

GIANMARCO GALLOTTA

(Infra)leggere Tabucchi: (d)istruzioni per l'uso

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIANMARCO GALLOTTA

(Infra)leggere Tabucchi: (d)istruzioni per l'uso

Certo, anche questo girare attorno al libro, leggerci intorno prima di leggerci dentro, fa parte del piacere del libro nuovo, ma come tutti i piaceri preliminari ha una sua durata ottimale se si vuole che serva a spingere verso il piacere più consistente della consumazione dell'atto, cioè della lettura del libro¹.

Quando si pensa alle opere di Antonio Tabucchi (1943-2012) e ci si sofferma sugli elementi paratestuali in esse presenti, una delle prime questioni che il lettore si pone è in quale misura questi lo abbiano condotto ad una maggiore comprensione del testo, o abbiano piuttosto reso la sua lettura più complessa proprio a causa dei suddetti. Uno degli obiettivi fondamentali per lo scrittore toscano nella creazione dell'oggetto-libro è stato probabilmente quello di preservare quel "piacere preliminare" al quale Calvino faceva riferimento, al fine di creare un'attrattiva intorno alla sua opera anche dal profilo estetico, oltre che da quello meramente letterario, facendo proprie le nozioni elaborate da Marco Santoro secondo cui:

Un libro, è noto, è lo strumento in virtù del quale un individuo (o un gruppo di individui oppure una istituzione) intende comunicare al prossimo un messaggio, creativo o critico o normativo che sia. Parimenti, però, un libro è anche un oggetto materiale, un manufatto, per la cui edificazione sono state sempre e comunque attivate precise e non casuali strategie².

Per preservare questo intento, Tabucchi si serve molto delle arti figurative, pittura e fotografia³ *in primis*, scegliendo spesso personalmente le prime di copertina delle sue opere, e talvolta creando delle "corrispondenze" tra testo letterario ed immagine.

Questo studio si propone pertanto di analizzare l'insieme degli elementi paratestuali, con particolare attenzione a quelli peritestiuali, dell'*opus* tabucchiano, dal primo romanzo *Piazza d'Italia*⁴ (Bompiani, 1975) all'ultima opera pubblicata postuma *Di tutto resta un poco*⁵ per comprendere quanto elementi iconografici e paratestuali siano cornice (più precisamente "soglia"⁶, come sono stati definiti da Gérard Genette) del testo, o qualcosa in più che questo.

La prima opera pubblicata è dunque *Piazza d'Italia*; l'edizione adoperata in questo studio è la seconda per i tipi Feltrinelli. La foto in copertina dal titolo *Arresti a Torino* (1914) da «L'Illustrazione italiana» ritrae la cattura a seguito degli scontri tra carabinieri e manifestanti che scioperavano e lottavano per la mancanza dei generi alimentari a seguito dell'inizio della I Guerra Mondiale. La foto ritrae così una delle tante manifestazioni in Italia di quegli anni che sembra riflettere uno dei *leitmotiv* del romanzo: gli scontri, le manifestazioni per i diritti che accomunano i protagonisti dell'opera. Ed è certamente questo il motivo cardine per cui

¹ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 8-9.

² M. SANTORO, *Storia del libro italiano. Libro e società in Italia dal Quattrocento al Novecento*, Milano, Editrice Bibliografica, 2004, p. 135.

³ Numerosi sono gli studi sull'opera di Tabucchi intorno a questi due elementi, ma rimando principalmente a due saggi: T. RIMINI, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio editore, 2011, che si sofferma, nella seconda, parte sull'elemento fotografico mentre nella terza su quello pittorico. Principalmente alla fotografia è dedicato il capitolo *Una scrittura visuale: la fotografia e il sogno fra presenza e assenza presente* in N. TRENTINI, *Una scrittura in partita doppia*, Roma, Bulzoni, 2003.

⁴ A. TABUCCHI, *Piazza d'Italia*, Milano, Bompiani, 1975.

⁵ ID., *Di tutto resta un poco* (a cura di Anna Dolfi), Milano, Feltrinelli, 2013.

⁶ G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

Tabucchi ha scelto di porre questa foto come copertina alla sua prima opera. È inoltre interessante rilevare che *Cabiria*, il film di Giovanni Pastrone che viene proiettato nel *Cinet teatro Splendor* nel romanzo⁷, e che crea attesa fra gli abitanti di Borgo e dei paesi limitrofi, sia stato proiettato proprio a Torino il 18 aprile 1914 al Teatro Vittorio Emanuele II. Altra differenza capitale tra la prima e la seconda edizione è che se come sottotitolo della prima compariva la dicitura «romanzo», nella seconda Tabucchi ha preferito ripristinare il sottotitolo suggerito, e mai approvato alla Bompiani (dove era stato pubblicato in un primo momento), *Favola popolare in tre tempi, un'epilogo e un'appendice*; così già dalla prima opera Tabucchi mostra una capacità di commistione di diversi stili e diversi linguaggi, in questo caso quello narrativo e quello cinematografico. Ma è da quest'ultimo che lo scrittore toscano sembra essersi ispirato maggiormente nella costruzione dell'impianto dell'opera; in particolar modo da quel *Lezioni di montaggio* di Sergei M. Eisenstein che viene ripubblicato per Einaudi⁸ l'anno precedente alla stesura di *Piazza d'Italia*⁹. Vada notato, a tale proposito, la struttura del romanzo, che si divide in *Epilogo* (posto come *incipit*, che indica l'uso "giocosso" e atemporale di Tabucchi proprio degli elementi paratestuali) *Primo tempo*, *Secondo Tempo*, *Terzo tempo* ed *Appendice*; questo espediente consente allo scrittore toscano di muovere i personaggi in un tempo indefinito della narrazione, e di servirsi di diverse tecniche cinematografiche nella stesura narrativa¹⁰. Da questa seconda edizione Tabucchi comincia ad accompagnare le opere con delle preziose note, che talvolta sono scritte a distanza di anni (in questo caso si tratta di un epitesto pubblicato vent'anni dopo la prima pubblicazione), e servono a riflettere sulla genesi del libro stesso, come un contenuto speciale di un *dvd*, prima che il lettore preme il tasto *play* (avvio della lettura). Vada infine ricordato che l'edizione del 1993 di avvale di una preziosa quarta di copertina di Cesare Segre che sfortunatamente non è stata mantenuta nella successiva e più diffusa edizione Feltrinelli:

I lettori di Tabucchi sanno con che finezza, persino sofisticazione, egli abbia poi sviluppato le sue invenzioni fantastiche, realizzando un cosmopolitismo anche culturale che offre uno spazio inesauribile alle sue costruzioni mentali, e mettendo a punto accorgimenti espositivi preziosi e impalpabili. Tanto più utile ora constatare, rileggendo questo libro che rimane bellissimo anche accanto a quelli che l'hanno seguito, le origini toscane, terragne, che lo scrittore non ha rinnegato nella sua ormai imprescindibile internazionalità¹¹.

Ma ciò che si trova a partire dalla seconda edizione dell'opera è una riflessione dello stesso autore che, durante tutto il corso della sua produzione letteraria, utilizza costantemente la Storia come sfondo alla microstoria narrativa, ricorrendo agli eventi e alla letteratura con un fine sovente pedagogico, come si legge nella quarta di copertina di *Piazza d'Italia*: «Questo libro è memoria, una memoria lunga che si oppone alla memoria breve dei mass media. Io ho sempre creduto nella letteratura come memoria».

⁷ Per la funzione del film di Pastrone nel romanzo tabucchiano cfr. T. RIMINI, *La cine(biblio)teca di Tabucchi: il montaggio di Piazza d'Italia*, «Italies», Revue d'Études Italiennes, Université de Provence, n° spécial, Echi di Tabucchi / Échos de Tabucchi.

⁸ S. M. EISENSTEIN, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1972.

⁹ In un epitesto troviamo: «Quando ho scritto *Piazza d'Italia* ero sotto l'influenza delle lezioni di montaggio di Eizenstein che mi hanno dato l'idea di strutturare questo romanzo in una maniera, se non direttamente cinematografica perlomeno a quadretti e secondo delle brachilogie, dei salti temporali che possono in qualche modo ricordare il cinema. Quando scrivo, forse penso anche un po' al cinema, perché il cinema mi ha formato» in M. CELLA, E. PINORI (a cura di), Antonio Tabucchi, aprile 1995, in www.alleo.it/files/docs/people/tabucchi.pdf, p. 4, consultato il 12 agosto 2013.

¹⁰ Per la "costruzione cinematografica" di *Piazza d'Italia* rimando all'articolo T. RIMINI, *La cine(biblio)teca di Tabucchi: il montaggio di Piazza d'Italia*, in « Italies », n° spécial | 2007, mis en ligne le 01 octobre 2011, consultato il 2 agosto 2013, URL : <http://italies.revues.org/3726>.

¹¹ Cfr. A. TABUCCHI, *Piazza d'Italia*, Milano Feltrinelli, 1993.

*Notturmo indiano*¹² è la seconda opera pubblicata da Tabucchi per la casa editrice Sellerio¹³, all'epoca piccola realtà con la quale lo scrittore aveva un rapporto privilegiato con la titolare¹⁴ la quale, come era sua abitudine operare con gli scrittori, gli concedeva assoluta libertà. Ed è quello che l'autore farà nelle sette opere che pubblicherà con questa casa editrice, cioè scegliere gli elementi paratestuali che accompagnano le sue opere; a partire da questa seconda opera in cui, ad esempio, decide di porre un particolare del XV secolo della miniatura su pergamena di Behzad. Come epigrafe a quest'opera Tabucchi inserisce una citazione di Maurice Blanchot: «Le persone che dormono male sembrano essere più o meno colpevoli: che cosa fanno? Rendono la notte presente». Il primo aspetto che è possibile evidenziare il sostantivo *notte*, aggettivato nel titolo, ma è il verbo *dormire* il *leitmotiv* del romanzo, oltre che nell'intera opera di Tabucchi, in cui il rapporto sonno/veglia è sempre presente¹⁵. Accanto a questo elemento troviamo il tema del viaggio, come lo stesso autore rimarca nella *Nota* introduttiva al testo, oltre quello della ricerca identitaria, come si evince ancora dalla nota, che quindi viene ad assumere una sorta di finestra sull'universo letterario dell'autore. E se le note autoriali rappresentano una geografia ed una mappa nella sua produzione letteraria, l'apertura di *Notturmo indiano* è accompagnata da un'*Indice dei luoghi di questo libro*, come se si trattasse di un invito dell'autore al lettore a seguire i percorsi del protagonista.

La copertina dell'opera successiva *Piccoli equivoci senza importanza*¹⁶ ritrae un particolare dell'opera del pittore Leonardo Cremonini *Les entraves entrouvertes* (1980-82); questa scelta di Tabucchi dell'opera del pittore bolognese, amico di numerosi scrittori quali Italo Calvino e Dino Buzzati, e apprezzato maggiormente all'estero (Francia ed America *in primis*) che in patria, sembra essere dettata da un sentire affine verso un realismo psicologico e per le numerose allusioni ed evocazioni simboliche presenti nelle sue opere, così prossime anche alla sua narrativa. Come avviene in altre opere di Tabucchi, anche la *Nota* di questa raccolta fornisce al lettore degli elementi utili ad una maggiore comprensione della narrazione, come il racconto sulla genesi dell'opera, mentre in altri passaggi sembra piuttosto accentuarsi una poetica dell'arbitrarietà. Alcuni di questi passaggi potrebbero infatti lasciare interdetto il lettore dell'opera, ad esempio quando l'autore scrive «per le imprevedibili circostanze della vita, che una certa cosa che era "così" era invece anche in un altro modo¹⁷», aprendo il testo ad una serie di possibilità che rendono impraticabile una lettura univoca dell'opera. È il caso dei due racconti *Aspettando l'inverno* e *I treni che vanno a Madras*, che lo stesso autore immagina essere ispirato rispettivamente da Henry James e Kipling; e con un finale colmo di *saudade*, Tabucchi termina la nota con il rimpianto di non poter mai leggere questi racconti scritti dai due autori sopra menzionati. Emerge inoltre, sin dall'introduzione, quel rapporto sonno/veglia già presente nella *Nota* al *Notturmo indiano*, e la presenza di quel fantasma narratore (in particolare quando tratta la genesi de *Gli incanti* e *Any where out of the world*), che rende la sua narrativa così prossima a quella pirandelliana.

¹² ID., *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio, 1984.

¹³ La scelta di questa casa editrice, ed in particolare della collana «La memoria», sembra essere particolarmente idonea per Tabucchi; una collana che, nata dalla preziosa consulenza di Leonardo Sciascia, come si legge dal loro *website*, risulta essere «elegante nella grafica e nei materiali [...] raccoglie opere letterarie dimenticate e nuove, preferibilmente di rapida lettura, narrative ma non esclusivamente e necessariamente: anche storia (si pensi alle cronache di Croce), critica e polemica politico-culturale (si pensi agli scritti di Canfora o al *Caso Moro* di Sciascia). Il nome «La memoria» indica la predilezione per autori, testi o fatti da strappare all'oblio», in <http://sellerio.it/it/catalogo/Memoria/82>, consultato il 12 agosto 2013.

¹⁴ Vada ricordato in merito al rapporto dello scrittore con l'editore Sellerio l'articolo scritto in occasione della scomparsa della fondatrice, in A. TABUCCHI, *Elvira Sellerio la signora di Sciascia e Calilleri Il ricordo*, «La Repubblica», 4 agosto 2010.

¹⁵ La bibliografia presente su questa tematica, ma abbastanza esaustivo è lo studio presente in N. TRENTINI, *Towards a Study of Dream in Antonio Tabucchi*, in «Spunti e ricerche», 12, 1996/97.

¹⁶ A. TABUCCHI, *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1985.

¹⁷ ID., *Il gioco del rovescio*, *op. cit.*, p. 5.

Il romanzo successivo dal titolo *Il filo dell'orizzonte*¹⁸ viene pubblicato per la collana «I Narratori» di Feltrinelli, la medesima della raccolta precedente, che vede annoverare tra gli scrittori in essa presenti per lo più autori stranieri; si pensi che i soli autori italiani oltre quello toscano erano, a quella data, soltanto Gianni Celati e Stefano Benni. La prima di copertina di questa edizione è un fotogramma del film *Parfait Amour* (1985) di Jean Van de Velde; questa testimoniando la forte influenza ed i continui riferimenti che l'opera di Tabucchi opera nei confronti del cinema, raffigura un uomo in abiti formali che togliendosi un cappello in cenno di saluto, rivela il volto di un bambino, presentando già in apertura quella che sarà la tematica del romanzo: la ricerca di un'identità. Resta da indagare il motivo per cui l'edizione successiva che vede il titolo entrare nella più diffusa collana «Universale Economica Feltrinelli», abbia in copertina l'opera *Room by the sea* (1951) di Edward Hopper, e se tale scelta sia stata ricercata dall'autore. Tenendo presente la trama dell'opera, cioè la fotografia che è alla base della ricerca del protagonista, il tema della ricerca identitaria sembra essere, come per *Notturmo indiano*, il vero motore della narrazione. Ed per valorizzare questa “soglia” dell'opera che Tabucchi, oltre questo elemento, si serve di una citazione di Vladimir Jankélévitch posta in epigrafe: «L'essere stato appartiene in qualche modo a un “terzo genere”, radicalmente eterogeneo all'essere come al non-essere». Altro elemento che arricchisce (e probabilmente crea ulteriori dubbi al lettore) è la *Nota* al testo che in questo romanzo, così come per altri successivi, arriva in margine all'opera. In essa Tabucchi illustra sommariamente il luogo della genesi dell'opera, che sapremo essere Genova all'epoca in cui lo scrittore insegnava in quell'Università¹⁹, e fornisce qualche rapida descrizione sull'onomastica del protagonista, Spino, che presenta sulla scena con caratteri indefiniti²⁰, così come si vedrà operare anche per il personaggio Pereira, come si vedrà in seguito. Un interessante epitesto viene pubblicato in *Ma che cosa ha da ridere il signor Spino*²¹, in cui Tabucchi fornisce la chiave di lettura del romanzo, offrendo tre ipotesi. La prima vede il riso finale strettamente legato all'umorismo pirandelliano; in questa chiave va letta quindi la ricerca di Spino verso una guarigione, una catarsi, un distacco dalla propria condizione di malattia, ad una che lo vede capace di ridere dei propri mali che lo tenevano prigioniero. La seconda ipotesi Tabucchi la lega ad un'ascendenza bergsoniana; l'autore vede infatti il personaggio che «alla fine del suo percorso capisce che ha giocato al gioco dell'oca, e che forse la vita stessa è un gioco dell'oca²²», ed una volta realizzato che non è più personaggio (Tabucchi parla di “marionetta”) non può fare altro che ridere sulla sua condizione. La terza ipotesi, sempre di matrice bergsoniana è legata alle due precedenti: «Per un istante egli (Spino) si trova ridicolo: trova cioè ridicola la parte che gli è stata assegnata. Ridendo la nega²³». In tale negazione evade dalla sua vita, non riconoscendosi più in essa. Ma, come spesso accade nelle sue note, l'intento dell'autore è quello di creare anche in questo epitesto dubbio, incertezza nel lettore; così come scrive nel finale aperto «Ma allora di che cosa, o di chi, ride il signor Spino? Forse ride di me, che lo scrivevo²⁴».

Nella nota introduttiva alla raccolta successiva *I volatili del Beato angelico*²⁵ Tabucchi parla non più, come in precedenza, di personaggi-fantasmici che hanno dettato il loro racconto, seguendo la linea tracciata da Pirandello, bensì di “muse”, che qualifica come “zoppe”, quasi volesse dare una spiegazione alla forma-racconto della raccolta, spesso preferita dall'autore al romanzo. Tabucchi inoltre inserisce qui la sua idea della funzione interrogativa della letteratura che pone dubbi e non offre risposte, tematica che ritroveremo in seguito ne *La gastrite di Platone*, così come in altre opere successive che verranno analizzate in questo lavoro.

¹⁸ A. TABUCCHI, *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1986.

¹⁹ Cfr. *Autopsia* in A. TABUCCHI, *Autobiografie altrui altrui: poetiche a posteriori*, op. cit., pp. 61-68.

²⁰ «Qualcuno potrà osservare che è un'abbreviazione di Spinoza [...] ma certo significa anche altre cose.» in A. TABUCCHI, *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 107.

²¹ A. TABUCCHI, *Autobiografie altrui altrui: poetiche a posteriori*, op. cit., pp. 51-59.

²² ID., *Autobiografie altrui: poetiche a posteriori*, op. cit., p. 56.

²³ *Ivi*, p. 59.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ A. TABUCCHI, *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio editore, 1987.

L'opera successiva è *Un baule pieno di gente*²⁶, dal sottotitolo *Scritti su Fernando Pessoa*; la copertina utilizzata per quest'opera rappresenta la sagoma del poeta lusitano, in una composizione fotografica di Gonzalo Armero e Diego Lara inserita nel numero fotografico che la rivista «Poesia» dedicò a Fernando Pessoa nella primavera 1980. Nella nota introduttiva a questa raccolta di pensieri sul suo autore più amato, Tabucchi cerca di fornire una chiave di lettura non univoca al testo, attraverso il ricorso all'eteronimia. Ad impreziosire il testo arriva inoltre sia l'intervista ad Andrea Zanzotto sull'opera di Pessoa, e in generale sulla poesia del Novecento, sia alcune epistole dell'autore portoghese, tra cui quelle con Ophélia Queiroz²⁷.

La raccolta successiva *L'angelo nero*²⁸ viene pubblicata anch'essa dapprima nella collana de «I Narratori» e poi ripubblicata nell'«Universale Economica Feltrinelli»; in quest'occasione però (diversamente da quanto è avvenuto per *Il filo dell'orizzonte*) conserva la prima di copertina in cui è rappresentato il dipinto *The Surrealist* (1947) di Victor Brauner che dimostra, ancora una volta, il coinvolgimento dello scrittore per l'arte pittorica, ed il vivo interesse dello scrittore per questo movimento²⁹. Nella nota introduttiva Tabucchi fornisce indicazioni sul titolo, ovviamente omaggio alla poesia omonima di Montale³⁰, e in merito alla genesi di questi racconti narra del solito affaticamento legato al travaglio letterario per descrivere la volontà dei suoi personaggi, qui definiti appunto “angeli” da un aspetto macabro, che di conseguenza dettano tetri racconti.

La forma-racconto prende il sopravvento sul Tabucchi di quegli anni che, dopo *L'angelo nero*, pubblica la fortunata raccolta *Sogni di sogni*³¹. Come prima di copertina Tabucchi sceglie l'opera pittorica *Il sogno* (1883) di Pierre Puvis de Chavannes il quale rappresenta un giovane uomo, probabilmente un viaggiatore, che riceve in sogno tre donne, *Amore, Gloria e Fortuna*. Come lo spettatore di Pierre Puvis de Chavannes può vedere visualizzati le protagoniste del sogno del giovane, allo stesso modo il lettore di Tabucchi può leggere dei sogni di venti artisti, tra i più amati dallo scrittore. Come epigrafe all'opera l'autore riporta un passaggio di un'antica canzone cinese³², mentre nella nota iniziale l'autore ripercorre la genesi dell'opera, cioè quel desiderio eteronimico nel conoscere i sogni di alcuni dei suoi artisti preferiti e, nell'impossibilità di farlo, chiamare in causa la letteratura per supplire a questa mancanza. Altro aspetto da rilevare sono in appendice le brevi biografie in cui l'autore, con pochi e rapidi tratti, accenna in chiave ironica al vissuto dei personaggi citati nella raccolta.

Il romanzo successivo *Requiem*³³ scritto in portoghese e pubblicato nella versione italiana per Feltrinelli, vede in copertina la fotografia di un particolare del Palazzo Fronteira di Lisbona scattata dal maestro della fotografia, d'architettura e d'arredi Massimo Listri. In questa versione ciò che emerge nella nota introduttiva dell'autore, e quella postuma del traduttore, è la complessità connessa alla traduzione, le ragioni dell'autore a scrivere in una lingua altra dalla sua, e le difficoltà riscontrate dal traduttore nell'operare determinate scelte stilistiche. Un interessante epitesto correlato è possibile trovarlo in *Un universo in una sillaba*³⁴, in cui Tabucchi ricostruisce la genesi del romanzo, cioè l'affettuoso ricordo del sogno del padre in un caffè di Parigi (da cui il sottotitolo al romanzo *Un'allucinazione*), che diventa l'*incipit* dell'opera. Altre caratteristiche affrontate in questo capitolo sono il rapporto scrittura-oralità, questione sempre presente nella narrativa tabucchiana, e la difficoltà di trasporre i sogni in scrittura, ma soprattutto il paragrafo *Evocazione, convocazione, fantasmi* che, di chiara ascendenza pirandelliana, è centrale per comprendere l'*opus* tabucchiano. Inoltre, come per *Notturmo indiano* in cui Tabucchi

²⁶ A. TABUCCHI, *Un baule pieno di gente*, Milano, Feltrinelli, 1990.

²⁷ Pubblicate integralmente in F. PESSOA, *Lettere alla fidanzata*, Milano, Adelphi, 1988.

²⁸ A. TABUCCHI, *L'angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 1991.

²⁹ Interesse verso il movimento surrealista presente sin dai suoi studi giovanili, avvalorato da una tesi presso l'Università di Pisa intitolata *Il Surrealismo in Portogallo*.

³⁰ E. MONTALE, *Satura*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1971.

³¹ A. TABUCCHI, *Sogni di Sogni*, Palermo, Sellerio editore, 1992.

³² «Sotto il mandorlo della tua donna, quando la prima luna d'agosto sorge dietro la casa, potrai sognare, se gli dèi sorridono, i sogni di un altro.»

³³ A. TABUCCHI, *Requiem*, Milano, Feltrinelli, 1992.

³⁴ A. TABUCCHI, *Autobiografie altrui: poetiche a posteriori*, op. cit., pp. 15-39.

aveva fornito una mappa dei luoghi visitati dal protagonista, di questo “viaggio nell’incoscio” Tabucchi presenta in apertura i personaggi che incontrerà durante il suo percorso di memoria dantesca.

Il romanzo successivo, certamente il più celebre dell’autore toscano, è *Sostiene Pereira*³⁵. Pubblicato per Feltrinelli, il libro si presenta con in copertina una fotografia di Manfred Hamm del caffè *A Brasileira*, sito in *rua Garrett* a Lisbona, storico luogo di ritrovo tra intellettuali ed artisti, tra i quali lo scrittore Fernando Pessoa, oltre che il modesto giornalista del romanzo. Ciò che colpisce della quarta di copertina è, oltre le lusinghevoli parole della poetessa e scrittrice Lalla Romano, il giudizio del critico letterario Angelo Guglielmi il quale suggerisce una lettura dell’opera in chiave storica, proponendo al lettore di operare un parallelo tra l’epoca nella quale il romanzo è ambientato (Lisbona, 1938, salazarismo) e l’Italia dei giorni in cui il romanzo veniva pubblicato (vada ricordata la nascita del berlusconismo). Altro aspetto rilevante che dovrebbe fornire indicazioni al lettore è il sottotitolo *Una testimonianza* che dovrebbe giustificare il sintagma “Sostiene” utilizzato durante tutto il corso della narrazione, e i numerosi passaggi del testo narrati con una focalizzazione esterna. Ad arricchire il testo è la *Nota*, che in quest’opera viene presentata alla fine del romanzo, in cui l’autore fornisce, come ha abituato il lettore, indicazioni circa la genesi del romanzo; come in quasi tutte le opere finora analizzate, anche in questo caso presenta il protagonista come un *fantasma*, come qualcuno che gli ha dettato la sua storia. Ma l’aspetto originale è che per la prima volta nella sua opera un personaggio letterario sembra essere ispirato da un personaggio reale, in questo caso un giornalista che l’autore ha conosciuto “fuggevolmente” qualche anno addietro a Parigi. Sono inoltre presenti in nota numerosi passaggi che, come si è visto già in precedenza, rendono possibile di un paragone dell’opera tabucchiana a quella pirandelliana³⁶.

Il romanzo successivo, il fortunato *La testa perduta di Damasceno Monteiro*³⁷, raffigura in copertina un particolare della *Guernica* (1937) di Picasso, *La cabeza de la estatua-guerrero*. Il particolare di un uomo privato del suo corpo si inserisce nel quadro di Picasso in una più ampia logica di dramma e distruzione generale dovuti al bombardamento della città spagnola, e rappresenta l’opposizione del pittore spagnolo ai totalitarismi che si svilupparono in Europa nel XX secolo. Allo stesso modo, nel romanzo di Tabucchi, la decapitazione del giovane Damasceno diviene simbolo di ingiustizia e maltrattamento ad opera delle forze dell’ordine nella società contemporanea, e l’opera narrativa si pone l’obiettivo di denunciare questa barbarie. Da rimarcare nell’*incipit*, oltre che un passaggio della poesia *Science fiction* di Carlos Drummond de Andrade, è la dedica del romanzo sia ad un personaggio reale che ad uno fittizio. Il primo è Antonio Cassese, ex presidente del Tribunale Penale Internazionale dell’Aia, il secondo Manolo il gitano, protagonista del romanzo, che indica il profondo interesse da parte dell’autore ad un popolo perseguitato, quello appunto degli zingari. *La testa perduta di Damasceno Monteiro* diviene così il simbolo della lotta contro le ingiustizie che si verificano nel mondo a danno di poveri, emarginati, vinti, vittime, così come *Sostiene Pereira* è divenuto il simbolo della lotta contro l’oppressione della dittatura. Se *Sostiene Pereira* trae origine dall’incontro di Tabucchi con il giornalista-esule portoghese, questo romanzo, come scrive nella nota finale³⁸, nasce da un fatto di cronaca nera, la morte di un cittadino portoghese in un commissariato di polizia³⁹.

Si potrebbe affermare che sin da questi anni l’interesse per le tematiche civili, sebbene da sempre presenti nelle sue opere, si intensificano, e daranno vita ad una serie di articoli e dibattiti

³⁵ ID., *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli, 1994.

³⁶ «In quel privilegiato spazio che precede il momento di prendere sonno e che per me è lo spazio più idoneo per ricevere le visite dei miei personaggi, gli dissi che tornasse ancoram che si confidasse con me, che mi raccontasse la sua storia.» in A. TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, op. cit., p. 213 che ricorda *La tragedia di un personaggio* pirandelliana o ancora *i Sei personaggi in cerca d’autore*.

³⁷ A. TABUCCHI, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Milano, Feltrinelli, 1997.

³⁸ ID., *Sostiene Pereira*, op. cit., pp. 211-214.

³⁹ ID., *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, op. cit., p. 239.

che culmineranno nell'opera *La gastrite di Platone*⁴⁰. La raccolta di saggi e scambi epistolari, seguita ad una serie di riflessioni e di scambi con Umberto Eco circa il ruolo dell'intellettuale nella società contemporanea, in apertura ha una dedica a due intellettuali che hanno strenuamente difeso il loro ruolo, quali Pier Paolo Pasolini e Leonardo Sciascia. In epigrafe troviamo inoltre diverse citazioni, alcune delle quali sembrano non avere attinenza col testo (Primo Levi, Groucho Marx, Eugène Ionesco, Giacomo Leopardi), mentre altre (come le sentenze contro Sofri Bompreschi e Pietrostefani) sottolineano la possibilità ed il dovere dell'intellettuale di intervenire nel dibattito sulla *res* pubblica. Come ha sovente sottolineato nella nota iniziale anche nel *Prologo* l'autore fornisce indicazioni circa la genesi dell'opera, vale a dire il dibattito seguito alla pubblicazione di un articolo di Umberto Eco⁴¹. L'opera raccoglie molteplici scambi epistolari tra l'autore ed Adriano Sofri, incriminato di essere ispiratore e mandante dell'omicidio del commissario Luigi Calabresi, di cui Tabucchi cerca di dimostrarne l'innocenza. Mentre l'edizione francese termina con una lettera di risposta di Sofri a dei quesiti di Tabucchi, l'edizione italiana chiude con un *Epilogo provvisorio*, sottotitolo *Ove si decide di sospendere la trattazione di uno degli argomenti di questo libro affidandone l'eventuale continuazione a un linguaggio diverso e ove soprattutto si auspica la sollecita revisione del processo Sofri, Bompreschi, Pietrostefani*, ed una preziosa nota editoriale in cui si trovano riassunti tutti i passaggi delle varie sentenze attraverso le quali i tre indagati vengono imputati.

La raccolta epistolare successiva dal titolo *Si sta facendo sempre più tardi*⁴² viene pubblicata da Feltrinelli nel 2001. Come spesso ha abituato il suo lettore, a quest'opera Tabucchi appone il sottotitolo *Romanzo in forma di lettere*, sottolineando con i termini *romanzo* e *lettere* i due caratteri spesso dicotomici della narrazione che, già dal titolo, avvertono il lettore che sta entrando in uno spazio funereo⁴³. Una lettera solitamente dispone di un mittente, un destinatario, luogo e data di composizione e firma, aspetti tutti assenti nelle epistole dei protagonisti di quest'opera, di cui Tabucchi riconoscerà essere «soprattutto ritratti di voci, voci che paiono venire dal nulla (non recano né luogo né data), che vagano nello spazio sperdute e anonime (non sono firmate anche se presumibilmente le destinatarie conoscono bene i mittenti) ⁴⁴». L'opera è dedicata all'amico pittore Davide Benati «che guarda, capisce e trasforma in colore», mentre in epigrafe si trova il ritornello di una canzone popolare; pittura e cultura popolare dunque, due dei caratteri più presenti nell'opera tabucchiana. L'aspetto più importante dell'oggetto-libro è certamente la fotografia in copertina, l'enigmatica *Couple* (1978) di Kuligowski che raffigura un uomo ed una donna abbracciati; i due volti sono nascosti poiché lei, di spalle, copre il volto della figura maschile con il suo cappello. L'uomo stringe la donna fortemente a sé, mentre lei, che con una mano sorregge il cappello, sembra essere impassibile a questo abbraccio. Già da questa foto sembra intravedersi lo sviluppo del romanzo epistolare in cui le diciassette lettere, tutte scritte da un protagonista maschile, riveleranno la delusione e la disperazione di un personaggio che può anelare solo ad ultimo abbraccio. In *Storia di un'immagine* l'autore ripercorre l'intero *iter* della ricerca per i diritti, al fine di utilizzare questa fotografia come copertina del suo libro che:

oltre una soglia, può essere una tromba delle scale nella quale si precipita ignari. Nel senso che mi è venuto un sospetto: che non sono soltanto io che ho messo un libro sotto di lei, ma è anche lei che ha convocato un libro sotto se stessa. Forse quel libro l'ho scritto *anche* perché un giorno, senza ragione, comprai quell'immagine su una bancarella di Parigi⁴⁵.

⁴⁰ Pubblicata in Francia A. TABUCCHI, *La gastrite de Platon*, Paris, Mille et une nuit, 1997, e successivamente in Italia in ID., *La gastrite di Platone*, Palermo, Sellerio editore, 1998.

⁴¹ U. ECO, *Il primo dovere degli intellettuali: stare ziti quando non servono a niente*, «L'Espresso», 24 aprile 1997.

⁴² A. TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001.

⁴³ Lo stesso autore scriverà: «Il titolo costituisce una sorta di cartello che avverte il visitatore all'entrata del cimitero. Quando costui giunge di fronte alle lapidi e si mette a leggere le iscrizioni si accorge di trovarsi di fronte al Definitivo [...]» in A. TABUCCHI, *Autobiografie altrui: poetiche a posteriori*, op. cit. p. 96.

⁴⁴ *Ivi*, p. 92.

⁴⁵ *Ivi*, p. 122

Nel *Post scriptum* l'autore fornisce indicazioni sulla genesi di queste lettere, e sottolinea come esse siano state composte in periodi differenti, quasi fossero legate in questa pubblicazione da un filo logico arbitrario, di cui al *lector in fabula*, che spesso non conosce il mittente o il destinatario, sta il compito di ricostruire i *morceaux de vie* dei protagonisti. Ulteriori indicazioni vengono fornite come epitesto nel paragrafo *In rete di Autobiografie altrui* in cui, come spesso leggiamo nelle sue opere, Tabucchi chiama in causa la sua irresponsabilità di autore, e la disgiunzione autore-opera, scrivendo: «La vita è una partitura musicale che noi eseguiamo forse senza conoscere la musica. Non abbiamo lo spartito. Lo spartito si capisce solo dopo, quando la musica è già stata suonata⁴⁶». Altro aspetto da rimarcare è il mancato invio di una lettera che inizialmente Tabucchi aveva previsto di inserire nel romanzo ma che una serie di avvenimenti, fortuiti o meno, hanno impedito la sua pubblicazione, che è comunque avvenuta in epilogo a *Futuro anteriore: una lettera mancante*⁴⁷.

Il romanzo successivo, edito sempre nella collana «I Narratori», è *Tristano muore*⁴⁸. La foto di copertina ritrae un uomo con un bastone in una mano e una valigia nell'altra, camminare solitario su una spiaggia deserta. Di questa foto nel libro non vengono forniti ulteriori dettagli, di cui l'editore ci informa soltanto che appartiene ad una collezione privata; come scrive Roberto Cotroneo:

È una foto antica. Appartiene a un collezione privata. Per quanto ne so, quell'uomo potrebbe anche essere Fernando Pessoa, grande scrittore e poeta portoghese di cui Tabucchi si è occupato a lungo. Ma non c'è verso di capirlo. Già dalla copertina il libro di Tabucchi si mostra come un enigma⁴⁹.

Questo elemento assume nel romanzo un'importanza cruciale, tanto che il lettore conoscerà l'identità del protagonista della foto in copertina soltanto alla fine dell'opera, quando il protagonista racconta allo scrittore: «E' una bella foto, gliela regalo, la metta sulla copertina del suo libro, non è Tristano ma lo è un po', visto che è suo padre... Ci gira le spalle come se ci dicesse addio⁵⁰». Attraverso questo passaggio, Tabucchi fa dialogare la narrazione propria attraverso le parole del protagonista con la foto di copertina; un'operazione che mostra come "testo" e "soglia" per l'autore toscano non siano affatto separati fra loro, e in questo esperimento porta questo connubio "sul limitare". Un altro aspetto originale da rimarcare è che questo romanzo non sia stato suddiviso in capitoli; si tratta infatti di un soliloquio, o di un lungo «racconto-monologo-memoriale» di joyciana memoria, come l'ha definito Flavia Brizio Skov⁵¹, in cui soltanto dei brevi spazi tra un pensiero e l'altro spezzano i dialoghi tra il protagonista e lo scrittore. Diversamente da come l'autore aveva abituato il suo lettore anche la *Nota* qui posta come epilogo, in questo romanzo è lunga soltanto qualche riga e spiega poco sulla genesi, né tantomeno fornisce una chiave di lettura dell'opera stessa.

L'opera successiva, *L'oca al passo*⁵², è una raccolta di articoli per la stampa italiana ed estera, che l'autore toscano pubblica per Feltrinelli. La foto in copertina, *Le Saut dans le vide* (1960) di Yves Klein, ritrae un giovane uomo lanciarsi da un palazzo con le braccia dispiegate in cenno di volo, che sembra riprendere il sottotitolo del romanzo, *Notizie dal buio che stiamo attraversando*. Ma cosa rappresenta la foto in copertina? Anna Dolfi ne ha fornito numerose ipotesi, tutte percorribili, sebbene lei ritenga la prima come valida:

⁴⁶ *Ivi*, p. 87.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 107-112.

⁴⁸ A. TABUCCHI, *Tristano muore*, Milano, Feltrinelli, 2004.

⁴⁹ R. COTRONEO, *Se Tristano muore*, «L'Unità», 24/02/2004.

⁵⁰ A. TABUCCHI, *Tristano muore*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 162.

⁵¹ F. BRIZIO-SKOV, *Si sta facendo sempre più tardi, Autobiografie altrui, e Tristano muore di Antonio Tabucchi: dove va il romanzo?*, in «Italica», vol. 83, n. 3-4, 2006, pp. 666-690.

⁵² A. TABUCCHI, *L'oca al passo*, Milano, Feltrinelli, 2006.

La voce libera dell'artista che a dispetto di tutto si lancia, incurante del rischio, per guardare dall'alto le cose? Lo slancio della creazione inventiva che si eleva contro i meschini calcoli del mondo? La capacità che ha l'arte moderna (ne ha parlato Starobinski nel *Portrait de l'artiste en saltimbanque*⁶) di danzare sopra l'abisso, con la consapevolezza della vertigine e del vuoto? Oppure che, sia pure con straordinaria grazia e con leggerezza elegante, non ci resta ormai che lanciarsi nel vuoto, visto che, come ebbe a scrivere Montale, "nessuno", anche il più innocente, "è incolpevole"⁵³?

La raccolta di articoli che Tabucchi definisce "romanzo" per come questi siano stati selezionati, tagliati, e montati per consentire una lettura omogenea al lettore, si apre con una dedica alla scrittrice statunitense Susan Sontag con la quale aveva previsto di scrivere un libro simile «sui pagliacci funebri che guidano le sorti del mondo». Segue poi una ricca introduzione nella quale l'autore spiega la genesi dell'opera, i motivi di questa pubblicazione, la selezione ed il *montaggio* degli articoli pubblicati per giornali e riviste italiane ed estere. Una raccolta legata alla volontà dell'autore di interrogarsi sull'*hic et nunc*, ad utilizzare lo strumento della scrittura quale arma di denuncia, presentando una visione ciclica del tempo come riproposizione degli stessi caratteri della commedia dell'arte nell'epoca contemporanea⁵⁴. Nella nota finale, *l'Epilogo e congedo dal lettore*, Tabucchi ripercorrendo gli articoli scritti a distanza nel corso degli anni, riflette sul carattere degli italiani e vede quale male maggiore proprio il berlusconismo che ha portato l'Italia verso posizioni «antidemocratiche ed anticostituzionali». Riflette poi ancora sul significato della scrittura, ed in particolare su quella funzione giornalistica, indagatrice, di denuncia (oltre Pasolini cita tre giornalisti: Curzio Maltese, Marco Travaglio e Giorgio Bocca) che negli anni si è proposto anch'egli di ricoprire. E se la funzione della letteratura può essere, come si è visto, quella della denuncia, di certo non è una sua prerogativa, e per questo motivo nell'epilogo si congeda scrivendo che «È giusto che uno scrittore, a un certo punto, ceda il testimone della visione diretta della realtà e riprenda i suoi strumenti più consoni. E' quello che faccio, chiudendo questo libro. Il futuro è di vostra competenza: pensateci voi⁵⁵». Da rimarcare che questa è anche la sua ultima importante pubblicazione legata alla tematica di impegno civile, come se con essa avesse davvero chiuso un capitolo della sua esperienza "politica" (sempre presente, ma attraversata maggiormente negli anni Novanta con *Sostiene Pereira*, *La testa perduta di Damasceno Monteiro* ed i saggi *La gastrite di Platone* e *Gli zingari e il Rinascimento*).

La raccolta di racconti successivi dal titolo *Il tempo invecchia in fretta*⁵⁶ ha in copertina la fotografia *Socles à réflexion (utilisation)* (1989-2002) di Philippe Ramette che rappresenta un uomo su dei trampoli dagli occhi chiusi, rivolto verso delle montagne. Questa fotografia, che sembra richiamare il dipinto *Il viandante sul mare di nebbia* di Caspar David Friedrich, sembra rappresentare visivamente quell'atteggiamento di riflessione circa il destino che caratterizza i protagonisti delle nove storie di questa raccolta. Come spesso realizza inspiegabilmente il Tabucchi degli ultimi anni della sua produzione, anche la nota finale a quest'opera è molto breve, e si limita ad indicare i luoghi di produzione di questi racconti, oltre ai vari ringraziamenti.

Da ricordare infine l'ultima opera postuma *Di tutto resta un poco*, una sorta di zibaldone in cui la curatrice, Anna Dolfi, ha sapientemente raccolto scritti giornalistici e saggistici, scambi epistolari e recensioni, al fine di fornire una geografia dello scrittore toscano ed un suo posto nella narrativa novecentesca, che spesso dialoga con altri scrittori⁵⁷ ed esponenti del mondo della cultura *tout court*, e riflette a lungo sul ruolo e sulla funzione della letteratura nell'epoca

⁵³ A. DOLFI, *Lo Spleen di Parigi e il senso di colpa*, «Italiès», N° spécial | 2007, mis en ligne le 01 octobre 2011, consultato l'8 agosto 2013.

⁵⁴ «E il servo? E il Traditore? E il Gigione? E il Vancesio? E il Voltagabbana? E il Barattiere? E il ladro? E il Corrotto? E il Tartufo? E il Ruffiano» in A. TABUCCHI, *L'oca al passo*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 9.

⁵⁵ *Ivi*, p. 167.

⁵⁶ A. TABUCCHI, *Il tempo invecchia in fretta*, Milano, Feltrinelli, 2009.

⁵⁷ Come scrive Thea Rimini, l'autore toscano è sempre «a colloquio con le biblioteche di altri scrittori [...]», in T. RIMINI, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, op. cit., p.133.

contemporanea. La scelta della prima di copertina con una fotografia realizzata da Michele Tabucchi al padre sembra essere stata dettata piuttosto da logiche editoriali che autoriali, e sembra non fare omaggio ad uno scrittore, come si è visto, sempre molto attento a questo elemento. Come ogni testo tabucchiano, la curatrice è stata fedele nel presentare, in una nota finale, oltre che indicazioni circa la genesi dei testi, anche la loro originaria collocazione dal momento che la maggior parte dei testi ivi presenti, sono già pubblicati in altre sedi (atti di convegni, saggi, quotidiani, riviste).

Come scritto in apertura, e come sviluppato nel presente articolo, l'opera tabucchiana nella sua integralità ha rappresentato una forte attenzione verso gli elementi paratestuali, dimostrando di aver assimilato la lezione génettiana, e particolarmente i concetti legati alla «presentazione» e al «rendere presente» il testo, «al fine di assicurarne ricezione e il consumo, in forma, oggi almeno, di libro⁵⁸». Come risultato per il fruitore si ha quello dell'ingresso nell'opera sin dai primi istanti in cui l'oggetto-libro si trova fra le sue mani. Nel paragrafo *Il dialogo con il lettore*, Pia Schwarz Lausten analizza metodologicamente e stilisticamente, alla luce degli studi di Bachtin e Génette, l'uso che Tabucchi fa degli elementi paratestuali, operando una sorta di invito al lettore verso un'interpretazione del testo⁵⁹. Alle volte però, l'autore fa in modo che questo meccanismo si blocchi, che l'interpretazione crei una sensazione di straniamento, di smarrimento nel lettore, così che il paratesto finisca per dare vita a «una finzione o un gioco letterario, la finzione delle finzioni⁶⁰». La scelta (o il consenso alla scelta di cui scrive la Dolfi in merito a *L'oca al passo*⁶¹) delle immagini che adornano le copertine dei libri di Tabucchi sembrano marcare la sua volontà di chiudere il visibile in un rettangolo (si ricordi il «leggere intorno» di cui scriveva Calvino). «Il visibile senza cornice quella è un'altra cosa⁶²» scrive Tabucchi ne *Il notturno indiano*. Quello è il testo, quella è letteratura. Il resto, ciò di cui si è trattato nel presente, sono soltanto dei *morceaux choisis*.

⁵⁸ G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, op. cit., p. 4

⁵⁹ Si cfr. in tale chiave di lettura il fondamentale saggio U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

⁶⁰ P. SCHWARZ LAUSTEN, *L'uomo inquieto: identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Copenaghen, Museum Tusculanum Press, 2005, p. 104.

⁶¹ A. DOLFI, *Lo Spleen di Parigi e il senso di colpa*, «Italiès», op. cit.

⁶² A. TABUCCHI, *Notturmo indiano*, op. cit., p. 15.