro nella vita interiore dell'io, fino a diventare in alcuni casi un alter ego. Già in *Piazza d'Italia* l'altro è assente, i padri muoiono presto, e le donne soffrono lunghe solitudini in attesa degli uomini che vagano in giro per il mondo. Ne «Il gioco del rovescio» l'io ha perso una cara amica-amante; in «Lettera da Casablanca» (GR) il protagonista sembra influenzato indirettamente dalla perdita della madre; in «Dolores Ibarruri versa lacrime amare» (GR) una madre racconta di suo figlio appena morto, in «Voci» (GR) e «Il gatto dello Chesire» (GR) è l'assenza di un fidanzato ad essere narrata, e in «Aspettando l'inverno» (PESI) e «La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita» (AN) la perdita di un coniuge ha lasciato i personaggi in un vuoto. Infine, è la morte di un padre che è al centro di tre racconti che – nonostante siano usciti a distanza di molti anni – formano una sorta di

trilogia di racconti d'infanzia: «Capodanno» (AN), «I pomeriggi del sabato» (GR) e «Gli incanti» (PESI).<sup>31</sup>

Ciò che distingue questa 'trilogia' dagli altri racconti è che sono dei bambini ad essere portatori del punto di vista. Essi hanno tutti perso il padre e vivono in un'atmosfera sinistra, con molte reticenze e con delle madri addolorate e distratte. I bambini sentono una forte nostalgia per il padre del quale coltivano fantasie-memorie. Altro tratto comune è lo sfondo storico del dopoguerra, e il fatto che i padri erano evidentemente ufficiali all'inizio della guerra, cioè nell'esercito di Mussolini. (Torneremo a questo aspetto storico nel capitolo 4).

«I pomeriggi del sabato» (GR) viene raccontato da un momento indefinito nel presente che viene segnalato solo poche volte con «mi ricordo» (GR, p. 66) e «non so» (GR, pp. 67, 70-72). La perdita del padre ha scosso l'ordine della famiglia e il mondo dell'io. Questo evento esteriore non viene tuttavia mai spiegato o approfondito, i fatti rimangono dei frammenti imprecisi: non si sa in quale anno il padre sia morto, sappiamo solo che il racconto si svolge intorno al 1956 (vengono nominati De Gaulle e il conflitto di Suez) e che il padre aveva partecipato alla guerra. La descrizione interiore, invece, del dolore che ha invaso la casa e la vita di famiglia è precisa e pungente. Il personaggio principale non ha voglia di alzarsi dal letto (come in «Capodanno») e l'assenza del padre riempie la casa creando un'atmosfera malinconica e silenziosa. La madre e i due figli piangono e soffrono, ma ognuno per conto proprio in silenzio e solitudine. I tre membri della famiglia non condividono il lutto l'uno con l'altro, e ognuno trova una sua strategia per rimuovere il dolore.

La storia prende un'altra direzione quando la sorella del protagonista all'improvviso sostiene di aver visto il padre, o meglio il suo fantasma, passare in bicicletta davanti alla casa. Lo stato d'animo della madre cambia, e la vita del protagonista diventa ora un'attesa del sabato per vedere se riappaia il padre. Questo elemento fantastico allucinatorio del padre che ritorna sembra essere un misto di sogno e di memoria, visto che il ricordo preferito del figlio è proprio di una gita in bicicletta con il padre. Forse questa visione ha l'effetto di liberarlo dal dolore, ma si può anche vedere come l'espressione di una mancata elaborazione del lutto, di una mancata accettazione della scomparsa del padre. Secondo un punto di vista psicanalitico, la visione del padre sarebbe il ritorno del rimosso, il ritorno di una realtà che è stata rinnegata e che si trasforma di conseguenza in una sorta di psicosi con delle allucinazioni.

---

<sup>31</sup> Ma anche ne «Gli archivi di Macao» (VBA), in «Dolores Ibarruri versa lacrime amare» (GR), «Stanze» (PESI) e *Requiem* l'assenza del padre gioca un ruolo più o meno diretto nella tematica centrale.

Secondo Anna Pia Ammirati, il ragazzo osserva gli eventi da distante, attraverso la finestra, come un estraneo:

lui incarna la ragione e la razionalità (razionale è la materia che studia tutto il giorno nella sua camera: il latino) e perciò non sa vedere i fantasmi. Spia invece con pietà il teatro immaginario creato all'esterno dalla madre e dalla sorella. (Ammirati 1991, p. 118)

Non trovo che il ragazzo incarni la ragione o la razionalità, e questo per diverse ragioni: nel testo il latino è considerato una lingua esatta, come la matematica, ma si racconta anche che il ragazzo non è «tagliato» per questa lingua, che «è più bravo nella composizione libera» (GR, p. 60). Inoltre, a un altro livello di interpretazione, i verbi latini hanno, a mio avviso, una funzione diversa nel testo e vanno invece considerati alla stregua di quell'uso di filastrocche o preghiere che si trova spesso nei racconti di Tabucchi quando un personaggio prova grande paura e angoscia (v. oltre alle pp. 100-101). Il ragazzo-protagonista de «I pomeriggi del sabato» è profondamente influenzato dal fantasma del padre, e il suo ricorrere alla coniugazione dei verbi latini risulta perciò solo un modo, vano, di tenere a distanza l'enorme emozione che prova. Infatti, la descrizione della sua reazione è inequivoca: appena sentita la frase della sorella comincia a ripetere «disperatamente l'ablativo». Poi sente una vampata di calore e comincia a tremare. Arrivato alla quarta declinazione egli rimpiange la terza declinazione perché, sostiene,

se almeno quella settimana avessi avuto una cosa proprio difficile da imparare mi sarei distratto un po', ma con quella stupida *domus-domus* non facevo che pensare alla frase della Nena, alla zia Yvonne che non sarebbe venuta e ai silenzi della mamma. (GR, p. 69)

L'abitudine del bambino di cancellare le frasi con tante piccole crocette, come un filo spinato, cioè la sua «cancellatura a reticolato», sembra un altro simbolo evidente di questo processo di rimozione.

Anche in «Capodanno» (AN) il protagonista-bambino ha visto degli eventi attraverso la finestra. Ma qui si tratta di eventi storici, reali: il padre ufficiale che arriva di notte con dei partigiani per ucciderli nel sotterraneo della casa. In questo racconto la sofferenza del protagonista pare legata al suo senso di colpa provato «a rovescio», siccome il bambino sembra assumersi una responsabilità che appartiene al padre. Il racconto è più sinistro e tragico de «I pomeriggi del sabato», forse è il racconto più tragico di Tabucchi in assoluto, a causa di quel piano bizzarro di suicidio messo in atto dal ragazzo che si avvelena con i batteri di un pesce putrefatto.

La tematica dell'assenza del padre così ricorrente, ricorda il ritratto fatto da Tabucchi di Pessoa e della sua famiglia in *Un baule pieno di gente*. Il

padre di Pessoa muore infatti di tubercolosi quando il figlio ha solo cinque anni. L'anno dopo muore anche il fratellino, e «il silenzio di una casa segnata dai lutti e dalla follia, il ricovero della nonna in un manicomio di Lisbona» influisce su Pessoa (Tabucchi 1990, pp. 31-32).

Ci sono inoltre delle somiglianze tra i vari ritratti dei padri in Tabucchi: in *Requiem*, in cui l'io incontra il proprio padre da giovane, questi è in divisa, e in divisa sono ritratti i padri da giovani nelle fotografie de «I pomeriggi del sabato» (GR) e «Capodanno» (AN). Questa somiglianza è forse dovuta al fatto che non c'è niente di più malinconico di una fotografia di un genitore da giovane, la quale trasmette una precisa e visibile esperienza del passare del tempo e della caducità della vita umana. Ma forse la somiglianza è anche dovuta a un'altra analogia, quella tra i racconti di Tabucchi ed una poesia di Rilke: c'è un passaggio ne *Il filo dell'orizzonte* in cui Spino «avrebbe voluto parlare di una poesia che ha per oggetto la fotografia del padre e che per tutto il giorno ha ripetuto a memoria» (FO, p. 54). Si tratta probabilmente di «Jugend-Bildnis meines Vaters» (*Neue Gedichte*) scritta da Rilke pochi mesi dopo la morte del padre nel 1906, una poesia che tematizza il tempo e la caducità e che prende lo spunto in una fotografia giovanile del padre in divisa e con uno sguardo sognante negli occhi:

Negli occhi sogno. La fronte in contatto/con lontananze. E quanta giovinezza/agli orli della bocca che seduce e non sorride,/e innanzi agli alamari che decorano/la sua snella uniforme aristocratica,/sta l'elsa della spada, e le due mani attendono/senza tendere a nulla, calme, quasi/ non più visibili: come se fossero, esse/che lontananze tentano, le prime a scomparire./ E il resto dietro il velo di se stesso/e cancellato, quasi noi non lo capissimo,/e intorbidato dal suo proprio fondo.// O dagherrötipo che ti consumi rapido/nelle mie mani che più lente si consumano. (Rilke 1992, p. 117)<sup>32</sup>

L'altro esiste solo come ricordo, immagine o sogno, come risultato delle proiezioni della coscienza o delle voci dell'io. In *Requiem* il padre (morto) dice infatti al figlio che «è stata la tua volontà a chiamarmi, perché sei stato tu a volermi in sogno» (RE, p. 63). L'altro non fa più parte della realtà, ma sembra invece invadere il soggetto diventando così un fenomeno interiore, un alter ego. La relazione tra il soggetto e l'altro assente viene spesso rap-

---

<sup>32</sup> Im Auge Traum. Die Stirn wie in Berührung/mit etwas Fernem. Um den Mund enorm/ viel Jugend, ungelächelte Verschnürung/der schlanken adeligen Uniform/der Säbelkorb und beide Hände –, die/abwarten, ruhig, zu nichts hingedrängt,/Und nun fast nicht mehr sichtbar: als ob sie/ zuerst, die Fernes greifenden, verschwänden./ Und alles andre mit sich selbst verhängt/ und ausgelöscht als ob wirs nicht verständen/ und tief aus seiner eignen Tiefe Trüb./ Du schnell vergehendes Daguerreotyp/in meinen langsamer vergehenden Händen (R.M.Rilke 1992, pp. 116-117).

presentato come un dialogo: il soggetto viene visitato dall'altro (*Requiem*), parla con le fotografie dell'altro (come ne «La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita» (AN) e in *Sostiene Pereira*), sente la sua voce («Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa» (AN)), oppure lo incontra nei sogni, nelle fantasie o nelle allucinazioni («La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita», «Rebus» (PESI), *Requiem*). Ma questo dialogo è in realtà solo un dialogo interiore tra i diversi sé dell'io: è come se avvenisse un'assimilazione dell'altro nel soggetto e con ciò uno sdoppiamento dell'io. Ne «Gli archivi di Macao» (VBA) l'io scrive una lettera a suo padre, che è appena morto, in cui dice infatti che

scrivere ai morti è una scusa, è un elementare fatto freudiano, perché è la maniera più rapida di scrivere a noi stessi, [...] sto scrivendo a me stesso, anche se forse invece sto scrivendo alla tua memoria che ho dentro di me, alla tua traccia [...] in realtà sto scrivendo solo a me stesso: anche la tua memoria, la tua traccia sono solo una cosa mia, tu non ci sei in niente, ci sono solo io. (VBA, p. 83)

### Il congedo

Il racconto-frammento «Gli archivi di Macao» (VBA) anticipa un capitolo centrale di *Requiem* in cui l'io incontra suo padre da giovane. Sia in *Requiem* che ne «Gli archivi di Macao» questo incontro ha forma di dialogo, un dialogo che, come in altri racconti, è una sorta di congedo che non si era mai realizzato nella realtà e che ora avviene nella memoria o nella fantasia dell'io. In *Requiem* l'io si riferisce indirettamente a questo racconto autobiografico che descrive il percorso della malattia del padre.

Queste analogie tra i testi di Tabucchi e i riferimenti intertestuali, danno l'impressione che sia sempre la stessa identica storia ad essere narrata, cioè la storia della perdita di un padre, una storia insieme privata e universale, che appartiene sia alla biografia di Pessoa che alla poesia di Rilke, all'esperienza dei bambini nei racconti di Tabucchi, all'io di *Requiem*, e infine anche all'autobiografia di Tabucchi. L'esperienza della morte del padre di Tabucchi sembra stare alla base di molti racconti, e che il percorso narrato ne «Gli archivi di Machao» sia autobiografico è stato appena confermato dal testo «Un universo in una sillaba», pubblicato in *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* in cui l'autore ripercorre di nuovo l'evento della morte del padre. Infatti, Tabucchi dice in un'intervista che

si scrive proprio per questo, per creare di nuovo una presenza e un fantasma della persona che ci ha preceduto, perché possa ancora colloquiare con noi. È una sorta di antropologica continuazione comune a tutti gli uomini della terra, che ciascuno esprime a suo modo, chi scrivendo il ritratto del padre,

chi portandosi dietro la mascella del proprio genitore. (Vanvolsem, Musarra, Van den Bossche 1995, p. 659)<sup>33</sup>

Con questa strategia narrativa in cui intertestualità, autobiografia e biografie altrui si intrecciano, Tabucchi esprime la necessità di rappresentare il sé attraverso l'altro, cioè capire e rappresentare l'esperienza del soggetto attraverso le narrazioni o le parole altrui.

*Requiem* è un testo paradigmatico per illustrare l'importanza per Tabucchi delle assenze e dei congedi, e il romanzo si può considerare un monumento sulla figura stessa della memoria. Il sottotitolo del romanzo è «un'allucinazione» ed indica che si tratta di un viaggio nel sogno o in un dormiveglia, un viaggio tra memoria e fantasia: infatti, l'io sta dormendo sotto un albero, quando si trova improvvisamente a Lisbona per andare a un appuntamento con un grande poeta defunto. L'io scopre che questo incontro, che si realizzerà solo nell'ultimo capitolo, in verità è previsto per mezzanotte e non per mezzogiorno, e durante questa attesa l'io si aggira per Lisbona, portato avanti dal caso o dal «virus dell'Inconscio» come dice. Egli incontra persone vive e morte con cui parla e che ascolta in una dimensione in cui presente, passato e futuro si mescolano. «Devo incontrare persone del mio ricordo», dice (RE, p. 9) e infatti l'intero romanzo è costruito su incontri che sembrano tutti avere a che fare col bisogno di realizzare dei congedi mai avvenuti o mal riusciti nel passato, o col bisogno di capire meglio il passato o aggiungere qualcosa nelle relazioni con i già defunti: sono gli ultimi, immaginari incontri con persone importanti nella vita dell'io, e il congedo da una città, un padre, una donna, un amico, un quadro e un ideale letterario. Il romanzo è stato giustamente interpretato da Monica Jansen come un processo di elaborazione del lutto dell'io, come «il risultato di una patologia del lutto»,

la riluttanza a rinunciare ai legami con l'oggetto amato può diventare tanto forte da provocare una negazione della realtà e un mantenimento dell'oggetto tramite una 'halluzinatorische Wunsch-psychose'. Così nell'allucinazione l'oggetto ricordato viene sperimentato come realmente esistente. (Jansen 1995, p. 423)

Secondo questa interpretazione, *Requiem* descrive un processo di elaborazione del lutto attraverso gli incontri e i congedi dell'io dai suoi cari defunti. Anche il testo stesso allude a una interpretazione simile quando la zingara esprime la profezia: «sarà un giorno di tribolazione ma anche di purificazione, forse poi sarai in pace con te stesso» (RE, p. 29). Jansen giustifica la sua interpretazione con una citazione da Tabucchi in cui lo scrittore sostiene di non essere «una persona che sa elaborare il lutto, rimuovere e trasferire nel passato» (Jansen 1995, p. 423).

---

<sup>33</sup> Tabucchi si riferisce a dei popoli nomadi dell'Amazzonia che quando si spostano lasciano tutte le loro cose tranne la mascella dei loro genitori.

Anche Anna Botta interpreta *Requiem* come una elaborazione del lutto, ma usando un vocabolario che sembra più orientato verso una psicologia dell'io di tipo americano quando ad esempio sostiene che l'elaborazione del lutto deve portare a un «ego re-organisation», cioè a una ri-integrazione dell'io (Botta 1997, pp. 148-49). Una simile lettura si basa, a mio avviso, su un'idea troppo dialettica e forte del soggetto e delle sue possibilità di riconquistare la padronanza e il controllo di sé e della realtà: l'elaborazione del lutto diventerebbe con ciò parte di un processo di sviluppo che deve liberare il soggetto dall'estraniamento e renderlo una persona integra. Non trovo tuttavia segni nel romanzo che legittimino una lettura del genere. Non mi sembra che venga veramente realizzato quel processo di elaborazione del lutto che dovrebbe rendere l'io più integro e curarlo dalle sue nostalgie.

Molti racconti di Tabucchi contengono certamente la possibilità di una interpretazione d'ispirazione psicanalitica, ma, come sia Jansen che Botta stesse lasciano capire, *Requiem* pone anche dei limiti per una simile lettura, problematizzando la psicanalisi attraverso una distanza ironica dal concetto d'inconscio: nel colloquio umoristico con lo Zoppo della Lotteria, nel primo capitolo del romanzo, vengono infatti discussi i concetti d'anima e d'inconscio da un punto di vista storico: lo Zoppo (che è anche un personaggio del *Libro dell'Inquietudine* di Pessoa-Soares) difende un'idea greco-romana dell'anima e rifiuta il concetto dell'inconscio dicendo che è «roba della borghesia viennese d'inizio secolo [...], non abbiamo niente a che fare con la Mitteleuropa, scusi sa, noi abbiamo l'anima» (RE, p. 18). L'io dice di essere d'accordo con lo Zoppo, ma sostiene di avere anche un inconscio: «[...] ormai l'Inconscio io ce l'ho, l'Inconscio uno se lo prende, è come una malattia, mi sono preso il virus dell'Inconscio, c'è» (ibid.).

La centralità del motivo dell'assenza dell'altro ci fa formulare l'ipotesi che in Tabucchi la soggettività si formi o si definisca (e si dissolva) proprio in relazione all'assenza dell'altro, cioè in relazione all'oggetto della nostalgia, del desiderio o dell'amore. Il motivo dell'assenza è inoltre un elemento classico nella storia della letteratura italiana, che vediamo espresso nel *Canzoniere* di Petrarca, in cui il soggetto è soprattutto caratterizzato dalla sua sottomissione all'altro assente e idealizzato. In Petrarca questa situazione diventa l'occasione stessa della scrittura dell'io, e in modo simile sembra che anche in Tabucchi la pena causata dalla nostalgia dell'altro sia una fonte continua di creatività estetica.

### La *saudade*

La tematica dell'assenza esprime anche in senso più largo e simbolico una distanza tra io e realtà, dato che la ricerca dell'altro diventa anche un luogo di fuga, di desiderio dell'altro, dell'altrove, dell'oltre: «Chaque vie est un

hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit», ha detto Baudelaire, che Tabucchi cita nel racconto «Any where out of the world» (PESI, p. 75). Il tentativo del soggetto di cambiare, o di uscire da sé, viene tradotto in un tentativo di cercare l'altro (indistinto) fuori da sé, nel passato o in un altrove geografico. Si può infatti – accanto a una interpretazione ispirata alla psicanalisi – anche considerare il motivo dell'assenza alla luce del concetto portoghese della *saudade* che significa nostalgia e rimpianto. Nell'interpretazione e nell'uso che Tabucchi ne fa, questo concetto sembra indicare una condizione o una certa modalità della memoria che non si collega a circostanze o spiegazioni psicologiche. La *saudade* apre in questo modo la possibilità per prendere in considerazione delle problematiche più vaste, a livello esistenziale e estetico, che concernono ad esempio il modo di Tabucchi di rappresentare la propria visione della realtà; forse la *saudade* è addirittura la sua forza motrice o «pulsione poetica» più importante – com'era anche nel caso di Pessoa (v. Jansen 1993, p. 144).

La *saudade* è, nei racconti di Tabucchi, un modo di rappresentare l'esperienza di un intreccio tra passato e presente, e tra realtà e fantasia, in quanto è un concetto che indica la presenza di un elemento fantastico nei ricordi del passato. La *saudade* risulta infatti connessa all'idea di più realtà, o di più verità diverse della realtà, ed ha quindi anche a che fare con l'altro concetto importante per Tabucchi, cioè il *rovescio*: la *saudade* descrive infatti una memoria che contiene un elemento di rovescio, cioè una memoria che non ricorda solo ciò che è successo, ma anche ciò che sarebbe potuto succedere. La *saudade* contribuisce perciò a descrivere una distanza tra il soggetto e la realtà, tra reale e immaginario, dando a volte occasione di uno sdoppiamento del soggetto. I testi di Tabucchi soprattutto degli anni '80 parlano di ciò che non è più, del non-esistente, non per ricostruire quella realtà così com'era, ma per rappresentarla come il soggetto immagina che sarebbe potuta essere. La realtà sfugge sempre ad una qualsiasi ricostruzione in Tabucchi. Nel testo «Esperidi. Sogno in forma di lettera» (DPP) la *saudade* non viene nominata direttamente, tuttavia sembra costituire un tema centrale del racconto là dove si parla del «dio del Rimpianto e della Nostalgia», e si dice che

la sua deità si estende a una zona dell'animo che ospita il rimorso, la pena per ciò che fu e che non dà più pena ma solo la memoria della pena, e la pena per ciò che non fu e che avrebbe potuto essere, che è la pena più struggente. (DPP, p. 17)

La memoria come forma di esperienza della realtà viene in questo modo caratterizzata da Tabucchi come una descrizione imprecisa e soggettiva della realtà alla stregua dei sogni, delle fantasie e delle finzioni. Nella memoria i desideri possono diventare ricordi, come «certi ricordi, che in

me si mescolano quasi sempre con la fantasia e che dunque sono poco attendibili», come dice il protagonista di «Storia di una storia che non c'è» (VBA, p. 65). O come in *Notturmo indiano* in cui l'io sostiene che

nel ricordo [...] la circostanza assume una sua vaghezza che migliora l'immagine. La realtà passata è sempre meno peggio di quello che fu effettivamente: la memoria è una formidabile falsaria. Si fanno delle contaminazioni, anche non volendo. (NI, p. 80)

Questa versione della memoria, che qui mi sembra pertinente chiamare *saudade*, esprime quindi un certo modo di relazionarsi non solo al passato, ma anche alla questione del tempo e della realtà in generale. Un modo che contiene sempre anche un desiderio di cambiare il corso del tempo, di 'ingannarlo' e di combatterlo. In «Lettera di Casablanca» (GR) ad esempio, la memoria assume questo carattere 'contaminato', influenzando la visione della realtà del protagonista. Nelle prime pagine del racconto, il processo della memoria viene sottolineato più volte con la ripetizione di termini come «memoria», «dimenticare» e «ricordarsi». La memoria che l'io ha della madre viene contrapposta a quella della sorella o meglio alla mancanza di memoria di essa: «tu non puoi ricordarla», «tu non ricordi», ma «io me la ricordo bene» (GR, pp. 27-29). Questa ripetizione sembra un'invocazione, come se l'io non volesse che la sorella ricordi, come se volesse tenere i ricordi per sé («io preferisco pensarla come me la ricordo») o forse avesse paura di perdere la propria memoria. Quando una zia dirà di lui «povero ragazzo, chissà cosa ricorda» (GR, p. 33), la sua verità e i suoi ricordi ci sembrano di colpo più ambigui. Non sapremo mai precisamente cosa lui ricordi, mentre i suoi sogni-fantasie vengono descritti abbastanza dettagliatamente: quando egli viveva in Argentina, racconta di aver desiderato così fortemente di aver vissuto le vacanze che sua madre aveva fatto da piccola, che questo desiderio a un certo punto si è realizzato nella sua memoria, in una pseudo-memoria 'contaminata', in cui l'io diventa simbioticamente tutt'uno con la madre in un bellissimo «momento di estasi»:

le ho tanto immaginate che a volte mi succedeva uno strano sortilegio e mi ricordavo di vacanze passate a Gavinana e a San Marcello, eravamo io e te, Lina, da piccoli, solo che tu invece di essere te eri la mamma da piccola e io ero tuo fratello e ti volevo un gran bene, mi ricordavo di quando andavamo a un ruscello [...], allora tu scomparivi nel castagneto presso il ruscello e gridavi «prendimi prendimi!», a quel punto ce la mettevo tutta e ti raggiungevo, ti prendevo per le spalle, tu davi un piccolo grido e scivolavamo, il terreno era in pendio e cominciavamo a rotolare e allora io ti abbracciavo e ti sussurravo «mamma, mamma, stringimi forte, mamma», e tu mi stringevi forte [...]. (GR, p. 30)

In questo contesto tabucchiano, la *saudade* descrive un modo ‘a rovescio’ di considerare il passato, un modo che ha a che fare con il desiderio di cambiare il passato. I personaggi non cercano di cambiare la realtà presente, ma solo di rivivere o immaginarsi la realtà passata. Quindi, si tratta in qualche modo di una strategia che descrive sia una distanza tra soggetto e realtà sia un tentativo di superare la distanza in un'altra dimensione – attraverso la scrittura e l'immaginazione.

L'assenza e la *saudade* vengono anche rappresentate stilisticamente con alcuni tratti che si possono riunire sotto il nome di una ‘retorica dell'assenza’ (e che tratteremo più a fondo nel capitolo 3): silenzi di vari tipi, l'uso delle capacità foniche e visive della lingua, la mancanza di un referente della lingua nella realtà sono fenomeni che rappresentano simbolicamente il vuoto e l'assenza non solo dovuta alla scomparsa dell'altra persona, ma anche all'assenza in generale di un senso delle cose. Invece di riempire il vuoto, la scrittura di Tabucchi apre in un certo senso dei nuovi spazi vuoti, delle nuove assenze nell'assenza che contribuiscono a creare quella tonalità lirica e malinconica tipica dei suoi testi.

In «Lettera da Casablanca» (GR) l'io nutre dei sentimenti profondi verso una fotografia in cui si vede, anche se malissimo, sua madre. Questa fotografia richiama la foto di gruppo che ne *Il filo dell'orizzonte* riempie molte pagine del libro. E infatti, uno dei mezzi frequentemente usati da Tabucchi per rappresentare l'altro come assenza, ricordo, voce, allucinazione, o come immagine irraggiungibile e ombra, è la tematizzazione della fotografia, che è come un'altra ‘finestra’ attraverso la quale guardare il passato. Si tratta di fotografie dell'altro assente, forse morto. Soprattutto il ritratto è un modo efficace di sottolineare l'assenza e di mettere in moto la memoria. Ad esempio in «Stanze» le fotografie giocano un ruolo importante per capire le relazioni tra i vari membri della famiglia: soprattutto l'odio della donna protagonista nei confronti di suo fratello e l'amore per il padre. Ci sono anche fotografie-ritratti ne «I pomeriggi del sabato» (GR) e in «Capodanno» (AN), in cui svolgono un ruolo centrale per ricavare informazioni sulle persone assenti, in questi ultimi casi i padri. La fotografia è quindi in Tabucchi una sorta di *mise-en-abîme* o metafora dell'assenza e della caducità, e costituisce una piega nel testo in cui la persona assente appare come traccia o come fantasma.

L'uso di Tabucchi della fotografia-ritratto coinvolge anche questioni generali riguardanti l'identità: se originalmente il ritratto è importante per identificare una persona e presuppone fiducia nella possibilità di riprodurre oggettivamente la realtà, in Tabucchi partecipa invece della problematizzazione dell'identità personale, e della critica del concetto tradizionale di verità: in tutti i suoi testi la fotografia mette in rilievo la fugacità e l'irraggiungibilità dell'identità di una persona. La fotografia non funziona mai come fonte sicura di identificazione, ma lascia sempre un dubbio,

com'è il caso anche di altre percezioni fisiche. Le fotografie trovate da Spino in *Notturmo indiano* e quelle della persona ricercata trovate dall'io ne *Il filo dell'orizzonte*, non sono adatte a identificare le persone assenti, «l'identificazione è impossibile», riconosce Spino (FO, p. 71), e sembra quindi descrivere un'idea di fondo di Tabucchi. Di una persona si vedono solo dei contorni piuttosto vaghi, mai l'intera persona. Inoltre, come dimostra *Notturmo indiano*, ciò che si trova nella cornice è una cosa, «il visibile senza cornice è sempre un'altra cosa» (NI, p.15), o almeno può essere tutt'altra cosa. La fotografia può falsificare la realtà che rappresenta, esattamente come la memoria, o può metterla in dubbio, soprattutto se si strappa un frammento dalla sua unità, come succede proprio con le due foto descritte da Christine alla fine di *Notturmo indiano*: la prima foto riproduce un giovane negro, di cui si vede solo la canottiera con una scritta pubblicitaria, un busto atletico e la mani alzate come in segno di vittoria. La seconda foto rappresenta l'intera scena in cui c'è anche un poliziotto che sta sparando al negro che a sua volta scappa a braccia alzate, ma già morto (NI, pp.101-02). Tutto dipende dal punto di vista, che sarà sempre soggettivo e relativo. La fotografia è quindi metafora non solo dell'assenza, ma anche della doppiezza o della pluralità dell'identità.

#### La colpa e la vendetta

L'esperienza di *saudade* si esprime anche attraverso il motivo della colpa e della vendetta, che si possono considerare espressioni del soprannominato sogno-desiderio di cambiare il passato. Soprattutto i racconti contenuti ne *L'angelo nero* tematizzano colpa, odio, vendetta e altri angoli tabuizzati dell'anima umana. La raccolta si distingue infatti dagli altri libri per una tonalità più negativa e pessimista. Le persone assenti vengono qui collegate a eventi più violenti: sono degli angeli neri, appunto. Il male come parte inevitabile della storia individuale o collettiva viene rappresentato con apparizioni disgustose, come il pesce in «Notte, mare o distanza» o il topaccio in «Capodanno». La nota alla raccolta dice:

Quello che è stato torna, bussando alla nostra porta, petulante, questuante, insinuante. Spesso reca un sorriso sulle labbra, ma non bisogna fidarsi, è un sorriso ingannatore. E intanto noi viviamo, o scriviamo, il che è lo stesso in questa illusione che ci conduce. (AN, p. 10)

I protagonisti dei sei racconti lunghi sono giunti a un momento cruciale della vita in cui ritornano alcuni eventi rimossi dalla loro coscienza. Vale per tutti che la botola ossia la parte più buia della loro coscienza sia stata aperta, come afferma il dottor Coscienza nel racconto «Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino?» (AN, p. 90).

Il famoso poeta anziano ne «La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita» (AN) vive in solitudine nell'attesa continua di 'nessuno' ed è

quindi una sorta di precursore di Pereira (oltre ad essere un ritratto ispirato da Montale). Nel racconto l'unica compagnia del poeta è la fotografia della moglie defunta con cui egli parla e condivide i ricordi: «Era bello stare negli anni Quaranta, pensò lui, e si accomodò sulla poltroncina come se si accomodasse nel tempo. Era bello e rassicurante» (AN, p. 95). I viaggi del protagonista nel passato sono come un «librarsi nell'aria e volare», vissuti con leggerezza e libertà. Ma egli si sente abbandonato da tutti coloro che prima, quando era giovane e famoso, gli stavano vicini e che ora non gli danno nessuna importanza. Per ciò si vuole vendicare, e prepara una vendetta postuma: scrive delle poesie che copiano e parodiano le sue poesie precedenti e le regala a una giovane ammiratrice cui affida il compito di pubblicarle postume. La sua vendetta si può vedere come un desiderio di ripetere il passato, di poter «vivere due volte lo stesso momento», come dice il poeta stesso, ed è anche legata al rimorso, che ritorna a caratterizzare anche il protagonista di *Sostiene Pereira*, tematizzando il passare del tempo e il fatto di arrivare troppo tardi ad una conoscenza. Il poeta in «La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita» vorrebbe infatti ripetere e migliorare un congedo malriuscito con una donna una volta amata: uno dei ricordi che ci racconta si svolge una sera degli anni '30, in cui doveva congedarsi da Lydia, di cui era innamorato: «Per tutta la vita gli era pesato quell'addio, il modo di quell'addio, avrebbe voluto cambiarlo, perciò lo cambiò» (AN, p. 98). Egli si immagina così quella stessa sera, con la differenza che ora regala a Lydia una poesia, dichiarandole: «l'ho scritto per te, nel nostro vero addio non te lo portai» (ibid, p. 99). Quando, nella realtà presente, egli regala la poesia parodica alla giovane ammiratrice, le dice di aver «scritto un madrigale per lei. [...] Lei si mise a leggere quella brutta parodia e disse: è magnifico. Era quello che lui voleva sentir dire» (ibid, p. 102). Con il suo piccolo scherzo, il poeta si vendica dei critici, del pubblico, della ragazza, di se stesso e della poesia e, dato che in un certo modo corregge lo sbaglio commesso nel passato, inganna anche il tempo.

In «Staccia buratta» (AN) la protagonista ha sempre usato lo scherzo come motto per la sua vita, e ora confessa tutti i peccati che ha commesso contro le persone e contro la letteratura. Alla fine del racconto appare un angelo che assomiglia infatti al «dio del Rimpianto e della Nostalgia» descritto in «Donna di Porto Pim» (già citato sopra a p. 67). Qui, in «Staccia buratta»

quell'angelo aveva il volto di una bambina con gli occhi grandi e le trecchine scure. Ma il volto era di una bambina vecchia, e le ali non avevano piume, ma un pelame scuro e raso come quello di un topo. (Ibid, p. 69)

Anche nei racconti di *Piccoli equivoci senza importanza* la vendetta e il rimorso sono motivi centrali, ad esempio in «Aspettando l'inverno» e in

«Stanze», che infatti assomigliano a «Staccia buratta» essendo anche qui le protagoniste donne a cercare in vari modi di bruciare il proprio passato e forse con ciò cambiarlo e rovesciarlo. Trovandosi in una sorta di crisi o grande sfida, le donne raggiungono un momento di intuizione consapevole: odiano il loro passato, hanno (nel caso di «Aspettando l'inverno» e «Staccia buratta», almeno) bisogno di essere come bambine di nuovo che piangono e dicono delle filastrocche. In «Aspettando l'inverno» la vedova brucia il testamento spirituale del marito defunto, brucia tutti i suoi manoscritti preziosi – un romanzo inedito, delle poesie, un diario – tutti testi pronti per la stampa. La donna sembra vendicarsi in questo modo, riscattandosi da una vita vissuta all'ombra del marito, che, a differenza dell'immagine ufficiale che ne ha il pubblico, secondo lei era «buffo» e «poverino».

Con la sua tematizzazione della malinconia, dell'assenza dell'altro e dell'esperienza di vuoto Tabucchi descrive un soggetto per cui la sfera razionale del reale è ridotta e sostituita da una forma di esperienza più imprecisa e soggettiva. La memoria allucinata e 'contaminata' esprime l'impossibilità del soggetto di avvicinarsi e dare un senso al mondo, confermando l'esperienza di scissione tra io e mondo, e tra io e l'altro: essendo la realtà presente incomprensibile e assurda il passato risulta a volte più rassicurante, e il desiderio di diventare altro, o di spostarsi altrove, diventa centrale. In Tabucchi essere altri rimanendo se stessi può tuttavia anche essere considerato un rimedio positivo alla solitudine e all'assenza dell'altro, come vedremo nel prossimo capitolo.

## 2

### Rovescio e molteplicità

Il desiderio di dissolvere l'idea tradizionale di un soggetto unico e unitario corre come un filo rosso attraverso tutta l'opera di Tabucchi. Molti dei suoi racconti narrano di persone che desiderano diventare altri o di persone che incarnano due o più personalità contemporaneamente. Questa alterità, pluralità e ambiguità dell'identità si rappresenta spesso con la figura centrale del *rovescio* che viene presentata al lettore nella prefazione a *Il gioco del rovescio*. Qui l'autore dice che tutti i racconti sono nati dal «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» (GR, p. 5). Insieme al concetto di *saudade*, il rovescio è forse il punto di vista preferito da Tabucchi, la figura centrale di tutta la sua opera; è una figura retorica e poetologica che non solo descrive dei procedimenti narrativi e stilistici e degli elementi tematici, ma che funziona anche come metafora generale per una visione della vita. Il rovescio indica pirandellianamente la relatività dei punti di vista, la presenza contemporanea di punti di vista diversi sull'identità di una persona o sulla realtà, così come indica anche la possibilità di cambiare identità – come fanno molti personaggi di Tabucchi. Il soggetto è in costante trasformazione, è plurimo già come punto di partenza. I personaggi si identificano inoltre spesso con delle persone fittizie, accennando all'idea che l'identità sia il risultato di una 'costruzione' fatta di elementi non solo reali ma anche fittizi o narrativi, cioè provenienti dalle finzioni ascoltate o lette durante una vita. Questa pluralità dell'io non viene considerata parte di una condizione esistenziale tragica, né solo un effetto della solitudine e della distanza tra io e realtà, ma anche una nuova possibilità: la possibilità non tanto di superare la solitudine e l'inquietudine, ma di *abitarla*.

#### L'identità al rovescio

Il primo racconto nella raccolta *Il gioco del rovescio* contiene molti dei tratti tematici e stilistici che poi caratterizzeranno l'opera di Tabucchi. Qui uno dei due protagonisti, Maria do Carmo, racconta all'io narrante di un gioco che faceva da bambina: nel gioco bisognava dire una parola a rovescio, cosicché ad esempio «mariposa» diventava «asopiram». Questa donna un po' più anziana ha avuto un significato importante per l'io

narrante sia a livello sentimentale che intellettuale, essendo stata la sua guida spirituale e concreta nelle loro passeggiate a Lisbona sulle tracce di Pessoa e dei suoi eteronimi. Ora l'io scopre che Maria ha sempre fatto questo gioco del rovescio anche con la propria identità, essendo stata più personalità contemporaneamente: sia la donna politicamente impegnata e rivoluzionaria che l'io ha conosciuto, con un'infanzia umile, sia la moglie borghese e nazionalista, e evidentemente anche altro, visto che, nel periodo in cui l'ha conosciuta l'io, lei «riceveva molte traduzioni dall'estero» (GR, p. 22). Come Pessoa, da lei considerato un genio perché «ha capito il risvolto delle cose, del reale e dell'immaginario», Maria do Carmo incarna l'idea stessa di una molteplicità dell'anima.

Maria ha lasciato una lettera testamentaria al protagonista con la parola SEVER, che letta al contrario può significare sogni (in francese) o rovescio (in spagnolo). Forse è un invito all'io a continuare il gioco che facevano insieme, vivendo quel «revés» che lei gli aveva proposto come *modus vivendi*. Durante i loro incontri Maria sollecitava l'amico a immaginarsi di essere un altro, a vedere se stesso da fuori come in un sogno:

senti, chissà cosa siamo, chissà dove siamo, chissà perché ci siamo, senti, viviamo questa vita come se fosse un *revés*, per esempio stanotte, tu devi pensare che sei me e che stai stringendo te fra le tue braccia, io penso di essere te che sto stringendo me fra le mie braccia. (GR, p. 17)

Ed è proprio ciò che l'io narrante fa alla fine del racconto, quando vede se stesso entrare nel famoso quadro di Velasquez, *Las Meninas*, che ha contemplato all'inizio del racconto, a Madrid, prima di partire per Lisbona. L'io si muove verso l'uomo che in fondo al quadro sta o uscendo o entrando dalla porta. Nel sogno quell'uomo è diventato Maria.

La fine del racconto è enigmatica e lascia aperte molte domande sull'identità di Maria e sul significato del sogno. Forse Maria personifica la nostalgia di conoscere e risolvere l'enigma della vita e della morte? O forse si esprime qui un'idea della morte come di una dimensione in cui le ambiguità della vita si risolvono? Come lettore si rimane con la stessa sensazione di irrequietezza e insicurezza che si prova davanti al quadro. *Las Meninas*, che funziona da cornice al racconto, rappresenta un pittore (un autoritratto di Velasquez) intento a dipingere una tela di cui vediamo solo il retro. Ma il suo sguardo è diretto verso di noi, e il centro del quadro (cioè di *Las Meninas*) è in un certo senso proprio il punto in cui ci troviamo noi spettatori, dato che quasi tutti gli sguardi dei personaggi rappresentati sono rivolti in questa direzione, come se il motivo del quadro che il pittore dipinge si trovasse nel punto in cui siamo noi spettatori. Per noi un luogo invisibile. Ma sul fondo del quadro, direttamente davanti a noi, sulla parete del salotto, c'è uno specchio (che sembra un quadro) in cui è rappresentata l'immagine di un uomo e di una donna. (Si tratta di re

Philip IV e sua moglie, e la bambina è la loro figlia, la principessa Marguerita che è arrivata per vedere i suoi genitori che vengono ritratti dal pittore.)

Oltre a questa situazione concreta, il quadro presenta altri strati d'interpretazione e nella sua elaborazione del testo forse Tabucchi è stato ispirato dall'analisi del quadro che ha fatto Foucault ne *Le parole e le cose* (1966, pp. 17-30), secondo il quale i ruoli tra osservatore e osservato vengono scambiati e noi saremmo osservatori di una scena che a sua volta ci osserva. La nostra identità si fa incerta: siamo spettatori, modelli o co-creatori? Soggetti o oggetti? I due spazi, il reale e la rappresentazione o l'immaginario vengono rovesciati continuamente. Inoltre, quest'opera d'arte ha l'effetto di uno specchio in cui ci riflettiamo, per vederci come (se fossimo) altri, e non come un mezzo per raggiungere l'autocoscienza. L'unico che vede ciò che noi non vediamo (senza essere visto dagli altri), l'unico che vede noi, è l'uomo sul fondo, («la chiave del quadro», secondo Maria do Carmo), che si trova sulla soglia tra fuori e dentro, tra reale e immaginario, e che potrebbe rappresentare l'autore. Egli è quasi fuori, nessuno prende notizia di lui, e da lì, con la visione dal rovescio o da fuori (cfr. anche il concetto di «exotopia» di Bachtin, nominato a p. 26), può guardare e creare avendo una conoscenza che noi non abbiamo. *Las Meninas* funziona come uno specchio nel racconto (in cui anche altri racconti si possono specchiare) e come una *mise-en-abîme* della tematica dell'identità e della relazione tra finzione e realtà, sottolineando l'identità come qualcosa di non fisso che può cambiare secondo il punto di vista dell'altro.

«Il gioco del rovescio» anticipa la tonalità degli altri racconti tabucchiani, che offrono vari tipi di rovesci o doppiezze nell'identità a volte enigmatica delle persone. La coppia apparenza (o finzione) e realtà ritorna pirandellianamente nei testi di Tabucchi per caratterizzare i personaggi che sono scissi tra sé diversi: nel «Paradiso celeste» (GR) l'identità della protagonista è una finzione assunta, dato che essa, per avere un posto di lavoro in una famiglia ricca, finge di essere un'altra da quella che è, con un altro passato da quello reale. Anche ne «Il rancore e le nuvole» (PESI) il protagonista recita una parte per fare carriera nel mondo universitario, fingendo tra l'altro di avere delle idee politiche che non ha per ideologia, ma per un motivo che «concerne l'offesa», cioè per motivi sentimentali e privati (v. PESI, p. 86). In «Stanze» (PESI) e in «Aspettando l'inverno» (PESI) le donne protagoniste sono, come abbiamo già visto nel capitolo precedente, divise in due tra l'immagine che gli altri hanno di loro e l'immagine che esse hanno di sé. In «Aspettando l'inverno» sia la protagonista che suo marito sembrano avere un lato nascosto e diverso rispetto all'immagine che di loro ha il pubblico. La donna non si riconosce nello specchio e la sua scissione si esprime anche con il suo atteggiamento

distratto il giorno dei funerali del marito. Come avviene anche in «Piccoli equivoci senza importanza», la cerimonia che si svolge nel presente è distante, la donna è assente mentalmente ed è contemporaneamente un'altra persona da quella che la gente vede. Recita la parte della vedova triste e quando parla dice parole «come se qualcuno le pronunciasse al suo posto»; nell'intervista non dice le cose che ha voglia di dire, ma solo ciò che il pubblico si aspetta da lei, e così racconta un episodio della vita del marito-scrittore «virtuoso e con una punta di nobiltà [...]. E nel fare ciò provò un sordo rancore con se stessa, perché avrebbe desiderato raccontare un episodio assai diverso;» (PESI, p. 25). Questa doppiezza tra i suoi ricordi e gli episodi che racconta viene anche rappresentata con la descrizione di un sogno in cui il marito corre su una spiaggia

nudo come un dio pagano, con una corona d'alloro sulla fronte; e per la corsa i suoi testicoli ballavano in modo buffo, e lei non poté trattenersi dal ridere, rise così tanto, così tanto che le sembrò di soffocare: e si svegliò. (Ibid, p. 22)

Il suo dolore per aver perso il marito risulta ambiguo, come se non riguardasse la perdita del marito quanto la vita trascorsa o il tempo passato. E la sua azione finale dimostra che forse prova più rabbia che dolore, rabbia per le ferite che l'uomo le ha provocato durante la loro convivenza. Ora sembra affiorare in lei un altro lato della sua personalità, la bambina interiore oppure, più in generale, le forze a lungo oppresse che ora vengono liberate:

Si abbandonò a questa sensazione infantile, seguendo Françoise: e il sentire una bambina dimenticata che perforando macerie di anni affiorava da profondità sepolte dentro il suo corpo stanco di vecchia, le dette di nuovo una struggente voglia di piangere, di singhiozzare senza ritegno, ma anche una leggerezza, quasi una frenesia: per un attimo sentì che quella bambina che si era affacciata dentro di lei avrebbe potuto mettersi a saltellare, a fare un girotondo, a canticchiare una filastrocca. E quanto le aveva dato voglia di piangere le tolse anche la voglia di piangere. (Ibid, p. 24)

È come se solo ora la donna scoprisse un'altra in sé stessa. Questa trasformazione viene simboleggiata anche dal cambiamento della sua relazione con gli oggetti della sua casa, specialmente il pendolo cinese: «Quella leziosa pendola di lacca, così nana, così ... mostruosa: sentì di odiarla, chiaramente, all'improvviso, per la prima volta. Eppure l'aveva comprata lei, aveva creduto sempre di amarla» (ibid, p. 22).

Anche il protagonista di «Lettera da Casablanca» (GR) ha scoperto un altro lato del sé, ma qui il rovescio d'identità è più radicale trattandosi d'identità sessuale. Il racconto consiste in una lettera che l'io narrante scrive alla sorella dal letto di un ospedale poco prima dell'intervento che lo deve trasformare in una donna, e al quale non è detto riesca a soprav-

vivere. Davanti alla finestra della camera c'è una palma che ha la funzione di collegare il piano del presente a quello del passato: la palma ha infatti una 'gemella' nel passato, un'altra palma che stava davanti alla casa d'infanzia dell'io e ch'egli collega a un ricordo della madre. Una volta la madre aveva infatti scritto una lettera al comune per evitare che la palma fosse abbattuta. Nella lettera la madre raccontava che i suoi figli paragonavano la palma a una cantante nera, Giosefine, che avevano visto ballare in televisione, perché – scriveva la donna – «quando c'è vento la palma si muove come se ballasse» (GR, p. 28). Forse si trattava di Josephine Baker e, come lei, molti anni dopo l'io diventerà cantante in un night-club e si chiamerà Giosefine.

Da piccolo il protagonista stava spesso male, e dal letto – come al momento della narrazione – osservava la palma davanti alla finestra: «se no vedrebbe solo aria che dà malinconia», dice la madre nella sua lettera al sindaco. Nella lettera che l'io sta scrivendo alla sorella è invece la palma davanti alla finestra a far venire la malinconia, dato che ricorda al protagonista tutto ciò che non c'è più, soprattutto la madre. Tutti i ricordi sono connessi alla madre, e anche la lettera della madre ha un valore particolare per l'io, forse perché la palma fu abbattuta nello stesso anno in cui la madre fu (probabilmente) «abbattuta» (uccisa?) come la palma. Questa coincidenza temporale tra i due eventi vale soltanto «se la memoria non mi inganna» – ma noi sappiamo che la memoria inganna sempre in Tabucchi.

Nella lettera alla sorella l'io racconta della propria vita, che l'ha portato a lavorare in un night-club in Argentina. Quasi tutta la seconda metà del racconto descrive il bar, l'ambiente, la musica e soprattutto la famosa cantante Carmen del Rio, della quale l'io era diventato l'assistente fedele:

diceva che avevo un tocco leggerissimo e un gusto squisito, ero l'unica persona del locale della quale si fidasse, apriva il guardaroba e voleva che la consigliassi. (Ibid, p. 36)

Una sera la cantante si ammala, e da allora in poi l'io comincia a sostituirla sulla scena, vestendosi da donna, con un grande e sorprendente successo: «non so cosa mi prese, non fu una cosa pensata, sentii una forza che mi spingeva dentro il camerino» (ibid, pp. 37-38). Da quel momento l'uomo comincia a chiamarsi Giosefine: dalla cantante nera della sua infanzia, attraverso la palma, il nome Giosefine è arrivato al protagonista come un simbolo del cambiamento di identità. Nella lettera chiede alla sorella, in caso di morte, di essere seppellito vicino alla madre e che sulla sua tomba venga posta la fotografia di quando aveva sei anni ed era vestito col grembiule, con un fiocco nei capelli e assomigliava a una bambina. Con ciò il protagonista mette in scena un vero e proprio cambiamento di sesso retroattivo o 'a rovescio'.

Il racconto contiene una possibile interpretazione psicologica del cambiamento di sesso dell'io che potrebbe essere dovuto alla forte nostalgia della madre, forse a causa di un processo di lutto patologico in cui l'io non ha mai elaborato la perdita della madre. Di conseguenza egli si è identificato con lei fino ad assumere simbioticamente la sua identità sessuale. La madre è diventata una parte di lui. La tematica dell'identità sessuale del protagonista e della sua trasformazione imminente viene sottolineata dalla presenza nel racconto di una contrapposizione tra universi maschile e femminile. L'io vive in ambienti diversi prima di trovare la sua identità: la casa d'infanzia è influenzata dal canto della madre, la prima gioventù dal garage dello zio e il suo gergo maschile (la radio), poi l'adolescenza dal conservatorio e in fine l'uomo adulto dal night-club.

La palma diventa un simbolo della nuova identità femminile del protagonista e del processo che lo porta fin lì. Il valore semantico della palma si trasforma durante il racconto: appartiene all'universo femminile, legato prima alla madre, poi alla cantante nera Giosefine e ai suoi movimenti femminili, e alla fine alle tonalità e ai ritmi della cantante per cui l'io lavora al bar e che poi sostituirà. Attraverso la cantante-palma il protagonista ritrova e rigenera l'amata madre che aveva evidentemente perso molto presto, perciò la palma diventa simbolo della sua radicale identificazione con l'universo e il sesso femminile.

In un altro racconto della stessa raccolta, «Dolores Ibarurri versa lacrime amare» (GR), una madre narra di suo figlio Piticche, che – come viene svelato sorprendentemente alla fine – è stato ucciso dalla polizia, forse per terrorismo («hanno detto che ha fatto cose ... atroci»). Come molti altri testi di Tabucchi, la storia ha il carattere di un monologo, ma i riferimenti della madre ad un interlocutore fuori dal testo indicano che la donna si rivolge ad un'altra persona («senti», «guardi», «è atroce non le pare?», «anche lei non lo capisce»). Non sappiamo con chi parli, ma da ciò che dice e dalle risposte che evidentemente le vengono date, e che noi sentiamo solo indirettamente, sembra che l'interlocutore sia un giornalista che la intervista per avere una storia-scoop sul giovane terrorista per il suo giornale, («sui giornali non è mai venuto [...] le sarei grata se anche lei lo tacesse»). Questa tecnica è stata giustamente descritta da Leonardo Cecchini come una

tecnica indiretta, «riflessiva». Come in uno specchio deformato ciò che il lettore viene a sapere del discorso del giornalista non sono le dirette e concrete parole che egli dice, ma i «riflessi», le increspature, i corrugamenti che queste producono nel monologo della donna. (Cecchini 1992, p. 28)

La madre racconta di quel Piticche che lei conosceva. Ma grazie a contraddizioni e spazi vuoti nella sua narrazione, Tabucchi crea un altro strato di significati sottostanti o paralleli al discorso della madre, dimostrando così

che lei conosce solo una parte dell'identità del figlio e che pertanto la verità è relativa. Sulla base degli otto telegrammi che il figlio ha mandato alla madre ogni anno, dal 1970 in poi, si può dedurre che la sua narrazione si svolge nel 1977. Il figlio è quindi stato lontano dalla madre per tanti anni, forse perché era ricercato e doveva nascondersi. I ricordi del figlio sono come un altare per la madre, ma in realtà sono ben pochi i ricordi che veramente concernono il figlio, e sono tutti ricordi della sua infanzia. Viene il sospetto che l'immagine che la madre ha del figlio riguardi solo la sua infanzia e che in parte sia addirittura una finzione, un risultato della sua memoria 'contaminata' dalle fantasie e dai sogni. La storia della madre è un discorso sentimentale, una ricostruzione frammentaria e soggettiva di alcuni episodi del passato, piccole cose che hanno avuto importanza per lei e che sono rimaste nella sua memoria. Inoltre, si riferisce continuamente ad altre storie, come dice Cecchini:

è come se la donna per poter dare significato ad una storia sia costretta a rimandare ad altre storie, che a loro volta rimandano ad altre storie in una rete infinita di tracce, rimandi, riferimenti che fanno perdere unità e significato alla storia del figlio che è quella che la donna vorrebbe veramente narrare. (Ibid, p. 32)

Evidentemente la madre ha conosciuto un Piticche, quel bambino di cui parla, e non può né vuole accettare l'altra immagine, ufficiale, del Piticche adulto:

Ecco, così era mio figlio. [...] Hanno detto cose atroci? Comunque lei ha sentito un'altra storia, la storia di una persona che non conosce, io le ho parlato del mio Piticche [...]. (GR, p. 100)

Il giornalista, invece, sembra impaziente di arrivare a ciò che per lui è importante, cioè alle ragioni politiche e psicologiche dello sviluppo del ragazzo e della sua partecipazione al movimento terrorista. Sappiamo, se pure indirettamente, che il giornalista si interessa delle idee politiche del ragazzo e della sua vita affettiva. I ricordi del passato in cui la madre si perde, sono perciò «divagazioni», secondo il giornalista (GR, p. 97).

Dal punto di vista del giornalista, la madre rappresenta in un certo senso la vita vissuta con tutto il suo disordine, l'assurdità, gli spazi vuoti, il caos, mentre il giornalista rappresenta il desiderio di cercare dei nessi tra le cose, spiegazioni razionali e logiche, siano esse psicologiche o storiche. Le loro storie sono completamente diverse e danno due immagini divergenti di Piticche, il protagonista assente. Da una parte vengono ripetuti termini come «allegria» e «piccino», e dall'altra «cose atroci», e simili. L'identità di Piticche risulta ambigua e irraggiungibile, e la verità dipende pirandellianamente da chi narra o guarda: Piticche era uno per sua madre e un altro per gli altri, rappresentati in questo caso dal giornalista.

Il racconto non esprime soltanto un'idea dell'inafferrabilità dell'identità, ma racconta anche un'altra storia che riguarda il discorso politico e che alla fine conferma l'attività terroristica di Piticche: attraverso le informazioni che la donna ci dà su suo marito Rodolfo, le sue idee politiche e la sua relazione con la comunista spagnola Dolores Ibarruri, viene narrata una storia sui contrasti tra il comunismo stalinista e l'anarchismo, e del conflitto tra loro durante la guerra civile spagnola in cui i comunisti eliminarono tutti gli elementi rivoluzionari anarchici. Rodolfo era un anarchico ed era amareggiato del tradimento dei comunisti. Credendo prima negli uomini e poi negli ideali, Rodolfo aveva sperato fino all'ultimo che Dolores si sarebbe pentita. (Nel mio capitolo 4 questa tematica sarà trattata ulteriormente).

### Il doppio

L'idea di Tabucchi di essere o diventare un altro, si manifesta anche con il motivo del doppio o dell'alter ego, motivo che si trova soprattutto nei due romanzi brevi *Notturmo indiano* e *Il filo dell'orizzonte*. Sotto la veste del romanzo investigativo essi risultano invece dei viaggi o *quest* esistenziali. In tutti e due, i protagonisti cercano qualcuno: ne *Il filo dell'orizzonte* Spino cerca l'identità di un uomo morto, e in *Notturmo indiano* l'io cerca un amico scomparso in India. I protagonisti si muovono come degli investigatori seguendo tracce sfuggenti e casuali che, a differenza di un giallo tradizionale, non portano a niente. Colui che cerca e colui che è cercato scambiano i ruoli, e il giallo (e il viaggio) diventa una metafora della ricerca interiore in cui le persone cercano se stesse e la propria identità attraverso l'altro. I due romanzi brevi formano insieme a *Requiem* una trilogia caratterizzata da questa ricerca d'identità o di un senso della vita che però non porta a nessuna verità, come lo ha notato anche L. Surdich (1997, p. 159).

L'ambiente de *Il filo dell'orizzonte* è molto diverso dall'ambiente degli altri testi di Tabucchi: la storia si svolge in una città fredda e nebbiosa, a differenza di quasi tutti gli altri racconti che si svolgono in posti caldi, mediterranei, del Sud. È anche un romanzo dalla tonalità più cupa, in cui la morte è presente sia concretamente che simbolicamente. Il luogo in cui lavora il protagonista è emblematico: la camera mortuaria di un ospedale. La morte è anche una metafora dell'esistenza periferica e senza senso dell'uomo, in una città e con un rapporto amoroso dominati entrambi da un degrado esplicito. La vita monotona del protagonista viene tuttavia interrotta quando la polizia una notte gli porta un giovane morto in uno scontro tra polizia e (forse) terroristi. Nessuno si interessa del morto che Spino chiama simbolicamente Carlo Nobodi.

Spino inizia una ricerca personale perché «non si può lasciar morire la gente nel niente (..) è come se uno morisse due volte» (FO, p. 51). Il suo

tentativo di ricostruire la vita di Nobodi si svolge in un'atmosfera enigmatica, «come in un Chandler crepuscolare» ha detto Tani (1990, p. 158), in cui luoghi, persone e cose sono in sfacelo e stanno per sparire. Spino vorrebbe dare un senso alla vita frammentaria di Nobodi e cerca dei nessi che possano collegare quella serie di piccoli enigmi senza soluzione di cui sembra fatta l'esistenza di Nobodi. Spino si muove lungo un filo esile di tracce: appuntamenti ambigui, pochi oggetti legati al passato di Nobodi – una lettera, una foto, una giacca, un anello – tracce in cui un segno rimanda continuamente a un altro come nel «gioco dell'oca» (FO, p. 71). Gli incontri di Spino diventano sempre più misteriosi e non portano a nessun risultato – è un «vagare in cerca di niente» (ibid, p. 71).

Forse il romanzo è stato concepito nello stesso periodo di «Dolores Ibarruri versa lacrime amare», visto che il contenuto tematico dei due si assomiglia: un giovane ucciso in uno scontro tra terroristi (presunti) e polizia; un giovane che era «allegro» (FO, pp. 69-71) e il cui motivo di partecipazione a un gruppo terrorista o criminale non è ricostruibile immediatamente. Come il giornalista in «Dolores Ibarruri versa lacrime amare», anche Spino si domanda infatti come mai questo ragazzo giovane, intelligente e sensibile sia andato a finire in un simile rovescio del destino. Tutti e due i testi interrogano la coerenza dell'identità personale, che descrivono come un processo contenente forme diverse di identificazione con altri, e come un processo fatto di piccoli nessi casuali. La scelta di Nobodi di partecipare al terrorismo sembra guidata dal caso, ma il testo fa anche capire – come nota Tani – che non era una scelta così rara in quegli anni:

Il fatto che il doppio di Spino, Carlo Nobodi, fosse stato in vita, con tutta probabilità, un terrorista propone l'eversione come una strada che negli anni settanta poteva essere imboccata facilmente da chiunque, anche da un uomo dimesso e non politicizzato come Spino. (Tani 1990, p. 160)

La ricerca di Spino è spinta da una intuizione personale che risulta incomprensibile agli altri e presto, infatti, si capisce che la ricerca è doppia: insieme alla ricerca dell'identità di Nobodi è narrata anche la storia della ricerca di Spino della sua propria identità. Alla fine i due livelli si fondono e il giallo può quindi sembrare una giustificazione per descrivere la ricerca individuale esistenziale. Ma, come dice Tani, «non è ogni poliziesco un gioco di doppi, una riluttante ma necessaria immedesimazione del detective con il suo antagonista?» (Ibid, p. 159).

Durante la ricerca di Spino è come se la sua identità si fondesse con quella di Nobodi, che diventa una sorta di doppio, e alla fine Spino sembra dissolversi e diventare nessuno: «Ha pensato alla forza che hanno le cose di tornare e a quanto di noi stessi vediamo negli altri», dice alla fine del racconto (FO, p. 98). La sua è una ricerca di sé che passa attraverso un'al-

tra persona, una persona che diventa una sorta di specchio in cui l'io si guarda. La domanda centrale della narrazione suona quindi:

tu chi sei per te? Lo sai che se un giorno tu volessi saperlo dovresti cercarti in giro, ricostruirti, frugare in vecchi cassette, recuperare testimonianze di altri, impronte disseminate qua e là e perdute? È tutto buio, bisogna andare a tentoni. (Ibid, p. 80)

Il motivo del doppio viene anticipato ad esempio quando Spino osserva la fotografia trovata nella tasca di Nobodi e «sente di emozionarsi» (ibid, pp. 57-58). È come se egli riconoscesse qualcosa nella foto ed infatti emergono ricordi d'infanzia dimenticati, che ora si mischiano a quelli di Nobodi. Nobodi funziona come una sorta di catalizzatore per le riflessioni di Spino sulla propria esistenza, e il racconto lascia capire che alla fine Spino ha raggiunto la sua mèta, ha trovato 'nobody', il nessuno dentro di sé. Non arriva nessuno agli appuntamenti, infatti, neppure sul molo dove il romanzo finisce con Spino che ride ironicamente prima di procedere nel buio.

A livello dell'intrigo, *Il filo dell'orizzonte* pare all'inizio un romanzo di formazione in cui la vita di Spino sembra in atto di cambiare. Ma quando alla fine il protagonista procede «nel buio», cioè in uno spazio sconosciuto, è evidente che non si tratta di una formazione, ma forse di una deformazione, consistente nella scelta di seguire il proprio doppio, Nobodi, e di entrare nella nullità della morte. Il buio può infatti essere simbolo della morte se ricordiamo quel passaggio di *Requiem* in cui l'io dice del padre: «nel momento in cui moristi mi facesti un cenno con la mano prima di entrare nel buio». (La fine enigmatica de *Il filo dell'orizzonte* assomiglia però anche a quella de «Il gioco del rovescio» in cui l'io finisce sul molo del porto da cui avanza in uno spazio sconosciuto, forse onirico ma non mortuario.)

In realtà, il percorso dei personaggi di Tabucchi non comporta sempre dei veri e propri cambiamenti all'interno delle narrazioni: le storie finiscono spesso *prima* della realizzazione del cambiamento e i personaggi si trovano in un luogo che si può paragonare a una soglia che non sempre superano. È questa condizione che interessa a Tabucchi, più che uno sviluppo o una realizzazione vera e propria della trasformazione. Gli interessa quel momento – spesso prolungato – in cui i personaggi devono decidere, e in cui dubitano, il momento che precede il trapasso definitivo verso un'altra condizione. I personaggi si trovano ad esempio alla ringhiera di una torre pericolante («Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa» (AN)), sulla soglia (concreta) di una casa («Notte, mare o distanza» (AN)), in riva al mare («Rebus» (PESI)), al punto estremo di un molo (*Il filo dell'orizzonte*, *Requiem*, «Ultimo invito» (VBA)) o in un letto d'ospedale («Lettera da Casablanca» (GR), «Stanze» (PESI), *Gli ultimi tre*

*giorni di Fernando Pessoa*). E le storie finiscono lì, sulla soglia per così dire, e più che descrivere trasformazioni descrivono le condizioni preparatorie caratterizzate da insicurezza e indecisione.<sup>34</sup>

Le immagini che rappresentano le soglie o i limiti si possono interpretare come dei cronotopi della soglia, «chronotope of threshold» come le ha definite Bachtin, secondo cui esse descriverebbero appunto una crisi esistenziale o una rottura:

it can be combined with the motif of encounter, but its most fundamental instance is as the chronotope of crisis and break in a life. [...] connected with the breaking point of a life, the moment of crisis, the decision that changes a life (or the indecisiveness that fails to change a life, the fear to step over the threshold). (Bachtin 1981, p. 248)

Queste immagini di soglie descrivono quindi un soggetto che si trova nel momento di passaggio tra due identità, o tra vita e morte, e spesso il soggetto non riesce a fare l'ultimo passo, a prendere la decisione, ad agire. Quando passare la soglia vuol dire andare *oltre*, in senso metafisico, morire, come viene accennato in *Il filo dell'orizzonte* e in «Voci portate da qualcosa impossibile dire cosa», è come se la vita, tutto ciò che precede quel momento, si riducesse a un «frattempo», un'attesa, un'esitazione sulla soglia. Ed è come se Tabucchi ci volesse illustrare che noi uomini, «in questo ipotetico stadio che si chiama/ Frattempo/ cerchiamo la poesia..», come ha espresso nei *Dialoghi mancati* (DiM, p. 30).

Se questi romanzi descrivono una crisi d'identità, la soluzione non sembra consistere nella dialettica psicanalitica di una ricerca di un qualche nucleo perduto dell'io, ma piuttosto nell'accettazione del fatto che dietro le 'maschere' non c'è nessun io o nucleo più autentico a cui giungere, nessuna identità vera o autentica da afferrare. Forse è a questa conclusione che Spino arriva sul molo. Il 'filo dell'orizzonte' che non si raggiunge perché segue sempre il nostro sguardo ne è un simbolo preciso. Intesa in questo modo, la narrativa di Tabucchi esprime una critica del modo tradizionale e occidentale di pensare il soggetto, per sostituirlo con un'altra visione, in parte ispirata alla filosofia orientale.

In *Notturmo indiano* questa interpretazione è ancora più pertinente, dato che questo romanzo continua e approfondisce le riflessioni sull'identità individuale. Qui il viaggio funziona come strategia narrativa e come metafora per la ricerca e la crisi d'identità dell'io narrante. Egli viaggia in un'India misteriosa e impenetrabile che sottolinea il suo senso di estraneità nei confronti della realtà circostante. Il motivo concreto del viaggio è la ricerca

---

<sup>34</sup> Per cui non sono d'accordo nel definire i racconti di Tabucchi dei «viaggi-trasformazione» o «romanzi progressivi» come fa Ammirati (1991, pp. 108-109).

di un amico scomparso, Xavier. L'itinerario privato dell'io viene definito secondo poche tracce casuali, come ne *Il filo dell'orizzonte*. Una lettera, un breve messaggio, delle testimonianze ambigue a cui l'io cerca di attribuire un senso. La ricerca porta l'io da bordelli e pensioni di cattivo gusto ad un ospedale strapieno, una società teosofica e un convento gesuita, ma è tutto invano. Come ne *Il filo dell'orizzonte*, la ricerca si fonde alla fine con la ricerca d'identità dell'io stesso, della sua immagine speculare, che, anche in questo caso, gli sfugge. L'amico scomparso è, come Nobodi, un doppio o un alter ego del protagonista: i due uomini si assomigliano, scrivono lo stesso tipo di racconti, e hanno quasi lo stesso nome. Durante questa ricerca-fuga, in cui l'amico Xavier è evidentemente cosciente del fatto di essere ricercato, egli cambia nome, comincia a chiamarsi «animale notturno» – in parallelo al nomignolo dell'io, Roux, che sarebbe l'inizio della parola portoghese per usignolo.

La storia si svolge di notte, in un'atmosfera di semioscurità. Tuttavia, il mondo esterno viene descritto con precisione, con i rumori, gli odori e le immagini di degrado e povertà, mentre il mondo interiore e psicologico dell'io rimane vago. Una strategia narrativa che rappresenta anch'essa l'idea della personalità come qualcosa di irraggiungibile. Nella fine meta-narrativa del libro questo gioco del doppio viene ulteriormente messo in rilievo quando l'io parla di un libro che sta scrivendo, in cui dice: «io sarei uno che si è perso in India, [...] c'è un altro che mi sta cercando, ma io non ho nessuna voglia di essere trovato» (NI, p. 102).

Quel libro è quindi un libro a rovescio rispetto al libro che abbiamo in mano, un libro speculare in cui il personaggio «forse vuole afferrare qualcosa che un tempo gli sfuggì. In qualche modo sta cercando se stesso» (NI, p. 63). In una relazione tenuta all'Istituto di Cultura di Danimarca nel 1995, Tabucchi disse, infatti, che gli piacciono i personaggi perduti, insicuri, disorientati, coloro che cercano, e che sono simboli del mondo moderno:

Ma cos'è che cercano queste persone in cerca? È difficile stabilire, ma forse cercano se stessi. Si cercano attraverso gli altri, perché sono convinto che cercare se stesso attraverso gli altri sia il modo migliore di cercare un sé. [...] Non c'è dubbio che essi durante questi viaggi esistenziali non abbiano altri mezzi che il confrontarsi con l'immagine che ne hanno gli altri. Sono costretti a vedere se stessi come in uno specchio, e così forse riescono a intravedere qualcosa.<sup>35</sup>

Diventa chiaro che l'io cerca il suo doppio quando sogna che Xavier è un fantasma, e quando il piccolo profeta-scimmia dice che l'io è un «altro» e

---

<sup>35</sup> Ho solo una trascrizione non ufficiale di questa conferenza svoltasi nel novembre del 1995 all'Istituto di Cultura Italiana a Hellerup, in Danimarca.

che è solo «maya», cioè l'apparenza del mondo, illusione, mentre «quello che conta è l'atma [...] The soul» (NI, p. 68). L'io cerca quindi la propria anima, ma cosa si intende per anima? Per avere una risposta ci possiamo rivolgere a un altro testo di Tabucchi, del 1987, «La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera» (VBA), che si può dire funzioni come una sorta di appendice a *Notturmo indiano*. Il testo consiste di alcune lettere (fittizie o reali o una via di mezzo) scambiate tra un teosofo indiano-portoghese e l'autore di *Notturmo indiano*, e contiene una proposta interpretativa per questo romanzo, nonostante lo statuto incerto esistente tra realtà e finzione. Questa interpretazione indica che la ricerca d'identità coincide non tanto con la formazione del soggetto, quanto con la sua dissoluzione. Il teosofo propone che conoscere sé stessi voglia dire

scoprire in noi ciò che è già nostro, e scoprire altresì che non c'è una reale differenza fra l'essere in me e la totalità universale. La gnosi buddhista [...] nullifica anche il Sé. Dietro l'ultima maschera, il Sé si mostra assente. (VBA, p. 51)

Ci sono certamente testi di Tabucchi che contengono la possibilità di una lettura ispirata alla psicanalisi (come *Requiem*, v. sopra a p. 65), ma nonostante ciò, l'anima o la psiche in Tabucchi non si definisce solo come un rapporto-conflitto tra conscio e inconscio. Nell'universo di Tabucchi non è un «dualismo che regge il mondo» come vorrebbe Ammirati (1991, p.110). In *Notturmo indiano* e nelle lettere di «La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera», l'idea tradizionale che abbiamo dell'identità individuale nell'Occidente viene invece interrogata da un punto di vista dell'Oriente per cui l'anima individuale non è solo «la somma delle nostre azioni, di ciò che siamo stati e di ciò che saremo», come crede l'io in *Notturmo indiano*, ma c'è anche «l'atma», che è qualcosa di diverso da «maya», che trascende l'apparenza del mondo. (NI, p. 69)

Come già nelle prime raccolte di racconti di Tabucchi, anche ne *Il filo dell'orizzonte* e in *Notturmo indiano* il rovescio e lo specchio funzionano quindi come figure centrali per descrivere l'identità personale. Luigi Surdich ha sostenuto, invece, che si vedrebbe un cambiamento di struttura e di stile proprio con *Notturmo indiano* (1984), *Il filo dell'orizzonte* (1986) e *Requiem* (1990), e che essi non conterrebbero la stessa «ludic reversibility» delle prime raccolte:

The 'vanishing point' image, which is the underlying notion in these three novels of investigation and inquiry, signals Tabucchi's shift from the earlier dominant images (the mirror, the labyrinth, the reverse, the misunderstanding) to a new locus. (Surdich 1997, p.163)

È vero che questi romanzi sono meno 'ludici' e che presentano dei percorsi più lineari rispetto ai racconti de *Il gioco del rovescio* (1981) e di *Piccoli*

*equivoci senza importanza* (1985), ma il concetto del rovescio, a mio avviso, vale ancora a descrivere la fine metanarrativa di *Notturmo indiano*. Surdich stesso dice per altro anche che i romanzi finiscono «in a final moment of reversal» e non con la soluzione dell'enigma (ibid, p. 163).

Anche come figura tematica il rovescio è ancora valido in questi romanzi per descrivere la relazione dialogica e doppia che si ha tra l'io e l'altro in *Notturmo indiano* e *Il filo dell'orizzonte*, illustrando che il sé contiene o cerca sempre anche un elemento 'altro', e che l'alterità è necessaria per l'identità del sé. Infine, bisogna aggiungere che *Notturmo indiano* e *Il filo dell'orizzonte* in realtà appartengono allo stesso periodo de *Il gioco del rovescio* e *Piccoli equivoci senza importanza*, testi che secondo Surdich appartengono ad una fase precedente. Secondo Surdich stesso, *Il filo dell'orizzonte* è stato addirittura concepito prima del *Notturmo indiano*, e sembra quindi un po' strano distinguere tra la fase di *Piccoli equivoci senza importanza*, uscito nel 1985, e *Notturmo indiano* del 1984, e *Il filo dell'orizzonte* che, anche se pubblicato nel 1986, evidentemente fu concepito contemporaneamente ai *Piccoli equivoci senza importanza*.

La strategia del rovescio, usata sia per descrivere un'idea della personalità a livello tematico sia come mezzo retorico, si può interpretare come un modo in cui il soggetto cerca non tanto di superare, ma di amministrare la malinconia. Questa interpretazione viene sostenuta anche da alcuni passaggi nei racconti, ad esempio ne «Il gioco del rovescio» (GR) in cui si dice che Maria do Carmo correva nel cortile per giocare il suo gioco del rovescio quando suo padre era malinconico. O come in *Piazza d'Italia*, in cui Volturmo si mette a raccontare storie che cominciano dalla fine, quando la sua malinconia diventa troppo grande:

Quando la malinconia era più urgente abbandonava i fogli segreti e raccontava le sue storie ad alta voce, anche se nessuno riusciva a decifrarle, perché del Mal del Tempo gli era rimasto l'uso di invertire i fatti e così raccontava partendo dalla fine e risalendo al principio o mescolando caoticamente le storie più diverse. (PZ, p. 27)

Il caso e il rovescio come figure per descrivere l'esperienza del soggetto descrivono in questo modo non solo il disorientamento del soggetto, ma anche un modo di 'abitarlo': il caso e il rovescio dell'esistenza sono conseguenze della perdita di un centro ideologico e di 'grandi narrazioni', ma nel momento in cui il rovescio viene celebrato come un ideale e una *Weltanschauung*, come avviene in Tabucchi, esso alleggerisce e relativizza l'esperienza di perdita, la rende 'abitabile'. Questa strategia è a mio avviso simile a ciò che Vattimo desidera descrivere con il concetto di «Verwindung» (v. sopra alle pp. 37-39).

Ma questo modo di amministrare la malinconia e il «mal del tempo» tramite il rovescio riprende anche grandi autori moderni come Svevo e

Pirandello, che nelle loro opere usano l'ironia e l'umorismo per 'neutralizzare', sospendere o rendere vivibile la loro esperienza di assurdità e nichilismo. Anche l'esistenza di Pessoa è da considerare in questa prospettiva, come «patologia e insieme terapia della solitudine», come ha detto Tabucchi stesso (1990, p. 29).

### La molteplicità dell'anima

I testi di Tabucchi esprimono una concezione della personalità che dissolve l'individuo non solo in un 'niente', ma anche in una molteplicità di personalità o di anime. Anche qui Tabucchi si è ispirato alla filosofia orientale, ma soprattutto alla biografia di Fernando Pessoa.

Pessoa è stato importante per Tabucchi, che studiò intensamente l'opera del poeta portoghese negli anni '70 e '80. Tabucchi ha tradotto molti testi di Pessoa, ha elaborato introduzioni e articoli, molti dei quali sono raccolti in *Un baule pieno di gente*, del 1990. Oltre a parlare di Pessoa, dei suoi libri e dei suoi eteronimi, questo libro illumina anche l'opera di Tabucchi e lascia trasparire la grande influenza dell'autore portoghese sui pensieri di Tabucchi riguardo a identità, poesia, sogni, memoria. Pessoa, come si sa, inventò una serie di eteronimi, cioè personaggi fittizi con cui si identificò e a cui dette una vita e una biografia indipendente, e sotto i cui nomi scrisse la maggior parte delle sue poesie. I più famosi di questi eteronimi sono Álvaro de Campos, Bernardo Soares, Ricardo Reis, Alberto Caeiro – identità fittizie che diventarono però delle figure reali sulla scena letteraria e culturale portoghese. Pessoa, con la sua vita, incarnò quindi l'idea stessa della pluralità dell'anima, assegnando ruoli e voci agli eteronimi che erano così veramente più voci nello stesso corpo. Gli eteronimi riempiono la vita di Pessoa, ma lo portarono anche vicino a quella follia da lui temuta.

Ho creato in me varie personalità. Creo costantemente personalità. Ogni mio sogno, appena lo comincio a sognare, è incarnato in un'altra persona che inizia a sognarlo, e non sono io. Per creare mi sono distrutto; mi sono così esteriorizzato dentro di me che dentro di me non esisto se non esteriormente. Sono la scena viva sulla quale passano svariati attori che recitano svariati drammi. (Pessoa 1986, p. 85)

In *Un baule pieno di gente* (titolo che si riferisce alla scoperta dell'eteronimia, dopo la morte di Pessoa), Tabucchi usa la biografia di Pessoa come emblema della problematica dell'identità personale nella letteratura del XX secolo e delle condizioni esistenziali del soggetto moderno: «Con Pessoa una delle grandi preoccupazioni della letteratura della nostra epoca, l'io, entra in scena e comincia a parlare di sé, comincia a riflettere su di sé» (Tabucchi 1990, p. 28). E nel suo saggio su *Il libro dell'Inquietudine* dell'eteronimo Bernardo Soares, Tabucchi scrive:

La consistenza del personaggio Soares [...] tende continuamente a dissolversi e a liquefarsi: a ridursi a un nucleo sensoriale che serve di accesso a un qualcosa che sta oltre lo sguardo e la psiche, oltre gli occhi e l'intelletto, e che Bernardo Soares chiama *l'anima*. Lo sguardo che percorre *Il libro dell'Inquietudine* costituisce la percezione e insieme l'alterazione dei dati dell'esperienza: è ciò che sta fuori dell'io e che l'io fa suo, è il mondo esterno che *diventa* io. (Ibid, p. 70)

Secondo Tabucchi, Pessoa anticipa tutti gli altri grandi scrittori moderni con la sua dissoluzione dell'io in una molteplicità. Il suo primo eteronimo 'nasce' nel 1914, che secondo Tabucchi è molto prima che Freud, Svevo, Pirandello o Joyce cominciasse a problematizzare l'io. In una nota, Tabucchi legittima questo primo posto con il fatto che *La coscienza di Zeno* uscì solo nel 1923, *Uno, nessuno e centomila* di Pirandello nel 1925-6, *Das Ich und das Es* di Freud nel 1923. Tabucchi però dimentica che Pirandello cominciò il suo romanzo già 13-15 anni prima della sua pubblicazione (quindi intorno al 1910-15); *Il fu Mattia Pascal* era uscito già nel 1904 e *l'Umorismo* nel 1908; il libro di Freud sui sogni è del 1900, per non parlare dell'«eteronimia» di Søren Kierkegaard mezzo secolo prima. Questi dati illustrano che Pessoa non era né il primo né l'unico a problematizzare l'io in quel momento storico.

Le osservazioni di Tabucchi rispecchiano tanto i suoi interessi, quanto quelli di Pessoa, che non solo con la sua opera, ma anche con la propria vita ha ispirato personaggi e testi di Tabucchi. L'eteronimia può infatti essere un modello di descrizione anche dell'idea di identità nei testi di Tabucchi che tra l'altro trova quel fenomeno tipico anche per la nostra epoca:

l'eteronimia non è altro che la vistosa traduzione in letteratura di tutti quegli uomini che un uomo intelligente e lucido sospetta di essere. Si potrebbe semmai aggiungere che forse in nessun'altra epoca come nella nostra l'uomo intelligente e lucido ha sospettato di essere tanti uomini. (Tabucchi 1990, p. 28)

*Il libro dell'Inquietudine* è un diario pieno di contraddizioni in cui l'io narrante esprime dolore e sofferenza per la vita che vive, per il passare del tempo, e la solitudine, ma al contempo è come se il dolore venga relativizzato nel momento in cui è usato a un altro livello discorsivo, come concetto interpretativo, esistenziale.

Tabucchi descrive il legame in Pessoa tra gli eteronimi e l'enorme solitudine che, sempre secondo Tabucchi, è un altro grande tema del '900. La solitudine che Pessoa-Soares descrive ne *Il libro dell'Inquietudine* è una conseguenza (e forse anche una condizione) del soggettivismo di Pessoa, del suo «sguardo in dentro»:

L'io è uno sguardo in dentro, e solo in questa direzione: il microcosmo diventa macrocosmo, il soggetto esclude l'oggetto, anzi il soggetto diventa oggetto di se stesso, si pone a se stesso come altro da sé. Non c'è più l'altro, ma l'alter-ego: l'eteronimo. (Ibid, p. 29)

Questa descrizione di una persona che si dissolve, che si scinde in più personalità, vale anche per molti personaggi dei testi di Tabucchi stesso, anche se la tematica della pluralità dell'identità si trova soprattutto nei libri in cui Pessoa appare come personaggio o in cui viene citato, come ad esempio ne *Il gioco del rovescio*, ne *I dialoghi mancati* o ne *Gli tre ultimi giorni di Fernando Pessoa*.

Nel primo testo de *I dialoghi mancati*, «Il signor Pirandello è desiderato al telefono», Tabucchi riunisce i suoi due 'padri spirituali', Pirandello e Pessoa. Anche se i due grandi scrittori avevano delle poetiche simili e vivevano nello stesso periodo, non si incontrarono mai. Non si incontrano nemmeno nel dialogo fittizio creato da Tabucchi, che è appunto un dialogo mancato, ma Tabucchi immagina che Pessoa si immagini di telefonare a Pirandello che era a Lisbona nel 1931 per mettere in scena il suo «Sogno...ma forse no». Nel testo di Tabucchi Pessoa ripete come un ritornello che vorrebbe chiamare Pirandello:

Vorrei telefonare a Pirandello/nel Trentuno è venuto a Lisbona/per assistere alla prima del suo Sogno...ma forse no./Di persona non ci siamo conosciuti,/ma mi piacerebbe pensare/che avvenne/e certamente piacerebbe anche a lui. (DiM, p. 35)

Il monologo rappresenta la vita di Pessoa ed è una sorta di biografia immaginaria alla stregua di alcuni testi de *I volatili del Beato Angelico*, *Sogni di sogni* e *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, che si basano su frammenti e ipotesi su Pessoa. Il monologo in questione si svolge in un ospedale psichiatrico e il protagonista si presenta come Pessoa che finge di essere un autore che recita Pessoa. Egli racconta della sua vita, dei dolori, della donna che ama, dell'essere un «poeta-fingitore» stanco di fingere. Perciò desidera parlare con Pirandello per farsi aiutare ad uscire da questa situazione, perché «lui ci sa fare coi personaggi/che si trovano intrappolati, schiavi/di un ruolo e di una maschera» (ibid, p. 28).

Questa esperienza di scissione della personalità è ambigua essendo sia una sofferenza di cui Pessoa desidera essere curato, sia un ideale di vita:

Nessuno, eppure troppi./E anche questo è stato il mio modo/di vivere la mia vita:/vivere tante vite, le più vite possibili,/perché la più nobile aspirazione/è di non essere noi stessi,/o meglio,/è esserlo essendo altri,/vivere in modo plurale,/com'è plurale l'universo. (Ibid, p. 32)

Alla fine del libretto *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* si ripetono delle frasi simili: «vivere la mia vita è stato vivere mille vite, sono stanco, la

mia candela si è consumata» (e poi il famoso: «la prego, mi dia i miei occhiali») (TRE, p. 55). Questo libro molto breve con il sottotitolo «Un delirio», è stato anche messo in scena come opera teatrale, ed è strutturato come un dialogo tra Pessoa e i suoi cinque eteronimi più importanti (Àlvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Bernardo Soares, Antonio Mora), che vengono inoltre presentati con una nota biografica alla fine del libro. Tabucchi ricostruisce gli ultimi giorni della vita di Pessoa prima che egli muoia di una malattia al fegato il 30 novembre del 1935 all'ospedale di Lisbona. Gli eteronimi vanno a dare l'addio al loro creatore, e in un'atmosfera magica, tra una iniezione e l'altra dell'infermiera, rivivono insieme a lui alcuni episodi della loro vita. Ci sono dei flash-back sulla loro infanzia, e citazioni di poesie altrui, come ad esempio quando Soares legge ad alta voce «Tabaccheria» di Campos, «la più bella poesia del secolo», secondo Tabucchi (ibid, p. 61).

In un ospedale psichiatrico Pessoa aveva conosciuto un filosofo che credeva nella reincarnazione, Antonio Mora. Egli esprime un pensiero che va d'accordo con il discorso sopracitato del teosofo indiano-portoghese in *Notturmo indiano* e ne «La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera». Secondo Mora:

gli dèi torneranno, perché questa storia dell'anima unica e di un solo dio è una cosa passeggera che sta per finire nei brevi cicli della storia. E quando gli dèi torneranno noi perderemo questa unicità dell'anima, e la nostra anima potrà di nuovo essere plurale, come vuole la Natura. (Ibid, p. 38)

È probabile che Pessoa, Pirandello e molti altri autori dell'inizio del Novecento abbiano conosciuto quella teoria sulla pluralità dell'anima che fu coniata alla fine dell'Ottocento da tre filosofi-medici francesi, T. Ribot, P. Janet e A. Binet. La loro teoria descrive la scissione e la pluralità del soggetto da una prospettiva scientifica: sulla base di studi fisiologici la psiche umana viene descritta come una composizione di cellule. Il filosofo italiano Remo Bodei ha presentato questa teoria in una rivista di filosofia e psicoterapia, *ATQUE*, nel 1990, spiegando che durante l'Ottocento, gli studiosi avevano scoperto che la cellula è la base dell'organismo e che ogni cellula si sviluppa da un'altra cellula. I medici-filosofi francesi scoprono che gli organismi monocellulari si sviluppano in organismi pluricellulari più complessi, e che, più sono complessi, più gli organismi sono instabili e soggetti alla dissoluzione. Il movimento dal semplice al complesso avviene

come un crescendo di coordinazione tra le varie cellule che vengono gradualmente private della loro indipendenza e sottoposte ad un comando centralizzato. [...] Il potere delle singole cellule – si dice – è ‘confiscato’ a favore di un centro ‘egemone’, a cui è deputato il coordinamento della pluralità di cellule che si sono aggregate in federazioni o in ‘colonie’. (Bodei 1990, pp. 92-93)

Bodei illustra come la teoria si sposti presto dalla fisiologia e zoologia alla sociologia, alle scienze politiche e alla psicopatologia. In quest'ultimo campo la teoria viene usata per descrivere sia la psiche normale che quella malata, con «risultati rivoluzionari». La psiche viene considerata una combinazione complessa di cellule, come qualcosa che si sviluppa e si trasforma costantemente, e ciò dà luogo ad una visione completamente cambiata dell'uomo: l'io non è più inteso come un'unità monolitica, ma come una confederazione instabile, un arcipelago di *ilôts de conscience*, in cui la coscienza dell'io non è l'unica, ma solo la più forte in un dato momento. Infatti, l'egemonia di questa confederazione «si basa sul consensus di una coalizione, su un sistema di alleanze e di equilibri psichici costruiti, non naturali [...]» (ibid, p. 93).

La teoria francese esprime un'idea del soggetto in costante trasformazione, in cui uno stato d'animo segue l'altro. L'io non è più un individuo, ma

dividuo, divisibile e composito [...] qualcosa di intimamente plurimo già come punto di partenza. [...] Se l'individuo è divisibile, ciò significa che deve produrre incessantemente la sua unità, generare se stesso, concepirsi come un'attività. (Ibid, p. 99)

Quando l'organismo raggiunge una sfida che non sa superare, avviene una regressione, le cellule «tornano indietro, si decompongono in aggregati più semplici e primitivi. Evoluzione e dissoluzione sono termini complementari», e la personalità viene formata «non per aggregazione o somma di stati di coscienza, ma per riduzione, per selezione» (ibid, p. 99).

Anche se la teoria non ebbe il successo riscosso pochi anni dopo dalla teoria di Freud, è evidente che parti di essa hanno giocato un ruolo importante per molti filosofi e scrittori all'inizio del XX secolo. Bodei nomina Pirandello, Bergson e Nietzsche tra coloro che hanno avuto sicuramente conoscenza della teoria. Per quanto riguarda il romanzo *Uno, nessuno e centomila* di Pirandello il parallelo è evidente, ma anche il suo saggio sull'*Umorismo*, che descrive l'esperienza del soggetto di essere più personalità in uno e l'identità come una battaglia tra diverse anime, ha molti tratti in comune con la teoria dei medici-filosofi. Ancora oggi, questa teoria non smette di affascinare gli scrittori, come ad esempio Tabucchi, che – come avremo modo di approfondire – l'ha inserita nel romanzo *Sostiene Pereira*, per dare una spiegazione alla trasformazione psichica subita dal protagonista.

### L'identità 'narrativa'

La teoria sulla pluralità dell'anima descrive (e forse presuppone) un soggetto che, come Pessoa, può recitare molte parti diverse nella vita, e la cui anima è come un palcoscenico su cui recitano svariate persone. Per Pessoa

infatti «la verità è fingere» e «vivere è essere un altro» (Tabucchi 1990, pp. 7-8): il soggetto è qui come un attore per cui il ruolo è l'essenza della personalità, dietro le cui maschere non c'è nessuna persona autentica. In *Un baule pieno di gente*, Tabucchi descrive questo modo di vivere come un «modus esistenziale» o una «metafisica della finzione». L'eteronimia di Pessoa non è solo una metafora per i travestimenti letterari-stilistici, ma una

linea magica varcando la quale Pessoa diventò «altro da sé» senza cessare di essere se stesso. [...] L'eteronimia di Pessoa rimanda semmai alla capacità di vivere l'essenza di un gioco; [...] non ad una finzione, pertanto, ma ad una metafisica della finzione, o ad un occultismo della finzione. (Ibid, pp. 7-8)

Anche nei racconti di Tabucchi vita e arte si intrecciano, e i personaggi sono come degli attori. Questo fenomeno è un altro aspetto importante del modo in cui Tabucchi rappresenta l'identità che infatti sembra costruirsi in contatto non solo con i ricordi, i sogni, e le fantasie, ma anche con le *finzioni* – quelle lette, ascoltate, assorbite durante una vita. Le finzioni dei film, del teatro, della letteratura e delle arti visive. Le finzioni formano un filtro attraverso il quale il soggetto fa esperienza della realtà e di sé, e creano perciò un ulteriore livello di significato nei testi. Nei racconti di Tabucchi i riferimenti intertestuali a letteratura, film, teatro o quadri non sono solo mere strategie stilistiche, ma giocano un ruolo concreto e importante per l'esperienza dei personaggi.

Ne «Il gioco del rovescio» (GR) le poesie di Pessoa formano un nesso tra l'io e Maria do Carmo non solo perché costituiscono la parola in codice che rende il loro incontro possibile, ma anche perché Pessoa anima i colloqui tra i due personaggi, e quando si muovono a Lisbona seguono appunto una topografia letteraria, «un itinerario fernandino». La poesia di Campos («Lisbon revisited») struttura l'esperienza dell'io che, guidato dall'amica, osserva: «in poche strade siamo passati da un eteronimo all'altro». In «Rebus» (PESI) il protagonista ha una passione per le macchine di scrittori famosi, come quella di Proust ad esempio, passione che lo coinvolge in una storia drammatica e mistica. E in «Any where out of the world» (PESI) l'io legge un frammento di una poesia di Baudelaire in un giornale, e la poesia viene collegata a un episodio drammatico e non concluso del passato.

Anche Spino ne *Il filo dell'orizzonte* vive e osserva la realtà attraverso il filtro delle finzioni, soprattutto dei film, ed è membro di un cineclub (i primi capitoli del romanzo uscirono infatti sulla rivista *Nuovi Argomenti* con il titolo «Cineclub»). Per la fidanzata Sara, i film raccontano di altre realtà in cui sogna di vivere, mentre per Spino vita e film si intrecciano in un altro modo dal momento che egli paragona le proprie esperienze con quelle dei film. Inoltre 'battezza' i morti nell'obitorio in cui lavora con i nomi di attori famosi.

In «Lettera da Casablanca» (GR) le finzioni contribuiscono indirettamente a descrivere il percorso dell'io e ad influenzare la sua scelta d'identità. Qui, al posto della poesia e dei film, è la musica a segnare la strada, e la narrazione dell'io è come un viaggio attraverso varie tonalità e stili musicali. Egli si muove in ambienti culturali diversi, caratterizzati da 'gerghi' diversi: prima la casa con la madre al pianoforte, poi la musica pop della radio nell'officina dello zio, più tardi gli studi al conservatorio, e infine il night-club in cui l'ambiente del trucco, i vestiti, i colori, le canzoni popolari ecc. vengono descritti dettagliatamente. Gli ambienti diversi rappresentano forse i due universi tra cui l'io deve scegliere: quello maschile e quello femminile. Il racconto illustra in ogni caso un'idea dell'identità come composta di molti 'testi' diversi, e contenente perciò una pluralità potenziale. In questo racconto, tuttavia, lo sviluppo dell'io sta per raggiungere una mèta finale, cioè l'omosessualità e il cambiamento di sesso dell'io, anche se ciò avverrà solo fuori dalla cornice del racconto.

«Teatro» (GR) si svolge in un ambiente diverso dagli altri, in Africa, dove «ognuno aveva la sensazione di essere lontano, anche da se stesso» (GR, p. 47). L'io narrante incontra un signor Cotton che lo invita a casa sua a vederlo recitare dei drammi (non a caso) di Shakespeare. Alla fine l'io scopre che Cotton è stato un attore molto famoso in Inghilterra ma che è scappato, e che ora l'essenza della sua identità è la molteplicità di ruoli che recita la sera. In questo modo Cotton è pirandellianamente nessuno eppure tutti, e rappresenta con ciò un'idea della vita come teatro e recitazione, o, come in Pessoa, un'idea dell'anima come palcoscenico su cui vari personaggi vanno a recitare.

In «Dolores Ibarruri versa lacrime amare» (GR) la narrazione della madre è avvolta da un velo di finzioni in un altro senso, essendo l'identità del figlio un risultato della sua identificazione con vari personaggi fittizi o reali. Il primo personaggio con cui si identifica Piticche è Pinocchio, nel gioco con la madre. Poi, nel gioco delle lettere con il padre, egli si identifica con una serie di altre persone. Infatti:

si scrivevano delle lettere come se ciascuno di loro fosse un personaggio dei libri che avevano letto, personaggi di fantasia o personaggi storici [...] Rodolfo ricevette molte lettere da Livingstone, al Piticche piaceva talmente essere Livingstone, e poi da Huckleberry Finn, da Kim, da Gavroche, da Pasteur. (GR, p. 99)

La domanda che si presenta inevitabilmente alla fine del racconto è se anche il terrorista non fosse un ruolo che Piticche si era assunto, un'ennesima finzione con cui costruire la sua identità, quasi per caso o per gioco. Un ruolo poi diventato fatale, esattamente come nel caso di Leo in «Piccoli equivoci senza importanza» (PESI): anche qui le maschere diventano realtà in un certo momento. La storia della vita e delle relazioni di un

gruppo di amici gira intorno ai ruoli che avevano recitato da giovani in *Antigone*. «E poi sapete com'è, succede che la parte che uno si assume diventa vera davvero, la vita è così brava a sclerotizzare le cose, e gli atteggiamenti diventano le scelte», come dice l'io narrante (PESI, p. 15). Gli amici continuano evidentemente a 'recitare' gli stessi ruoli anche in quella che sarà la tragedia vera della vita: Federico diventa giudice, Leo terrorista, l'io è il giornalista-testimone. A differenza del pensiero moderno, dall'umanesimo all'esistenzialismo, in cui c'è una fiducia nella capacità dell'uomo di fare le sue scelte da solo e formarsi da solo, qui il destino dei personaggi è già deciso, come lo era nella tragedia greca, in cui le decisioni del singolo soggetto non avevano nessuna importanza per il corso delle cose. In questo racconto è come se i personaggi fossero stati privati della loro libera volontà per essere invece dominati non dalla volontà divina, ma dal *caso*, che anch'esso rende impotente l'uomo. Piccoli casi o equivoci che sembrano scelte coscienti senza esserlo.

Tabucchi descrive una realtà assurda in cui il soggetto non ha possibilità di scelta, giacché viene invece intrappolato in un tessuto fitto di ruoli o di storie che – anche se nati per caso e per gioco – finiscono col determinare il suo destino. I personaggi osservano il mondo attraverso il filtro della finzione o della memoria, invece di intervenire nella vita, e sembrano spesso accettare tutto ciò come una condizione esistenziale senza cercare di liberarsene. Per alcuni protagonisti il ruolo rappresenta negativamente una prigione: ciò vale non solo per i personaggi di «Piccoli equivoci senza importanza», ma anche per il protagonista de «Il piccolo Gatsby» (GR). Anche i personaggi di questo racconto hanno inventato un gioco in cui recitano o meglio in cui sono dei personaggi in un romanzo di Fitzgerald, ma ora il protagonista è in crisi perché non vuole più recitare la parte che gli è stata assegnata.

Anche «Cinema» (PESI) parla di due persone che non vogliono più identificarsi con i loro ruoli. Sono due attori che stanno registrando un film-pastiche in cui devono ripetere parti di un film precedente che si svolgeva nella stessa città. Nella città, come nei personaggi, il tempo ha naturalmente lasciato le sue tracce. I due devono in un certo senso recitare 'se stessi' com'erano, cioè i ruoli che avevano nel vecchio film, diventando così una sorta di doppioni di sé: «La recita dentro la recita, con noi che stiamo lì dentro a recitare noi stessi» (PESI, p. 140). I ruoli che hanno avuto nella vita e i ruoli interpretati nel film si intrecciano dal momento che il ruolo del film si è ormai fissato, diventando un destino di cui soffre soprattutto l'attore maschile. Infatti egli non riesce a convincere la donna del proprio amore. Lei interpreta i suoi corteggiamenti come recitazione, appunto, e anche se egli cerca di liberarsi dalla 'maschera', questa si è fissata e tutto sembra un equivoco temporale, «siamo fuori stagione» come dice (*ibid.*).

«La vita è un film» dice uno dei personaggi in «Cinema» ricordandoci una frase simile nella stessa raccolta, cioè «la vita è una recitazione» dei «Piccoli equivoci senza importanza». Tabucchi tematizza l'importanza delle finzioni per l'identità, e con ciò descrive in un certo senso l'intertestualità della vita. La sua strategia intertestuale (che descriveremo un po' più dettagliatamente nel prossimo capitolo) non è solo un concetto stilistico che si riferisce a sé stesso, ma contiene anche un significato ontologico-esistenziale, e i riferimenti ad altri testi fanno parte di un'esperienza dell'identità umana come costruzione o come processo su cui influiscono anche i vari 'testi' culturali. I protagonisti dei racconti di Tabucchi sembrano identificarsi non solo con le persone reali, e assenti, ma anche con i personaggi fittizi, della letteratura o dei film, che quindi anch'essi diventano parti integranti dell'io, come degli alter ego.

In questo modo Tabucchi si avvicina al pensiero – anche se più radicale – di Pessoa/Soares:

Ci sono figure di altri tempi, immagini-fantasma di libri che sono per noi realtà maggiori di certe insignificanze incarnate che parlano con noi [...]. Gli altri non sono per noi altro che paesaggio [...]. Considero mie, con maggiore consanguineità e intimità, talune figure che sono scritte nei libri, certe immagini che ho conosciuto nelle illustrazioni, più di molte persone che sono considerate reali [...]. (Pessoa 1986, pp. 52-53)

Al posto dell'idea di formazione classica dell'identità, Tabucchi rappresenta una 'formazione' basata non solo sulle esperienze proprie rivissute attraverso la memoria, ma anche su quelle lette nei libri o viste nei film. Si potrebbe chiamare un'identità narrativa, in quanto basata su finzioni, un'identità che non è determinata dal principio ma che sarebbe potuta essere diversa se il soggetto avesse letto altri libri o visto altri film. Tutto ciò può rispecchiare l'importanza esistenziale delle narrazioni 'piccole', letterarie, che ora hanno preso il posto di quelle grandi, ideologiche nella nostra era postmoderna. Tabucchi esprime un bisogno di capire l'esistenza e l'identità personale attraverso le narrazioni, attraverso la letteratura, e ha detto infatti in un'intervista che, secondo lui, l'esistenza è comprensibile solo attraverso dei concetti narrativi:

Cerchiamo di esprimerci attraverso dei percorsi narrativi che ci raccontiamo. La vita in sé non ha una struttura narrativa. Per quanto essa cerchi di riempire i vuoti che esistono all'interno degli eventi e tra gli eventi, non è capace di compensare l'evidente mancanza di coerenza. (Kaspersen e Sørensen 1996, pp. 48-51. Mia traduzione.)

Tabucchi esprime quindi una fiducia nelle narrazioni come forze importanti per la formazione dell'identità. Attraverso la lettura, o in generale l'esperienza estetica, il soggetto fa esperienza di altre realtà diverse dalla

propria. L'immagine di formazione che si rappresenta in questo modo non è il concetto umanistico o illuministico per cui la letteratura fa parte della formazione morale dell'individuo, e nemmeno quello romantico, in cui la formazione dell'identità deve portare ad una armonia interiore. Nella narrativa di Tabucchi l'esperienza estetica è un elemento integrante della coscienza che il soggetto ha di sé, e fa parte di un concetto di formazione postmoderna in cui il superamento del sé verso l'alterità è un elemento centrale.

### 3

## Detto e non detto<sup>36</sup>

«Le cose non sono sempre come ci sembrano» dice la donna pirandellianamente in uno dei racconti di *Donna di Porto Pim* (DPP, p. 24). Come appena illustrato, questa idea viene tematizzata in molti dei racconti di Tabucchi, ma essa viene anche espressa attraverso la voce narrante, a livello dell'enunciazione. Il 'rovescio' non è solo una figura tematica, una metafora del carattere relativo e ambiguo dell'identità personale. È anche un principio narrativo e stilistico che si trova alla base dell'ispirazione creativa di Tabucchi: «Scrivere è essere un altro» come ha detto una volta. I testi sono infatti spesso costruiti come un gioco tra più voci o punti di vista, cioè tra livelli discorsivi diversi e a volte contrastanti.

Il rovescio può essere considerato il centro dell'opera di Tabucchi, ma è paradossalmente anche una metafora che dissolve la prospettiva centrale, verticale, e che descrive un movimento centrifugo. Questa ambiguità è tipica per l'opera di Tabucchi e può essere descritta con la stessa citazione da *L'espace littéraire* di Blanchot (1955) che Tabucchi ha usato per descrivere l'opera (veramente frammentaria) di Pessoa: ogni libro ha un centro che lo attrae, centro che non è fisso, ma che

si sposta per la pressione del libro e per le circostanze della sua composizione. Centro fisso, anche, che si sposta, se è un vero centro, restando lo stesso e diventando sempre più centrale, più riposto, più incerto e imperioso. (Tabucchi 1990, p. 7)

A volte il risultato è che sembrano esserci due logiche contemporanee nei testi di Tabucchi: uno che si riferisce a un livello reale, referenziale, e un *altro* che destabilizza e mette in dubbio questa logica della referenzialità indicando il suo carattere di finzione o costruzione. Questo altro livello dell'enunciazione si presenta in vari modi: come rovesci nel punto di vista (che a volte coincide con lo svelamento di un rovescio improvviso nell'identità dei personaggi, come in *Notturmo indiano*, o come nei racconti

---

<sup>36</sup> Questo titolo è preso dal nome di una conferenza tenuta a Copenaghen nel 1998. Cfr. Petersen, Grundtvig, Lausten (ed.): *Il detto e il non detto. Atti del Convegno Internazionale*, Franco Cesati Editore, Firenze 2002.

«Dolores Ibarruri versa lacrime amare» (GR), «Lettera da Casablanca» (GR), e «Voci» (GR), o come la presenza di spazi vuoti nel tessuto narrativo, di racconti intersecati, divagazioni, *mise-en-abîme*, o di strati intertestuali e metanarrativi che modificano o giocano con il riferimento alla realtà. Tutti questi tratti possono essere visti come delle forme di 'alterità' nella voce narrante di Tabucchi: infatti, non solo a livello tematico, del personaggio, ma anche a livello dell'enunciazione si esprime un'esperienza dell'identità per cui l'alterità è necessaria e costitutiva.

La presenza di elementi 'altri' nella voce narrante può essere descritta con il concetto bachtiniano delle 'parole degli altri', ossia come traccia o del 'non detto' o del 'già detto' nella parola del soggetto. Per Bachtin, il 'non detto' viene inteso come il dialogo con il (possibile, sconosciuto) destinatario (il lettore del testo) designando in questo modo quegli spazi vuoti nei testi di Tabucchi che sembrano aprire il testo all'interpretazione del lettore; mentre il 'già detto' indica il dialogo (intertestuale) con i testi altrui, contenuti nella tradizione letteraria e nel bagaglio culturale del soggetto. Queste tracce della parola dell'altro nella voce del soggetto possono esprimere un'idea della scrittura come dialogo tra identità e alterità, e di conseguenza un soggetto narrante decentrato che non costituisce l'unica origine del testo.

#### La retorica dell'assenza

I personaggi di Tabucchi raccontano spesso la propria vita attraverso una narrazione spontanea, fatta in una lingua parlata, informale, come ad esempio quella della madre di Piticche in «Dolores Ibarurri versa lacrime amare», o come la narrazione dell'io in «Lettera da Casablanca». La loro è una narrazione piena di 'non detto', di divagazioni, frammenti, ellissi o spazi vuoti.<sup>37</sup> Ci sono almeno due forme di ellissi nei racconti di Tabucchi: là dove si accenna a qualcosa nel racconto, che però rimane taciuta, e là dove non viene né detto né accennato nulla, ma dove si avverte solo uno spazio vuoto nel tessuto testuale.

Un esempio del primo tipo si ha in «Lettera da Casablanca» (GR) quando si parla del «fatto», cioè di qualcosa che è successo alla madre dell'io, o a tutti e due i genitori, di cui non si viene mai a sapere niente. Ne «I pomeriggi del sabato» (GR) si accenna in modo simile a «quello che era successo» senza spiegare cos'è successo, cioè come è morto il padre. Così come l'io nella fine di «Teatro» (GR) parla dei motivi che avevano indotto Sir Cotton ad andare a morire in Africa, senza rivelarli: «Ritengo che riferirli non aggiunga molto a questa storia. Erano motivi generosi e nobili, forse patetici. Non sarebbero stati male in una commedia di Shakespeare» (GR, p. 53).

---

<sup>37</sup> Se veda l'articolo illuminante di E. Testa 2002.

L'altro tipo di silenzio si ha ad esempio in «Dolores Ibarruri versa lacrime amare», in cui c'è una ellissi nella cronologia della storia laddove la madre esclude completamente dalla propria narrazione un intero periodo di molti anni della vita del figlio. Infatti, non sapremo mai cos'è successo nella vita di Piticche a partire dall'anno della morte del padre, il 1961, fino al momento dell'enunciazione del racconto, poco dopo la morte di Piticche, che avviene evidentemente nel 1978. Non è sicuramente un caso che la madre non desideri raccontare di quegli anni, e che preferisca parlare solo dell'infanzia del figlio. Ella vuole trasmettere un'immagine innocente e mite del figlio, o forse è veramente l'unica che ha nella memoria. Forse non sa veramente nient'altro del figlio. Questa strategia lascia a noi lettori di indovinare come sia stata la gioventù di Piticche.

Ne *Il filo dell'orizzonte* ci sono delle ellissi simili: ad esempio vengono nominate delle lettere il cui contenuto non avremo mai modo di conoscere, e mancano dei 'ponti' o connessioni tra molti capitoli non collegati tra loro (come alle pp. 46-47, 54, 74, 81).

Anche in *Requiem* vengono esclusi degli elementi narrativi: ad esempio non sappiamo come l'io arrivi dal cimitero alla casa di Tadeus (RE, pp. 34-36), o dove vada a finire Isabel. La ragazza è compresa nella lista dei personaggi all'inizio del libro e sta evidentemente per arrivare all'incontro con l'io, ma l'incontro tra i due o non si realizza o non viene narrato (ibid, p. 106). Un altro esempio si trova alla fine del libro, nell'ottavo capitolo, in cui l'io si trova sotto la luna con una sigaretta in mano pronto ad ascoltare la storia che il Venditore di Storie gli vuole raccontare, e che a noi non viene raccontata (ibid, p. 114). Infine, viene omesso anche quel passaggio narrativo che ci doveva portare dall'episodio del dialogo con il Convitato sul molo fino al momento in cui l'io si ritrova improvvisamente in campagna, di nuovo sotto quell'albero dove si trovava all'inizio del racconto (ibid, p. 128). Tutti questi spazi vuoti che sono la conseguenza dell'omissione di interi eventi, creano uno stile frammentario quasi cinematografico, come se il testo fosse composto di scene tagliate.

I silenzi e il non detto possono essere visti come parte di un ideale stilistico e di una poetica secondo la quale è più elegante segnare qualcosa con un gesto invece di dirla in modo esplicito. Questa idea del silenzio come un gesto nella lingua o come il gesto della lingua, che trovo pertinente nel caso di Tabucchi, può essere paragonata alla corrida portoghese così come viene rappresentata in alcuni dei suoi testi: ne «Il gioco del rovescio» l'io discute sul valore della corrida portoghese con un signore spagnolo e dice di apprezzare i portoghesi che invece di ammazzare il toro come fanno gli spagnoli, segnano solo la vittoria con un gesto. La sua battuta può funzionare anche come un commento metanarrativo:

Forse è più elegante, dissi io, per ammazzare qualcuno non sempre è necessario ucciderlo, a volte basta un gesto. [...] tutte le cerimonie sono una

stilizzazione, obiettai, questa mantiene solo l'involucro, il gesto, mi sembra più nobile, più astratto. (GR, p. 17)

Anche ne *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* si trova una descrizione della corrida nella conversazione tra Soares e Pessoa:

[...] lo spettacolo non è affatto cruento, il toro non lo ammazzano, sa, caro Pessoa, il toreador fa un gesto simbolico con il braccio, dopo aver ubriacato la bestia col suo balletto, e in quel momento entra nell'arena una mandria di vacche e il toro si intruppa fra di loro e se ne va, ma dovrebbe vedere l'eleganza dei cavalieri vestiti con costumi settecenteschi, le bardature dei cavalli e i loro volteggi intorno al toro [...]. (TRE, pp. 41-42)

Questa importanza del gesto sia per Tabucchi che per Pessoa viene infine confermata da un passaggio in *Un baule pieno di gente*, in cui Tabucchi scrive che Pessoa «ama il gesto, non la mano cui quel gesto appartiene».

Il non detto può quindi essere considerato una rappresentazione stilistica dell'assenza e del vuoto sentito dal soggetto dopo la perdita dell'altro. Ma, in senso più largo, il non detto si può anche interpretare come un modo di rappresentare un'idea della vita come fundamentalmente incoerente, assurda, senza senso e piena di spazi vuoti che cerchiamo invano di riempire. Gli spazi vuoti rappresentano l'impossibilità di afferrare la realtà e l'identità fino in fondo, la loro indicibilità. Questa esperienza dell'assurdità della realtà è stata espressa anche altrove da Tabucchi, ad esempio nella sua relazione a Copenaghen nel 1995:

L'assurdo e l'incomprensibile, l'indicibile è ciò che succede davanti ai nostri occhi, e che seguirà una logica formale, ma a cui manca una logica sostanziale. Cioè non è in grado di fornirci di risposte alle domande che ci poniamo. (V. nota 35)

Oltre alle ellissi, anche l'uso del lato fonico della lingua è un elemento stilistico che si può considerare un'espressione dell'indicibile: ad esempio le filastrocche, le rime, le frasi senza senso che occorrono spesso nella narrativa di Tabucchi. Di questo uso del linguaggio di Tabucchi nessun critico si è occupato finora. Le filastrocche o le rime senza senso costituiscono anch'esse una sorta di silenzio o non detto o meglio indicibile in quanto usano un linguaggio senza referente e senza significato logico che appartiene piuttosto a una dimensione pre-linguistica dell'infanzia perduta o a una dimensione mitica e irrazionale. Le rime, le filastrocche, le preghiere e le frasi infantili senza senso sfruttano la qualità fonica ed espressiva della lingua, a spese del contenuto-referente che sfugge. In questi casi la lingua stessa diventa l'oggetto concreto nei testi, rappresentando con ciò anche una dimensione materiale e 'corporea' dell'esperienza che appartiene alla sfera delle percezioni fisiche, che è infatti più tipica del mondo dell'infanzia.

In «Staccia buratta» (AN), ad esempio, la protagonista è una donna adulta che quando si sente sola e angosciata ricorda le rime della sua infanzia. Ha conosciuto un signore anziano e hanno deciso di dormire insieme, «perché siamo soli entrambi» (AN, p. 66), e mentre lei lo aspetta nel letto:

Aveva voglia di dire qualcosa a voce alta, di sentirsi parlare. Aveva voglia di una cantilena, e si mise a pensare alle cantilene che qualcuno le aveva cantato nella sua infanzia. Prese un cuscino fra le braccia e cominciò a cullarlo. «Staccia buratta, gattino della gatta, la gatta va al mulino, a fare un focaccino...» No, non erano quelle le parole che avrebbe voluto dire [...]. (Ibid, p. 68)

E un po' più tardi, quando lei è di nuovo da sola, sa qual'era la cantilena che avrebbe voluto dire, è una sorta di preghiera:

Scivolò fuori dal letto e si inginocchiò sul tappeto. Congiunse le mani, con i gomiti appoggiati al letto. Era una preghiera che apparteneva a un passato lontanissimo, al passato di una bambina con gli occhi grandi e le trecchine scure. «Angelo custode, che sei il mio guardiano, sorveglia e custodisci me...». (Ibid, p. 69)

Nel lungo racconto «Capodanno» (AN) l'uso di filastrocche è molto frequente. L'io narrante è un giovane chiamato Duccio, che si ricorda della sua infanzia segnata dalla perdita del padre durante la seconda guerra mondiale. Il padre era un ufficiale e da piccolo Duccio è stato testimone (anche se a distanza, da dietro la finestra) dell'uccisione di un gruppo di partigiani nella cantina di casa. Il padre fu evidentemente a sua volta assassinato, in un momento successivo, dagli alleati o dai partigiani, e ora Duccio prepara il proprio suicidio in un modo morboso e sinistro. I suoi ricordi dell'infanzia sono pieni di filastrocche e preghiere, e anche ora, per mandare via i pensieri di colpa e di peccato, quando di nuovo scende nella cantina della casa per vedere quelle tracce di sangue che ha scoperto e che appartengono all'assassinio dei partigiani, sa un rimedio che cantilena piano piano: «Ènchete pànchete pinchete iné/Àbile fàbile triulitè/Rèsete pèsete raus straus!» (AN, p. 148) oppure: «An tan tès/fili mani pès/fili mani cuculùs/an tan tùs» (ibid, p. 149).

Ne «I pomeriggi del sabato» (GR) la coniugazione dei verbi latini del bambino protagonista hanno, a mio avviso, lo stesso effetto:

Ma i dopopranzi erano afosi e monotoni, carichi di malinconia e silenzio [...]. La mamma si metteva sulla poltrona del salotto con un fazzoletto umido sugli occhi e reclinava il capo sullo schienale, io stavo al piccolo scrittoio della mia anticamera, da dove potevo vederla se allungavo il collo cercando di imprimermi nella mente *nix-nivis* e *strix-strigis* [...]. (GR, pp. 61-62)

Non è un caso che l'uso di filastrocche e di preghiere sia frequente proprio nella raccolta *L'angelo nero*, così piena di racconti sinistri e momenti di angoscia. Le filastrocche e le rime infantili sono come delle voci che vengono da lontano, da un altrove collegato all'infanzia, che è forse anche un altrove mitico, e contribuiscono a creare la tonalità mistica e enigmatica dei testi. Le filastrocche sono degli elementi irrazionali che si insinuano nella lingua razionale e logica, come tracce di alterità, e come strati rimossi nell'anima del soggetto. I versi ritmici e senza contenuto hanno però una funzione rassicurante per i personaggi e sembrano dei rituali per esorcizzare e allontanare la loro paura.

L'uso di questo tipo di frasi ha la funzione stilistica di esplicitare a livello linguistico la mancanza di senso e la perdita di certezze già avvertita a livello del contenuto, sono come una sorta di *mise-en-abîme* in cui il vuoto viene riempito con un altro vuoto, creando un'assenza nell'assenza.

La struttura delle filastrocche, secondo Bice M. Garavelli nel suo *Manuale di retorica*, è caratterizzata da uno stile anaforico: «l'anafora è tipica delle preghiere, delle invocazioni, degli scongiuri, oltre che di cantilene e filastrocche» (Garavelli 1997, pp. 199-200). È interessante che questo stile anaforico, definito come «la ripresa in forma di ripetizione di una o più parole all'inizio di enunciati, o di loro segmenti, successivi» (ibid.), si trovi tuttavia anche ad altri livelli dei testi di Tabucchi in cui l'uso di ripetizioni può creare un particolare ritmo narrativo, come ritornelli che scandiscono il ritmo.

In *Sostiene Pereira*, ad esempio, la ripetizione della frase «sostiene Pereira» dà al romanzo un ritmo particolare e una tonalità enigmatica (simile a quella delle filastrocche). Inoltre, sottolinea la questione irrisolta del destinatario dell'intera narrazione: A chi racconta Pereira? (v. il mio capitolo 4). Anche il «non so» ripetuto ne «I pomeriggi del sabato» (GR), e il «presumiamo» ripetuto nel racconto «Il batter d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino?» (VBA) hanno lo stesso effetto di ritornello, e attirano l'attenzione sul lato fonico della lingua piuttosto che su quello referenziale. Infine, viene ripetuta molte volte la frase della madre, «scusi se piango», in «Dolores Ibarruri versa lacrime amare», creando anche qui un effetto ritmico e sottolineando inoltre il legame tra le lacrime della madre e quelle di Dolores nel titolo del racconto, o meglio il legame sognato, ma inesistente, dato che la vera Dolores Ibarruri non versò mai lacrime amare, cioè non si pentì mai della propria vita.

Con la strategia del non detto e la retorica dell'assenza la voce narrante si dimostra cosciente dei limiti della conoscenza del soggetto, e rappresenta l'impossibilità di formulare delle certezze sul mondo. Ma, secondo Enrico Testa, il soggetto «si sottrae [...] sia al grande principio della dicibilità [...] sia al suo speculare antagonista: il principio dell'ineffabile» (Testa 2002, p. 104). Con ciò Testa intende probabilmente dire che il desiderio di

narrare, la fiducia nella narrazione e nel potere conoscitivo della letteratura in generale, sono fattori che distinguono la narrativa di Tabucchi dagli esperimenti dell'avanguardia, ad esempio, che si basavano spesso sul principio dell'ineffabilità del mondo.

### **Il dialogo con il lettore**

La narrativa di Tabucchi dimostra che una storia può essere narrata in molti modi (e esprimere delle verità diverse) a seconda di chi narra, ma la storia dipende anche da chi legge. La struttura aperta e frammentaria dei testi di Tabucchi invita infatti il lettore a partecipare all'interpretazione. Oltre a rappresentare stilisticamente il motivo dell'assenza e della perdita di senso, il non detto può quindi essere considerato una traccia nel testo di quel dialogo con un destinatario che, secondo Bachtin, esiste sempre nella lingua, cioè il fatto che c'è sempre già la parola dell'altro nella parola del soggetto in forma di allusione ad un destinatario. Le ellissi e il non detto esprimono una concezione del testo come aperto all'interpretazione del lettore che attraverso gli spazi vuoti è invitato a partecipare nella creazione del testo, essendo costretto ad usare la fantasia per non rendere troppo astratta la lettura. Il non detto richiede al lettore una comprensione attiva e complice. Secondo Tabucchi

è giusto che il lettore partecipi insieme all'autore aggiungendo le proprie ipotesi a quelle scritte dall'autore. Un libro è un desiderio di complicità, una supplica di aiuto da parte di colui che scrive: aiutami a finirlo, a riempire gli spazi vuoti; da solo non ci riesco. Un autore che già sa tutto, non dovrebbe pubblicare dei libri. L'unica cosa che io so è che tutto è relativo, che tutto ha un rovescio. (Kaspersen e Sørensen 1996, p. 51)

Il lettore è invitato a partecipare nella 'creazione' dei testi anche in altri modi. I paratesti, ad esempio, che circondano tutte le opere di Tabucchi hanno, almeno a prima vista, questa funzione: in essi l'autore si rivolge al lettore per dargli delle informazioni sull'origine dei testi o delle proposte di interpretazioni. Secondo Genette, nel suo libro *Palinsesti*, il paratesto è «uno dei luoghi privilegiati della dimensione pragmatica dell'opera, vale a dire della sua azione sul lettore» (Genette 1997, p. 5). I paratesti, cioè le prefazioni, le note, gli epiloghi che incorniciano quasi tutte le opere di Tabucchi, tematizzano il rapporto tra autore, lettore, testo e contesto, e testimoniano di un forte bisogno di autoriflessione da parte dell'autore, un bisogno di commentare ed esplicitare (tirare fuori dalle pieghe) il proprio lavoro. Ma al contempo i paratesti contribuiscono a una tendenza ugualmente forte di ermetismo, di lasciare degli enigmi o misteri senza soluzione e aperti all'interpretazione del lettore. I paratesti fanno infatti parte di un gioco tra reale e immaginario in quanto contengono spesso dei messaggi ambigui, e finiscono con l'aggiungere un altro strato alla finzione

anziché spiegarla. I paratesti risultano infine anch'essi una finzione o un gioco letterario, la finzione delle finzioni.

I paratesti inseriscono i racconti in un contesto extra-testuale, geografico, storico, autobiografico, e l'autore dà alcune informazioni sull'origine dei testi. Ma le informazioni sono a volte ambigue come quando – nella prefazione alla seconda edizione de *Il gioco del rovescio* – l'autore dice di desiderare di «premettere esclusivamente una nota che contenga asciutti ragguagli di tipo informativo», finendo in realtà con una discussione su dei concetti astratti e esistenziali come la paura quale forza che spinge l'autore a scrivere. O come nella nota a *L'angelo nero* in cui si dice di «Capodanno» che «questa storia apparteneva a un romanzo che scrissi molti anni or sono e che poi buttai via». Come ha dimostrato Giovanni Palmieri in un interessante articolo, la storia non è stata buttata via, ma è stata pubblicata a puntate su due riviste (Palmieri 1993b, pp. 134-135).

Anche il prologo a *Donna di Porto Pim* è esemplare: qui l'autore sostiene che «sarebbe disonesto spacciare queste pagine per pura finzione», e che molte pagine sono «mere trascrizioni del reale o di ciò che altri scrissero». Egli sostiene che due delle storie sono finzioni, cioè «La storia della vita di Antero de Quental» e «Donna di Porto Pim». Questa affermazione non sembra tuttavia credibile, siccome ci sono almeno altre tre storie che si dovrebbero chiamare finzioni: «Esperidi. Sogno in forma di lettera», «Piccole balene azzurre che passeggiano alle Azzorre. Frammento di una storia», e «Post scriptum. Una balena vede gli uomini». Inoltre un'analisi più attenta del vocabolario di questo prologo dimostra una grande quantità di parole che tematizzano i concetti di finzione e realtà.

Nei paratesti Tabucchi problematizza non solo il carattere di finzione e realtà del testo narrativo, ma anche concetti come autorità, origine e responsabilità che entrano a far parte del gioco tra reale e immaginario. Da una parte l'autore si firma spesso con A.T., confermando la propria presenza, dall'altra rimanda ad altri un'ultima responsabilità del testo quando ad esempio svela di aver rubato o citato da altri testi oppure quando dichiara di trasmettere solo delle storie altrui: nella nota a *Il gioco del rovescio* l'autore dice che «Teatro» è simile a una storia che gli ha raccontato un'altra persona, così come anche «Paradiso celeste» gli è stata raccontata da una certa Isabella G.

Si può discutere se l'appello al lettore si debba considerare parte di un progetto di «overcoming the isolated subjectivity characteristic of Modernism» o «part of a process of disalienation» come vorrebbe ottimisticamente J. Francese (1991), o se non si tratti piuttosto di un'ulteriore alienazione. Il dialogo con il lettore e il «desiderio di complicità» proclamato da Tabucchi non è forse un dialogo un po' canzonatorio e illusorio? Esso è comunque una sfida al lettore che è costretto a riflettere sullo statuto ontologico della finzione letteraria.

### Il gioco con la referenzialità

Il gioco tra reale e immaginario dei paratesti si ritrova anche nei racconti stessi, in cui la voce narrante a volte contiene un'ambiguità che mette in rilievo la presenza di due livelli testuali diversi: uno costituito dai riferimenti alla realtà extra-testuale e storica, e un'altra che dimostra la presenza contemporanea di tratti stilistici che destabilizzano questi riferimenti indicando così la finzionalità dei testi. Tra gli elementi che danno un'illusione di referenzialità al contesto reale e di cui ci occuperemo qui in seguito, troviamo i riferimenti concreti alle categorie di spazio e tempo, i riferimenti ad un mittente e ad un destinatario reali e concreti, e l'uso della lingua parlata. Questi elementi danno l'illusione di un universo realistico che però viene contemporaneamente decostruito da altri elementi.

Abbiamo già visto come la descrizione dei luoghi sia molto soggettiva, nonostante i precisi riferimenti geografici a strade e città in Italia, Africa, India. Questi luoghi si dissolvono in luoghi mentali dell'anima, tra sogno e realtà. Ciò vale anche per il tempo. Gli orari e le date sono spesso precisi («restai a guardare il quadro fino alle dodici e un quarto» (GR, p. 11), ma al contempo ci sono salti temporali, rimandi ed equivoci temporali che rappresentano una concezione del tempo soggettiva e mentale.

Tabucchi appare come persona autobiografica nei propri testi, dando con ciò l'impressione di uno spazio nella finzione più vicino alla realtà. Ci sono infatti a volte dei riferimenti all'autore reale, biografico, come nel caso dello scambio di lettere tra Tabucchi e il teosofo indiano in «La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera». Queste lettere contengono molti elementi autobiografici come il vero nome dell'autore (rappresentato dalle iniziali A.T.), uno dei suoi indirizzi (Vecchiano), i riferimenti ai suoi libri e al suo viaggio in India. Ci sono anche dei passaggi narrativi che si riferiscono al contesto reale, biografico dell'autore: in *Requiem* ad esempio, l'io narrante ha molti tratti in comune con l'autore reale: è uno studioso di Pessoa, è nato a settembre come Tabucchi, e la storia della malattia e della morte del padre è uguale a quella del padre dell'io ne «Gli archivi di Macao» (VBA), che a sua volta richiama la descrizione della malattia del padre di Tabucchi stesso che si legge in «Un universo in una sillaba» pubblicato nel libro *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* (2003).

Il contesto biografico rispecchia probabilmente un autentico bisogno dell'autore di esprimere e interpretare alcuni episodi importanti della sua vita, e si può considerare un tentativo di abbattere quelle mura tra testo e contesto che sono state alzate decenni fa dalla critica strutturalista. Ciò non significa però che dobbiamo necessariamente prendere alla lettera tutti questi aspetti biografici. Non si devono semplicemente interpretare come un desiderio di svelare i propri segreti autobiografici, in quanto questa strategia referenziale, che forse in altri casi contribuirebbe a creare un universo realistico, viene affiancata da alcuni elementi che destabi-

liscono e relativizzano il materiale realistico. C'è forse un elemento di gioco anche qui, un gioco il cui intento può essere di rendere il lettore cosciente del carattere ambiguo di ogni finzione e di ogni punto di vista e dell'impossibilità di sostenere un punto di vista oggettivo sui fatti. È un gioco tra reale e immaginario che riguarda quindi anche i generi letterari i cui limiti, soprattutto quello tra realtà e finzione, si spostano e si confondono con questa strategia narrativa. «Ogni narrazione è una supposizione», come ha detto Tabucchi.

E ogni narrazione presuppone la presenza di un altro, di un ascoltatore. Nei racconti di Tabucchi i personaggi che narrano la loro storia si rivolgono infatti spesso a un destinatario, a un tu. Non solo nei paratesti, ma anche nell'universo dei racconti stessi viene messo in scena un dialogo con un destinatario che, però, non è direttamente presente nel testo. Ciò vale per «Dolores Ibarruri versa lacrime amare» in cui la donna che narra si rivolge evidentemente a un giornalista. Anche in «Donna di Porto Pim» l'io narra la sua storia ad un ascoltatore che a noi rimane sconosciuto. E il narratore di «Rebus» (PESI) si rivolge a qualcuno che è presente nel testo solo in forma di allusioni indirette, come anche l'io in «Any where out of the world» (PESI) si rivolge a un tu. Anche Pereira si è rivolto a qualcuno che ora trasmette la sua storia mantenendo una certa distanza con la ripetizione della frase «sostiene Pereira».

L'altro-ascoltatore può assumere il ruolo di una sorta di testimone come in «Dolores Ibarruri versa lacrime amare» o in *Sostiene Pereira*, e in questi casi la narrazione è simile ad una confessione. Questo tipo di appello ad un destinatario usato da Tabucchi può creare l'illusione di una situazione di comunicazione concreta, di un vero dialogo, ma in realtà i racconti sono solo dei monologhi o dei dialoghi interiori. Il destinatario rimane sempre solo un'ombra, è una figura misteriosa, indefinita e futile. Non si verifica mai una vera e propria comunicazione o contatto tra le persone nei racconti di Tabucchi, e il soggetto rimane solo con la sua storia.

L'appello ad un destinatario si collega ad un altro elemento di referenzialità, cioè l'uso di un parlato informale. Il ritmo veloce delle frasi brevi, l'uso ripetitivo di elementi di congiunzione come «insomma» e «comunque», e l'uso del passato prossimo contribuiscono alla tonalità orale dei testi. Anche la punteggiatura crea un ritmo che mima il parlato: l'uso della virgola al posto del punto e al posto dei due punti sta a indicare il parlato diretto. Inoltre, i racconti di Tabucchi iniziano spesso in 'medias res' con un incipit anaforico, come ha dimostrato Enrico Testa, che definisce Tabucchi «uno dei risultati più sapienti [...] di trattamento colto e letterario dell'oralità dell'ultimo ventennio» (Testa 1997, p. 341). Ma, come viene sottolineato da Testa, l'uso del parlato non crea un universo realistico, non si tratta di un uso mimetico dei fenomeni parlati, in quanto essi

vengono sempre affiancati da elementi – sentimenti e figure – che appartengono a un universo metafisico, o indicibile:

In questo caso i possibili riferimenti ai realia, presuntivamente veicolati dai moduli orali, perdono attendibilità referenziale e diventano elementi di una dialettica stilistica che si sposta progressivamente verso un «altrove» di misteri, sentimenti e figure dell'indicibile. (Testa 1997, p. 341)

Si tratta di un'oralità stilizzata che dà l'illusione di una referenzialità ma che finisce con rappresentare invece l'assenza di referenza. Anziché avere una funzione referenziale, i vari tratti soprannominati hanno piuttosto una funzione stilistica, come se l'autore volesse «ravvivare l'immaginario con il materiale», come dice Tadeus in *Requiem* (RE, p. 45). L'uso delle filastrocche e delle ripetizioni si può considerare in questa luce come un tratto di lingua parlata e informale che ha invece un effetto stilistico antireferenziale.

Bisogna aggiungere un altro effetto di questo incontro tra lingua informale e elementi metafisici nel tessuto narrativo di Tabucchi, e cioè un alternarsi di registi stilistici diversi, di passaggi dallo stile 'alto', malinconico, con citazioni colte e liriche, e passaggi comici, informali e realistici. Questa strategia comporta a volte un ridimensionamento della malinconia e della liricità, e una leggerezza stilistica che caratterizza quasi tutti i racconti di Tabucchi. Ne «Il gioco del rovescio», ad esempio, si avverte una differenza stilistica tra i passaggi ambientati sul treno e quelli che si svolgono a Lisbona: questi ultimi sono pieni di *saudade*, nostalgia e citazioni colte, mentre il dialogo con il signore spagnolo e il poliziotto sul treno è caratterizzato da un tono gioviale e umoristico. La malinconia viene perfino tematizzata nei dialoghi sul treno quando lo spagnolo sostiene che i portoghesi sono «così melanconici, mancano di salero, non le pare?» (GR, p. 15). L'aggettivo assume un tono negativo nell'opinione dello spagnolo, in contrasto con le pagine precedenti in cui Maria do Carmo aveva dato un'interpretazione poetica e estetica al concetto, con connotazioni positive. La differenza tra le diverse interpretazioni di questo fenomeno viene anche sottolineata con l'uso di un'ortografia diversa – malinconia e melanconia. Il tutto – forma e contenuto – contribuisce a tematizzare la malinconia relativizzandola e togliendone la pesantezza, e Tabucchi sembra dire, come Maria do Carmo: «saudade sì, ma a basse dosi, è bene non farne indigestione» (ibid, p. 6). Così i vari livelli discorsivi, formali e informali, ottengono quindi non solo un effetto stilistico, ma anche un significato per l'interpretazione del contenuto.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Bisognerebbe soffermarsi sul discorso dei generi in Tabucchi: i giochi stilistici, la presenza di riferimenti illusori alla realtà, la dinamica tra tonalità diverse, la problematizzazione del rapporto tra finzione e realtà, sono tutti

### L'ipotesi

Un altro elemento narrativo-stilistico che inserisce una logica estranea o una storia parallela accanto a quella che viene narrata, è l'uso dell'ipotesi come struttura narrativa dei racconti. Nel racconto molto suggestivo «Notte, mare o distanza» (AN) la voce narrante manipola l'intrigo narrandolo e negandolo per poi narrarlo di nuovo, come se fosse la ripetizione di una scena cinematografica. Il narratore si immagina come si sono svolti alcuni eventi una notte del 1969 in Portogallo, quando il paese era ancora sotto il regime di Salazar. Si narra di un gruppo di amici che vengono perseguitati e maltrattati dalla polizia dopo aver trascorso una serata a casa di un loro amico, il poeta Tadeus. Il narratore dice di non aver partecipato a quegli eventi e di doversi pertanto immaginare, cosicché il racconto è costruito come un'ipotesi. Il narratore ripete più volte l'inizio della storia, quel «preludio all'avventura atroce», prima di poter andare avanti. Si immagina più volte la stessa scena, in cui gli amici stanno per lasciare la casa dell'amico-poeta senza riuscire a proseguire: «spingeva i quattro amici all'indietro, come un film proiettato a ritroso», ed essi rimanevano sulla soglia della casa:

La sua immaginazione, a quel punto, soffriva una specie di paralisi, o di sonno: una sospensione degli atti o degli eventi che era anche una sospensione e una immobilità di tutti i personaggi di quella scena. (AN, p. 42)

Oltre a rappresentare metanarrativamente il fatto che «ogni racconto è un'ipotesi», come ha detto Tabucchi, il racconto spinge il lettore ad interpretare le difficoltà del narratore come una conseguenza della violenza e dell'ingiustizia contenute nei fatti che questi sta per narrare. La fantasia di chi narra non ha il coraggio di fare ripetere gli eventi che capiteranno ai protagonisti dopo aver lasciato la casa dell'amico. Sin dall'inizio del racconto si avverte la serietà dell'evento: i personaggi vengono chiamati «vittime», e la macchina arriva «inesorabile per l'appuntamento che li attendeva per un'esperienza che proprio loro dovevano fare, perché erano loro che l'avevano fatta» (AN, p. 32).

La voce narrante è scissa in due: una voce che immagina come quegli eventi atroci devono essersi svolti, e che cerca di narrarli, e un'altra che ostenta il carattere di ipotesi del racconto. Questa seconda voce inserisce quindi nel racconto uno strato testuale che riflette meta-narrativamente sul narrare e sulla sua ambiguità. È una voce che destabilisce o decostruisce sempre il narrato dimostrando con ciò che la storia si sarebbe potuta

---

fenomeni che contribuiscono a creare un universo fantastico. Alcuni studiosi hanno affrontato l'argomento, ad esempio Flavia Brizio che in un articolo del 1994 ha rilevato il carattere fantastico di *Requiem*.

raccontare anche in altri modi, e che la fantasia e la memoria giocano un ruolo importante in questo processo. Oltre a narrare un evento atroce e importante della storia europea, il racconto tematizza quindi più in generale il rapporto tra realtà e scrittura: da una parte, la realtà risulta troppo spietata e dolorosa per essere narrata, e il soggetto rimane impotente a fronteggiare la situazione. Dall'altra parte, è la scrittura stessa a fissare e a far rivivere quegli eventi sulla pagina, il narratore adempie al dovere di testimoniare e raccontarli, e il racconto esprime perciò anche una fiducia nella letteratura come mezzo per ricordare e narrare quegli eventi atroci della Storia. La letteratura di Tabucchi esprime in questo modo l'ambiguità tra dire e non dire, tra nostalgia di senso e accettazione del non senso, tra l'indicibile e il desiderio di creare dei nessi.

### Il già detto

Anche l'uso di intertesti ha la funzione di stabilire un'altra logica nei testi o una storia parallela rispetto a quella che viene narrata. L'intertestualità è un elemento molto visibile e ricorrente nell'universo di Tabucchi in cui si affollano citazioni e prestiti più o meno diretti da stili e da opere provenienti da campi diversi. «Tabucchi scrive in margine alle cose», ha detto infatti W. Geerts (1995, p. 115), e queste «cose» possono essere sia i suoi testi propri, sia i testi degli altri dando luogo quindi a due tipi di intertestualità diversi.

Quel particolare dialogo intrattenuto da Tabucchi con i propri testi si può individuare sotto forma di blocchi di analogie o 'ponti intertestuali' tra alcuni testi, come nel caso della storia enigmatica di Isabel che appare sia in *Notturmo indiano*, nel racconto «Voci portate da qualcosa impossibile dire cosa», che in *Requiem*. Un altro esempio di queste corrispondenze tra i testi di Tabucchi è il materiale narrativo riferito al quadro di Bosch, *Le tentazioni di Sant'Antonio* che si ritrova in *Requiem* e in «Notte, mare e distanza» (AN). Infine bisogna nominare la relazione stabilita tra *Notturmo indiano* e lo scambio di lettere in «La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera» (VBA).

Nella prefazione a *Piccoli equivoci senza importanza* Tabucchi dice ironicamente che avrebbe preferito che alcuni dei suoi racconti fossero stati scritti da altri, ad esempio da Henry James e Kipling, sostenendo però che «più che un rammarico per quanto ho scritto è un rimpianto per ciò che non potrò mai leggere» (Tabucchi 1985, p. 8). Nei suoi testi si svolge un dialogo con materiali (generi e stili) 'bassi', con effetti di giallo o thriller, con la musica popolare, con il cinema e la cucina. Accanto a questo dialogo con la cultura di 'massa', si ha un dialogo colto con la letteratura antica, i miti greci, e con autori e opere moderni, in particolare con il 'padre spirituale', Pessoa, e con i suoi eteronimi, di cui vengono citati sia i testi poetici che la biografia. Oltre al grande poeta portoghese ci sono

riferimenti a molti altri autori come Pirandello, Fitzgerald, Kafka, Baudelaire e Montale, e a pittori come Velasquez, Fra Angelico e Bosch. Questo tipo di dialogo si esprime con citazioni dirette o riferimenti a nomi di autori nei racconti stessi o nei loro dintorni (i paratesti). Si trovano soprattutto molte citazioni anonime o esplicite di Pessoa, e di Shakespeare e Rilke come in *Il filo dell'orizzonte*, per nominarne solo alcune. «Any where out of the world» (Baudelaire), «Il piccolo Gatsby» (Fitzgerald) e «Il gioco del rovescio» (Pessoa/Campos) sono dei veri e propri pastiche o ipertesti (nella terminologia di Genette), cioè testi costruiti sulla base di altri testi.

Gli intertesti hanno spesso la funzione di una *mise-en-abîme* che appoggia e conferma i temi centrali del racconto: il quadro di Bosch, *Le tentazioni di Sant'Antonio*, sottolinea la tematica della colpa e del rimorso in *Requiem* e in alcuni racconti de *L'angelo nero*. La presenza del quadro *Las Meninas* ne «Il gioco del rovescio» sottolinea la tematica della relatività dell'identità delle persone. In questo racconto anche la poesia «Lisbon revisited» funziona da intertesto e sottolinea non solo la tematica della personalità scissa, ma anche la tonalità malinconica così tipica di Pessoa, e di Tabucchi.

È – e ciò non sorprende – soprattutto la voce plurima di Pessoa che riecheggia nell'opera tabucchiana. In generale i riferimenti a Pessoa sembrano avere l'effetto di mettere in rilievo la tematica dell'identità doppia e ambigua, e Pessoa appare anche come vero e proprio personaggio in alcuni testi: si tratta ad esempio di *I dialoghi mancati*, *Requiem*, *Sogni di sogni* e *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, e in questi casi è come se si realizzasse un esaudimento postumo del desiderio di Pessoa di essere un personaggio romanzesco o una «persona letta», come è espresso ne *Il libro dell'Inquietudine* (Pessoa 1986, pp. 159-60). Quest'ultima opera di Pessoa (o dell'eteronimo Bernardo Soares), che fu trovata molti anni dopo la morte dell'autore e che uscì per la prima volta in portoghese solo nel 1982, ha sicuramente dato molta ispirazione a Tabucchi: egli ha tradotto e redatto l'edizione italiana insieme a sua moglie, proprio nella prima metà degli anni '80, quando pubblica anche le raccolte *Il gioco del rovescio* e *Piccoli equivoci*, e i romanzi brevi *Notturmo indiano* e *Il filo dell'orizzonte*.

Il dialogo con i testi di Pessoa si esprime a volte in un modo indiretto con la presenza nella lingua di motivi semantici o di immagini che in vari modi collegano testo e intertesto, creando una coerenza nel testo. L'importanza dell'intertestato, ad esempio della poesia di Campos come origine o 'musa' del racconto «Il gioco del rovescio» di Tabucchi, si avverte anche in modo indiretto nell'intrecciarsi delle voci dei personaggi: le voci di Campos e Maria do Carmo influenzano apparentemente la narrazione dell'io che ripete non solo le loro parole, ma anche le loro esperienze. È la figura della finestra a collegare in questo modo testo e intertesto: l'io siede al finestrino del treno da dove osserva «un altro me stesso» che appartiene

al passato (GR, p. 12), così come Maria do Carmo stava ad una finestra da bambina (ibid, p. 15), e così come anche l'io della poesia di Campos stava alla stessa finestra della sua infanzia, come infine veniamo a sapere (ibid, p. 16).

C'è un'altra figura intertestuale che inizia e chiude il racconto, cioè quel piccolo rimorchiatore sognato dall'io all'inizio del racconto, quando si trova sul letto in uno «strano dormiveglia» in cui egli sogna o si immagina di essere Maria: «il motore di un piccolo rimorchiatore azzurro che attraversava la foce del Tago al crepuscolo, mentre io e Maria do Carmo stavamo a guardarlo» (ibid, p. 11). Nel capitolo successivo viene descritto lo stesso episodio, ma questa volta si tratta del vero ricordo di quel giorno passato con Maria al fiume, «solcato da una miriade di battelli» (ibid, p. 13). Maria, ricordando la poesia di Campos, *L'Ode Marittima*, recita proprio il passo «in cui il piccolo piroscifo disegna la sua sagoma all'orizzonte». Il lettore si chiede se sia stata la realtà a imitare la finzione o viceversa. I ricordi della realtà e quelli della finzione risultano strettamente legati, inestricabili l'uno dall'altro. Forse il ricordo del piccolo rimorchiatore è un ricordo fittizio o «contaminato», appartenente cioè a una finzione che l'io crede di aver vissuto nella realtà, come abbiamo visto anche in altri racconti (in «Lettera da Casablanca» ad esempio). «Il gioco del rovescio» esprime a mio avviso la natura plurima della voce narrante, che oltre alla propria, consiste sempre anche di altre voci (in questo caso, quella di Maria do Carmo e di Campos), voci che sono come degli alter ego testuali con cui l'io si identifica e da cui si lascia pervadere.

Nel suo libro *Raccontare il postmoderno*, Remo Ceserani interpreta l'intertestualità di Tabucchi riferendosi a F. Jameson, secondo il quale l'uso del pastiche e dei generi non-narrativi sono da considerare un'espressione dell'incapacità del soggetto di conoscere e di interpretare il mondo postmoderno intrasparente, e perciò della sua incapacità di raccontare la sua esperienza in modo lineare e epico. Ceserani e Jameson non prendono in considerazione però il fatto che l'intertestualità può esprimere anche un altro tipo di idee meno negative sul soggetto e sul ruolo della letteratura: da una parte è vero che il soggetto non riesce a spiegare la realtà con la lingua e la ragione, se non in frammenti e ipotesi, ma dall'altra parte, l'uso dell'intertestualità esprime anche una fiducia nella narrazione come metodo per avvicinarsi alla realtà, forse più adatto alla realtà postmoderna. L'intertestualità conferma l'importanza della narrazione non solo come 'metodo' di conoscenza del mondo, ma anche come parte della formazione o della costruzione dell'identità, come abbiamo già detto.

La presenza di più strati nella voce narrante, e del gioco tra reale e immaginario rappresenta un soggetto che non sa esprimere certezze, ma solo ipotesi, dubbi, frammenti, un soggetto che continua tuttavia a cercare un modo di vivere e di esprimere questa condizione inquieta. Al posto delle

narrazioni a 'tutto tondo', esso produce delle narrazioni che affermano sempre il loro carattere di finzione o gioco. Abbiamo quindi a che fare con una scissione e un indebolimento del soggetto non solo nella tematica, ma anche a livello dell'enunciazione: sia l'apertura dei testi alla partecipazione del lettore, sia l'intertestualità sono strategie narrative che esprimono un'idea della scrittura letteraria e della voce narrante come dialogo tra identità e alterità. La lingua del soggetto non è la lingua di *un* soggetto, ma è costituita sia dalla socialità della lingua (le voci altrui in forma di generi o motivi e figure di una tradizione) sia dall'uso individuale dello 'scrigno' della lingua. La voce di Tabucchi porta spesso le tracce delle parole di un'altra voce; la lingua è sempre di un altro, prima di essere dell'io, e di conseguenza l'autorità e l'autonomia del soggetto narrante, e dell'autore, risultano indebolite. Il racconto «Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa» (AN) può essere interpretato come un'allegoria su questo pensiero dell'indebolimento dell'autorità e dell'autonomia del soggetto narrante: l'io raccoglie frammenti di frasi sentite casualmente per strada, nei bar, sulle piazze, per poi usarle nei suoi racconti:

Ripeti la frase dentro di te un paio di volte, la assapori, una buona apertura, come delle buone carte in un poker, chissà cosa costruirai stasera, la sera è bello scrivere un pezzo assurdo ma logico che le voci degli altri ti hanno regalato, [...] ognuno ha fornito un piccolo tassello, una pietruzza che tu hai raccolto, scelto, sistemato al posto che le competeva, quello e solo quello, per formare il mosaico che stasera guarderai con occhi avidi, stupito di vedere come le cose si svolgono [...] fino a creare una faccenda che non esisteva e che ora esiste: la tua storia. (AN, p. 14)

Anche in alcune interviste Tabucchi ha espresso un'idea simile del processo creativo in cui l'alterità è costitutiva: scrivere è un «evasione da un punto di vista univoco», una possibilità di «guardare il reale con lo sguardo di un altro» (Gaglianone e Cassini 1995, p. 18). Con ciò la scrittura di Tabucchi può essere definita dialogica, nel senso di Bachtin, per cui vuol dire che l'autore si nasconde dietro le voci, le idee e la soggettività dei personaggi. La sua scrittura è pervasa dalle voci altrui, ma è anche vero – come abbiamo già detto – che il soggetto-autore è presente nel tessuto narrativo di alcuni testi, ed è vero che la sua strategia narrativa è anche fortemente metanarrativa, sottolineando con ciò la presenza di un autore-costruttore del testo – tratti questi ultimi che non fanno parte del dialogismo di Bachtin. W. Kryszynski ha infatti sostenuto che per quanto riguarda molti romanzi contemporanei non si può parlare di dialogismo nel senso dato al termine di Bachtin:

Se per dialogismo si intende il principio assiologico che governa la costruzione e la funzione del romanzo, bisogna arrendersi all'evidenza: il romanzo contemporaneo abbandona la figura dell'autore che, come Dostoevskij, si

trincera dietro le voci, le soggettività e le idee dei suoi personaggi. Il gesto dialogico dell'autore svanisce dietro la posizione dominante dell'autore-costruttore [...]. (Krysinski 1998, p. 92)

La presenza del soggetto-autore nei testi di Tabucchi rende visibili alcuni elementi della creazione artistica attraverso la strategia metanarrativa e i riferimenti all'autore reale in alcuni testi, tuttavia non mi sembra da considerarsi una «posizione dominante» in senso ideologico o assiologico. E trovo che il concetto di dialogismo rimanga valido per descrivere elementi centrali della struttura narrativa di Tabucchi. La voce narrante può dirsi un punto di incrocio tra le forze centripete e centrifughe intese come in Bachtin: da una parte, i racconti di Tabucchi cercano di fissare le voci caotiche del mondo e di dare un senso all'incomprensibile, mentre dall'altra creano ambiguità, equivoci e incertezze nel lettore con l'uso di vari strati testuali o parole altrui. Le tracce della parola dell'altro nella voce del soggetto esprimono, a mio avviso, un'idea della scrittura come dialogo tra identità e alterità, e la narrativa di Tabucchi rappresenta in ultima analisi un soggetto narrante decentrato che non costituisce l'unica origine del testo.



## 4 Storia e politica

In un saggio recente, «Osservando il Novecento», pubblicato sulla rivista *Micromega*, Tabucchi definisce la cultura occidentale contemporanea (il «Novecento») con il concetto di inquietudine. Anche altre epoche hanno conosciuto questo stato d'animo, dice, ma ciò che distingue il sentimento novecentesco di disagio, insofferenza e malessere è

la presenza di alcune riflessioni razionali che si ripercuotono sull'atteggiamento emotivo. Queste riflessioni nascono banalmente dall'osservazione della realtà circostante. La più importante tra esse è la coscienza concreta che l'umanità può scomparire dalla faccia della terra. (Tabucchi 1999, p. 251)

Ciò che determina questa esperienza sono eventi come la prima guerra mondiale, l'Olocausto, la bomba atomica, oltre all'effetto serra, la desertificazione e *el Niño* che Tabucchi comprende tra le ragioni di questa grande paura epocale. Parlando poi dei modi letterari in cui l'Occidente esprime la sua inquietudine, Tabucchi nomina ad esempio Pessoa, Kafka, Camus, Beckett, Borges e Gadda. A mio avviso, anche l'universo dei racconti di Tabucchi si basa su una simile esperienza «novecentesca» di inquietudine del soggetto, che in gran parte viene rappresentata come una conseguenza di eventi storici del XX secolo come i soprannominati. Nella rappresentazione letteraria dell'identità personale, anche il contesto storico gioca in Tabucchi un ruolo importante. Nel presente capitolo ci occuperemo della presenza di motivi storici e politici nell'opera di Tabucchi, e del ruolo che può svolgere il soggetto-intellettuale in particolare. È stato spesso notato uno sviluppo nell'opera di Tabucchi riguardo a questa tematica: dai testi degli anni '80 in cui il soggetto si impegna in una ricerca epistemologica più che politica, ai romanzi degli anni '90 in cui si nota una maggiore fiducia nelle sue capacità di impegnarsi direttamente nella realtà storica.

Ci sono momenti nell'opera di Tabucchi in cui la dimensione storica è molto presente, ed altri in cui essa è solo un rumore di fondo. Quest'ultimo vale per molti testi degli anni '80, in cui la problematica dell'identità si è sviluppata soprattutto in una cornice caratterizzata da esperimenti stilistici e giochi letterari, e in cui il soggetto non è esplicitamente situato o impegnato nella realtà storica. Molti dei racconti si occupano metanar-

rativamente della letteratura stessa, e l'esperienza della Storia è filtrata dai sogni, dalla letteratura e dalla memoria individuale. La presenza della realtà storica nei testi e la sua influenza sull'identità sociale o politica del soggetto si intensifica invece nei romanzi degli anni '90, *Sostiene Pereira* e *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. Anche l'atteggiamento dei protagonisti nei confronti della realtà cambia, in quanto intervengono ora più attivamente per cambiarla e per combattere l'ingiustizia. Parallelamente a ciò anche Tabucchi, come persona civile, si impegna nella realtà in un modo più diretto rispetto a prima, soprattutto con i libri *Gli Zingari e il Rinascimento* e *La gastrite di Platone* (di cui ci occuperemo in una prossima pubblicazione) e con i suoi molteplici interventi apparsi su quotidiani e riviste di dibattito.<sup>39</sup>

In un passaggio di *Requiem* che si potrebbe interpretare come un preannuncio metatestuale di questo sviluppo nella carriera di Tabucchi, una zingara dice all'io che

così non può andare, non puoi vivere da due parti, dalla parte della realtà e dalla parte del sogno, così ti vengono le allucinazioni, sei come un sonnambulo che attraversa un paesaggio a braccia tese e tutto quello che tocchi entra a far parte del tuo sogno. (RE, p. 29)

L'avvertimento della zingara può essere interpretato come un messaggio riguardante la scelta di generi narrativi o in generale l'atteggiamento della letteratura nei confronti della realtà, e può indicare il congedo di Tabucchi dagli esperimenti postmoderni verso un maggiore realismo o impegno nella realtà storica. A prima vista il motivo storico-politico dei romanzi «portoghesi» sembra infatti segnare un cambiamento radicale o un rovescio nella scrittura di Tabucchi – un risveglio dell'autore dal sogno alla realtà e la sua rivincita sulla malinconia e sul senso di colpa. Ma in realtà il motivo politico e la tematizzazione della realtà storica è presente sin dall'inizio in gran parte dell'opera di Tabucchi. I personaggi non sono mai completamente «senza storia», come l'io sogna di essere in «Piccoli equivoci senza

---

<sup>39</sup> Tabucchi si è spesso impegnato in dibattiti politici, sociali e culturali nei quotidiani, in favore degli zingari, degli albanesi o di altri gruppi o persone trattati ingiustamente dalla società non solo italiana, ma europea e occidentale. Bisogna anche ricordare la sua partecipazione nel 1993 nella fondazione del «Parlement International des Écrivains» (PIE) insieme a, tra gli altri, Derrida e Rushdie. Lo scopo dell'associazione è di difendere la libertà d'espressione e proteggere fisicamente scrittori perseguitati. Della questione dell'impegno civile di Tabucchi mi occupo in una raccolta di saggi dal titolo *Litteratur og engagement i de romansksprogede lande fra 1945 til i dag* (Impegno e letteratura dal 1945 ad oggi nelle letterature di lingua romanza), redatta dalla sottoscritta in collaborazione con Lisbeth V. Hansen, Museum Tusulanum, Copenhagen, di prossima pubblicazione.

importanza» (PESI, p. 17), e la narrativa di Tabucchi rappresenta non solo una memoria di altri testi letterari, ma certamente anche una memoria collettiva di eventi storici. Ciò che cambia negli anni '90 è soprattutto il grado di referenzialità e la funzione del motivo storico.

Ci sono due momenti storici in particolare che hanno sempre ricevuto l'interesse di Tabucchi: gli anni '30 e gli anni '70, in Italia e in Portogallo. Il periodo degli anni '30 (fino alla seconda guerra mondiale, alla Resistenza e all'immediato dopoguerra) occupa il «tempo» centrale di *Piazza d'Italia*, e viene di nuovo tematizzato ad esempio ne «I pomeriggi del sabato», in «Capodanno», in *Marconi, se ben mi ricordo* e in *Sostiene Pereira*, che si svolgono negli anni '30 o negli anni immediatamente successivi alla guerra. Gli anni '70 e il terrorismo costituiscono lo sfondo storico di «Piccoli equivoci senza importanza» (PESI), «Dolores Ibarurri versa lacrime amare» (GR), *Il filo dell'orizzonte*, «Notte, mare o distanza» (AN) e «Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino?» (VBA).

#### La realtà storica

La realtà storica è molto presente nel libro d'esordio di Tabucchi, *Piazza d'Italia* (1975) in cui la simpatia verso gli emarginati è esplicita essendo una sorta di indagine storico-sociale che descrive la lotta di classe e l'identità sociale e politica dei membri di una famiglia povera. Si tratta di una saga familiare che si svolge in un paesino toscano in un arco di tempo che va dal 1848 circa al 1955, coprendo quasi cento anni. Tabucchi racconta non tanto di cent'anni di solitudine (anche se alcuni personaggi si sentono soli), ma soprattutto di cent'anni di ingiustizia e di destini tragici, degli eventi o delle pieghe nella Storia, di cui non parlano i libri di storia.

Il romanzo è diviso in tre parti o tempi: il primo tempo narra le vicende della seconda metà dell'800, dal 1848 circa al 1899, il secondo tempo copre la prima metà del '900, e il terzo l'immediato dopoguerra. I protagonisti appartengono a tre generazioni di una famiglia, e il romanzo narra del loro sogno di libertà, della loro battaglia – più o meno politica – contro la fame, le malattie e i padroni oppressori. Ma vi giocano un ruolo centrale anche la nostalgia, la morte, gli oroscopi, le lunghe attese e l'amore, i viaggi in altri continenti e la ferrea volontà dei protagonisti. Il paragone con il romanzo di Marquez viene fatto da Stefano Tani ne *Il romanzo di ritorno* (1990), ed è pertinente anche per quanto riguarda lo stile: è un realismo magico in cui l'universo non è completamente fantastico, ma è fatto di una combinazione di spiegazioni naturali e soprannaturali, con molti elementi surreali e metafisici. I morti parlano, le finestre volano via come uccelli migranti, e gli oroscopi si avverano. Con le parole di Tani, è una scrittura «visionaria e sanguigna, ironica e solare, dove fiaba e riferimento

storico si fondono in una denuncia militante di un'Italia da sempre paese di regime» (Tani 1990, p. 154).

Le due dimensioni nel romanzo, quella magica e quella realistica, corrispondono a due concezioni diverse del tempo: il tempo 'esteriore', oggettivo, che segue il tempo cronologico del calendario e della Storia, e il tempo 'interiore', soggettivo, che comporta spesso un modo rovesciato di vivere il passare del tempo a cui abbiamo già avuto occasione di accennare in precedenza.

Tabucchi stesso ha scritto:

Un romanzo non è grande se non ha in sé almeno una interrogazione metafisica. Interrogazione che non è incompatibile col realismo, come a volte si tende a credere, perché realismo e metafisica possono andare perfettamente d'accordo; anzi, più che il fantastico, che è la negazione della metafisica, è spesso il reale che postula interrogativi metafisici, o che fa scattare quella *metafisica del reale* che il nostro secolo, a partire da Kafka e da Pirandello, ha visitato con i suoi autori maggiori. (Tabucchi 1985b)

Anche la stessa composizione del romanzo segue un tempo ciclico e soggettivo: inizia con la fine, cioè con la morte di uno di quei due personaggi che hanno lo stesso nome, Garibaldi. E la struttura del romanzo è in molte parti 'a rovescio', dato che, invece di seguire la cronologia degli eventi, li racconta in piccoli quadri o scene creando in questo modo un effetto surreale e drammatico, a volte anche comico, quasi come un'opera musicale. Tabucchi ha descritto il processo di creazione di questo suo primo romanzo come risultato del fascino su di lui esercitato dalla tecnica cinematografica di Eisenstein:

Usai il metodo della moviola. Il libro in origine non era come appare oggi, aveva una struttura narrativa molto più tradizionale, poi lo stesi tutto sui pavimenti di casa, lo tagliai, lo disposi a quadretti e gli diedi, da una parte, la struttura del montaggio cinematografico e, dall'altra, il ritmo dei cantastorie popolari che espongono le loro vignette sulla piazza. (Scarponi 2002, p. 115)

Anche nel contenuto *Piazza d'Italia* è un libro irrequieto. I nomi dei personaggi sono simbolici e testimoniano dello spirito rivoluzionario e risorgimentale del capofamiglia garibaldino Plinio che battezza i figli Quarto, Volturmo, Anita e Garibaldi. Come gli altri protagonisti maschili del romanzo, Plinio è un uomo irrequieto che non riesce a rimanere fermo davanti al focolare di casa. Alla moglie che gli domanda cos'è che gli brucia, egli risponde nel modo breve e sintetico che caratterizza tutti i dialoghi del romanzo: «Tutto. Questa vita. I signori.» Si mette la camicia rossa e parte per combattere con il vero Garibaldi. Plinio sopravvive alla guerra, ma, tornato a casa, viene ucciso da un guardiacaccia per una folaga.

Anche Garibaldi, uno dei figli di Plinio, odia i padroni, e rifiuta di partecipare alla guerra in Africa a cui vengono mandati i suoi fratelli (si

tratta forse dell'intervento crispino in Eritrea intorno al 1887-9): «Io non ci vado a morire per questi stronzi che stanno in panciolle», dice (PZ, p. 28). Garibaldo rappresenta la rivolta, e vendica retroattivamente il padre sparando a un guardiacaccia, dopodiché è costretto a fuggire e a passare un lungo periodo di esilio in America e Sudamerica (in Argentina). Tornato al paese viene convinto dal prete socialista don Milvio a rimediare alla fame della gente assalendo il granaio municipale che trabocca di grano. Garibaldo dirige il saccheggio e viene ucciso dalle guardie regie (nel 1899). Prima di morire, fa in tempo a tramandare le sue idee socialiste e libertarie al figlio, che poi avrà anche lui il suo stesso nome. Il figlio impara che

l'acqua che muoveva il mulino era di tutti come il grano che macinava, che le folaghe che scendevano nei paduli a novembre erano di tutti, e che le guardie regie c'erano per ammazzare chi se n'era accorto. (PZ, p. 15)

Il secondo tempo, la parte più lunga e centrale del romanzo, narra del periodo della prima guerra mondiale, delle «squadracce» fasciste (ibid, p. 77), della Resistenza e della liberazione dell'Italia: Garibaldo è un anarchico come il padre e il nonno, e in un primo momento non vuole partecipare al movimento della Resistenza: «Mi garba fare di testa mia. Non li voglio altri padroni», dice (ibid, p. 88). Ma quando muore ucciso dai fascisti l'amico gobbo, Gavure, comunista attivo nel movimento della Resistenza, Garibaldo cambia idea e comincia a collaborare con i partigiani – se pure a modo suo: Garibaldo continua a provare la solita avversione contro i padroni e contro la politica, ad esempio come esprime al tipografo che si occupa della produzione dei giornali clandestini:

I collegamenti per il comune di Borgo da oggi li tengo io. E ora spiegami cosa devo fare, e non mi parlare di politica, che io coi padroni ce l'ho per famiglia, più che per idea». (Ibid, p. 96)

Dopo la liberazione, Garibaldo diventa un cantante ambulante che «adattava parole partigiane su musiche di tanghi argentini» (ibid, p. 133), e racconta delle vicende della guerra dicendo – con parole che esprimono indirettamente l'intenzione del libro:

Questi tenebrosi momenti sono per fortuna passati. Ma essi devono essere sempre presenti nella nostra memoria perché non ci dimentichiamo mai cos'è stato il fascismo! (Ibid.)

Tra i «tenebrosi» momenti ci sono l'assassinio di Gavure, l'assalto al paese messo ferro e fuoco dai nazisti, le violenze contro i partigiani, come nel caso del venditore ambulante e burattinaio Apostolo Zeno. E c'è Melchiorre, personaggio secondario, ma unico fascista della famiglia.

Accanto agli eventi che si svolgono in un preciso contesto storico, il romanzo rappresenta tuttavia anche un'idea atemporale della storia: da una parte il paese, Borgo, rappresenta una piccola «tasca» temporale, sottomessa alla grande Storia e da questa schiacciata. Dall'altra parte è come se il tempo diventasse spaziale, come se Borgo contenesse il tempo in sé, rappresentando contemporaneamente vari momenti temporali. I nomi del paese e della piazza, Borgo e Piazza d'Italia, confermano l'universalità e l'atemporalità della prospettiva, essendo nomi che si trovano dappertutto in Italia. Anche la ripetizione dei nomi di alcuni personaggi (i due Garibaldi) contribuisce a creare un'atmosfera mitica. Infine, la vicenda della statua sulla piazza simboleggia l'idea ciclica del tempo e della storia, come se fossero senza progressione: la statua rappresenta prima il Granduca, poi Garibaldi che consegna l'Italia, in forma di bambina, prima al re, poi al Duce, e infine alla Democrazia (Cristiana). Ma, nonostante i cambiamenti di padrone, che seguono i cambiamenti di 'regime', la realtà dei poveri rimane la stessa. Il romanzo esprime l'idea che i cambiamenti sono solo apparenti e formali, e non sostanziali: la gente povera del paese rimane povera e sottomessa alla volontà dei padroni di generazione in generazione. Alla fine del romanzo (che ne è anche l'inizio) Garibaldo abbraccia la statua e, mentre scioglie il fiocco del vestito della bambina, pronuncia l'accusa centrale del romanzo per cui pagherà con la vita: «E tu burattinaio, [...] levati cotesta fascia di sul petto, che non rappresenti nessuna Italia, rappresenti soltanto i tuoi padroni!» (PZ, p. 144).

I protagonisti sono degli anti-eroi che cercano senza fortuna di impegnarsi nella loro realtà per migliorarla. Nonostante le battaglie e lo spirito rivoluzionario e ottimista dei personaggi, il romanzo non lascia nessuna speranza, ed è invece portavoce di un atteggiamento pessimista e disilluso, e di una mancanza di fiducia nel progresso. Come *La Storia* di Elsa Morante, uscita l'anno prima, anche il romanzo di Tabucchi è un'accusa inequivoca contro la storia ufficiale, «uno scandalo che dura da 2000 anni», contro i regimi oppressivi, contro le ideologie totalizzanti, attraverso la narrazione della storia dei piccoli eroi e anti-eroi popolari. Forse lo scarso successo del romanzo di Tabucchi al momento della pubblicazione si deve sia a questo pessimismo, sia alla presenza di elementi fantastici in esso: nel 1975, la scena letteraria era dominata dal documentarismo e dalla saggistica, dalla letteratura realistica e politica. Ma in realtà il romanzo di Tabucchi riflette tutte e due le tendenze del periodo, sia la dimensione politica, contestatoria, sia lo spirito anarchico, creativo e carnevalesco che caratterizzava non di meno quel decennio.

I personaggi di *Piazza d'Italia* vengono descritti senza profondità psicologica e senza una vera e propria evoluzione psichica. Questa loro esteriorità, insieme all'atemporalità dell'universo del romanzo, ricordano la tradizione della narrazione orale. Tabucchi stesso ha detto infatti che

*Piazza d'Italia* è una storia immersa in memorie infantili, che il romanzo è un «collettore di racconti» ascoltati soprattutto dalla nonna nel paese in cui è cresciuto:

Anche se sono nato a Pisa, sono cresciuto a Vecchiano, dove ho passato l'infanzia nella casa del mio nonno paterno. Per questo in quel libro c'è un'eco dell'oralità paesana e della sua epica locale [...]. È, insomma, l'epica che fa parte delle «radici», come si chiamano queste cose. (Scarponi 2002, p. 114)

Oltre all'esteriorità nella descrizione dei personaggi, il carattere irrequieto e errante dei personaggi ricorda i cavalieri della tradizione epica italiana, tradizione narrativa rinascimentale che si basava largamente sulla trasmissione orale dei poemi. Molti dei personaggi maschili del romanzo di Tabucchi sentono un bisogno di partire e di evadere dal mondo contadino. A differenza delle donne che evadono verso l'interno, in universi di fantasia e malinconia, gli uomini partono verso l'America, l'Argentina o l'Africa non solo per motivi economici, ma perché animati da uno «spirito nomade», come lo ha definito Tabucchi stesso (ibid, p. 116). Come l'Orlando innamorato insegue l'amore irraggiungibile di Angelica, anche Garibaldi insegue mete o ideali che sembrano ugualmente inafferrabili – soprattutto l'uguaglianza e la giustizia.<sup>40</sup> La forma «orale» del romanzo rappresenta quindi anche la realtà culturale e sociale del paesino di provincia alla fine dell'800.

Tabucchi ritorna sugli stessi «tenebrosi momenti» del fascismo e della seconda guerra mondiale in altri racconti come «I pomeriggi del sabato» (GR), «Capodanno» (AN), e nel romanzo *Sostiene Pereira*. Ne «I pomeriggi del sabato» (GR) e in «Capodanno» (AN) i padri sono morti durante la guerra. Le circostanze concrete non vengono mai spiegate nel primo, mentre tutto risulta più chiaro nel secondo. Ci sono molte corrispondenze tra i due racconti (le date sulle fotografie quasi identiche e scattate tutte e due a Venezia, le madri malinconiche, i figli che non possono esprimere il loro lutto in modo diretto), e si è tentati da credere che i due padri-ufficiali potrebbero aver fatto la stessa fine. In questi racconti la perdita dell'altro e del senso in generale, viene strettamente e direttamente legata alla Storia.

Questo passato prossimo mi interessa molto come scrittore e come intellettuale perché vi trovo le radici del nostro presente. Insomma, credo che quello che l'Europa ha vissuto negli anni Trenta non si può considerare un capitolo

---

<sup>40</sup> Questo paragone tra i cavalieri dei poemi rinascimentali e quelli della letteratura contemporanea si può anche fare a proposito dei romanzi degli anni '70 di Vassalli o Celati in cui lo spirito errante degli eroi fa parte di un progetto di contestazione. Inoltre, il protagonista del romanzo di Celati, *La banda dei sospiri* (1976), si chiama Garibaldi.

chiuso. Quando si vede il nazionalismo che ritorna, quando si vede picchiare un extracomunitario, uno deve dedurre che evidentemente certe ideologie che si sono formate negli anni Trenta hanno lasciato un loro strascico... (Tabucchi 1997, p. 3)<sup>41</sup>

Con la raccolta del *L'angelo nero*, Tabucchi arriva ad esprimere un'atteggiamento sempre più pessimista e disilluso. *Pereira* rappresenta un cambiamento nell'opera dello scrittore, in quanto il protagonista del romanzo, a differenza degli altri personaggi tabucchiani, ora interviene attivamente e con successo nella realtà storica.

### L'identità politica

L'interesse di Tabucchi per la storia si unisce con il desiderio di mettere a confronto i diversi atteggiamenti politici, descrivendo e problematizzando con ciò anche l'identità politica del soggetto nei vari momenti storici. Tabucchi non solo denuncia l'oppressione dell'individuo da parte dei regimi fascisti (in Italia e in Portogallo), ma si occupa anche in modo più specifico della scissione e dei contrasti che ci sono stati durante tutto il '900 all'interno della sinistra socialista e comunista, e mette in rilievo soprattutto i contrasti tra l'anarchismo libertario e il comunismo celebrando gli ideali anarchici. I testi di Tabucchi tracciano infatti – ovviamente a frammenti e indirettamente – una micro-storia delle idee anarchiche dalla fine dell'800, attraverso gli anni '30 con la guerra civile spagnola e la Resistenza, fino agli anni '70.

*Piazza d'Italia* svolge un ruolo importante in questo quadro in quanto inaugura una tendenza che attraversa come un filo rosso l'opera di Tabucchi celebrando le idee libertarie dell'anarchismo tramite il costante atteggiamento anti-autoritario di Plinio e dei due Garibaldi contro i padroni. I personaggi del romanzo rappresentano vari atteggiamenti politici: Don Milvio «spacciava come Vangelo il libro *Socialismo cristiano*»; Gavure, l'unico vero intellettuale (impegnato) del romanzo che muore ucciso dai fascisti, rappresenta il comunista partigiano; Garibaldi è il focoso popolare anarchico. E il contrasto tra Gavure e Garibaldi si tematizza ad esempio nel dialogo in cui Garibaldi afferma polemicamente: «Con la vostra melina non ci si cava i piedi da questa merda [...]. Le bombe, ci vuole». Gavure non è d'accordo con Garibaldi, ma sostiene con il viso triste «di chi sa come andrebbero le cose» che «verrà il tempo anche per questo» (PZ, p. 88). Forse anche il segreto di don Milvio è da leggere in questa

---

<sup>41</sup> Questo brano è tratto da un'intervista con Tabucchi, «Lo scrittore è un ascoltatore», trovata sull'Internet il 13-4-97, ma purtroppo oggi non più reperibile. L'indirizzo era:  
[www.alfea.it/arsenale/ArsCinema/interviste/IntTabucchi\\_A.html](http://www.alfea.it/arsenale/ArsCinema/interviste/IntTabucchi_A.html)

chiave: la sua conclusione che «l'uguaglianza non si ottiene con le macchine idrauliche» (ibid, p. 150), esprime la convinzione che ormai ci vogliono dei mezzi più forti per combattere l'ingiustizia sociale. Esprime anche la perdita di fiducia nello sviluppo tecnico come mezzo per migliorare il mondo, la perdita del progetto illuministico.

Tuttavia Garibaldo si lascia convincere dai partigiani (dopo la morte di Gavure) ad aderire al PCI riconoscendo in quel momento che non c'era altro da fare che organizzarsi e iscriversi al partito: «È finito quel tempo» dice dell'anarchia, «oggi giorno bisogna essere uniti, bisogna organizzarsi. Aveva ragione Gavure, l'unione fa la forza» (ibid, p. 134). Ci si può chiedere se questo sviluppo di Garibaldo sia da interpretare come l'espressione di un atteggiamento generale di rifiuto dell'idea anarchica anche da parte dell'autore implicito al momento della stesura del testo. Infatti, anche se questo evento narrativo si riferisce a un determinato periodo storico, cioè alla seconda guerra mondiale, si è tentati di paragonarlo con il momento storico in cui il romanzo è stato scritto, gli anni '70, e si è tentati di interpretare l'iscrizione di Garibaldo al PCI come una dichiarazione di appoggio al partito comunista in un momento (il 1975) in cui esso stava crescendo e in cui si discuteva vivamente la sua politica nei confronti degli altri partiti politici e dei gruppi extraparlamentari di estrema sinistra e anarchici. Tuttavia, non credo che la scelta di Garibaldo vada interpretata in questo modo, se la consideriamo sullo sfondo di tutta l'opera di Tabucchi e alla luce di qualche intervista e saggio in cui Tabucchi esprime un atteggiamento piuttosto scettico nei confronti dell'ideologia comunista, come nei confronti di qualsiasi ideologia. La scelta di Garibaldo rispecchia piuttosto la specifica situazione storica, in cui era necessario che i partigiani si organizzassero, per motivi di sicurezza e per operazioni più efficaci. Nel 1975 si stavano radicalizzando i contrasti tra PCI e gruppi extraparlamentari, specie per il clima creato in Italia dalle Brigate Rosse. E nell'altro paese di Tabucchi, in Portogallo, si stava realizzando la «rivoluzione dei garofani», cioè la rivolta militare contro il regime di Salazar. Per quanto riguarda quest'ultimo caso, Tabucchi ha dichiarato di aver simpatizzato con la rivolta, anche se era di carattere militare, siccome era l'unico modo di arrivare alla democrazia.<sup>42</sup>

*Piazza d'Italia* contiene ancora delle spiegazioni storiche o logiche agli eventi nel senso che l'identità politica dei personaggi viene collegata alla loro situazione sociale, storica o sentimentale. Il romanzo 'spiega' ad esempio quasi manzonianamente le ragioni della scelta di Melchiorre, la sua codardia, la paura e la debolezza in parte dovute alla tirannia del nonno: «era diventato fascista non tanto perché i bolscevichi erano atei e

---

<sup>42</sup> V. Scarponi 2002, pp. 116-117 in cui Tabucchi parla della situazione politica del Portogallo durante la «rivoluzione dei garofani».

volevano distruggere la proprietà, quanto per cercare compagnia» (PZ, p. 79). Nei racconti degli anni '80, l'identità politica del soggetto sarà invece descritta come il risultato di eventi quasi casuali, di nessi tra le cose che non seguono una logica sostanziale.

Il racconto «Dolores Ibarruri versa lacrime amare» riprende la tematica dell'opposizione tra comunismo e anarchismo e conferma la predilezione dell'autore per il socialismo libertario e la sua critica nei confronti del comunismo (stalinista) di Dolores Ibarruri. Il protagonista Piticche è assente, è morto, e il racconto consiste del racconto della madre che evidentemente risponde alle domande di un giornalista. Al giornalista interessa capire gli eventuali motivi politici della morte di Piticche, e anche se la madre rifiuta di vederne, il racconto narra, attraverso allusioni, non solo la storia della madre e il suo punto di vista sul destino del figlio, ma anche la storia della formazione politica di Piticche. La madre dice che Piticche era troppo piccolo per avere idee politiche (GR, p. 98), ma dice anche che Piticche ha sentito bene le storie del padre Rodolfo che aveva partecipato alla Resistenza e alla guerra civile spagnola con le Brigate internazionali: «lui lo stava a sentire con gli occhi attenti, gli piacevano tanto le storie di suo padre, poi cantavano assieme delle canzoni spagnole che Rodolfo sapeva, anche il Piticche le aveva imparate subito» (ibid, p. 99). Rodolfo era un «socialista libertario», e dal racconto della madre veniamo a sapere che conosceva leaders comunisti come Longo e Dolores Ibarruri, la famosa Pasionaria, ma che poi aveva litigato con Dolores, essendo rimasto deluso dal tradimento dei comunisti:

una volta avevano avuto una lite furibonda, lei gli aveva detto brutte parole e lui le aveva risposto che un giorno lei avrebbe pianto amaramente sugli errori commessi, [...] diceva che si era venduta ai russi, che aveva commesso atrocità sui compagni. (Ibid, p. 99)

Ora queste storie fanno parte del bagaglio culturale e affettivo di Piticche. Il racconto usa il tema della relazione tra padre e figlio per accennare all'ipotesi di un parallelo o una continuità tra la situazione storica della guerra civile spagnola (e la Resistenza) e il clima politico degli anni '70 in Italia. In tutti e due i casi si vede un contrasto tra partito comunista e movimento anarchico: così come Rodolfo provava delusione nei confronti di Dolores, anche molti gruppi di sinistra, compresi gli anarchici provavano rabbia nei confronti di ciò che vedevano come un 'tradimento' del PCI quando esso decise di fare un compromesso con DC. La partecipazione di Piticche al movimento terrorista si può interpretare come la realizzazione di una vendetta rispetto ai comunisti, una vendetta ritardata e spostata che il padre Rodolfo non realizzò mai, un gioco del rovescio appunto.

In questa prospettiva l'anarchismo e il terrorismo di Piticche si possono considerare risultato di una sua identificazione con il padre defunto e assente, con il suo atteggiamento politico, e non una identificazione con Dolores come potrebbe sembrare a prima vista. Questa interpretazione viene confermata dalla lettera che il padre riceve alla fine del racconto e che può essere o parte del gioco tra padre e figlio, o una lettera vera. Una lettura attenta dimostra però che deve essere una lettera finta, scritta dal figlio come parte del loro gioco, dato che Dolores Ibarruri nella realtà storica non si pentì mai.<sup>43</sup> La madre versa quelle lacrime amare che Dolores non versò mai, ma che il figlio e il padre (e Tabucchi) sognano lei abbia versato, e che il figlio perciò inventa nella lettera, («era un sognatore il mio Rodolfo, questo ha insegnato a nostro figlio» (ibid, p. 99)). Forse Piticche la scrive per rendere felice il padre morente e per promettergli indirettamente di aderire ai suoi stessi ideali. In ciò consiste il rovescio della storia. Attraverso questa tematica politica la storia di Piticche si collega a *Piazza d'Italia*, ma anche a «Piccoli equivoci senza importanza» e a *Il filo dell'orizzonte*.

Piticche stabilisce un nesso tra passato e presente, e compie con ciò una sorta di espiazione, anche se rovesciata. Proprio come sembra accadere al personaggio assente ne *Il filo dell'orizzonte*, su cui viene avanzata la seguente ipotesi da Spino:

lo ha visto uscire dal suo nascondiglio e mettersi volutamente nella traiettoria delle pallottole cercando l'esatta balistica che gli portava la morte, [...] come chi segue la geometria di una traiettoria per compiere un'espiazione o realizzare un semplice nesso fra gli avvenimenti. Così aveva fatto Carlo Nobodi, che da bambino si chiamava Carlito: aveva stabilito un nesso; attraverso di lui le cose che sono avevano trovato il modo di disegnare la loro trama. (FO, p. 99)

Anche qui, ne *Il filo dell'orizzonte* un giovane è stato ucciso in uno scontro con la polizia, una «persona gentile e corretta, sempre puntuale nel pagare i conti» (ibid, p. 31), un giovane studioso di «limpida intelligenza» (ibid, p. 45) che apparentemente non aveva nessuna ragione di partecipare a un gruppo terroristico, e per cui non si è trattato di una scelta politica, quanto piuttosto esistenziale o addirittura casuale, come viene accennato nella citazione. Come Piticche, anche Carlito era «un bambino allegro» e buono (ibid, pp. 69, 71). In questa prospettiva è significativo che le scelte ideolo-

---

<sup>43</sup> In un'intervista Tabucchi ha infatti detto a proposito di Dolores: «Personalmente non amo molto la Dolores Ibarruri. Mi pare un personaggio negativo. Ha combattuto gli anarchici, è stata stalinista, disgraziata e spazzata via dalla storia» in: *Lo scrittore come ascoltatore*, p. 2, cfr. nota 41. Ringrazio Ivan Z. Sørensen per i suggerimenti riguardo alle prospettive storiche e politiche nel racconto in questione.

giche dei giovani terroristi nei racconti di Tabucchi degli anni '80 non vengano descritte come scelte razionali e logiche, come frutto di riflessioni politiche, ma come scelte nate dal caso oppure da una sorta di nesso affettivo o sentimentale. Nei racconti di Tabucchi la Storia e la politica sono infatti non solo trasmissione di idee, ma anche di sentimenti, cioè strettamente connesse alla vita affettiva. I figli ereditano la rabbia dei padri e il dolore subito da essi, ereditano il loro senso di colpa o il loro desiderio di vendetta. Nel caso di Piticche però il padre non ha desiderato quella vendetta, la quale sembra un equivoco, un equivoco storico: forse Piticche fraintende i discorsi politici del padre, e forse non sa distinguere fra la strategia e la mèta. Per raggiungere la sua mèta (la democrazia, l'antifascismo) il padre non esprime un atteggiamento violento, ma rappresenta anzi un atteggiamento culturale e umanista: «amava la cultura, i libri [...], diceva che in ogni libro c'è sempre un uomo e che bruciare un libro è come bruciare una persona» (GR, p. 99). Piticche, invece, è evidentemente entrato in un gruppo di terroristi, e ha commesso «cose atroci». Esiste una teoria sulle ragioni del terrorismo secondo la quale i giovani cresciuti in famiglie di sinistra fraintesero i discorsi dei genitori sulla rivoluzione e il socialismo, credendo che bisognasse realizzarli con la violenza. E il racconto di Tabucchi descrive questa differenza tra le generazioni: ciò che per i genitori erano ideali nati da una situazione sociale precaria, in un ambiente operaio, per i figli, che erano studenti e accademici, erano ideali acquisiti in un altro contesto storico, non a partire da esigenze materiali.

In «Piccoli equivoci senza importanza» viene disegnato lo stesso scenario. Lo sfondo storico del racconto sono gli anni di piombo, o meglio la traccia che hanno lasciato nella storia successiva. Il racconto si svolge durante un processo terroristico in una sala di corte in cui tre vecchi amici si incontrano: l'uno giudice, l'altro accusato per terrorismo, e il terzo, l'io narrante, a quanto pare un giornalista che deve prendere appunti durante il processo. L'assurdità della situazione descritta è sottolineata dal fatto che le scelte dei tre sono state evidentemente guidate dal caso e non da ragioni politiche coscienti. Leo, il terrorista, che assomiglia a Piticche (in «Dolores Ibarruri versa lacrime amare») e a Carlito (in *Il filo dell'orizzonte*), con la sua «aria strafottente» (ibid, p. 17), è «elegante e futile» (ibid, p. 13), ed ha «la battuta facile e il dono dell'ironia» (ibid, p. 14).

Ora la Storia ha catturato i personaggi come in una rete a strascico da cui non riescono a uscire. Il racconto descrive l'assurdità della Storia, che è come «una vecchia pazza che ride alle nostre spalle», come dirà molti anni dopo George Orwell in un altro testo di Tabucchi, *Marconi, se ben mi ricordo* (MAR, p. 35). Come abbiamo già visto sopra, in «Piccoli equivoci senza importanza» il passato si fonde con il presente nella coscienza dell'io narrante, che sente una «nostalgia della Semplificazione» e sogna uno stato

innocente come quello simboleggiato dall'immagine dei quattro amici seduti su una foglia come organismi mononucleari:

Voglio dire, seduti propriamente no, perché i nostri organismi erano diventati microscopici e mononucleari, senza sesso, senza storia e senza ragione [...] e avevamo solo la funzione di stare lì [...]. (PESI, p. 17)

Si potrebbe dire che l'autore implicito, interpretando la storia in questo modo, tolga ai terroristi la responsabilità delle loro azioni «atroci», o che giustifichi il terrorismo di quegli anni. Ma forse l'intento è piuttosto quello di esprimere un'idea dei personaggi come catturati dalla Storia o da un ruolo che la Storia sembra aver dato loro per caso. Il racconto descrive l'identità politica del soggetto come formatasi in un incontro casuale con la storia collettiva, come guidata da equivoci, da aspetti soggettivi e emotivi, da nessi che hanno una logica più formale che sostanziale.

La celebrazione degli ideali anarchici ritorna nella pièce radiofonica, *Marconi, se ben mi ricordo*, pubblicata nel 1997. Essa si svolge in uno studio radiofonico a Londra, nel 1935. L'occasione concreta per scrivere il testo per la RAI era il centenario dell'invenzione della radio nel 1995, ma Tabucchi coglie il momento per tematizzare di nuovo gli anni '30 in rapporto alle tendenze anti-democratiche del periodo, e per fare una doppia commemorazione ricordando anche un evento importante per gli anarchici: proprio nell'anno dell'invenzione della radio, un gruppo di anarchici fu espulso dalla Svizzera e accolto in Inghilterra.

Il conduttore del programma Stephen Craigh ha invitato degli ospiti nello studio per celebrare le idee anarchiche, perché «sono idee che servono alla democrazia in Europa [...] almeno in questo momento» (MAR, p. 16). Il testo è pervaso da uno spirito ottimista e primaverile ancora vivo nel 1935 anche se «le camicie nere sono padrone assolute del campo» (ibid, p. 46). La tonalità è molto diversa dall'atmosfera negativa, ad esempio, della raccolta di racconti *L'angelo nero*. Uno degli ospiti è l'anarchico Alberto Meschi che esprime fiducia nel futuro:

La Storia è la nostra strada maestra. È vero che ha starnazzato dietro di noi come un'oca condannata al forno, ma il futuro... ebbene, ci sarà un futuro per i reietti della terra, e io credo che sarà un futuro di libertà e giustizia, perché i cicli della storia, sono siffatti, al periodo nero, succede sempre un periodo luminoso, e io voglio credere nel sole dell'Avvenire. (MAR, p. 35)

Anche un altro ospite, George Orwell, ha fiducia nel futuro: «La Storia è fatta così, signor Stephen, è una bestia testarda, è come una mula sull'orlo del precipizio. Ma bisogna insistere. Il segreto è tutto qui: insistere» (ibid, p. 45).

L'ottimismo e la volontà di combattere rispecchiano forse l'aria di ottimismo che si respirava in Italia nel 1995, al momento della stesura del

testo, l'anno dopo la caduta del primo governo di Berlusconi, accaduta nel dicembre del 1994, e l'anno precedente alla prima vittoria elettorale in Italia di una coalizione che includeva anche la sinistra, cioè la vittoria dell'Olivo nel 1996.<sup>44</sup> La stessa volontà, o meglio la necessità, di insistere e combattere contro i totalitarismi era stata espressa anche in *Sostiene Pereira* del 1994, di cui ci occuperemo alla fine di questo capitolo.

### L'ingranaggio della vita

In gran parte dell'opera di Tabucchi c'è, come si è visto fin qui, una visibile presenza del motivo storico-politico, attraverso il quale egli critica e denuncia le ingiustizie, le oppressioni e le violenze operate dai vari regimi totalitari del '900. Ma è anche vero che la prospettiva cambia dopo l'esordio: i protagonisti dei primissimi romanzi mantengono la loro fiducia negli ideali e nell'utilità dell'intervento pratico, però finiscono sempre uccisi dai loro «padroni»; i personaggi dei racconti degli anni '80 – che sono quasi sempre degli intellettuali, cioè scrittori, poeti, giornalisti, professori o studenti – sembrano invece aver perso la speranza, non intervengono direttamente per combattere l'ingiustizia e il male, rimanendo degli osservatori della realtà. Forse è per ciò che esprimono spesso un senso di colpa. I racconti di quegli anni rappresentano non solo una perdita delle ideologie e della fiducia nel progresso, ma a volte anche una perdita dello stesso senso della realtà e della storia, che – come abbiamo già avuto modo di illustrare – viene vissuta attraverso il filtro della memoria e della finzione. Il soggetto si orienta sempre di più verso delle questioni esistenziali e epistemologiche, e non politiche, in una ricerca di conoscenza teorico-epistemologica.

La parabola esistenziale di Antero De Quental è emblematica di questo spostamento di prospettiva: egli è il personaggio biografato in uno dei testi della raccolta *Donna di Porto Pim*, del 1983. Da giovane lascia il piccolo villaggio povero della sua isola nelle Azzorre per studiare e vedere il mondo, e per inseguire dei grandi ideali e passioni. È entusiasmato dall'idea di una «giustizia nuova che parlava dell'uguaglianza e della dignità degli uomini» (DPP, p. 42), e diventa un dirigente del movimento socialista portoghese. De Quental fonda l'associazione nazionale dei lavoratori, ma a un certo punto, dopo aver avuto delle delusioni che non vengono specificate nel racconto, capisce che deve lasciare ad altri uomini più pratici di lui il proseguimento dell'opera che aveva iniziato. È «come un bambino che perde l'innocenza e scopre d'improvviso la volgarità del mondo» (ibid,

---

<sup>44</sup> È la stessa aria ottimista e allegra che si respira nel libro di Stefano Benni: *En ganske særlig dag i april*, Brøndum Copenaghen 1997 (Un giorno d'aprile speciale) che descrive infatti l'euforia per le elezioni della sinistra. Da quanto sono riuscita a verificare il libro è stato pubblicato solo in Danimarca.

p. 43). La storia di De Quental racconta di una perdita di ideali e della conseguente inquietudine: De Quental si stanca «della forma transitoria e imperfetta dell'ideale» e «la sua ansia si rivolgeva ormai a un altro ordine geometrico», cioè quello metafisico del Nulla, la «forma più perfetta della perfezione» (ibid, p. 44). L'identità di questo personaggio inquieto e malinconico si disgrega completamente e finisce con il suicidio. La scacchiera circolare che appare nel racconto potrebbe rappresentare il naufragio dell'intellettuale che improvvisamente si trova in un gioco senza coordinate precise, e senza una mèta precisa.

I protagonisti-intellettuali dei racconti degli anni '80 vivono spesso la realtà come un labirinto o una tessitura assurda in cui «tutti i fili si intrecciano» (PESI, p. 32), e a cui sembrano arrendersi. È una realtà difficile se non impossibile da spiegare e capire secondo criteri logici e razionali, e il soggetto si sente senza potere davanti a essa:

La vita è un ingranaggio, una rotella qua, una pompa là, e poi c'è una cinghia di trasmissione che collega tutto e trasforma l'energia in movimento, proprio come nella vita, un giorno mi piacerebbe capire come funziona la cinghia di trasmissione che lega tutti i pezzi della mia vita. (Ibid, p. 34)

Per trovare una via d'uscita dall'ingranaggio o dalla rete a strascico, la narrativa di Tabucchi mette spesso in scena una ricerca, una *quest*, a volte strutturata come un viaggio o come un giallo, cioè secondo due generi «epistemologici», come osserva Ceserani (1997, p. 134). Come dei detectives, i personaggi cercano qualcosa, un oggetto concreto, una persona o una soluzione a un'enigma, o cercano una storia da narrare come nel caso del protagonista di «Donna di Porto Pim».

In alcuni testi il protagonista cerca di riconquistare il senso della realtà avvicinandosi a un *altrove*, cioè ad un altro spazio culturale e geografico, come l'India di *Notturmo indiano* o le Isole Azzorre della raccolta *Donna di Porto Pim*. In quest'ultimo libro l'altrove geografico funziona come un modello alternativo alla realtà presente, così difficile da comprendere e accettare, e l'autore esprime il suo fascino e affetto per i libri di viaggio in quanto «essi posseggono la virtù di offrire un altrove teorico e plausibile al nostro dove imprescindibile e massiccio» (DPP, p. 11).

Nei libri di viaggio viene introdotto il motivo del rapporto tra Occidente e terzo mondo, ma senza che al terzo mondo venga attribuito il carattere di un'alterità concreta, culturale o sociale, quanto invece un ruolo più simbolico. La realtà non è mai un concetto innocente in Tabucchi. «Ma a un certo punto bisogna avere il coraggio di misurarsi con la realtà», dice uno dei personaggi-scrittori in *Donna di Porto Pim*, aggiungendo però «almeno con la realtà della nostra vita» (DPP, p. 26). E quest'ultima parte rende la frase ambigua e relativa, e rispecchia un rapporto problematico tra realtà e finzione.

*Donna di Porto Pim* è un libro che per molti aspetti sembra esprimere il desiderio di avvicinarsi alla realtà in un modo concreto e diretto: molti dei testi contenuti nella raccolta sono testi saggistici che descrivono i destini di viaggiatori inglesi, portoghesi, americani, scozzesi e i loro naufraghi sugli scogli delle isole. Il narratore (che unisce i testi della raccolta altrimenti molto impari) si riferisce ai libri di storia e di viaggio (Michelet e Melville) da cui cita storie di baleniere e informazioni oggettive sulla caccia alle balene. Egli è uno sguardo che descrive ciò che vede e che soprattutto riferisce ciò che *altri* hanno visto e ciò che hanno scritto su queste isole e la loro storia. Il viaggio del narratore si svolge attraverso i viaggi altrui, attraverso i loro resoconti e la loro biografia, è come un medium o come un filtro che trasmette i racconti altrui. Ma, anche se l'io è in cerca di qualcosa attraverso l'altrove, anche se è «avido di storie vere» (DPP, p. 30), come suggerisce il vecchio cantante-assassino, forse le sue non sono «vere», ma, come quelle del vecchio, sono canzoni che «piacciono ai turisti». Comunque, «tutti i libri sono stupidi, c'è sempre poco di vero», secondo il vecchio cantante (ibid, p. 74). E forse questa battuta si riferisce metanarrativamente ad alcuni testi della stessa raccolta: anche se una volta le Azzorre erano un luogo dove si andava per guarire dalle malattie (DPP, p. 31), l'io in cerca di storie vere e di un altrove più «plausibile» vi trova soprattutto delle storie-metafore con cui esprimere autoriflessivamente il proprio disagio e la propria disillusione. Egli vede se stesso attraverso l'altro, ma non «guarisce» nelle Azzorre, e non ritrova il senso della realtà. Le osservazioni dell'io formano piuttosto uno specchio in cui riflettersi: ciò che l'io vede e sente, tutti i «lamenti confusi», le litanie (ibid, p. 32), gli incontri casuali che diventano decisivi, i destini solitari di pescatori, sognatori e viaggiatori e le anime perdute che si muovono verso il «faro inutile nella notte», rientrano tutti nella visione del mondo che egli aveva già, e gli sembrano quindi familiari. L'io si specchia facilmente in questo mondo pieno di *saudade* che conferma la disposizione malinconica della sua anima.

Alla fine del libro c'è una mappa delle isole: ma questa mappa non dà quasi nessuna informazione, non si leggono le sue scritte, è una mappa simbolica e le isole che vi sono raffigurate sembrano delle balene in mezzo al mare. Si forma in questo modo un'immagine che richiama un passaggio di uno dei primi testi della raccolta in cui vengono descritti degli scogli nel mare che in realtà erano delle balene azzurre a passeggio (ibid, p. 25). La raccolta *Donna di Porto Pim* vorrebbe da una parte avvicinarsi alla realtà storica e sociale delle isole, ma dall'altra parte l'altrove vi rimane 'teorico' e i luoghi ottengono presto un significato simbolico e letterario, se non metafisico. Come nel caso del romanzo successivo, *Notturmo indiano*, in cui l'io rimane uno straniero in India, un intellettuale occidentale che osserva a distanza il mondo.

Nell'ultimo testo della raccolta *Donna di Porto Pim*, il narratore descrive l'essere umano dalla prospettiva rovesciata di una balena, rappresentando con ciò un'idea (poi ripetuta nei libri successivi di Tabucchi) degli uomini (occidentali) affannati ed inquieti, «con una piccola testa mobile nella quale pare si concentri tutta la loro strana vita» e con la capacità di dare «la morte con fragilità e graziosa ferocia» (DPP, p. 81). Da un altro frammento molto bello del capitolo chiamato «Alto mare», sappiamo che anche le balene lanciano ormai dei «segnali inutili» quando cercano di comunicare con le balene dell'altra parte del mondo perché la loro comunicazione è ostacolata dall'inquinamento causato dall'essere umano:

Ora che i mari sono pieni di rumori meccanici e di ultrasuoni artificiali, i messaggi fra le balene sono troppo disturbati perché esse possano afferrarli e decifrarli. Esse continuano a lanciarsi inutilmente segnali e richiami che vagano perduti negli abissi. (DPP, p. 50)

Il canto degli uomini non è un richiamo, come quello delle balene, ma uno «struggente lamento» da cui «si capisce che sono tristi» (ibid, pp. 81-82).

Anche *Notturmo indiano* descrive il senso di estraneità dell'io all'incontro con il mondo sudicio e povero di Bombay, e egli è cosciente della propria distanza e la propria identità occidentale quando ad esempio descrive il proprio sguardo come «sadico» (NI, pp. 33 e 37) e se stesso come «parassita» (ibid, pp. 83, 88). L'incontro con il mondo dell'India lo rende consapevole del valore ideologico dello sguardo dei signori; in India «non ci sono signori», la miseria rende tutti uguali. Quindi, il viaggio potrebbe essere interpretato come un 'risveglio', cioè verso una maggiore autocoscienza ideologica dell'io, come interpreta J. Francese (1991, pp.182-197). Il critico ritiene che il romanzo contenga una critica del soggetto occidentale che – come Xavier – vive in India «senza rimorso». Credo tuttavia che l'India abbia un significato più metaforico che concreto, e che nemmeno in questo caso l'altrove costituisca una salvezza per l'io. Come in *Donna di Porto Pim*, neanche qui l'incontro con l'altrove fa parte di un impegno sociale verso il terzo mondo, ma di un progetto esistenziale individuale. E l'io rimane un estraneo nell'altrove. In *Notturmo indiano*, che si svolge di notte, al buio, l'io si sposta seguendo tracce casuali in un universo incomprensibile e impenetrabile. La ricerca è, come quella degli altri protagonisti-detectives o viaggiatori di Tabucchi, astratta, ed è piuttosto una ricerca d'identità o di un senso della vita.

Le ricerche in *Notturmo indiano* e ne *Il filo dell'orizzonte* non portano a nessuna mèta. Nel suo tentativo di ricostruire la vita dell'uomo morto, Spino avanza per appuntamenti ambigui, e con pochi oggetti legati al passato della vita di Carlo Nobodi, poche tracce dove ogni segno rinvia ad un altro. Egli procede incerto, per ipotesi, senza trovare niente, e la narra-

zione è piena di reticenze senza soluzioni unitarie. A un certo punto domanda:

tu chi sei per te? Lo sai che se un giorno tu volessi saperlo dovresti cercarti in giro, ricostruirti, frugare in vecchi cassette, recuperare testimonianze di altri, impronte disseminate qua e là e perdute? È tutto buio, bisogna andare a tentoni. (FO, p. 80)

Spino cerca un legame tra i segni come in un processo di interpretazione che non porta mai ad un ultimo referente: a livello dell'intrigo non arriva mai a capire chi è stato l'assassino di Carlo Nobodi. Si descrive con ciò un atto di conoscenza intellettuale simile ad una sorta di pratica notturna, improduttiva, piena di divagazioni, senza un punto fisso né di partenza né di arrivo:

un modo diverso e apparentemente incongruo che obbediva invece a una logica implacabile come una geometria ignota: qualcosa di intuibile ma impossibile da formulare in un ordine razionale o in un perché. (FO, p. 98)

Racconti come «Rebus» (PESI), «Any where out of the world» (PESI) o «Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa» (VBA) descrivono simili enigmi irrisolti del passato che in vari modi sfidano i protagonisti. La loro ricerca della soluzione non giunge a niente, e questi testi sembrano piuttosto dei gialli a rovescio che esprimono un profondo dubbio epistemologico. «Il mondo è mondo per essere dubitato», come si legge nel primo monologo de *I dialoghi mancati*. È Pessoa a dirlo, ma Tabucchi sembra pienamente d'accordo. In «Rebus» viene descritto un simile processo in cui l'io a un certo punto dice:

A volte una soluzione sembra plausibile solo in questo modo: sognando. Forse perché la ragione è pavida, non riesce a riempire i vuoti fra le cose, a stabilire la completezza, che è una forma di semplicità, preferisce una complicazione piena di buchi, e allora la volontà affida la soluzione al sogno. (PESI, p. 29)

Il filo dell'orizzonte, un luogo geometrico che si sposta con il nostro sguardo, come già detto sopra, è metafora dell'irraggiungibilità del senso e del fallimento del progetto conoscitivo inteso come progetto razionale.

### **Il senso di colpa**

L'impossibilità del soggetto di capire o intervenire nella realtà, e la sua tendenza, invece, a rendere presente e visibile il suo lato notturno, comporta un sentimento di colpa nei testi di Tabucchi. «Le persone che dormono male sembrano essere più o meno colpevoli: che cosa fanno? Rendono la notte presente», come dice Tabucchi citando Blanchot nella nota a *Notturmo indiano*. L'insonnia infatti è una metafora ricorrente in Tabuc-

chi non solo dell'enigmaticità della realtà e dei suoi lati oscuri, ma anche del senso di colpa e dell'inquietudine provati dal soggetto-intellettuale.

Il motivo della colpa si trova ad esempio nel racconto «Piccoli equivoci senza importanza» in cui l'io-giornalista confessa che

il mio semplice guardare loro che recitavano la loro parte, anche questa era una parte, e in questo consisteva la mia colpa, nello stare al gioco, perché non ci si sottrae a niente e si ha colpa di tutto, ognuno a suo modo. (PESI, p. 16)

E il motivo si ritrova in molti dei racconti della raccolta *L'angelo nero* in cui la maggior parte dei narratori sono intellettuali o scrittori e in cui il motivo della colpa è collegata a quello metanarrativo del narrare stesso: infatti, i personaggi hanno difficoltà a raccontare le loro storie, come in «Il batter d'ali di una farfalla..» (AN), «Notte, mare o distanza» (AN) e «Staccata buratta» (AN), e la narrazione assume un carattere ipotetico e incerto, percorsa com'è dalla menzogna, dalla provvisorietà e da un'esperienza di insufficienza.

I personaggi si sentono colpevoli per questa insufficienza della letteratura e per trovarsi lontano dalla realtà. Ne «La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita» l'io ripete continuamente che «la poesia è abbaglio» (AN, p. 102) riconoscendo con ciò il tradimento della scrittura:

Sono io, avrebbe detto, sono un poeta, la poesia è menzogna, ho mentito per tutta la vita, tutta la scrittura è un peccato contro se stessi, [...] per tutta la vita mi sono immolato, mi sono sacrificato, ho peccato contro me stesso. (AN, p. 103)

Il senso di colpa da parte del poeta comporta un bisogno di confessione, come vale anche per altri personaggi di Tabucchi, non solo di questa raccolta, ma anche ad esempio per Pereira.

Tabucchi usa una metaforica religiosa, in cui il rituale, il gesto, la colpa e la confessione sono elementi centrali. Ma i personaggi non si confessano ad un'istanza religiosa o divina, e non si sentono in colpa a causa di una trasgressione dalla morale cristiana. La colpevolezza del soggetto è piuttosto collegata alla funzione della letteratura nel mondo storico-sociale, e la loro è una confessione secolarizzata. A questo proposito trovo interessante la definizione di Claudio Magris della letteratura moderna, di cui una delle caratteristiche centrali sarebbe appunto il senso di colpa. Secondo Magris, è l'incapacità del soggetto di dare un senso alla realtà attraverso la lingua a comportare il senso di colpa, un'esperienza che però

non riguarda moralisticamente il singolo individuo, [...] bensì la condizione storica generale, l'impossibilità oggettiva di instaurare valori e di trovare un senso della vita [...]. L'individuo prova il sentimento di vivere in un mondo caduto e avverte questo suo stesso sentimento come colpevole. (Magris 1984, p. 7)

Il *Requiem* di Tabucchi è un requiem secolarizzato, suonato con un'armonica e non con l'organo delle cattedrali. La confessione dell'io de «La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita» infatti non si svolge in chiesa. L'io canta il *Requiem* di Verdi da solo, «e con quel Requiem avrebbe assolto tutti, i presenti e gli assenti, i vivi e i morti, e soprattutto se stesso» (AN, p. 103). Inoltre, non ci sono tratti nei testi che esprimano una morale cattolica, quest'ultima anzi non si accorda ad esempio con il motivo del suicidio che ritorna in più racconti. Infine, per sottolineare come non si trovi un cattolicesimo nascosto nell'opera di Tabucchi, si può citare il suo libro su Pessoa, *Un baule pieno di gente*, in cui lo scrittore caratterizza l'idea del soggetto espresso dalla religione cristiana come basata su un'«anima individuale», a differenza di alcune altre religioni (come ad esempio quelle orientali) che hanno l'idea di un'anima collettiva. Tabucchi esprime da più parti la sua simpatia verso un pensiero del genere, ad esempio in *Sostiene Pereira*, in cui fa riferimento alla teoria della personalità dei tre medici-filosofi che rifiuta l'idea cristiana dell'anima unica.

Anche in *Requiem*, il motivo della colpa è centrale. Ma qui viene anche tematizzata la possibilità di essere assolti dalla colpa, e forse per questo motivo il libro risulta più leggero e luminoso de *L'angelo nero*. L'incontro dell'io con vivi e morti rappresenta una sorta di processo di purificazione spirituale. Il quadro famoso di Bosch, *Le tentazioni di Sant'Antonio*, gioca un ruolo centrale, è una *mise-en-abîme*, per sottolineare questa tematica. Si dice infatti nel libro che il quadro, che simboleggia tentazioni e colpevolezza, ha attirato molti pellegrini che credevano nella sua capacità di fare miracoli. Anche il romanzo di Tabucchi sembra voler rappresentare un simile bisogno. Il parallelo viene confermato quando l'io, all'inizio del romanzo, incontra una zingara che gli dice che «questo giorno ti aspetta e non puoi sfuggirgli, non puoi sfuggire al tuo destino, sarà un giorno di tribolazione ma anche di purificazione, forse poi sarai in pace con te stesso» (RE, p. 29).

In *Requiem*, la maggior parte degli incontri dell'io con i personaggi della sua vita contiene un motivo di colpa. Si tratta di questioni private, in questo caso, che non riguardano la scrittura o la letteratura. La relazione tra l'io, Isabel e l'amico-poeta Tadeus è segnata da elementi di colpa. Isabel e Tadeus sono personaggi che appaiono anche in altri racconti, come ad esempio in «Voci portate da qualcosa impossibile dire cosa» in cui si allude a un *ménage à trois* concluso tragicamente con il suicidio di Isabel.

Il padre defunto appare in *Requiem* per parlare della sua morte. L'io gli racconta il percorso della sua malattia, degli sbagli causati dai dottori dell'ospedale, e quando alla fine il padre chiede all'io come abbia reagito davanti al dottore che si è sbagliato, l'io risponde:

Senti padre, dissi, non so se ho fatto bene, forse avrei fatto meglio a comportarmi in un altro modo, se lo avessi preso a schiaffi, quel tipo, sarebbe stata una soluzione più coraggiosa, ma non l'ho fatto, è per questo che ho questo senso di colpa, invece di prenderlo per il bavero ho scritto un racconto sulla conversazione che avevamo avuto e lui mi ha denunciato affermando che era tutto falso [...] (RE, p. 62).<sup>45</sup>

Tabucchi stesso ha detto che *Requiem* descrive un processo psicologico di elaborazione del lutto in cui il congedo dalle persone importanti purifica l'io, assolvendolo dalla colpa. Ma bisogna aggiungere che al contempo il romanzo descrive anche un movimento di riflessione filosofica per cui la possibilità di essere assolti potrebbe indicare una situazione meno tragica e forse più postmoderna se – come abbiamo detto – uno dei caratteri della modernità è proprio il senso di colpa del soggetto dovuto all'impossibilità di intervenire nella realtà e di darle un senso. Ora, la colpa viene superata, ma non con la ri-integrazione dell'io nella realtà, non con il suo intervento attivo in essa, quanto invece con un ulteriore fuga nella letteratura o nella creazione artistica.

#### La ricerca

Il movimento intellettuale che viene rappresentato ne *Il filo dell'orizzonte* e in *Notturmo indiano*, costituisce non solo lo scacco del soggetto di fronte alla realtà, ma descrive anche un vero e proprio metodo di conoscenza che ha quindi anche un valore positivo. Lo stesso indebolimento del soggetto può essere visto come la sua forza, l'unico modo in cui ci si può relazionare a una realtà vissuta come assurda e labirintica. Questa esperienza intellettuale, in cui non si tratta di cercare forti verità o sicurezze, ma di accontentarsi di avanzare a tentoni, assomiglia al modello di pensiero ermeneutico di Vattimo e Rovatti. Con ciò Tabucchi non rappresenta solo il fallimento del progetto conoscitivo tradizionale, ma forse descrive anche uno spostamento verso un atteggiamento più ottimistico riguardo alle possibilità del soggetto. La narrativa di Tabucchi degli anni '80 propone infatti l'idea che non sia tanto il risultato della ricerca a contare, quanto – e a differenza dei gialli tradizionali – il carattere stesso della ricerca, il *modo* in cui il soggetto fa esperienza e conoscenza del mondo. Il modo di procedere di Spino ne *Il filo dell'orizzonte* e dell'io in *Notturmo indiano* è un metodo che si basa sui sogni, sulle intuizioni ipotetiche, sulle finzioni, sulla memoria (anch'essa falsificatrice), e su collegamenti apparentemente illogici, che non sostituiscono la logica con l'irrazionalità, ma che seguono la logica insita nell'assurdo. Una logica inerente alla visione dal rovescio sulle cose, un po' come la «perversione di abdicare al reale per possedere

---

<sup>45</sup> Il racconto di cui si parla deve essere «Gli archivi di Macao» (in VBA), in cui è infatti rappresentato un dialogo tra l'io e un dottore.

l'essenza del reale» di Pessoa così come l'ha formulata Tabucchi in *Un baule pieno di gente* (1990, pp. 23-24). Questa ricerca di conoscenza rappresenta un modello di pensiero che si potrebbe chiamare letterario o narrativo, cioè un tentativo di avvicinarsi alla realtà e conoscerla che appartiene tradizionalmente alla finzione. Tabucchi descrive un processo di conoscenza paragonabile a un cammino cosparso di vie cieche, senza punti di riferimento, senza mèta. In questo processo il soggetto non viene guidato da una logica razionale, ma dalla logica dei sogni, del caso e dell'intuizione. Anna Laura Lepschy ha detto che: «Dreams and storytelling both supply the links which escape our reason, both fill the gaps left by everyday reality» (Lepschy 1993, p. 209). A mio avviso, la logica dei sogni non riempie tuttavia semplicemente gli spazi vuoti che ad esempio la perdita delle grandi narrazioni ha lasciato, ma rende invece il vuoto ancora più visibile. Forse, però, lo rende anche più vivibile e coerente, visto che questi elementi (sogno, caso, intuizione) contribuiscono a creare una coerenza tra le cose non sostanziale, ma puramente formale, secondo la logica di una narrazione, spesso caratterizzata dalla mancanza di limiti precisi tra reale e immaginario.

Il soggetto di Tabucchi è un soggetto senza certezze sul mondo, che sa solo costruire delle ipotesi sulla realtà (come abbiamo illustrato a proposito del racconto «Notte, mare o distanza» (AN)), dei frammenti ambigui, cioè delle 'verità' che manifestano il proprio carattere di finzione e interpretazione soggettiva. È un soggetto che esprime la crisi della ragione del mondo postmoderno, e l'impossibilità di dire e di conoscere. D'altra parte, però, il soggetto ostenta il proprio narrare attraverso delle strategie metatestuali e intertestuali, ed esprime una fiducia nella narrazione e nella letteratura come conoscenza. Tabucchi risponde quindi alla crisi con una soluzione che consiste nella problematizzazione delle premesse su cui poggiava il concetto tradizionale di ragione, proponendo un metodo di conoscenza diverso, influenzato da elementi imprecisi, soggettivi, 'inaffidabili', ma forse più adatti all'esperienza della realtà presente.

Secondo Tabucchi stesso, il bisogno dell'uomo di capire l'esistenza e se stesso viene soddisfatto con le narrazioni appunto: l'esistenza è solo comprensibile attraverso «concetti narrativi», ha detto, nel senso che

cerchiamo di esprimerci attraverso dei percorsi che ci raccontiamo. Alla vita in sé manca una struttura narrativa. Per quanto essa cerchi di riempire gli spazi che si trovano tra gli eventi, non è capace di rimediare alla evidente mancanza di coerenza. (Kaspersen e Sørensen 1996, pp. 48-51)

Lo scrittore esprime un'idea della letteratura come mezzo di conoscenza, una conoscenza che si basa su dei principi narrativi, invece che sulle 'grandi narrazioni' della modernità:

Io credo che l'uomo contemporaneo è un uomo insicuro, senza sicurezze. In quel labirinto che è la realtà presente, in questo caos [...] la fiducia nei grandi ideali è stata ridotta a niente. Se la letteratura è una forma di conoscenza, e io credo che lo sia, deve cercare di conoscere questo uomo, di penetrare nel buio del suo cuore, analizzare i suoi desideri e sogni. Forse è una ricerca senza fine, perché forse la letteratura non è altro che un'illusione, non offre altro che l'illusione che consiste nell'aprire una porta dietro la quale c'è un'altra porta. Ma questo è la forza della letteratura, la forza dell'illusione, la forza del sogno. [...] L'uomo che è capace di coltivare delle illusioni è già un uomo libero. (Cfr. nota 35)

Nel libro *Sogni di sogni* Tabucchi si immagina quali sogni avrebbero fatto venti diversi personaggi famosi, soprattutto artisti, molti dei quali hanno combattuto per grandi ideali di libertà e giustizia attraverso la loro arte. La realtà storica e biografica dell'individuo in questione viene descritta all'inizio di ogni sogno solo in poche righe, ma, nonostante ciò, è la dialettica tra sogno e realtà a creare interesse: è sempre il risveglio, cioè l'incontro con la realtà, a creare disarmonia e inquietudine nel soggetto sognatore.

Uno dei sognatori è Dedalo, che non riesce ad uscire dal labirinto che ha costruito. Per trovare l'uscita deve indovinare la soluzione di un enigma: ci sono due porte nel palazzo in cui si trova Dedalo, una che porta alla libertà e una che porta alla morte. Uno dei due guardiani dice solo la verità, l'altro dice solo la menzogna. Ora, Dedalo capisce che per sapere la verità sulla porta della libertà, deve rovesciare la risposta che riceve alla sua domanda che suona: «Quale è la porta che secondo il tuo collega conduce alla libertà?» (SO, p. 17). E poi cambia porta. Il racconto sembra illustrare l'idea che Tabucchi ha dell'intellettuale così come lo ha anche definito nel saggio «Un fiammifero Minerva» del 1997 (ora in *La gastrite di Platone*) in cui l'intellettuale segue un simile metodo di conoscenza narrativo e ermeneutico il cui compito è di interpretare la realtà e forse con ciò di uscire da quel 'labirinto' che è l'esistenza moderna. Il rovescio risulta quindi non solo un concetto stilistico, tematico e narrativo, ma anche un concetto che vale per interpretare la realtà storica, assurda e barocca, come risulta ad esempio dal caso di Adriano Sofri, che, secondo Tabucchi, è innocente ma che tuttavia si trova in prigione per un delitto commesso da altri.

### L'impegno

Il romanzo *Sostiene Pereira* combina i due filoni dell'opera di Tabucchi, quello esistenziale, che si occupa dell'identità individuale, e quello storico-politico, che riguarda l'identità collettiva. La teoria sulla pluralità dell'identità che viene citata nel romanzo, che descrive la flessibilità e l'inafferrabilità dell'identità così ricorrente come tema in Tabucchi, si affianca al motivo dell'impegno civile e politico. La rottura con l'opera precedente non è quindi così netta come sembra a prima vista: da una parte ci sono

molti elementi nel romanzo che ricordano i testi precedenti, e dall'altra è forse merito del romanzo di rendere ancora più visibile la presenza del motivo storico-politico nell'opera precedente.

Il protagonista di *Sostiene Pereira* assomiglia a molti altri personaggi tabucchiani: è un intellettuale che, almeno all'inizio, osserva la realtà sociale e politica a distanza, vive «come se fosse morto» nel mondo chiuso del proprio passato, e la sua unica compagnia è la fotografia della moglie defunta con cui parla quotidianamente. Pereira vive nella strada dal simbolico nome di «Rua de Saudade», soffre di un forte senso di colpa senza sapere il perché, e si pente della vita che ha vissuto, ma come altri personaggi di Tabucchi, scopre d'un tratto che «le cose non sono sempre come sembrano» e così ha inizio la sua crisi. Egli credeva di coltivare degli ideali umani, spirituali e etici attraverso il suo lavoro letterario, ma scopre che sta in realtà appoggiando il regime con il suo silenzio. «Ma in che mondo vivi?», gli domanda infatti don Antonio (PE, p. 7 e p. 92).

Come negli altri racconti di Tabucchi, anche qui l'altro gioca un ruolo centrale, e non solo in quanto assente (la moglie). È infatti attraverso l'incontro con gli altri (Monteiro Rossi, Marta, Cardoso) che Pereira comincia a interpretare la realtà diversamente da prima e a cambiare, e sono la sua responsabilità e il suo affetto nei confronti dell'altro (Monteiro) che alla fine lo porteranno all'azione: a differenza di quanto avviene in molti altri racconti, in *Sostiene Pereira* è una figura paterna, cioè Pereira stesso, a vendicare la morte del 'figlio', il giovane rivoluzionario Monteiro. Il romanzo tematizza l'identità personale, e anche qui, come in altri testi, un rovescio d'identità: Pereira comincia a interpretare la realtà da un nuovo punto di vista, ispirato dai due giovani rivoluzionari. Usando la terminologia di Peirce, si potrebbe dire che egli crea dei nuovi 'interpretanti' di sé e del mondo, e alla fine diventa 'altro', anche in senso anagrafico. Ma prima di arrivare a questo punto, la scissione tra il suo vecchio sé e quello nuovo che sta emergendo, si manifesta con un atteggiamento contraddittorio, che gli fa fare e dire cose che non avrebbe detto o fatto seguendo soltanto il suo vecchio sé, che ancora si fa sentire come una voce interiore. Nei dialoghi con Monteiro Rossi ci sono molti esempi di questa scissione di Pereira:

Il problema è che lei non dovrebbe mettersi in problemi più grandi di lei, avrebbe voluto rispondere Pereira. Il problema è che lei è giovane, troppo giovane, potrebbe essere mio figlio, avrebbe voluto dire Pereira, [...]. Il problema è che fra noi ci deve essere un rapporto corretto e professionale, avrebbe voluto dire Pereira, e lei deve imparare a scrivere, altrimenti, se scrive con le ragioni del cuore, lei andrà incontro a grandi complicazioni, glielo posso assicurare. Ma non disse niente di tutto questo. [...] Si sbottonò il primo bottone della camicia e disse: le ragioni del cuore sono le più importanti [...]. (PE, p. 45)

Oltre agli elementi che sottolineano la continuità nell'opera di Tabucchi, il romanzo presenta anche alcune differenze rispetto ai testi precedenti e molti hanno infatti visto *Sostiene Pereira* come l'espressione di un cambiamento nell'opera, come se un nuovo io-autore fosse emerso in Tabucchi. In effetti, la struttura della narrazione è più lineare, basata su dialoghi, la lingua è più semplice, e il contesto storico-politico gioca un ruolo centrale. I personaggi, caratterizzati secondo la loro posizione politica, si dividono nei due gruppi dei sostenitori del regime (Silva, la portiera, il direttore del giornale), e degli oppositori (Padre Antonio, Monteiro, Marta, Cardoso.) Infine, a differenza di altri racconti, il rovescio d'identità di Pereira comporta la sostituzione della sua ingenuità (spiegata con il fatto che egli ha sempre creduto nel lato buono dell'essere umano) con una nuova coscienza politica, che lo porterà a intervenire nella realtà storica con la pubblicazione clandestina di un articolo critico nei confronti del regime fascista.

Prima del suo 'risveglio' Pereira è cieco di fronte alla violenza della realtà, mentre della letteratura ha un'idea conservatrice che appoggia indirettamente il regime. La sua interpretazione della realtà è «in line with the dominant ideology» (Brizio-Skov 1997, p. 190), ma per buona fede e ingenuità, com'era nella maggioranza dei portoghesi che all'epoca non si impegnavano contro il regime, perché avevano paura e non si rendevano ancora conto di ciò che stava succedendo. Ci si potrebbe anche chiedere fino a che punto si tratti per Pereira di una crisi e di un risveglio di carattere ideologico. Così come la sua passività e il suo silenzio non sono il risultato di una scelta ideologica cosciente, forse neppure la sua presa di coscienza del contesto storico in cui vive è il risultato di una scelta cosciente, ma piuttosto guidata dal caso, dai sentimenti e dai gusti letterari, come in altri testi tabucchiani. Forse è solo il suo ultimo atto ad essere un puro atto di volontà: quando viene ucciso Monteiro, prevale in Pereira il rifiuto dell'ingiustizia e scatta in lui un meccanismo di vendetta.

Il romanzo contiene ovviamente una forte critica al regime fascista di Salazar, in favore di una visione più umana e non violenta del mondo. Ma a mio avviso non è un romanzo che difenda le ideologie di sinistra. La relazione che nasce tra Pereira e i due giovani ha un fondamento personale, a partire dai sentimenti e da una curiosità intellettuale e letteraria. Le ragioni del fascino nutrito da Pereira verso i due giovani sono affettive e letterario-estetiche, prima che ideologiche. Questa interpretazione viene sottolineata dal fatto che l'incontro con Monteiro Rossi avviene per mezzo della letteratura, e non della politica. È la tesi di laurea di Monteiro che affascina Pereira. E la loro relazione viene descritta come una relazione tra padre e figlio, e come un rapporto simmetrico: Monteiro è orfano, Pereira è senza figli; Monteiro assomiglia a Pereira da giovane; Monteiro segue quelle «ragioni del cuore» che Pereira comincia a capire solo adesso.

Inoltre, Pereira dice onestamente che continua ad uscire con Monteiro, perché si sente solo (ibid, p. 39).

L'atteggiamento ideologico viene collegato alla vita sentimentale e al caso, come in altri racconti di Tabucchi, ad esempio «Piccoli equivoci senza importanza» e «Dolores Ibarruri versa lacrime amare»: nel primo è l'innamoramento di una ragazza che spinge Leo ad impegnarsi nel terrorismo; nel secondo è (forse) l'amore per il padre che spinge Piticche a partecipare al movimento terrorista. A mio avviso, il romanzo di Pereira esprime un dubbio sulla politica come scelta cosciente, vista piuttosto come conseguenza di aspetti emotivi e casuali. Infatti: «È difficile avere una convinzione precisa quando si parla delle ragioni del cuore, sostiene Pereira» (ibid, p. 46). Bisogna quindi prendere Pereira alla lettera quando dice che non combatte per «la causa» di Marta, anche se lei è certamente uno dei personaggi positivi nell'universo del romanzo.

Il romanzo sembra esprimere l'idea che il contrasto tra arte e vita, letteratura e realtà storica sia un falso contrasto. La scelta di Pereira non è una «choice between life and art» (Brizio-Skov 1997), non deve scegliere tra storia e letteratura, ma rappresenta una visione del ruolo della letteratura *nella* realtà, e supera perciò l'opposizione tradizionale tra letteratura e realtà. Il romanzo illustra in che modo la letteratura possa anche essere un mezzo per impegnarsi nella realtà storica, descrivendo il ruolo centrale e il valore della letteratura nel processo di trasformazione di Pereira e nella sua possibilità di intervenire. La trasformazione di Pereira, il suo 'risveglio' si svolge *attraverso* la letteratura, così come tutta la sua vita si è svolta nell'universo della letteratura. E il primo passo nella trasformazione di Pereira sarà di pubblicare la traduzione di un racconto di Balzac che parla del pentimento, e poi un racconto di Daudet molto critico nei confronti della Germania (un «messaggio nella bottiglia», dice Pereira).

Anche in *Sostiene Pereira* c'è un livello intertestuale, che contribuisce a classificare indirettamente una serie di scrittori secondo le loro convinzioni ideologiche: come i personaggi, anche gli scrittori e le opere citate si dividono in due gruppi: Marinetti e D'Annunzio da una parte, Bernanos, Thomas Mann, Majakovski, Garcia Lorca dall'altra.

La crisi di Pereira e la sua progressiva trasformazione non vengono quindi descritte come la conseguenza di un risveglio strettamente ideologico o politico. È piuttosto la sua coscienza politica a risultare da una trasformazione esistenziale in cui giocano un ruolo centrale soprattutto aspetti letterari e emotivi. L'aspetto politico è solo uno degli aspetti del cambiamento di Pereira. La sua presa di posizione contro il regime ha piuttosto a che fare con una presa di coscienza dell'ingiustizia in senso più largo, una denuncia della mancanza di libertà, uguaglianza e democrazia. Infine, Tabucchi stesso ha definito il romanzo «esistenziale» piuttosto che politico:

Io credo che questo sia sostanzialmente un romanzo esistenziale, che parla di una crisi di coscienza molto vasta che riguarda il passato, il futuro, l'elaborazione del lutto, le scelte della vita; una macerazione esistenziale che in questo caso comprende anche una presa di coscienza politica, perché la politica fa o può fare parte della nostra vita. Ma è solo uno degli aspetti di Pereira [...]. (Gaglinanone e Cassini 1995, p. 18)

Se vogliamo identificare Pereira con una posizione politica, sembra più pertinente considerarlo un 'parente' di Garibaldi in *Piazza d'Italia*, cioè un individualista anarchico: «io non sono compagno di nessuno, vivo solo e mi piace stare solo, il mio unico compagno sono io stesso» (PE, p. 86), sostiene Pereira, e suona come un'eco di Garibaldi. Quando Marta, infatti, lo definisce un anarchico, Pereira si sente sollevato e allegro, e, a differenza del solito, non suda dopo la loro conversazione.

Anche l'incontro con il dottor Cardoso svolge un ruolo centrale per la trasformazione di Pereira e per la nostra interpretazione del romanzo. Se prendiamo sul serio la teoria della pluralità dell'anima, ci accorgiamo che essa è una condizione del cambiamento di Pereira, che viene così inserito in una cornice teorica non direttamente dipendente dalla politica. Non solo perché la teoria riguarda l'anima o la psiche individuale, ma anche per la visione del mondo e dell'uomo che rappresenta.

La teoria della personalità (già citata sopra alle pp. 85-86) viene introdotta nel romanzo dal dottor Cardoso e appartiene alla fine dell'800, come la letteratura che piace a Pereira. Cardoso la spiega a Pereira citando le idee dei medici-filosofi sulla molteplicità costitutiva dell'io: la personalità è una

confederazione di varie anime [...] che si pone sotto il controllo di un io egemone. [...] Quella che viene chiamata la norma, o il nostro essere, o la normalità, è solo un risultato, non una premessa [...]; nel caso che sorga un altro io, più forte e più potente, codesto io spodesta l'io egemone e ne prende il posto [...], e la preminenza si mantiene fino a quando non viene spodestato a sua volta da un altro io egemone [...]. (PE, p. 123)

Anche per la sua trasformazione d'identità, per il suo *rovescio*, Pereira assomiglia a molti altri personaggi di Tabucchi, con la differenza che questa volta il rovescio comporta un maggiore impegno nella realtà. Il romanzo combina un discorso etico e impegnato con un discorso sulla pluralità e il relativismo della personalità. A prendere sul serio la teoria della personalità che Tabucchi cita nel romanzo, però, sorge un paradosso e la presenza della teoria nel romanzo risulta quasi una contraddizione. Ci si può chiedere insomma se la teoria non decostruisca addirittura il discorso impegnato, cioè là dove essa esclude che ci sia una mèta ultima della formazione dell'identità personale. Non si tratta infatti di una teoria dialettica, in cui la formazione dell'identità finisca in una sintesi di contrasti; vi rimane sempre

la possibilità di trasformarsi, proprio perché si è virtualmente tanti in uno, si ha sempre più personalità latenti, e il processo di cambiamento è in teoria infinito. Forse l'entrata di Pereira nella Storia, con il suo intervento finale, è solo momentanea, forse ne uscirà subito dopo. Forse il suo io impegnato è solo da considerarsi un io passeggero che poi sarà sostituito da un altro, forse addirittura da un suo contrario. Non lo sappiamo, ma la teoria non esclude questa possibilità. Inoltre, il risveglio del nuovo io di Pereira si svolge in realtà fuori dalla cornice del romanzo, dopo la fine, come accade anche in altri testi di Tabucchi: la pubblicazione dell'articolo antifascista non avviene infatti nel romanzo. Il lettore se la deve immaginare. Il vecchio io di Pereira soffre ancora di sensi di colpa e ha bisogno di confessarsi, e il nuovo io nasce con difficoltà suscitando fino all'ultimo momento dei dubbi profondi in Pereira.

Mentre la teoria descrive una *dissoluzione* della personalità, il risultato del percorso di Pereira è un altro: alla fine egli sembra un soggetto 'forte', addirittura politicamente impegnato e 'corretto'. Forse la teoria si adatterebbe meglio per ciò a descrivere l'idea di identità espressa nei racconti di Tabucchi degli anni '80, in cui veniva lasciato un maggiore margine di indeterminatezza che non qui, nel romanzo di Pereira. Se invece si considera l'impegno in modo 'debole', non come un pensiero assoluto, ma come parte di un progetto esistenziale, e come un impegno che non si basi su un'ideologia, ma su un'idea di storia meno idealistica, allora la presenza della teoria non è contraddittoria, ma può essere considerata una strategia narrativa adatta ad evitare appunto un'interpretazione troppo 'forte' del romanzo, per relativizzare il peso ideologico del suo contenuto. La presa di distanza dalle ideologie totalitarie è stata spesso collocata entro il pensiero postmoderno. Nella prospettiva del pensiero debole di Vattimo e il suo concetto di storia prevale infatti una «pietas» nei confronti dei relitti della storia, un atteggiamento rimemorante e una «Verwindung» anziché un rifiuto netto. E, a mio avviso, l'atteggiamento di Tabucchi si definisce bene con il concetto di Vattimo della «pietas» postmoderna.<sup>46</sup>

Remo Ceserani ha descritto Pereira come un personaggio forte e debole allo stesso tempo, ma mi sembra che il suo uso di questi concetti sia diverso da quello di Vattimo:

Il protagonista è al tempo stesso un personaggio forte, con una soggettività ben formata e pienamente costruita, narcisistica, un passato di memorie, soddisfazioni e frustrazioni, e un personaggio debole, con una soggettività frammentata, una personalità doppia, varie proiezioni di sé, maschere, goffaggini e indecisioni [...]. (Ceserani 1997a, p. 203)

---

<sup>46</sup> Nella sua analisi del racconto «Dolores Ibarurri versa lacrime amare» anche Leonardo Cecchini traccia un parallelo tra l'«etica della debolezza» di Vattimo e il racconto di Tabucchi (Cecchini 1992, p. 38).

Trovo questo uso degli aggettivi forte e debole un po' inappropriato. Soprattutto perché Ceserani non esplicita a quali definizioni di forza e debolezza si riferisca. Se si tratta di un soggetto debole nel senso dato da Vattimo a questo aggettivo, la sua debolezza non riguarderebbe solo la scissione dell'identità, ma descriverebbe anche l'atteggiamento «rimemorante» del soggetto, e il suo oltrepassare l'esigenza di una soggettività «ben formata e pienamente costruita».

Seguendo la terminologia di Vattimo, Pereira è un soggetto debole, dato che non crede nelle ideologie forti e totalitarie, anche se vive in un periodo in cui non erano per niente morte ancora. È un uomo senza certezze, che ragiona attraverso la letteratura e non in base a una logica analitica. La sua identità non è fissa, ma labile e soggetta a trasformazioni che forse continueranno anche dopo la fine del romanzo. La sua forza sta proprio nell'indebolimento della personalità. La sua presa di posizione non avviene grazie ad una convinzione ideologica, ma per un senso di giustizia più largo, per un senso etico e umano, in quanto rifiuta l'ideologia totalitaria, e concepisce un impegno etico nella realtà.

L'aspetto stilistico più interessante del romanzo è la ripetizione della frase «sostiene Pereira» che crea il ritmo particolare del romanzo e che instaura una distanza tra la voce e il contenuto del romanzo sottolineando la soggettività della narrazione. Con ciò si può considerare anch'essa una strategia per 'decostruire' o almeno relativizzare una lettura ideologica del romanzo: la frase «sostiene Pereira» sottolinea il carattere di narrazione della Storia e il suo carattere di interpretazione soggettiva. Il romanzo non pretende di rappresentare una verità oggettiva, ma espone solo il punto di vista di un uomo. Un uomo che addirittura sceglie di tacere molte cose e di non saperne molte altre, suscitando domande come quella posta da Monica Jansen, se cioè ci si possa fidare di Pereira (Jansen 1997, pp. 202-214).

Il romanzo è teso tra i due poli opposti del tacere e del parlare, tra il non dire e il dire. All'inizio del romanzo sappiamo dell'uccisione di un carrettiere comunista, e che il giornale di Pereira non aveva riportato la notizia. Pereira pensa che nessuno potesse avere il coraggio di dare una notizia del genere: «Nessuno, perché il paese taceva, non poteva fare altro che tacere» (PE, pp. 13-14). Alla fine del romanzo egli decide invece di parlare e di testimoniare.

Il dire e il non dire è anche una coppia stilistica, come altrove nell'opera di Tabucchi, e anche in questo romanzo si notano delle grandi ellissi temporali, come il vuoto tra il momento degli eventi (negli anni '30) e il momento della confessione-testimonianza e poi la stesura del romanzo. Che cosa ha fatto Pereira durante questi anni? Dove ha vissuto? A chi ha lasciato la sua testimonianza prima di morire? Chi la racconta? I critici hanno risposto a queste domande con varie ipotesi: forse Pereira racconta la sua storia ad un terapeuta, ad un avvocato o ad un giudice. Oppure è

una confessione che (finalmente) fa ad un prete. Il suo amico, padre Antonio, gli dice a un certo punto di tornare a confessarsi solo quando avrà commesso qualche peccato. Forse il nome di quel prete indica che si tratta dell'autore stesso, Antonio Tabucchi, che ha ascoltato la confessione di Pereira per poi portarne testimonianza a sua volta. Questa interpretazione viene alimentata dall'inevitabile «Nota» inserita in una delle prime riedizioni del libro, in cui l'autore descrive il processo di creazione del romanzo come dovuto al fatto che Pereira ha cominciato a visitarlo la sera per raccontargli la propria storia.

In gran parte dell'opera di Tabucchi c'è, come si è visto fin qui, una visibile presenza del motivo storico-politico, e attraverso di esso egli critica e denuncia le ingiustizie, le oppressioni e le violenze operate dai vari regimi totalitari del '900. Ma è anche vero che la prospettiva cambia dopo l'esordio: dopo i primi due romanzi, i protagonisti dei libri di Tabucchi sono quasi sempre degli intellettuali, cioè scrittori, poeti, giornalisti, professori o studenti che, se anche provano lo stesso disagio davanti agli eventi della storia, non intervengono attivamente nella realtà come faceva Garibaldi, che cercava di combattere la disuguaglianza distribuendo il grano al popolo.

## Conclusioni

### La dissoluzione del soggetto

Attraverso le analisi testuali ho cercato di evidenziare ciò che trovo una delle caratteristiche centrali della narrativa di Tabucchi, cioè l'esperienza dell'indebolimento dell'idea di soggetto. Il soggetto, così come viene rappresentato nella tematica narrata e nella voce narrante, è dominato da un'esperienza di dissoluzione nel rapporto con l'altro (spesso assente), con la realtà presente e con la propria interiorità. Per narrare questa esperienza Tabucchi si serve innanzitutto della strategia narrativa della memoria e dell'autoriflessione, le quali descrivono un soggetto per cui la distanza malinconica dalla realtà e dagli altri è una vera e propria condizione esistenziale, come ho illustrato nel primo capitolo *Memoria e assenza*. La memoria evoca l'altro assente, ma è spesso una memoria «contaminata» piuttosto che una memoria in cerca di autenticità. L'altro rimane assente e l'io non stabilisce un vero e proprio dialogo con esso, quanto piuttosto con l'altro in sé, ossia quell'alter ego o doppio in cui l'altro assente sembra essersi trasformato, come ad esempio in *Notturmo indiano* o ne *Il filo dell'orizzonte*. Uno degli elementi più caratteristici nella rappresentazione di Tabucchi della dissoluzione del soggetto e della soggettività forte, è quindi *l'altro da sé*: l'incontro con l'altro, e soprattutto l'assenza dell'altro descrive un'esperienza di solitudine, e sottolinea l'importanza dell'altro per l'esperienza che l'io ha di sé.

Nel secondo capitolo, *Rovescio e molteplicità*, abbiamo visto altri esempi dell'idea di Tabucchi dello sdoppiamento e della moltiplicazione del soggetto attraverso personaggi che incarnano più personalità allo stesso tempo, o che desiderano diventare altri. Tabucchi usa la figura del rovescio per descrivere la possibilità di cambiare identità e la sua inafferrabilità. «Chissà cosa siamo», si legge infatti ne «Il gioco del rovescio», racconto in cui l'identità sembra dipendere pirandellianamente dal punto di vista dell'altro. In Tabucchi il soggetto non si forma intorno ad un nucleo interiore fisso, la sua identità è rappresentata come il risultato di un costante processo o «dialogo» con elementi eterogenei: non solo un dialogo con i ricordi più o meno reali del passato e dell'altro assente, ma anche con vari materiali culturali, come ad esempio opere letterarie lette o ascoltate durante la vita. E infatti molti personaggi si identificano con personaggi che provengono dalla letteratura (com'è il caso del prota-

gonista di «Dolores Ibarruri versa lacrime amare»), rappresentando l'idea dell'identità come qualcosa che si costruisce sulla base di letture di libri o altre finzioni. In questo modo l'identità sembra anche il risultato di un processo di interpretazione di tipo semiotico in cui il soggetto interpreta i segni che lo circondano e in cui viene a sua volta interpretato da altri soggetti.

La problematica del soggetto e l'importanza dell'alterità per l'esperienza del sé si avverte non solo a livello tematico, ma, come ho cercato di illustrare nel capitolo *Detto e non detto*, anche a livello dell'enunciazione, essendo la voce narrante costituita anch'essa di «alterità»: con i termini di Bachtin, si può dire che si svolge un dialogo tra io e l'altro, cioè tra voce narrante e voci altrui, il quale si può interpretare come un indebolimento dell'autorità e dell'autonomia del soggetto autoriale. Da una parte ci sono tracce nella voce narrante del dialogo con altre «voci», cioè con altri testi, con il già detto della tradizione letteraria il che dà luogo a strati discorsivi diversi; dall'altra parte la voce narrante è pervasa da assenze e silenzi, dal non detto, da tracce del dialogo mancato con un ascoltatore o un tu assente.

Nel capitolo intitolato *Storia e politica* ho cercato di illustrare come la realtà storica venga soprattutto vissuta come un ingranaggio assurdo ed inafferrabile in cui il soggetto non interviene direttamente e da cui si sente separato. Nei racconti degli anni '80 l'identità politica del soggetto sembra infatti formarsi in un incontro casuale con la storia collettiva, guidato da equivoci e da interpretazioni soggettive e emotive, collegate da nessi che hanno una logica più formale che sostanziale. A differenza del romanzo d'esordio, i personaggi non intervengono direttamente per combattere l'ingiustizia e il male e rimangono invece degli osservatori della realtà, soffrendo per ciò spesso di un senso di colpa. L'opera di quel periodo rappresenta non solo la perdita delle ideologie e della fiducia nel progresso, ma a volte anche la perdita dello stesso senso della realtà e della storia, che – come abbiamo già avuto modo di sottolineare – viene vissuta attraverso il filtro della memoria e della finzione. Il soggetto, nella sua ricerca di conoscenza intellettuale che viene descritta come una sorta di pratica notturna, improduttiva, piena di divagazioni, e senza punti fissi né di partenza né di arrivo, si orienta verso questioni esistenziali e epistemologiche più che politiche. Il filo dell'orizzonte, luogo geometrico che si sposta con il nostro sguardo, è una metafora adatta a descrivere l'irraggiungibilità del senso e il fallimento del progetto conoscitivo inteso come progetto razionale.

Si nota tuttavia anche un cambiamento nell'opera di Tabucchi in quanto la sua narrativa degli anni '90 sembra proporre un soggetto più impegnato nella realtà circostante, un impegno che però chiamerei 'debole' dato che non si posa su forti convinzioni ideologiche. A mio avviso, perfino il romanzo di Pereira esprime un dubbio sulla politica come scelta cosciente

per rappresentarla piuttosto come conseguenza di bisogni emotivi e casuali.

### **Tra moderno e postmoderno**

Senza pretendere di esaurire l'argomento, vorrei concludere con alcune riflessioni sulla posizione di Tabucchi nella storia della letteratura italiana rispetto alle categorie del moderno e il postmoderno. Molti critici indicano infatti Tabucchi come uno dei migliori esempi del postmodernismo nella letteratura italiana, e la sua narrativa presenta certamente molti aspetti di ciò che, anche se con sempre maggiore difficoltà, chiamiamo postmodernismo: l'alta frequenza di giochi intertestuali e strategie meta-narrative, di figure neo-barocche e di enigmi irrisolti.

L'intertestualità non è un fenomeno originale in sé, ma lo sono la frequenza con cui ritorna nella narrativa degli anni '80 e il significato che le viene attribuito. L'intertestualità è stata parte integrale del postmodernismo estetico sin dalla definizione dell'architettura postmoderna di Charles Jencks negli anni '50, ed esprime un atteggiamento più ludico nei confronti della tradizione e della realtà rispetto al dramma dell'arte moderna. La strategia intertestuale è un atteggiamento postmoderno dal momento che rappresenta una rottura con il concetto lineare e progressivo della storia i cui materiali vengono riusati con ironia. L'intertestualità rappresenta l'idea che tutto è già stato detto, l'unica cosa che si può fare è ripensare e interpretare il già detto, ripetere i modelli del passato in forma 'debole', con «pietas», integrando il già detto nei propri testi, come fa Tabucchi.

Un altro carattere postmoderno della strategia intertestuale è il suo contributo al superamento della distinzione tra arte di massa e arte d'élite che consegue dal fatto che i riferimenti più o meno diretti ad altre opere d'arte creano nei testi più livelli interpretativi, un «double coding» come lo ha definito Linda Hutcheon (1988). Proprio il superamento dell'arte elitaria d'avanguardia viene evidenziato dal critico italiano Stefano Tani come tipico per Tabucchi. Secondo Tani, i testi di Tabucchi sarebbero infatti il risultato di una fusione tra il tradizionale romanzo medio e l'attacco dell'avanguardia contro di esso, in quanto «il piacere della bella prosa si coniuga a leggibilità e intrattenimento, e l'influenza di modelli classici va di pari passo con qualche concessione ad uno scrivere metanarrativamente consapevole [...]» (Tani 1990, p.153). I racconti di Tabucchi sono «aperti alle arguzie metanarrative e postmoderne dei giochi del rovescio», rendendo lo scrittore il più significativo e interessante fra quelli che oggi cercano di conciliare vecchio e nuovo (ibid, p. 163).

Anche Giulio Ferroni, che è stato piuttosto negativo nei confronti della «nuova narrativa» italiana, usa l'intertestualità postmoderna per definire l'arte di Tabucchi, che sarebbe «una sorta di manierismo postmoderno, un

ricamo interminabile e bizzarro su una vita artificiale, già avvenuta e già detta altrove» (Ferroni 1991, p. 726). Remo Ceserani, invece, usa il concetto di postmoderno con maggiore precisione identificandolo non solo con la strategia intertestuale, ma anche con aspetti più filosofici, cioè con il «dubbio ontologico della conoscibilità o interpretabilità di ciò che avviene in noi e nel mondo in cui viviamo», fenomeno che Ceserani vede giustamente rappresentato in Tabucchi (Ceserani 1997, pp. 201-03). Inoltre Ceserani sottolinea «l'indebolimento [...] e la moltiplicazione del soggetto» come criterio per categorizzare Tabucchi come postmoderno:

Non è difficile riconoscere, nella produzione narrativa di Tabucchi, alcuni dei caratteri tipici della letteratura postmoderna: il tema della personalità doppia o ambigua; l'esperienza della disperazione e della solitudine (nella versione portoghese della *saudade*); l'importanza e la presenza ossessiva e perturbante del sogno [...]; l'uso di trame aperte, che restano alla fine in sospeso e senza completamento o chiusura [...]; l'indebolimento infine e la moltiplicazione del soggetto [...]. (Ceserani 1997, pp. 202-03)

Vorrei però mettere in rilievo che proprio per quanto riguarda la rappresentazione dell'identità personale, il discorso è più complesso e riguarda non solo il rapporto di Tabucchi con il postmodernismo, ma anche la nostra definizione di esso. Se consideriamo la tematica del soggetto come un «viewpoint» adatto a riflettere sul ruolo di un'opera o d'un autore nella storia della letteratura<sup>47</sup>, direi che la dissoluzione e la moltiplicazione del soggetto, e forse anche l'insistenza stessa sulla tematica dell'identità, è un elemento prima moderno che postmoderno – come lo sono anche gli altri elementi nominati da Ceserani, cioè la personalità doppia, la disperazione e la solitudine, il sogno, e le trame aperte. La dissoluzione dell'identità e il conflitto tra soggetto e realtà, sono infatti temi ricorrenti nella letteratura moderna dell'inizio del XX secolo a cui abbiamo già avuto modo di accennare sopra, alle pp. 29ss. Considerata isolatamente, la tematica della dissoluzione dell'idea di identità tradizionale non mi pare quindi sufficiente per parlare di postmodernismo. Ci sono invece altri aspetti che a mio avviso caratterizzano il postmodernismo di Tabucchi, soprattutto il suo atteggiamento epistemologico ed ontologico, il modo in cui il soggetto vive la crisi e la perdita di senso.

L'originalità di Tabucchi non consiste forse tanto nella rottura con il soggetto borghese della tradizione classica e romantica, ma forse piuttosto nella rottura con il soggetto impegnato e «dialettico» della tradizione novecentesca, apparso nell'immediato dopoguerra con la sua fiducia nel pro-

---

<sup>47</sup> A. Perkins (1987) parla della necessità di «viewpoints» per costruire la storia della letteratura, cioè di punti di vista contenenti sia aspetti tematici che formali.

getto moderno e illuministico, nel miglioramento del mondo e nella liberazione dall'alienazione. Alla tematica della dissoluzione del soggetto borghese che vediamo già in Pessoa, Svevo o Pirandello, Tabucchi aggiunge quindi una rottura con il soggetto del XX secolo, ad esempio attraverso il tema della ricerca dell'intellettuale, e attraverso la descrizione del suo atteggiamento contemplativo di fronte agli eventi storici. E anche se Tabucchi cerca un'altra soluzione nei romanzi degli anni '90 in cui l'abisso tra soggetto e realtà insieme alla passività dei protagonisti, sembra diminuire, trovo, come già detto, che la continuità nella sua opera sia forte, e che persista quell'aspetto che forse si lascia più facilmente distinguere come postmoderno, cioè il dubbio ontologico e il fallimento del progetto conoscitivo tradizionale.

Con la postmodernità, l'inquietudine esistenziale, che apparteneva alla letteratura moderna, si è radicalizzata, come dice Vattimo, diventando l'esperienza di tutti, e questo cambiato contesto storico ha comportato una valutazione diversa dell'esperienza di crisi del soggetto. E l'atteggiamento assunto da uno scrittore come Tabucchi di fronte a questa condizione di scissione e inquietudine risulta ambigua: come gli scrittori moderni, egli esprime una nostalgia del senso perduto, ma anche una coscienza dell'impossibilità di riafferarlo, e da questa coscienza sembra nascere il desiderio di elevare la condizione assurda (la mancanza di logica e di senso) a modello o visione di vita, come vediamo ad esempio in «Piccoli equivoci senza importanza» in cui è il caso a governare l'esistenza. Tabucchi descrive una condizione assurda con una retorica postmoderna che le toglie peso e tragicità.

Invece di rimpiangere la perdita di un impegno e di un'ideologia forti, Tabucchi sembra proporre l'idea alternativa che non sia tanto il risultato a contare, quanto il carattere stesso della ricerca, cioè il *modo* in cui il soggetto fa esperienza e conoscenza del mondo, e descrive un'esperienza intellettuale in cui non si tratta tanto di cercare verità forti o sicurezze, ma di accontentarsi di avanzare «a tentoni». Il soggetto, quello narrante e quello narrato, non ha certezze sul mondo, e sa solo costruire ipotesi sulla realtà o 'verità' che evidenziano il proprio carattere di finzione e interpretazione soggettiva. D'altra parte, però, il soggetto esprime una fiducia nella narrazione e nella letteratura come mezzi di conoscenza, ostentando il proprio narrare attraverso strategie metatestuali e intertestuali. Tabucchi risponde quindi alla crisi con una soluzione che consiste nella problematizzazione delle premesse su cui poggiava il concetto tradizionale di ragione, proponendo un metodo di conoscenza diverso, influenzato da elementi imprecisi, soggettivi, fittizi, 'inaffidabili', ma forse più adatti all'esperienza della realtà presente. Questo atteggiamento che non esiterei a chiamare postmoderno ha infatti molti tratti in comune con il modello

di pensiero ermeneutico di Vattimo e Rovatti come descritto sopra, alle pp. 27ss.

Sembra che l'essenziale per Tabucchi non sia di superare la distanza ormai insuperabile tra soggetto e mondo, ma piuttosto di *abitarla*, per usare un'espressione di Rovatti (1994): da una parte attraverso il dialogo con il passato, paragonabile alla *pietas* di Vattimo verso ciò che è stato, le rovine e le tracce del passato, che giocano un ruolo centrale sia a livello tematico che stilistico nei racconti di Tabucchi; dall'altra attraverso la trasformazione della *saudade* stessa in un ideale di vita. Il rovescio, l'essere altro, può essere interpretato come una soluzione alla solitudine e all'assenza dell'altro, come una strategia per superare la malinconia e come un modo postmoderno di relativizzare o alleggerire l'esperienza di perdita. L'intertestualità ha una funzione conoscitiva ed esistenziale dato che sottolinea l'importanza del 'filtro' della letteratura e delle finzioni per l'esperienza che il soggetto ha di sé.

Forse non è quindi la tematica stessa della dissoluzione del soggetto ad essere postmoderna, ma piuttosto la retorica con la quale viene presentata e l'atteggiamento assunto nei suoi confronti. Nella sua dissoluzione del soggetto Tabucchi riprende tematiche moderne declinandole secondo una retorica postmoderna. Forse la sua narrativa si colloca in un campo di tensione tra moderno e postmoderno, e il suo legame con la tradizione della letteratura moderna può essere descritto con uno dei concetti con cui Vattimo caratterizza il postmoderno, cioè il concetto di «*Verwindung*» e di rimemorazione del moderno. Tabucchi ripensa il moderno attraverso l'uso di figure e motivi postmoderni.

## Bibliografia

### Testi di Tabucchi

- Tabucchi (1975): *Piazza d'Italia*. Feltrinelli, Milano 1996 [PZ].
- Tabucchi (1978): *Il piccolo naviglio*. Feltrinelli, Milano.
- Tabucchi (1981): *Il gioco del rovescio*. Feltrinelli, Milano 1991 [GR].
- Tabucchi (1983): *Donna di Porto Pim*. Sellerio, Palermo 1997 [DPP].
- Tabucchi (1984): *Notturmo indiano*. Sellerio, Palermo [NI].
- Tabucchi (1985): *Piccoli equivoci senza importanza*. Feltrinelli, Milano 1988 [PESI].
- Tabucchi (1985b): Milan Kundera. L'insostenibile leggerezza dell'essere, in: *L'Indice* 1985, n. 5.
- Tabucchi (1986): *Il filo dell'orizzonte*. Feltrinelli, Milano [FO].
- Tabucchi (1987): *I volatili del Beato Angelico*. Sellerio, Palermo 1997 [VBA].
- Tabucchi (1988): *I dialoghi mancati*. Feltrinelli, Milano 1993 [DiM].
- Tabucchi (1990): *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*. Feltrinelli, Milano.
- Tabucchi (1991): *L'angelo nero*. Feltrinelli, Milano 1993 [AN].
- Tabucchi (1992): *Requiem. Un'allucinazione*. Feltrinelli, Milano 1994 [RE].
- Tabucchi (1992): *Sogni di sogni*. Sellerio, Palermo [SO].
- Tabucchi (1994): *Sostiene Pereira. Una testimonianza*. Feltrinelli, Milano [PE].
- Tabucchi (1994): *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*. Sellerio, Palermo [TRE].
- Tabucchi (1997): *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. Feltrinelli, Milano [DM].
- Tabucchi (1997): *Marconi, se ben mi ricordo*. Rai-Eri, Roma [MAR].
- Tabucchi (1998): *La gastrite di Platone*. Sellerio, Palermo.
- Tabucchi (1999a): *Gli Zingari e il Rinascimento. Vivere da Rom a Firenze*. Feltrinelli, Milano.
- Tabucchi (1999b): Osservando il Novecento, in: *Micromega* 1, 1999, pp. 249-254.
- Tabucchi (2001): *Si sta facendo sempre più tardi. Romanzo in forma di lettere*. Feltrinelli, Milano.
- Tabucchi (2003): *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*. Feltrinelli, Milano.
- Tabucchi (2004): *Tristano muore. Una vita*. Feltrinelli, Milano [TM].

### Testi critici e teorici

- Ammirati, Maria Pia (1991): *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi, Tondelli*. Rubettino, Cosenza.
- Bachtin, Michail (1968): *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Einaudi, Torino.
- Bachtin, Michail (1981): *The Dialogic Imagination. Four essays* (ed. Holquist). University of Texas Press, Austin.
- Bachtin, Michail (1986): *Speech Genres and Other Late Essays* (ed. Emerson and Holquist). University of Texas Press, Austin.

- Barański, Zygmunt e Pertile, Lino (ed.) (1993): *The New Italian Novel*. Edinburgh Press.
- Barilli, Renato (1985): Sì per tre crescite, in: *Alfabeta* n. 78, nov., p. 4.
- Barilli, Renato (1987): Spino e Anastasia, in: *Alfabeta* n. 95, aprile, p. 29.
- Barthes, Roland (1977): *Image Music Text*. (ed. Stephen Heath), Fontana Press, London.
- Benjamin, Walter (1996): *Fortælleren og andre essays*. (Traduzione di Kirkegaard, Madsen e Victor Nielsen), Gyldendal, Copenhagen.
- Bertone, Giorgio (1997): Notes for a Reconnaissance of Tabucchi's Works, in: Ferraro e Prunster (ed.), pp. 29-43.
- Bertone, Manuela (1993): Tabucchi sognatore, in: *Allegoria*, anno V, n.13, pp. 157-163.
- Biasin, Gian-Paolo (1991): Frammenti di geografia romanzesca, in: Cervigny (ed.): *Italy 1991. The Modern and the Postmodern. Annali d'Italianistica*, 9, 1991, University of Chapel Hill, North Carolina.
- Biasin, Gian-Paolo (1994): Other Foods, Other Voices, in: *Modern Language Notes*, vol.109, 5, pp. 831-846.
- Bodei, Remo (1990): Un episodio di fine millennio, in: *ATQUE, Materiali tra filosofia e psicoterapia*, n.1, pp. 91-105.
- Booth, Wayne (1961): *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago-London.
- Botta, Anna (1997): Antonio Tabucchi's *Requiem*: Mourning Modernism, in: Ferraro e Prunster (ed.), pp. 143-157.
- Brizio-Skov, Flavia (1994): Dal fantastico al postmoderno: Requiem di Antonio Tabucchi, in: *Italica*, vol. 71, n.1, pp. 96-115.
- Brizio-Skov, Flavia (1997): *Sostiene Pereira*: The Crisis of the Intellectual between History and Literature, in: Ferraro e Prunster (ed.), pp. 186-201.
- Brizio-Skov, Flavia (2002): *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*. Luigi Pellegrini Editori, Cosenza.
- Calvino, Italo (1980): *Una pietra sopra*. Oscar Mondadori, Milano 1995.
- Calvino, Italo (1988): *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Garzanti, Milano.
- Carifi, Roberto (1984): Elogio della debolezza, in: *Alfabeta* n. 60, maggio, p.16.
- Cattaruzzi, Claudio (ed.) (2001): *Dedica a Antonio Tabucchi* (con premessa di Dacia Maraini). Associazione provinciale per la prosa, Pordenone.
- Cecchini, Leonardo (1992): «Cose atroci» e «lacrime amare»: Un'analisi di «Dolores Ibarruri versa lacrime amare», in: *(PRE)PUBLICATIONS*, n.137, Aarhus.
- Ceserani, Remo (1997a): *Raccontare il postmoderno*. Bollati Boringhieri, Torino.
- Ceserani, Remo (1997b): *The art of Fixing Shadows and Writing with Light: Tabucchi and Photography*, in: Ferraro e Prunster (ed.), pp. 109-124.
- Chiurazzi, Gaetano (1999): *Il postmoderno. Il pensiero nella società della comunicazione*. Paravia, Torino.
- Colapietro, Vincenzo (1989): *Peirce's approach to the self*. State University of New York Press.

- Coletti, Vittorio (1994): Ripete Tabucchi, in: *L'Indice*, maggio, n.5, p.10.
- Dal Lago, Alessandro e Rovatti, Pier Aldo (1989): *Elogio del pudore. Per un pensiero debole*. Feltrinelli, Milano.
- De Lauretis, Teresa (1984): *Alice doesn't. Feminism, semiotics, cinema*. Macmillan Press.
- Dolfi, Anna (2001): *Identità alterità doppio nella letteratura moderna*. Bulzoni, Roma.
- Eco, Umberto (1975): *Trattato di semiotica generale*. Bompiani, Milano.
- Eco, Umberto (1983): L'antiporfirio, in: Vattimo e Rovatti (ed.), pp. 52-81.
- Engdahl, Horace (1992): *Stilen och lyckan*. Bonniers, Uddevalla.
- Ferraro, Bruno e Prunster, Nicole (ed.) (1997): *Antonio Tabucchi. A collection of Essays*. Spunti e ricerche vol.12, 1996/7. Bundoora, Victoria.
- Ferraro, Bruno (1997): Introductory Essay. Antonio Tabucchi's Actors, Characters and Ghosts, in: Ferraro e Prunster (ed.), pp. 3-25.
- Ferroni, Giulio (1991): *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*. Einaudi, Torino.
- Ferroni, Giulio (1996): *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*. Einaudi, Torino.
- Foucault, Michel (1963): *Storia della follia nell'età classica*. Rizzoli, Milano.
- Foucault, Michel (1966): *Le parole e le cose*. Rizzoli, Milano 1978.
- Foucault, Michel (1971): *Scritti letterari*. Feltrinelli, Milano 1996.
- Francese, Joseph (1991): The Postmodern Discourses of Doctorow's *Billy Bathgate* and Tabucchi's *I dialoghi mancati*, in: *Annali d'Italianistica* n. 9/1991, University of Chapel Hill, North Carolina, pp. 182-197.
- Francese, Joseph (1992): L'eteronimia di Antonio Tabucchi, in: *Stanford Italian Review*, XI, 1-2, pp. 123-138.
- Fryzsmann, Alex (1996): Kierkegaard and Dostoyevsky Seen Through Bakhtin's Prism, in: *Kierkegardiana*, n.18. Reitzels Forlag, Copenhagen.
- Gaglianone, Paola e Cassini, Marco (ed.) (1995): *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo? Il romanzo che non c'è*, Roma.
- Garavelli, Bice Mortara (1997): *Manuale di retorica*. Bompiani, Milano.
- Geerts, Walter (1993): «Il filo dell'orizzonte» di Antonio Tabucchi: una lettura della morte, in: Roelens e Lanslots (ed.), pp. 113-125.
- Genette, Gérard (1982): *Palinsesti*. Einaudi, Torino 1997.
- Gibson, Andrew (1996): *Towards a postmodern theory of narrative*. Edinburgh University Press.
- Godzich, Wlad (1994): Subjects without Society, (foreword) in: Haineault og Roy: *Unconscious for sale: Advertising, Psychoanalysis and the Public*. Minnesota, pp. ix-xx.
- Habermas, Jürgen (1981): «Moderno, postmoderno e neo-conservatorismo», in: *Alfabeta* n. 22, pp. 15-17.
- Habermas, Jürgen (1987): *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*. Laterza, Bari.

- Hansen, Hans Lauge (1994): *Tegn tekst og tolkning*. Akademisk forlag, Copenhagen.
- Holquist, Michael (1990): *Dialogism. Bakhtin and his world*. Routledge, London-New York.
- Hutcheon, Linda (1988): *A poetics of postmodernism. History, Theory, fiction*. Routledge, London-New York.
- Jansen, Monica (1993): Tabucchi: molteplicità e rovescio, in: Roelens e Lanslots (ed.), pp. 137-147.
- Jansen, Monica (1997): Requiem: Una mediazione fra 'vera finzione' e 'verità pratica', in: What about Pereira? Can He Be Trusted? A Testimony of 'true fiction' in *Sostiene Pereira*, in: Ferraro e Prunster (ed.), pp. 202-214.
- Jervis, Giovanni (1984): Le vecchie debolezze, in: *Alfabeta* n.64, settembre, p. 25.
- Kaspersen, Peter e Sørensen, Ivan Z. (ed.) (1996): Det er nødvendigt at fantasere. (Intervista con Antonio Tabucchi) in: *Ny Litteratur 2*, Dansk lærerforeningens forlag, Copenhagen, pp. 48-51.
- Kristeva, Julia (1980): Word, dialogue and novel, in: L. Roudiez (ed.): *Desire in language. Semiotic approach to literature and art*. Columbia University Press, New York, pp. 64-91.
- Krysinski, Wladimir (1977): The Narrator as a Sayer of the Author. Narrative Voices and Symbolic Structures, in: *Strumenti critici*, pp. 44-89.
- Krysinski, Wladimir (1988): *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della Modernità*. Edizioni Scientifiche, Roma.
- Krysinski, Wladimir (1992): Subjectum comparationis: Le incidenze del soggetto nel discorso, in: *Allegoria*, anno IV, n.12, pp. 75-101.
- Krysinski, Wladimir (1998): Al di là del dialogismo, in: *Inchiesta*, gennaio-marzo.
- Kuon, Peter (ed.) (2002): *Voci delle pianure. Atti del Convegno di Salisburgo 23-25 marzo 2000*. Franco Cesati, Firenze.
- Lanslots, Inge (1997): Tabucchi's Waiting Rooms, in: Ferraro e Prunster (ed.), pp. 51-60.
- La Porta, Filippo (1995): *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*. Bollati Boringhieri, Torino.
- Lausten, Pia Schwarz (1999): Antonio Tabucchi, in: Petersen e Grundtvig, pp. 267-285.
- Lausten, Pia Schwarz (2002): Soggetto e dialogismo, in: *Atti del convegno 'Il detto e il non detto'*, Franco Cesati editore, Firenze, pp. 107-127.
- Lausten, Pia Schwarz (2003): Antonio Tabucchi e la tematica dell'identità: tra moderno e postmoderno, in: *Atti del VI convegno degli Italianisti Scandinavi*, Romanska institutionen, Lund, pp. 203-217.
- Lepschy, Anna Laura (1993): Antonio Tabucchi. Splinters of Existence, in: Barafiski e Pertile (ed.), pp. 200-218.
- Longoni, Anna (1987): Il filo dell'orizzonte, in: *Autografo* 4, pp. 137-140.
- Magris, Claudio (1984): *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*. Einaudi, Torino 1999.

- Marcoaldi, Franco (1986): Spegnete il mondo, per favore, in: *L'Espresso*, 19/10-86, pp. 187-192.
- Masini, Ferruccio (1985): Le declinazioni di Vattimo, in: *Alfabeta* n.72, maggio, pp. 26-27.
- McHale, Brian (1987): *Postmodernist fiction*. Routledge, London-New York.
- Mortensen, Klaus P. (1998): Komposition og konfiguration, in: Tufte e Hermansen (ed.): *Fortælling og fortolkning – videnskabsteoretisk set: forskningsantologi*. Danmarks Universitetsforlag, Copenhagen, pp.105-137.
- Musarra-Schröder, Ulla (1989): *Narciso e lo specchio. Il romanzo moderno in prima persona*. Bulzoni, Roma.
- Nøjgaard, Morten (1993): *Det litterære værk. Tekstanalysens grundbegreber*. Odense Universitetsforlag.
- Palmieri, Giovanni (1993a): Il «romanzo inesistente» di Antonio Tabucchi, in: *Il Ponte* 49, n.1, pp. 87-101.
- Palmieri, Giovanni (1993b): Per una volatile leggerezza : il «lato manco» di Antonio Tabucchi, in: Roelens e Lanslots (ed.), pp. 125-137.
- Palmieri, Giovanni (1997): Antonio Tabucchi's Iconic Temptations, in: Ferraro e Prunster (ed.), pp.125-140.
- Papuzzi, Alberto (1994): Un giornalista pentito, in: *L'Indice* 5, maggio, pp. 10-11.
- Pedersen, John (1992): *Teksters tale*. Museum Tusulanum, Copenhagen.
- Peirce, Charles Sanders (1994): *Semiotik og pragmatisme. Udvalg på dansk*. Gyldendal, Copenhagen.
- Peirce, Charles Sanders: *Collected papers*. (ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss. Vols. 7-8, ed. A.W. Burks). Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1958-1966.
- Pellegrini, Ernestina (1988): Su alcuni libri di narrativa «impura», in: *Il Ponte*, 44, pp. 246-255.
- Perkins, David (1987): *Is Literary History possible?* The John Hopkins University Press, London-Baltimore.
- Perniola, Mario (1997): *L'estetica del Novecento*. Il Mulino, Bologna.
- Pessoa, Fernando (1986): *Il libro dell'inquietudine*. (Tradotto da M.J.Lancastre e A.Tabucchi, con una prefazione di Tabucchi). Feltrinelli, Milano.
- Pessoa, Fernando (1988): *Il poeta è un fingitore. Duecento citazioni scelte da A.Tabucchi*. Feltrinelli, Milano.
- Petersen, Lene Waage e Grundtvig, Birgitte e Lausten, Pia (ed.) (2002): *Il detto e il non detto. Atti del Convegno Internazionale. Copenhagen, Novembre 1998*. Franco Cesati Editore, Firenze.
- Petersen, Lene Waage e Grundtvig, Birgitte (1999): *Rejsen og blikket*. Tiderne Skifter, Copenhagen.
- Pirandello, Luigi (1904): *Il fu Mattia Pascal*. Mondadori, Milano 1986.
- Pirandello, Luigi (1908): *L'umorismo*. Oscar Mondadori, Milano 1986.
- Pirandello, Luigi (1925): *Uno nessuno e centomila*. Mondadori, Milano 1986.
- Ponzio, Augusto (1990): *Man as a Sign. Essays on the Philosophy of Language*. Mouton de Gruyter, Berlin-New York.

- Ponzio, Augusto (1992): *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a M.Bachtin*. Bompiani, Milano.
- Ravazzoli, Flavia (1985): Viaggi tangenziali e storie ribattute: l'insonnia narrativa di Tabucchi, in: *Autografo* 2, pp. 23-37.
- Ravazzoli, Flavia (1986): Piccoli equivoci senza importanza, in: *Autografo*, 3, pp. 76-79.
- Ravazzoli, Flavia (1988): Il racconto come turno dialogico: alcune tendenze in lingua italiana, in: *Autografo*, vol.V, n.13, febbraio, pp. 23-32.
- Rella, Franco (1984): La figura che salva, in: *Alfabeta* n. 62/63, luglio/agosto, p. 21.
- Rilke, Rainer Maria (1992): *Nuove poesie. Requiem*. A cura di G. Cacciapaglia. Einaudi, Torino.
- Roelens, Nathalie e Lanslots, Inge (ed.) (1993): *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa italiana contemporanea*. Longo Editore, Ravenna.
- Rovatti, Pier Aldo (1983): Trasformazioni nel corso dell'esperienza, in: Vattimo og Rovatti (ed.), pp. 29-51.
- Rovatti, Pier Aldo (1984): Una metafora necessaria?, in: *Alfabeta* n. 60, maggio, p. 11.
- Rovatti, Pier Aldo (1994): *Abitare la distanza. Per un'etica del linguaggio*. Feltrinelli, Milano.
- Scarponi, Alberto (ed.) (2002): *Arbasino, Camilleri, Eco, Maraini, Tabucchi raccontano se stessi*. Gangemi Editori, Roma, pp. 111-126..
- Schöllhammer, Karl Erik (1995): Den hellige Antonius' Fristelser, in: *Kritik* n.116, pp. 76-83
- Segre, Cesare (1985): Testo letterario, interpretazione, storia: linee concettuali e categorie critiche, in: *Letteratura italiana, vol. 4, L'interpretazione*, Einaudi, Torino.
- Sempoux, André (1993): Introduzione alla seduta con Antonio Tabucchi, in: Roelens e Lanslots (ed.), pp. 111-113.
- Silvermann, Kaja (1983): *The subject of semiotics*. Oxford University Press.
- Surdich, Luigi (1997): The Constant Search for Oneself, in: Ferraro e Prunster (ed.), pp. 158-172.
- Tani, Stefano (1984): *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Southern Illinois U.P.
- Tani, Stefano (1990): *Il romanzo di ritorno*. Mursia, Milano.
- Tejera, Victorio (1995): *Literature, criticism and the theory of signs*. Benjamins, Amsterdam.
- Testa, Enrico (1990): Deissi della leggerezza e segni dell'attesa, in: *Autografo* vol.VII, n.19, febbraio, pp. 3-18.
- Testa, Enrico (1997): *Lo stile semplice*. Einaudi, Torino.
- Testa, Enrico (2002): Figure del silenzio nel racconto italiano contemporaneo, in: Petersen, Grundtvig, Lausten (ed.), pp. 87-106.

- Vanvolsem, Serge e Musarra, Franco e Van den Bossche, Bart (ed.) (1995): *I tempi del rinnovamento. Atti del convegno internazionale di Leuven-Louvain*, vol. I-II, Bulzoni, Roma-Leuven UP.
- Vattimo, Gianni e Rovatti, Pier Aldo (ed.) (1983): *Il pensiero debole*. Feltrinelli, Milano.
- Vattimo, Gianni (1981): *Al di là del soggetto*. Feltrinelli Milano.
- Vattimo, Gianni (1984): Le deboli certezze, in: *Alfabeta* n.67, dicembre 1984, pp. 7-8.
- Vattimo, Gianni (1985): *La fine della modernità*. Garzanti, Milano.
- Vattimo, Gianni (1989): *La società trasparente*. Garzanti, Milano.
- Vattimo, Gianni (1990): *Filosofia al presente*. Garzanti, Milano.
- Vattimo, Gianni (1994): *Oltre l'interpretazione*. Editori Laterza, Bari.
- Vattimo, Gianni (1996): *Credere di credere*. Garzanti, Milano.
- Viano, Carlo Augusto (1985): *Va' pensiero. Il carattere della filosofia italiana contemporanea*. Einaudi, Torino.
- Zecchi, Stefano (1985): Sulla fine del moderno, in: *Alfabeta* n.73, giugno, pp. 26-27.