



scrittura/lettura/ascolto

Tabucchi narratore tra soglie e autocomenti

ANNA DOLFI

Università degli Studi di Firenze

anna.dolfi@unifi.it

Abstract. The article analyses Tabucchi's strategies, with particular attention to the use of paratext as a structural element of his works. Titles, subtitles and notes create a margin of permeability, keeping his texts open and inviting the reader to embark on a journey rather than simply taking note. Central to this is the deliberate confusion between biographical truth and narrative fiction, often mediated by "other people's autobiographies" or "reflections of autobiography" intentionally attenuated to postulate doubt. Tabucchi's poetics always seek the "reverse" of things, focusing on what is hidden, unsaid or only suggested. From this perspective, the essay highlights Tabucchi's profound modernity, entrusting the reader's questions with the task of completing the meaning of his writings.

Keywords: Tabucchi, paratext, narrative fiction, autobiography.

Riassunto. L'articolo analizza le strategie di Tabucchi, con particolare attenzione all'uso del paratesto come elemento strutturale delle sue opere. titoli, sottotitoli e note creano un margine di permeabilità, mantenendo i suoi testi aperti e invitando il lettore a un percorso più che a una presa d'atto. Centrale è la deliberata confusione tra verità biografica e finzione narrativa, spesso mediata da "autobiografie altrui" o da "riflessi di autobiografia" intenzionalmente attenuati per postulare il dubbio. La poetica di Tabucchi cerca sempre il "rovescio" delle cose, focalizzandosi su ciò che è nascosto, non detto o solo suggerito. Da questa prospettiva, il saggio evidenzia la profonda modernità di Tabucchi, che affida alle domande del lettore il compito di completare il senso dei suoi scritti.

Parole chiave: Tabucchi, paratesto, finzione narrativa, autobiografia.

Tabucchi narratore tra soglie e autocommenti

I. Poetica come autoritratto

Gérard Genette apre il suo libro, *Seuils*, dedicato a tutto ciò che dai margini affianca un testo senza farne direttamente parte, con la riflessione e la casistica che accompagna la “scienza dei titoli”, la titrologia. A contare, ci dice, sono la lunghezza del titolo, la presenza o meno di una doppia titolazione o di un sotto-titolo, ma anche il momento in cui il titolo appare, la sua funzione, il destinatario... A dire il vero prosegue con una grande quantità di esemplificazioni e distinzioni, ma qui (una volta detto che Tabucchi sarebbe stato per lui un caso più che esemplare per lo studio e classificazione di ogni tipo di paratesto) non mi interessa applicare la logica e i suggerimenti della sua intelligente e produttiva narratologia ma soltanto riflettere, a partire dai titoli e non solo, su cosa abbia mosso uno dei più grandi scrittori del secondo Novecento europeo e del primo decennio del nuovo secolo a servirsi continuamente di “soglie”. Personalmente sono convinta che si trattasse di un gioco (ammesso che sia appropriato chiamarlo così) non necessariamente ludico (Tabucchi ha insistito più volte nei suoi racconti sulla serietà e il significato esistenziale e formativo del *ludus* infantile), ma che rispondeva piuttosto alla necessità di non chiudere i suoi testi permettendo, a partire dagli *incipit*, di lasciarli in qualche modo aperti, affidati a segnali, suggerimenti, ipotesi, insomma a un margine di permeabilità che induce il lettore a un percorso più che a una presa d’atto, mettendolo nella condizione (lui sì, davvero!) di mettersi in gioco. Chissà che non nasca anche da qui, a parte la suggestione e l’originalità delle storie e la straordinaria capacità di renderle comprensibili e godibili a ogni tipologia di fruitori, l’affezione del tutto particolare che circonda l’opera di Tabucchi e il suo autore, nonché il piacere e le scoperte che ogni rilettura ci offre.

È nota l’attenzione che l’autore riservava ai titoli e alle immagini di copertina nella ricerca di una comunicazione che fosse insieme diretta e accessibile, critica ed evocativa. Si pensi a sintagmi-titolo che sembrano strappati dalle conversazioni casuali proposte dal racconto proemiale dell’*Angelo nero*¹ quali *si sta facendo sempre più tardi* o *il tem-*

¹ «Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa» si apre infatti con prelievi da casuali conversazioni («il mio defunto marito, quando festeggiammo le nozze d’argento» / «si fece credere morto per sfuggire alla vergogna del fallimento») la cui composizione sembra al protagonista un utile suggerimento per avviare un racconto, salvo poi rivelarsi, con le aggiunte successive (a partire da «Non sono mai riuscito a dirtelo prima, ma ora è necessario che tu sappia»...), pericolosamente significante, al punto da spingerlo a sporgersi dall’alto della torre di Pisa mentre due sconosciuti turisti stranieri evocano una misteriosa malattia (l’herpes zoster) a cui solo in *Requiem* verrà assegnato un significato legato a una perturbante esperienza morale che ci aiuta specularmente a chiarire l’andamento, il significato e la possibile interpretazione dei due testi.

po invecchia in fretta (titoli rispettivamente del 2001 e del 2009, subito seguiti da sottotitoli più impegnativi: *Romanzo in forma di lettere*, *Nove storie* e da dediche ed esergo), accompagnati per giunta, sulle cover, in un caso da un misterioso abbraccio produttivo altrove di congetture e depistaggi intriganti sempre collocati ai confini del vero, del credibile (che creano una sorta di racconto *sub specie* di commento al paratesto),² nell'altro da un giovane issato su pericolosi *socles à réflexion* che appaiono antifrastici (a meno che non si voglia legarli a una dubbia serenità autoriale) con il titolo che sostituiva un originario e più difficile *Controtempo*. Il caso più perturbante e clamoroso, ma forse più significativo per quello che sto cercando di dire, è legato all'ultimo, postumo libro di saggi.³ Per mesi avevo lavorato con Antonio alla scelta dei pezzi e alla costruzione dell'indice con montaggi, smontaggi, spostamenti fino a giungere alla limpida partizione finale che suddivideva i materiali tra *Orizzonti*, *Scrittori*, *Amici*, *Cinema*, *Scrittori di oggi*, *Commiati*, prima di una *Conclusione* costituita da una lettera auto-indirizzata. A mancare non era che il titolo. Quando provavo a introdurre il discorso Tabucchi si scherniva rinvia ogni decisione alla fine; per altro da parte mia non era facile insistere, sarebbe stato come dichiarare che ben presto avrebbe potuto non esserci tempo. Mi sono trovata così, poco dopo il 25 marzo del 2012, a consegnare al direttore editoriale della Feltrinelli il libro concluso e approvato dall'autore nel quale spiccava come clamorosa *béance* la mancanza di un titolo. A guidarci alla sua ricerca (giacché era a noi che spettava ormai di intervenire) una frase detta nell'ultima telefonata dello scrittore ad Alberto Rollo nell'annunciare la fine del lavoro. Tabucchi ci invitava a individuare il titolo nel pezzo che in quella raccolta era dedicato a Carlos Drummond de Andrade. Inutile accennare al turbamento e al tremore nello sfogliare quelle poche pagine (che sarebbero diventate poco più di due cartelle a stampa) e all'emozione che ci fece soffermare su un sintagma di *Residui*: «di tutto resta un poco».

In un momento clamorosamente segnato dall'assenza emergeva un frammento situato in un luogo dislocato (per giunta quasi alla fine di quel testo), di cui solo due persone erano in prima battuta destinatarie, la cui funzione, travalicando necessità e uso, sfondava il letterario adombrando una sorta di augurio e di speranza. Quelli che accompagnano chi affida a parole tracciate su carta che trasmettono il risultato di letture e ricerche o che nascono dall'invenzione e dall'insonnia, dalle nevrosi e dai sogni ad occhi aperti, la possibilità di sopravvivere alla

² A. Tabucchi, «*Storia di un'immagine*», in Id., *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003.

³ A. Tabucchi, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di A. Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013.

dimenticanza e di lasciare nonostante tutto segni di una durata, tracce di un'esistenza. Il sottotitolo che si legge sul frontespizio (*Letteratura e cinema*), parimenti necessario per uno scrittore che di *sous-titres* faceva ampio uso, deciso dopo una serie di tentativi assieme a Maria José de Lancastre, era invece tematico, giacché per un libro di saggi non c'era bisogno di riferimenti al genere o di declinazioni di tipologia. Perché poi fosse esplicita fino in fondo la convinzione con la quale avevamo creduto di interpretare correttamente il suggerimento dell'autore – un autore che, non si dimentichi, ha disseminato i suoi libri di esergo – assieme a Zé decidemmo di evocarne noi uno, che riportava nella traduzione di Tabucchi un ampio stralcio della lirica di Carlos Drummond de Andrade a cui, nonostante la distanza spazio-temporale, eravamo stati condotti.

Come definire allora il paratesto di quel libro? quale peso dare al titolo dell'ultima sezione (*Commiat*), quello sì un titolo autoriale, che esplicitava dall'interno, rivolgendosi e ricordando amici scomparsi, il prossimo *status* anche biografico del congedo? A chi attribuire in ultima istanza il titolo del libro e l'esergo, certo non esplicitati direttamente dall'autore, ma indicati ai suoi primi destinatari e lanciati loro come un dono di coinvolgimento? Titolazione di terzi? direi proprio di no; piuttosto titolazione per procura – un caso non previsto in questa forma da Genette – giacché a volte il pudore, la difficoltà possono rendere difficile parlare direttamente.

Se rileggo ora, a distanza di anni, le righe su Drummond de Andrade a colpirmi è la concentrazione dei suggerimenti “privati” che quel testo nel suo complesso ci invia, quasi si trattasse di una *mise en abyme* destinata da quel punto a riverberarsi su tutto. Tabucchi vi parlava della raccolta poetica che aveva tradotto, esigua e minuscola in confronto alla vastità dell'opera di Drummond, ma la considerava (a dispetto delle ridotte dimensioni) sufficiente per costituire una dichiarazione di poetica e un autoritratto. Anzi, per la precisione parlava di «un autoritratto che a suo modo è anche una dichiarazione di poetica» e di «una dichiarazione di poetica che a suo modo è anche un autoritratto».⁴ Cosa voleva dire? Era una provocazione quel gioco di differenza e ripetizione operato dallo spostamento del soggetto (o della funzione soggettiva) e del suo complemento predicativo (che oltre tutto, nelle due direzioni, rafforzava il valore testamentario del prelievo: «di tutto resta un poco», legandolo indissolubilmente all'immagine autoriale) o era fin dall'inizio un invito indirizzato ai lettori a riflettere sul rapporto tra poetica (e suoi segnali) e auto-rappresentazione dell'io? Non era forse un modo per sottolineare, perfino in un ridottissimo *specimen*, il gusto tipicamente

⁴ A. Tabucchi, *Carlos Drummond de Andrade*, ivi, pp. 89-91: p. 89.

te tabucchiano per lo sfumato, per l'attenuazione delle asserzioni, per la possibile postulazione del dubbio suggerita dal limite intrinseco di un'affermazione ridimensionata dall'*anche* e dall'*a suo modo*? Insomma già in quell'avvio Tabucchi lanciava un segnale lasciandoci liberi di coglierlo o meno, di credervi oppure no, giacché "in una certa misura" (la locuzione con la quale potremmo sostituire i suoi «a suo modo») prevedeva e riduceva lo spazio iniziale di movimento. Incorniciare quel suo libro postumo fra i testi di Drummond de Andrade non ci aiuta forse «a mettere meglio a fuoco l'obiettivo, a ritenere un'immagine leggibile, o più "riconoscibile"» (sono parole sue)⁵ di chi aveva vergato quelle pagine? Non ci aiuta forze a fare, partendo dalla poetica, l'autoritratto di un intellettuale in grado di riconoscere le affinità, capace di non avere «paura della paura» mentre osservava – così concludeva il suo testo – «ciò che viene dalla vita quotidiana, da questo nostro dover essere, dal piccolo, dall'insignificante, dal niente [...]. Un niente testardo [...] che non muore, che resiste, che circola nei canali più ingratiti della vita [...]. Perché "di tutto resta un poco" (*Resíduo*), ed è con questo poco, che poi è il nostro tutto, che dobbiamo fare i conti».⁶

II. Tra dentro e fuori

«Ha scritto Maurice Blanchot» – cito ancora Tabucchi, questa volta dalla *Nota a Un baule pieno di gente*⁷ – che un libro «ha sempre un centro che lo attrae», un «centro che non è fisso» ma si sposta. Quel centro negli *Scritti su Fernando Pessoa* il nostro scrittore lo trovava nell'eteronomia come «capacità di vivere l'essenza di un gioco», una sorta di «metafisica della finzione» che si proponeva di rintracciare «passando sul terreno della pura Ipotesi».⁸ È su un analogo terreno che cercherò di indagare, «in mancanza di prove» (come recitava il titoletto d'apertura al saggio che apriva quel libro),⁹ alcuni "eccessi" che anche da questo punto di vista fanno delle costruzioni narrative tabucchiane un *unicum*. Osservando che a volte il significato delle cose può emergere *après coup*, a distanza di decenni di fronte a un'opera finita, come era successo per quel "residuo" dello scrittore brasiliiano (de Andrade) di cui venticinque anni prima Tabucchi aveva tradotto il *Sentimento del mondo*.

A parte i pochi testi teatrali, che, stando al genere, dovrebbero essere quelli normalmente accompagnati da materiali di supporto (indicazioni, liste di personaggi, didascalie...) e che nel caso di Tabucchi ne appaiono singolarmente sforniti rispetto al resto, i paratesti tabucchia-

⁵ *Ivi*, p. 89.

⁶ *Ivi*, p. 91.

⁷ A. Tabucchi, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 7.

⁸ *Ivi*, pp. 8-9.

⁹ *Ivi*, p. 11.

ni si presentano subito con abbondanza a partire dal primo romanzo, *Piazza d'Italia*. Anche a non considerare il ripristinato sottotitolo (*Favola popolare in tre tempi, un epilogo e un'appendice*) che, sostituendo un definito «romanzo» probabilmente richiesto in prima battuta dall'editore, ne descrive allo stesso tempo l'articolazione e la forma (quella di un'af-fabulazione epico-fantastica verso la quale l'autore desiderava indirizzare la lettura, guidata per altro già da una fitta divisione in paragrafi), non mancano in quel libro una dedica familiare e una nota (di fatto complementare alla dedica) aggiunta nelle edizioni successive alla prima. Non a caso ancora di poetiche a posteriori si parla in un più ampio e dilazionato testo di accompagnamento che si troverà oltre un trentennio dopo, incorniciato tra una dedica a Luciana Stegagno Picchio e qualche verso prelevato dagli *Ossi* montaliani, nel corpo, e in forma ridotta sulla bandella della ristampa del *Piccolo naviglio*, a legare la nascita del fenotipo del personaggio a quello dello scrittore, «sconfitto ma non rassegnato, ostinato e tenace».¹⁰ Nella mezza cartella che figurava sulla seconda edizione di *Piazza d'Italia* Tabucchi univa invece in una sorta di *explicatio non petita* non priva di qualche ammiccante contraddizione («mi sembra giusto ripubblicarlo», «Fa un effetto strano rileggerlo dopo vent'anni»)¹¹ frammenti di biografia letteraria con il clima, le stagioni di un'epoca, e avanzava, assieme alla convinzione dell'esistenza di poetiche *a posteriori* («Le cose prima succedono e poi ci si riflette sopra»),¹² una serie di interrogativi volutamente irrisolti sull'io e i suoi mutamenti. Lasciava insomma agli altri decidere se tornasse o meno il «calcolo dei dadi» della sua vita/scrittura, anche se, per dirla con Montale, un «altro tempo» non «frastorna[va] la [...] sua memoria», tenacemente ancorata alla storia, alla sua immobilità ripetitiva e ai suoi mutamenti. Tabucchi ricostruisce, sia pure con «asciutti ragguagli», la genesi di un libro: declinare date, giustificare l'indice (compito che abitualmente affida alle edizioni successive alla prima) diventa per lui un modo per suggerire al lettore che c'è un nesso, sia pure inesplorato, tra «la vita che viviamo e i libri che scriviamo» e che quantomeno alcuni racconti mantengono «un riflesso di autobiografia» (così nella *Nota al Gioco del rovescio*).¹³

Non è facile – come si può ben capire – stabilire quale dei due sostanzivi (*riflesso, autobiografia*) conti di più dal momento che il primo attenua il secondo. Infatti perfino quando i libri nascono almeno in parte da storie vissute o dall'appropriazione di racconti altrui (cosa quest'ul-

¹⁰ A. Tabucchi, *Il piccolo naviglio* [1978], Milano, Feltrinelli, 2011, p. 10.

¹¹ A. Tabucchi, *Nota alla seconda edizione*, in Id., *Piazza d'Italia. Favola popolare in tre tempi, un epilogo e un'appendice*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 7.

¹² *Ibidem*.

¹³ A. Tabucchi, *Prefazione alla seconda edizione*, in Id., *Il gioco del rovescio*, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 5-6: p. 5.

tima che succede sovente, con citazione più o meno esplicita della fonte e conseguente ringraziamento: si pensi per fare un solo esempio al bellissimo «Teatro»¹⁴ si collocano nel tempo di ascolto e di rielaborazione dell'autore, diventando altro da quello che erano in partenza. Il fatto che poi storie e racconti siano per certi versi indecifrabili e ricchi di significati non detti, di suggestioni ulteriori, perfino di conclusioni disseminate altrove a distanza di tempo, non fa che confermare la natura di un autore intrigato dall'imprevedibilità e casualità dell'esistenza, dal rovescio, da quanto di arbitrario sta dentro le cose e anche dentro di noi. Sì che potremmo leggere l'opera di Tabucchi anche come una «sorta di collezione privata fatta di campioni isolati» (così nella *Nota* alle duecento citazioni da lui scelte dal *Libro dell'inquietudine* di Pessoa),¹⁵ potremmo leggerla come un «libro di frammenti di quel frammentario, labirintico eppure sistematico» libro nel quale l'autore offre e al contempo nasconde se stesso visto che lo scrittore/creatore («poeta fingitore», a credere alla definizione pessona che Tabucchi ci offre, o “poeta” pagliaccio, “poeta” clown, se si pensa a quanto scriveva su Pedro Almodóvar),¹⁶ non può che fingere «il dolore che davvero sente». La *finzione vera* («una verità sotto forma di finzione romanzesca», come l'aveva chiamata nel 2011 nella riedizione del *Piccolo naviglio*) si mescola insomma, ben oltre i personaggi, alla verità finta, mentre agli occhi dell'autore che da dentro guardano fuori (ricordate la *Optician's Window* di Irvin Penn, sulla copertina della UEF del *Gioco del rovescio*?), si contrappongono quelli del lettore e/o del critico che da fuori cercano di guardare dentro.

III. Percorsi notturni

Nella *Nota a Sogni di sogni* Tabucchi parla della curiosità e del desiderio di «conoscere i sogni» degli artisti che ha amato. Ci dice anche che per avvicinarsi a quella loro misteriosa e segreta realtà si è servito di «narrazioni vicarie».¹⁷ La letteratura, sia pur costruita su «povere supposizioni, pallide illusioni, implausibili protesi», gli appare l'unico mezzo atto a «supplire a ciò che è andato perduto». Ci chiede di leggere i sogni dei personaggi e i sogni della scrittura nello spazio residuo tra recuperato e relapso, risucchiato via dalla morte che domina ovunque. Tra Es, Io e Super-io si muovono la vita e la morte dei suoi venti eroi ricondotti dagli incubi della finzione alla tragedia della realtà non solo nei percorsi mimetici e auerbachianamente figurali della fine ma nel-

¹⁴ Uno dei racconti del *Gioco del rovescio*.

¹⁵ F. Pessoa, *Il poeta è un fingitore. Duecento citazioni scelte da Antonio Tabucchi*, Milano, Feltrinelli, 1988.

¹⁶ A. Tabucchi, *Venti fotogrammi per Pedro Almodóvar*, in Id., *Di tutto resta un poco* cit., pp. 190-205.

¹⁷ A. Tabucchi, *Nota*, in Id., *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1993³, p. 13.

le schede biografiche che figurano nella sezione conclusiva di «Coloro che sognano in questo libro». Anche l'autore, parimenti sottoposto a una sorta di triangolazione freudiana dalla suggestione di un'antica canzone cinese che in esergo lo porta a sognare «i sogni di un altro», finisce per collocarsi ai confini di quanto, pur dovendo ancora accadere procede verso l'inesorabile con una sorta di inevitabilità, collocandosi dall'altra parte, dopo aver sfidato la meraviglia e la paura di cui aveva scritto nella premessa al *Gioco del rovescio*.

Come è evidente potrei continuare a lungo (utilizzando la completa bibliografia del nostro scrittore) a parlare della trascorrenza più o meno marcata in ogni testo tra verità e finzione, soffermandomi sui luoghi ove la letteratura assolve per Tabucchi il compito di mostrare «le cose fuori luogo»,¹⁸ il *revers*, il rovescio, *l'altro*, più che il sogno. Personaggi, viaggi (significativo il titolo di una raccolta in proposito, e la *Nota*, manco a dirlo, che l'accompagna),¹⁹ tutto è insomma sottoposto dal nostro scrittore alla misura dell'alterità, della trasformazione, del passaggio dal desiderio triangolare. Viaggi che diventano letteratura di viaggi senza mai essere stati funzionalizzati alla letteratura, persone che si mutano in personaggi e poi grazie a confessioni o interviste ritornano persone, frammenti di esistenza che si trasformano e trascorrono da vita vissuta a libro per ritornare dal libro alla vita vissuta (basti pensare ai commenti e al racconto della genesi del personaggio di Pereira). Dando così all'autore la coscienza di una direzione, consentendogli di tracciare un percorso che alimenta la consapevolezza di avere fatto qualcosa della propria esistenza raccontando la vita/una vita.

Già, *Una vita*, come recita il sottotitolo di *Tristano muore*,²⁰ un libro dove a parlare è uno scrittore morente che si ribella all'arbitrio e alla presunzione della biografia. Perché non si sa mai davvero quale sia stato il motore che ha guidato gli eventi ed «è difficile contraddirli i morti», come ricorda in un esergo a quel libro Ferruccio (un nome che è un'altra delle controfigure dell'autore). D'altronde, anche fuori dalla guerra (quella che è sullo sfondo e al centro dei ricordi nell'agonia di Tristano) chi può prendere su di sé l'arbitrio di testimoniare per il testimone (contraddicendo l'interrogativo di Celan, non a caso posto in esergo), visto che solo chi ha rischiato tutto può addentrarsi nei misteri della coscienza e muoversi tra gli enigmi dell'io? Il delirio di Tristano (nato, vissuto, trascritto nell'andare confuso della mente), il flusso di coscienza che intreccia non a caso pezzi di vita con sintagmi prelevati senz'ordine dal mondo dell'oralità e della scrittura pone domande senza dare

¹⁸ Di cui alla *Nota* dei *Piccoli equivoci senza importanza*.

¹⁹ A Tabucchi, *Viaggi e altri viaggi*, a cura di P. Di Paolo, Milano, Feltrinelli, 2010.

²⁰ A. Tabucchi, *Tristano muore. Una vita*, Milano, Feltrinelli, 2004.

risposte, non ci dice chi parla, chi ascolta, dove stia la menzogna, dove la verità. Se vivere è lanciarsi nel vuoto, come fa Klein nel *Saut dans le vide* che si trova sulla copertina dell'*Oca al passo*,²¹ nella consapevolezza che il gioco dei dadi può sempre riportare continuamente non senza sgomento al punto di partenza, ogni storia non può che presentarsi sotto copertura, ogni vicenda occultarsi dietro una figura. Come succede nei racconti dove a muovere la penna sono state altre storie o colori, il mondo dei segni, le suggestioni della pittura. Quella degli amici dell'oggi e dei grandi figurativi del passato, a partire da Velásquez e dalle sue *Meninas* che dominano nel testo proemiale del *Gioco del rovescio*, dove ad attirare non è ciò che si vede ma quanto resta nascosto: il soggetto/i soggetti raffigurato/i nel quadro di cui non si conosce che il *verso*, mentre il *recto* è noto solo al personaggio misterioso collocato quasi fuori scena, e che nessuno vede tra quelli che anche noi vediamo senza giochi di rispecchiamenti, di rifrazione. Gli assomiglia forse l'autore? Forse, potrebbe essere, chissà che non sia proprio così.

Ci sono pittori (o scrittori) che *si* raccontano, ossia che raccontano quello che loro stessi provano; e altri che ci raccontano la vita alla quale noi tutti partecipiamo, ognuno con la propria storia. La prima forma d'arte tende a suscitare la nostra emozione attraverso l'emozione diretta e personale che l'artista esibisce; la seconda suscita la nostra emozione perché in ciò che l'artista mostra noi vediamo il racconto di noi stessi. L'elemento fondamentale della prima tipologia di arte è *ciò che è guardato* (o ciò che è *letto*); nel secondo caso, è invece fondamentale *chi guarda*: questo quadro, questo libro, lo siamo anche noi

ha scritto Tabucchi in *La tela come scena*, uno degli ultimi, significativi testi che compongono *Racconti con figure*.²² Nessun dubbio, mi pare, che lui appartenga alla seconda categoria, e che a contare siano le domande con le quali chi guarda, chi legge, si interroga dinanzi ai suoi scritti, mentre cerca di decifrare quel che si cela dietro una «marca stilistica inconfondibile»²³ contrassegnata, e non solo nello stile, da una grande modernità. Una modernità che si misura a partire dalla conclusione enigmatica delle storie, dei racconti, dal languore saudoso che spesso li percorre e che lega in modo sotterraneo private esperienze (luoghi, cose viste e udite) a voce e parola. Il tentativo è quello di percorrere questo cammino a ritroso, riconducendo la parola dal punto di arrivo

²¹ A. Tabucchi, *L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando*, a cura di S. Verde, Milano, Feltrinelli, 2006.

²² A. Tabucchi, *La tela come scena*, in Id., *Racconti con figure*, a cura di T. Rimini, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 309-311: p. 309.

²³ *Ivi*, p. 310.

a quello di partenza, dalla finzione a ciò che l'artista ha tacito, come sembra suggerire Tabucchi nella premessa (per una volta senza titolo) ai suoi *Racconti con figure*.

IV. Eccessi per difetto (sui «giri del motore biografico»)²⁴

Scrivendo di Pessoa Tabucchi, grande traduttore e studioso di letteratura portoghese, gioca come d'abitudine alla *diminutio*, al travestimento: «Chi scrive non si considera uno storico della cultura, ma un semplice praticante di letteratura: perciò le sue indicazioni su quelli che si vogliono chiamare i 'contesti' culturali sono incerte e approssimative».²⁵ È chiaro che non c'è da credergli. D'altronde basta leggere per intero quel suo libro su Pessoa, storicamente e filologicamente sapiente, e gli altri dedicati ai poeti surrealisti portoghesi, o notare la ricchezza e varietà dei saggi del volume postumo dal quale sono partita (che non sono che la punta di un iceberg che l'autore ha voluto in gran parte sepolto quanto a interventi dispersi sulla stampa periodica), per accorgersi degli schermi che l'autore frappone nell'avvicinarsi a una biografia che pure, in posizione liminare rispetto ai testi, non esita ad evocare. In modo più esplicito lascia piuttosto qua e là segni di nevrosi (basta citare la *Nota* ai *Volatili del Beato Angelico*) o *exempla* di letture, di polemiche, di riflessioni (si pensi a Eco e a un contrasto che andò per i giornali del tempo su cui si apre la *Gastrite di Platone*). A parte le note, i prologhi, i codicilli, i suoi libri abbondano piuttosto di lettere aperte, perfino di lettere che i personaggi si inviano tra loro. Si pensi a *Notturno indiano*, un piccolo libro che una nota proemiale dichiara essere sia un'*insonnia* che un *viaggio* ove l'autore per meglio mimetizzarsi si duplica, quasi fosse un Giano bifronte diviso tra l'*insonnia*, che appartiene allo scrivente, e il viaggio lasciato a chi lo fece, come se non ci fosse alcuna connessione tra i due volti poi subito rifratti su quello del personaggio e di un autore evocato non per identità, ma per analogia di percorso anche tramite l'«Indice dei luoghi di questo libro». Un indice che è un singolarissimo paratesto usato per intrecciare i capitoli a luoghi eterotopici che, a dispetto di un viaggio realmente fatto da Tabucchi in quella parte di mondo, sembrano/sono almeno in parte tratti da un *travel survival Kit*, ovvero da un viaggio di carta.²⁶ In quel libro ove la ricerca

²⁴ A. Tabucchi, *Un baule pieno di gente* cit., p. 11.

²⁵ *Ivi*, p. 17.

²⁶ Ma per un'analisi specifica su questo punto e per una lettura in particolare dei primi libri e di *Notturno indiano* cfr. A. Dolfi, *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006. Per altri interventi sull'intera opera tabucchiana e per la citazione e un bilancio complessivo sulla bibliografia secondaria, cfr., a parte un ormai significativo numero di saggi ancora dispersi in rivista, Ead., *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Firenze, Le Lettere, 2010, e Ead., *Antonio Tabucchi e as Geometrias da Ficção*, trad. A. Mega Ferreira, Lisboa, Imprensa-Casa da Moeda, 2022.

è mossa da lettere non meglio precise inviate da un amico scomparso, da epistole pervenute da Madras, e il viaggio è scandito da incontri dove futile conversazioni si intrecciano a citazioni dotte da Hugo o Hermann Hesse..., da richiami alla teosofia, da riflessioni sull'inattendibilità di una qualsivoglia ripresa fotografica e non solo del reale, nell'invito alla diffidenza per i particolari, per i famosi *morceaux choisis* che alterano irreparabilmente il quadro complessivo di ogni rappresentazione, in quel libro mancano le lettere che i personaggi e l'autore si invieranno nella «Frase che segue è falsa. La frase che precede è vera» che troviamo invece in un volumetto di qualche anno dopo, *I volatili del Beato Angelico*.²⁷ In quel nuovo testo, che ha un titolo che mima il paradosso del mentitore e colloca pertanto per statuto la scrittura all'insegna della menzogna, c'è un esplicito riferimento all'*Indian Nocturne* ormai pubblicato, ma le lettere, che si configurano come un dislocato paratesto, più che chiarire sembrano avere l'obiettivo di confondere ancora di più le carte. Si soffermano sull'importanza dello *sguardo ritornato*,²⁸ sul peso dell'alterazione speculare di ogni volto, sulla «noiosa conoscenza» dei «motivi privati»²⁹ che stanno dietro ogni storia, riconducono sulla morte il significato del libro, ma niente ci dicono davvero di Roux e Xavier, dei loro sosia o controfigure. Ci portano di nuovo verso l'*altrove* di cui Tabucchi aveva parlato nel *Prologo a Donna di Porto Pim* contrapponendolo al «nostro *dove* imprescindibile e massiccio»,³⁰ conducono verso luoghi ove la conclusione può essere immaginata soltanto per forza di *finzioni guidate* o per intrinseca necessità narrativa (come succede per la presenza dell'arpione nel racconto eponimo di quel libro³¹ che oltre ad ampie citazioni da regolamenti nautici e testi letterari contiene *post scriptum*, mappe, note, perfino una bibliografia: insomma un trionfo del paratesto). Per altro in quello strano scritto dei *Volatili* intitolato al paradosso di Epimenide che ipotizza il dominio sopra tutto della falsità, il personaggio Antonio Tabucchi dichiara a Xavier Janata Monroy di non credere «troppo a ciò che affermano gli scrittori. Essi mentono (dire menzogne) quasi sempre [...]. Ciò che lo scrittore esibisce di se stesso [...] sono [...] i fantasmi che lo assediano [...] le sue nostalgie, le sue colpe, i suoi rancori [...] lo scrittore comincia con l'essere nudo e finisce per rivestirsi. Forse noi scrittori abbiamo semplicemente *paura*».³²

²⁷ A. Tabucchi, *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 1987.

²⁸ Su cui anche in un altro dei raccolti di quella raccolta: *La battaglia di San Romano*.

²⁹ «La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera» cit., p. 50.

³⁰ A. Tabucchi, *Donna di Porto Pim e altre storie*, Palermo, Sellerio, 1983, pp. 9-12, p. 9.

³¹ Che porterà necessariamente altrove alla sua utilizzazione per un omicidio, secondo il principio della non casualità dell'immagine di cui in un famoso saggio pubblicato da Roland Barthes su «Communications».

³² «La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera» cit., p. 53.

Di quella paura, non senza difficoltà, riescono a liberarsi solo i protagonisti dei romanzi portoghesi (*Sostiene Pereira* e *La testa perduta di Damasceno Monteiro*), grazie a un'audacia che supera l'impossibilità umana di cui alla citazione da Carlos Drummond de Andrade, posta in esergo alla *Testa perduta* dopo la dedica a un giurista reale, Antonio Cassese, e a un personaggio di finzione come Manolo il Gitano. Ma sono romanzi, quelli, che Tabucchi accompagnerà con una ritardata risposta sull'identità. Nella *Testa perduta* rifacendosi al famoso «io so» di pasoliniana memoria (visto che la cronaca avrebbe mostrato sia pure in ritardo la verità della sua intuizione), nel caso di Pereira fondendo di nuovo personaggio («Pereira è un modesto giornalista di un modesto giornale di Lisbona...»)³³ e persona (altrove aveva dichiarato di aver conosciuto qualcuno che gli assomigliava e di aver dato pirandellianamente voce a un corpo e una storia reali o quasi in cerca d'autore). Insomma possiamo registrare sempre un sapiente cocktail di testimonianze letterarie (quella che riguarda il Pereira di carta) e di testimonianze vissute,³⁴ per giunta di nuovo sdoppiate specularmente sull'io («di fatto io ero lì quando quel giovane italiano di 22 anni, di nome Antonio, arrivò in Portogallo [...]. Ero presente, e posso dunque testimoniare che Antonio Tabucchi...», si legge in «Chi era Pereira»). La testimonianza come dovere civile/tentativo di salvezza non appartiene dunque soltanto al giornalista del «Lisboa» (sappiamo quanto il sottotitolo *una testimonianza* contribuisca a guidare la lettura del libro, aiutando a interpretare almeno in parte l'inquietante sintagma di apertura, dal momento che non ci verrà mai detto dove, quando e davanti a chi Pereira si trovi a sostenere) ma diventa compito dell'autore, che per una volta proprio in quello che sarebbe stato il suo libro più famoso non usa dediche, esergo, riservandosi piuttosto di parlare a distanza per raccontare la genesi del libro.

V. Se un autore non basta

Se l'*essere stato* appartiene a un «terzo genere» «eterogeneo all'*essere come al non-essere»* (così Jankélévitch non appena si apre *Il filo dell'orizzonte*),³⁵ a quale genere apparterrà, tra raccontato e non raccontato, ciò che non è stato mai raccontato abbastanza? Dove trovarlo nel rovescio della miscela tra diritto e rovescio delle cose che tanto intrigava Tabucchi? Il *Trittico delle tentazioni di Sant'Antonio* di Bosch

³³ A. Tabucchi, *Chi è Pereira*, anche nella riproposizione del romanzo fatta dal «Corriere della sera» nel 2023.

³⁴ Per il tentativo di stabilire un rapporto tra l'io e la scrittura indagando la tonalità della voce autoriale (a partire da Leopardi) e la relazione con le forme dell'io nel Novecento narrativo, sia consentito il rimando a A. Dolfi, *Declinazioni della voce e forme dell'io nella letteratura moderna*, Firenze, Vallecchi, 2024.

³⁵ A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1986.

che si trova nel Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona di cui ci parla *Requiem* è un invito a una notte delle allucinazioni non priva di rischi e pericoli. Infatti quel libro ove ad apparire sono personaggi dalla sghemba esistenza, che non hanno mai attraversato il mondo reale e che pure esistono in quello alternativo della scrittura, ha bisogno che un altro io pseudo-autoriale espressamente entri in campo. All'inizio sembra essere un "io" così detto, così chiamato, che pure ha un compito preciso, esplicitato nella *Nota* che naturalmente, quanto ad io, è vergata dall'altro. La controfigura dell'io che agisce nel romanzo ha il compito, nel testo esplicativo di accompagnamento, di "eseguire" un requiem che dal personaggio passa però subito nelle mani dell'autore vero. L'io autodiegetico del racconto e l'io vero dello scrittore (che ben inteso non è ancora l'io) si scambiano insomma continuamente la presenza in scena quanto meno nella paginetta di premessa. È legittimo allora porsi la domanda se sia davvero il personaggio quello che ha tentato o cercato attraverso il romanzo di fare un "orazione", di intonare un requiem, di cercare risposte, di placare il rimorso. Perché far scrivere ad altri e in un'altra lingua (poi subito ricondotta sul vero io che ne motiva debolmente la scelta almeno in quella sede proemiale) uno dei suoi libri più belli? perché cercare un traduttore davvero esistente a cui affidare non solo la propria voce, ma note esplicative e il compito di raccontare in un paratesto conclusivo che cosa pensa l'Autore? Cosa ha indotto in una stessa manciata di anni Tabucchi a mettere in rapporto un racconto come «Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa» con il quadro delle tentazioni di Bosch (che sarà fondamentale in *Requiem*) all'interno di un volume, *Las tentaciones. Un pintor/Jeronimo Bosco. Un escritor/Antonio Tabucchi*? Quello che mi intriga in quel bel libro pubblicato a Barcellona dalla Editorial Anagrama nel 1989 non è solo come il racconto di Tabucchi ci possa aiutare a leggere all'insegna delle tentazioni il grande trittico *double face* dell'artista fiammingo o cosa si possa scoprire sfogliandolo sulle omissioni e la conclusione di quel racconto che trova nelle immagini pittoriche un commento a distanza mentre offre al dipinto celebre un paradossale paratesto al limite dell'arbitrario, ma quale sia il rapporto che quelle due opere di secoli e generi diversi hanno con le neppure dieci righe di nota premesse a quel volume illustrato. Righe nelle quali Tabucchi parla di peccato, di pentimento, di divieti ormai inesistenti e di perdono impossibile. Ma *Requiem* era un'allucinazione, come forse lo era anche lo sfrenato quadro presentato da Bosch, e nelle allucinazioni, si sa, può accadere di tutto. Anche di far uscire personaggi dal libro dell'inquietudine per metterli in un elenco di comparse dimenticando però non a caso di farvi apparire l'autore destinato a incontrarle.

L'autore primario come quello secondario (che si muove nel testo), per non parlare del terzo...

Sono tanti e belli i libri di interviste (anche quelle un importante paratesto, sia pur distanziato) nelle quali Tabucchi racconta frammenti di vita e riflette, risponde, commenta i suoi libri. Basterà ricordare, per non citarne che tre – i più impegnativi e voluminosi – *Tabucchi par lui-même* (che a dire il vero utilizza anche testi in prosa), *Écrire à l'écoute*, suggestivo dialogo con l'amico e traduttore francese Bernard Comment, e il recente *Zig zag*, con le conversazioni con Carlos Gumpert e Anteos Chrysostomidis.³⁶ Da ognuno di questi si ricavano notizie, ma nessuno ha la malia segreta, il fascino di *Autobiografie altrui*. Sulla copertina dell'edizione italiana, uscita con un buon ritardo sulla francese, si vede su un tavolo rotondo da brasserie la copertina di *Si sta facendo sempre più tardi*, qualcosa di scuro che potrebbe essere una cartella di documenti, un basco, e le mani in primo piano dell'autore. Mi accorgo di averle attribuite con troppa fretta a lui, forse perché si intravede una sciarpa che Tabucchi avrebbe potuto portare così in una giornata di fresca primavera o di un dolce autunno, forse perché mi è capitato di vedergli appoggiare una coppola sui piccoli tavoli che si trovano all'esterno dei Deux Magots o all'interno del Cafè de Flore a Parigi. Ma comunque, in ogni caso nella foto non si vede il volto, sapientemente occultato. Le poetiche sono *a posteriori* (lo dichiara il sotto-titolo), ma sono «cariche di false memorie», di «false volontà», dunque inattendibili (come le poetiche non dovrebbero essere per funzionare davvero), almeno se si prende sul serio la *Lettera a un amico* che figura come «Post-prefazione», fatta «dopo, dunque prima» (dopo i testi, prima della prefazione?) e che dichiara che la menzogna «volontaria o involontaria» che sia, «serve a definire i confini della verità».³⁷ Che è come invitare il lettore a non credere a quanto legge, a pensare i singoli pezzi come uno straordinario racconto pseudo-filosofico (come alcuni di essi in effetti sono), a rifrangere subito in sé, negli altri quel che sta nei libri (a partire da questo), a considerarle insomma l'autobiografia di chi ha scritto e che scrive autobiografie altrui. Il libro ha note finali, un indice, un estratto sulla quarta che esalta il contenuto fittivo della *Lettera a un amico*. I capitoli si susseguono senza ordine cronologico, muovendosi nei dintorni delle raccolte più criptiche, *Requiem* (l'unico libro concluso dalla scritta fine), *Donna di Porto Pim*, *Si sta facendo sempre più tardi...*

Certo l'io è un altro, e nella scrittura tutto è finzione. Ma come di-

³⁶ *Tabucchi par lui-même*, éd. T. Rimini, trad. fr. de C. Cavallera, Paris, Cahiers de l'Hotel de Galiffet, 2019; *Écrire à l'écoute. Dialogues avec Bernard Comment*, Paris, Seuil, 2022; *Zig zag. Conversazioni con Carlos Gumpert e Anteos Chrysostomidis*, a cura di C. Bettini e M. De Rosa, Milano, Feltrinelli, 2022.

³⁷ A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* cit., pp. 11-12.

menticare, oltre il contenuto, i titoli dei capitoletti interni, le riflessioni sul ricordo, sulla natura dei sogni, sulla voce, sulle voci che parlano in noi, sul segreto nascosto in una sillaba (*pa', pa'*, nel passaggio e nel ritorno dalla campagna pisana al portoghese e viceversa) nel pezzo scritto a Parigi nel 1998 negli stessi luoghi dove fu scritto *Requiem*? O il tentativo di far dialogare due realtà parallele come la vita e la letteratura nel capitoletto dedicato a «L'autobiografia, o del principio di Heisenberg»?³⁸ L'esergo di *Un universo in una sillaba* cita da *Voci* di Kavafis e da *Voce giunta con le folaghe* di Montale. Quei versi che si collocano nell'universo dell'indeterminatezza o del non detto esplicitamente (a proposito sempre di autobiografia e autobiografie altrui) parlano forse più delle condanne/ammende tutt'altro che trascurabili che Tabucchi si è fatto propinare in proposito per ragioni squisitamente private da tribunali italiani. Così come, a proposito di *Requiem* (almeno quanto all'edizione francese che riporta in calce la sua *Promenade autour d'un roman* tradotta da Bernard Comment) a entrare in campo inaspettatamente (e significativamente, visto il nome vicario di quello autoriale) è Isabelle Pereira. Isabelle, un nome che attraversa l'intera narrativa di Tabucchi, legato all'inquietudine, al rimorso, al mistero; e poi Pereira... Non poteva esserci patronimico più significativo di un'accoppiata del genere. Il traduttore insomma si rispecchia nell'autore, nasce da lui, ne occulta il nome sotto pseudonimo mentre lo rivela quanto meno in posizione vicaria («Traduit du portugais par Isabelle Pereira avec la collaboration de l'auteur», si legge sul frontespizio del «Folio» Gallimard). Mentre – meno criptica di quanto affidato alla stampa, ma pur sempre appena un poco schermata – in data 4 dicembre 2006, una dedica di esemplare vergata a Parigi di nuovo unisce i due nomi, Antonio e Isabelle: «a Anna, affettuosamente da Antonio e anche da parte di Isabelle».

³⁸ Questo, come gli altri citati, sono tutti capitoli di *Autobiografie altrui*.