

LE TENTAZIONI DI UN GENERE: SUL FANTASTICO NELLA NARRATIVA DI TABUCCHI

Patrizia Farinelli

Abstract

Nella rielaborazione di Tabucchi del genere fantastico, l'evento strano e inspiegabile non crea una sovrapposizione di due realtà inconciliabili, semmai richiama l'attenzione su una realtà già in partenza permeata di illogico e quindi inafferrabile. Anche l'esitazione del protagonista di fronte a tale evento appare ridotta e di conseguenza limitata la sua ricerca di spiegazioni razionali. La *quête* del personaggio tabucchiano non si indirizza all'evento strano e inspiegabile, ma piuttosto al passato irrisolto che questo fa riaffiorare. In questo senso i criteri indicati da Todorov come basilari per il riconoscimento del genere non tengono più pienamente. Indubbio è tuttavia che, pur in presenza delle trasformazioni indicate, diverse strategie narrative del fantastico continuano ad essere utilizzate da Tabucchi per costruire una dimensione multipla, sia a livello di storia che di discorso. Proprio perché la scrittura postmoderna fa dell'ambiguità momento centrale di riflessione, non può non essere tentata (e sedotta) dal fantastico.

Come vanno le cose. E cosa le guida. Un niente. A volte può cominciare con un niente, una frase perduta in questo vasto mondo pieno di frasi e di oggetti e di volti [...]. A. Tabucchi, "Any where out of the world", in Id. *Piccoli equivoci senza importanza* (Milano: Feltrinelli, 1992) 71-81, 71.

Se si cercasse un motto capace di sintetizzare i meccanismi discorsivi che generano un racconto fantastico queste due righe sarebbero perfette. Letterario per eccellenza, il fantastico crea un secondo mondo e nodi inestricabili a partire dal niente di una frase decontestualizzata. Sul nulla Tabucchi¹ costruisce storie intricate e dense di significato. L'affiliazione della sua narrativa a tale genere merita riflessione e nelle pagine che seguono si tenterà di farlo a partire dall'analisi del racconto "Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa"², in cui trovano espressione aspetti determinanti della poetica dello scrittore³. È un testo che permette di evidenziare in modo esemplare il suo innovativo approccio al fantastico e di trarre delle indicazioni pure sugli sviluppi attuali del genere.

¹ Antonio Tabucchi (nato a Pisa nel 1943) è uno dei più notevoli scrittori italiani contemporanei. Studioso di Pessoa e della letteratura portoghese, ha iniziato a dedicarsi alla narrativa negli anni '80. Ha ricevuto diversi riconoscimenti letterari e la sua opera è tradotta in molte lingue.

² Nel seguito il titolo del racconto è abbreviato con "Voci".

³ L'esemplarità di questo testo per la narrativa di Tabucchi è stata già segnalata da Dolfi, 2000: 261.

Il racconto s'incentra sui motivi del tradimento, della colpa e del rimorso, ai quali alludono già solo il titolo della raccolta, *L'Angelo nero*, e la nota introduttiva⁴. È la storia di un uomo che un pomeriggio festivo girovaga per la sua città dedicandosi ad un gioco singolare. Raccoglie mentalmente frasi ascoltate per caso con l'intenzione di utilizzarle come materiale di scrittura. Entrato in un caffè, è stupito dalle parole di un cliente che afferma: "*Non sono mai riuscito a dirtelo prima, ma ora è necessario che tu sappia*"⁵. Pur rendendosi conto dell'assurdità, vi riconosce la voce di un amico morto e ne interpreta il contenuto come se fosse un messaggio diretto a lui. La frase lo porta a ripensare ad un'estate "infausta" del suo passato⁶. Lo stesso pomeriggio riconosce di nuovo, nella frase pronunciata da un ragazzino, la voce di Tadeus, l'amico morto. Nella sua interpretazione, costui lo inviterebbe a recarsi nel punto più alto della città per poter conoscere meglio una certa cosa, non meglio definita. Coglie infine il noto timbro di voce nella frase letta a voce alta da un giovane. Il contenuto di queste ultime parole annuncia la data e l'orario di un certo incontro che il contesto della storia lascerebbe presumere come incontro sportivo – *il giorno 10 maggio alle ore sei pomeridiane* – ma che egli prende per un'indicazione da aggiungere ai due messaggi precedenti. Esegue il preteso sollecito e raggiunge all'ora indicata il luogo più alto della città, una torre cittadina. Lì è preso da sudori freddi, prova senso di vertigine ed è sul punto di mollare la presa della ringhiera cui si tiene stretto. Con quest'episodio il racconto si conclude. Il finale della storia resta dunque aperto⁷. La logica dei fatti potrebbe lasciar presumere che il protagonista si getti nel vuoto⁸, ma ogni possibile ipotesi è destinata a restare tale. Come usuale nella narrativa di Tabucchi, la ricerca di un completamento dei vuoti da parte del lettore sarà in partenza fallimentare in ragione della studiata ambiguità del testo.

Il racconto trova un ritmo, un suo respiro, in una misurata alternanza di unità narrative, con passaggi dalla descrizione esteriore dei luoghi alla resa dei sentimenti interiori del protagonista e narratore. Il calarsi di questa figura in un processo autoriflessivo è rilevato anche dall'uso di un "tu" narrante in funzione del più diffuso "io", tecnica discorsiva particolarmente adeguata ad esprimere la situazione di qualcuno che s'interroga. Nell'esordio è l'osservazione degli esterni a indurre il protagonista ad una riflessione, e questa non verte solo sui cambiamenti collegati al passare degli anni, ma anche sui meccanismi connessi al ricordare. Con stupore l'uomo osserva che la memoria funziona in modo tale da evocare un altro io in un soggetto che è rimasto lo stesso⁹. Nel seguito del racconto è invece la voce dell'amico morto a spingerlo a ripensare al suo passato e specificatamente ad un preciso episodio che lo lega a Tadeus e ad una comune

⁴ Nella *Nota introduttiva* l'autore confessa la fatica che l'oggetto trattato avrebbe comportato per lui: con quel tipo di angeli dal „pelame raso, che punge“ non avrebbe avuto una convivenza „delle più serene“. Tabucchi, 1993a: 9.

⁵ Idem: 18. (corsivo nel testo).

⁶ Idem: 20.

⁷ Una volta sulla torre il protagonista afferma di aver compreso il motivo per cui l'amico lo avrebbe spinto in quel luogo "[...]jora sai perché Tadeus ti ha chiamato fin lì, non poteva essere che lui a darti un simile appuntamento." Idem: 28. Le ipotesi sono lasciate al lettore.

⁸ In questo senso va, ad es. la lettura proposta da Dolfi, 2000: 262.

⁹ "[...] una volta al posto di questo snack-bar c'era un collegio di suore, ti viene sempre in mente quando ci passi davanti, ci andavi ad aspettare una ragazza che si chiamava Cristina, un'infinità di tempo fa, non hai neppure voglia di fare il conto, eri un'altra persona, che strano, ma la memoria è restata in questa tua persona di ora." Tabucchi, 1993a: 15.

amica. Ciò su cui cavilla è una disgrazia, mai meglio chiarita, accaduta alla donna: “E intanto ripensi a quell’estate, che avevi così accuratamente dimenticato riponendola in una cantina sulla quale avevi posato un pesante coperchio.”¹⁰

A strutturare l’ordine temporale sono due diverse architetture: mentre la sequenza di accadimenti che concernono la vita del protagonista si regola su un movimento oscillatorio tra presente e passato fino ad arrivare ad una loro sovrapposizione nel momento in cui il morto dà segni della sua presenza fra i vivi¹¹, la sequenza degli accadimenti che concernono l’attualità di quel pomeriggio segue un criterio lineare e una disposizione graduale quanto ad intensità. Nella loro successione le azioni mostrano una progressiva accelerazione sia del movimento fisico del personaggio, sia della sua inquietudine interiore. Da questo punto di vista esse appaiono disposte a climax e mostrano un passaggio da uno stato di interiore di tranquillità, cui fa da cornice la banalità di una domenica pomeriggio dall’atmosfera stagnante, ad uno stato di progressiva tensione¹² fino al momento in cui la situazione dovrebbe precipitare, ma proprio a quel punto il racconto s’interrompe. Anche l’evolversi delle condizioni del tempo – la storia inizia in un pomeriggio solare cui segue un temporale e un gran acquazzone – segue una disposizione graduata così che si crea un’analogia fra il cambiamento d’animo della figura principale e i mutamenti atmosferici.

Quello che maggiormente preme rilevare di questo racconto è il modo in cui, nella sua costruzione, vengono assunti e rielaborati elementi strutturali al genere fantastico.

Innanzitutto, se si considera il piano dell’*histoire*, è evidente che l’autore recupera un motivo ricorrente in tale narrativa, e precisamente quello del *revenant*, per contaminarlo con quello dell’apparizione di una figura demoniaca. Colui che si fa presente attraverso la sola voce è presentato, infatti, come un essere che in vita fu capace di tentare gli altri e che continua a possedere questa facoltà anche dopo morto. In termini espliciti il protagonista gli riconosce delle facoltà diaboliche; sostiene che si trova già “in un luogo di maledetti”¹³ e che quel posto tutto sommato gli spetta considerato che passò la vita a tentare. Ripensando ancora alla loro amica, ritiene che fosse lui “[...] a preparare la sua perdizione.”¹⁴ Il fatto strano e inspiegabile su cui ruota il racconto ha poi la caratteristica, registrabile in molta narrativa fantastica, di accadere in modo improvviso e inatteso e di avere forza destabilizzante in chi lo vive¹⁵. L’uomo dimentica immediatamente lo svago cui si stava dedicando, perde il proprio autocontrollo e appare

¹⁰ Idem: 21.

¹¹ Su questo preciso fenomeno temporale in *Requiem* ha richiamato l’attenzione Guidotti in un articolo che tratta l’approccio di Tabucchi al fantastico e che fa riferimento centrale proprio a “Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa”. A partire dalla rielaborazione novecentesca del concetto di tempo la studiosa trae delle indicazioni utili a comprendere le trasformazioni del fantastico contemporaneo: “Una volta demolito il muro di un verosimile legato ad una categoria cronologica inattaccabile, il testo si frantuma e si scompone proiettando schegge di reale nell’onorico e viceversa.” Guidotti, 1998: 355.

¹² L’uomo crede di non riuscire a rispettare l’appuntamento, si mette a correre, si sente osservato, suda, prova sensazioni di sudore, tremolio, vertigine.

¹³ Tabucchi, 1993a: 23.

¹⁴ Idem.

¹⁵ “La frase è arrivata improvvisamente dentro le tue orecchie con lo stupore di una ferita che duole all’improvviso [...]” Idem: 18. Per la natura dell’evento fantastico rimando ad un mio articolo: “Statut et fonction de l’événement dans le discours fantastique” (in corso di stampa).

in preda ad una volontà altrui. Esegue le indicazioni che quella voce gli impartisce o meglio crede gli impartisca senza opporvi resistenza.

Anche a livello di costruzione del *discours* le tecniche utilizzate collaborano alla costruzione di uno spazio fantastico nel racconto. Le sequenze iniziali presentano la realtà che fa da sfondo alla storia con un *setting* del tutto verosimile: “[...] una domenica di primavera inoltrata, poca gente in giro, gruppetti di vecchi, vecchiette che si lamentano; “[...] oggi con questa bella giornata saranno venuti fuori anche i vecchietti che abitano le casupole della piazza”¹⁶. Ma proprio una simile antitesi tra la normalità che caratterizza la situazione iniziale (la cui determinatezza di luoghi e altri elementi svolge anche la rilevante funzione di generare credibilità nel lettore¹⁷) e l’eccezionalità dei fatti che seguono è un elemento strutturale al racconto fantastico. Tabucchi lo utilizza visibilmente. In una realtà fittiva costruita secondo un criterio di verosimiglianza accade improvvisamente un fatto strano e inspiegabile e, com’è tipico per il genere, tale fatto si ripete a conferma del suo accadere. Pure per le scelte lessicali l’autore segue una strategia diffusa nei racconti di questo tipo, la quale mira a disseminare nel testo lessemi collegati semanticamente all’ambito della stregoneria, del maligno e più in generale a situazioni non spiegabili razionalmente. La presenza di riferimenti a tali campi è registrabile nel racconto ancora prima dell’episodio singolare con cui il protagonista viene a confrontarsi. La funzione di questa tecnica è favorire le condizioni perché il lettore possa interpretare la storia anche fuori dagli schemi di una logica razionale. In un passo di “Voci”, ad esempio, un personaggio afferma: “bah, che tempo strano, oggi pare una giornata stregata”¹⁸; poco oltre, a proposito del modo di esprimersi dei giocatori di briscola si parla di “frasi sibilline”¹⁹; in un episodio successivo appare il termine “magia”: “E ora quel coperchio [sul passato], come per magia, si è mosso [...]”²⁰. Considerando l’evolversi delle condizioni atmosferiche il narratore osserva che nel cielo si apre “una lama di luce violacea, sinistra”²¹.

Eppure, per quanto rilevanti nella costruzione di un racconto fantastico, nessuno degli aspetti appena indicati, né la presenza del *revenant* dai tratti diabolici, né le tecniche discorsive e retoriche menzionate sarebbero sufficienti a decidere l’appartenenza di questo testo al fantastico se si restasse ai criteri che hanno fatto scuola dopo l’uscita dell’*Introduction à la littérature phantastique*. La maggioranza dei teorici, a partire dagli anni in cui lo studio di Todorov si è imposto su approcci più vaghi al genere e meno praticabili, concorda sul fatto che è la trasgressione di una barriera logica ovvero il sovrapporsi di due realtà inconciliabili l’elemento determinante del fantastico²². Sarà allora necessario chiedersi fino a che punto sia presente un simile fenomeno in “Voci”,

¹⁶ Tabucchi, 1993a: 15.

¹⁷ Si veda su questo punto le osservazioni di Campra: “Se il testo realista disegna un mondo in qualche modo isomorfo rispetto a quello del lettore, il testo fantastico invece, patendo una specie di debolezza su questo piano, elabora una serie di strategie per provare la sua realtà: per provare se stesso.” Campra, 2000: 49.

¹⁸ Tabucchi, 1993a: 17.

¹⁹ Idem: 18.

²⁰ Idem: 21.

²¹ Idem: 22. Anche una frase banale – “allora la città si oscura, cade la notte anche in pieno giorno” (idem: 16) –, che nel contesto in cui appare sembra solo descrivere il fenomeno atmosferico dell’arrivo di un temporale, appare a posteriori possedere una densità di senso e indicare una situazione di oscurità interiore del protagonista.

²² Cf. in part. Durst, 2001 e Bessière 1974.

ovvero se il fatto strano e inspiegabile crei nel testo una tale sovrapposizione. A ben vedere la logica del racconto permette di spiegare quel fatto anche come falsa percezione o ancora meglio come suggestione di un soggetto ricco d'immaginazione che a partire da una frase si crea una storia. Diversamente da ciò che ci attenderebbe in un testo fantastico di impianto ottocentesco, qui il fatto inverosimile non è registrabile dal protagonista o da altri personaggi attraverso prove tangibili. Il *revenant* non lascia prove concrete della sua presenza: si mostra attraverso qualcosa di così effimero com'è una voce e nella storia non ci sono nemmeno dei testimoni che confermino le percezioni avute dal protagonista. L'evento potrebbe dunque essere ritenuto un fatto puramente mentale e l'autore lascia aperta al lettore la possibilità di leggerlo come tale²³. Per colui che lo vive (nella realtà fittiva del racconto) ha però le caratteristiche di un fatto oggettivo e porta costui ad agire di conseguenza. Dell'identità e dell'esistenza di quella voce egli non ha dubbi; non pone nemmeno in questione il proprio stato di salute, né ipotizza di avere avuto una falsa impressione dei sensi, un'allucinazione o una suggestione della propria fantasia. In altre parole il testo offre e allo stesso tempo ritrae la possibilità di assegnare fattualità all'inspiegabile accadimento. Ci si dovrebbe inoltre domandare cosa succeda con l'esitazione provata dal protagonista e dal lettore, fenomeno che Todorov ha indicato come basilare al genere accanto a quello del sovrapporsi di due ordini di realtà. La pertinenza di questo secondo criterio ai fini di una delimitazione del genere è manifesta: esistono infatti altre forme di narrativa del sovrannaturale che portano a coesistere due logiche²⁴ senza che il protagonista sia spinto a dare segni che l'evento vissuto è incompatibile con l'ordine di realtà in cui egli è calato. Nella narrativa del secondo Novecento che continua a rifarsi a questo genere l'esitazione di fronte al fatto inspiegabile e soprattutto ciò che le è correlato, il tentativo di razionalizzarlo, tendono però a divenire marginali. A giudizio dell'ispanista Campra la ricerca di spiegazioni non è necessariamente presente nella produzione "neofantastica"²⁵ e tali osservazioni trovano conferma, per quanto concerne la produzione italiana, non solo nella narrativa di Tabucchi, ma anche in quella di altri autori che si sono misurati col genere, come Landolfi e Ceronetti. Restando a "Voci", nonostante il fatto inverosimile sopraggiunga con l'istantaneità e l'imprevedibilità che caratterizza più di frequente un evento fantastico, crei uno stato di stravolgimento in chi lo vive e abbia la capacità di dare una svolta all'azione, esso non è recepito dal protagonista come qualcosa che genera una vera e propria sfida epistemologica. Ed è una rilevante differenza rispetto a ciò che si registra in testi fantastici del periodo di maggiore fortuna del genere. A ben vedere il processo di razionalizzazione subisce qui uno slittamento dall'evento inspiegabile al passato che questo rievoca; in questo senso ha la stessa funzione che in molte altre opere di Tabucchi svolge il sogno. Certamente l'uomo prova stupore, sulle prime, nel riconoscere la voce dell'amico, come indicano bene le sue reazioni²⁶; solo per qualche istante, tuttavia, s'interroga sulla sua natura e non tenta, se non molto in fretta, di darsi una spiegazione

²³ Gli stessi fenomeni sono registrabili nel racconto "I pomeriggi del sabato" (Tabucchi, 1994: 55-76).

²⁴ Todorov, 1970, menziona ad es. l'allegoria, ma potremmo pensare anche a opere surrealiste, a testi costruiti sull'onirico.

²⁵ "Non più la lotta, ma l'impossibilità di spiegare qualcosa che neanche si sa se sia successo o meno". Campra, 2000: 96.

²⁶ "Sei balzato in piedi, guardando la porta con aria braccata, anche i giocatori ti guardano, devi avere un colore terreo e lo spavento negli occhi, ti siedi cercando un contegno [...]". Tabucchi, 1993a: 18.

logica. In ogni caso è certo che sia Tadeus a parlargli per bocca di altri. Tentando di fare chiarezza egli oscilla tra la consapevolezza di avere avuto una percezione sicura e la coscienza che, date le circostanze, questa non ha potuto assolutamente darsi.

Riassumendo, i due fenomeni indicati da Todorov come criteri fondamentali di riconoscimento del genere, il sovrapporsi di due ordini incompatibili di realtà e la relativa esitazione suscitata in chi lo recepisce, non si impongono con evidenza nel racconto esaminato. L'evento inspiegabile non è sentito dal protagonista come generatore di una vera e propria cesura nell'ordine della realtà perché questa, ai suoi occhi, già comprende il "disordine", una mescolanza di congruo e incongruo, logico e illogico. Quel fatto singolare lo porta piuttosto a riflettere sulla presenza di un'assurdità nell'azione stessa del ricordare. Nel suo ragionamento si mostra consapevole che il pensiero non procede con l'ordine, la chiarezza, il rispetto delle leggi di tempo e causalità che ci si attenderebbe:

E a quale ordine si riferisce una frase come questa [*non sono riuscito a dirtelo prima, ma ora è necessario che tu lo sappia*]: a quale tempo, a quale momento, a quale circostanza? A tutto, può riferirsi a tutto, dunque è inutile pensare le cose per ordine, lasciale pure venire così come vengono. A. Tabucchi, "Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa", in Id. *L'angelo nero* (Milano: Feltrinelli, 1993a) 13-28: 20.²⁷

L'uomo è conscio che l'attività di riflessione è intricata. Afferma, ad es.: "E allora, con un passaggio *incongruo* ma che per te è *molto logico*, dici: Isabel era infelice, la sua paura era principalmente questo"²⁸. Il suo ragionamento procede per salti, ipotesi, associazioni d'idee²⁹. In preda ad un'evidente lotta con un vuoto di sapere spera allora, senza curarsi di essere illogico, che l'amico gli rechi informazioni ulteriori magari attraverso il medium di una statua: "Ti vai a sedere con l'assurda speranza che quella statua dalle fattezze realistiche possa portarti una voce che ora ti sta sfuggendo [...]"³⁰. A inquietare l'uomo non è il fatto che un morto torni a fare sentire la sua presenza, ma ciò che questo ha riportato alla luce e che gli suscita sentimenti di colpa. Sa di non aver agito, in quelle lontane circostanze, come avrebbe potuto o dovuto.

Il personaggio tabucchiano in generale, e non solo quello di questo racconto, si muove già in partenza in uno spazio in cui è impossibilitato a trovare nessi logici fra le cose³¹. L'ordine della realtà è inafferrabile e riflessione, ragionamento, attività di

²⁷ Il richiamo all'impossibilità di cogliere i nessi fra le cose è molto frequente nella narrativa di Tabucchi. Un solo esempio: "E ha pensato che c'è un ordine nelle cose e che niente succede per caso; e il caso è proprio questo; la nostra impossibilità di cogliere i veri nessi delle cose che sono [...]" Tabucchi, 1993b: 98.

²⁸ Idem: 21 (corsivo mio).

²⁹ Il racconto visualizza verbalmente il percorso accidentato della riflessione. Il protagonista crede dapprima che la frase udita "*non sono mai riuscito a dirtelo prima, ma ora è necessario che tu sappia*" si riferisca ad un suo romanzo che fece "una brutta fine" e pensa che dovrebbe ricomporre quel testo. Si chiede poi se, nella disgrazia occorsa alla ragazza, la colpa fosse sua o delle circostanze. Osserva che solo una ricostruzione del contesto potrebbe aiutarlo a comprendere. Pensa alla donna e al suo sentimento di paura. Ritorna con la mente al romanzo e conclude che il gettare via una "creatura a quel modo" fu solo una vendetta, dove il termine "creatura" crea un'ambiguità semantica, perché non è chiaro se si riferisca alla vicenda del romanzo o a quella della ragazza.

³⁰ Idem: 21.

³¹ Gli esempi possibili sarebbero molti. Basti pensare a *Il filo dell'orizzonte* oppure a "Rebus" e a "Any where out of the world".

memoria non aiutano a risolvere i dubbi con cui il soggetto deve confrontarsi. Anche il solo tentativo di ricostruire una biografia (quella del personaggio femminile ne “Il gioco del rovescio”) o un episodio di vita, come nel racconto in questione, lancia delle sfide epistemologiche che possono rivelarsi altrettanto dure di quelle sollevabili da un accadimento che trasgredisce le leggi di identità o di spazio, tempo e causalità o ancora che ponesse sotto la stessa logica materialità e spiritualità. Sono dei fenomeni narrativi rintracciabili anche in altra narrativa contemporanea, che pongono delle questioni sul modo in cui è ancora possibile parlare di fantastico oggi³². Si tratterebbe di capire se, in presenza di trasformazioni così evidenti delle strutture narrative che permettevano di riconoscere il genere nel passato, si debba ammettere un esaurirsi del fantastico o se non vadano piuttosto radicalmente rivisti i criteri che erano imposti finora nella sua determinazione, come già suggeriscono alcuni studiosi³³. Ritenere di poterli individuare però solo in fenomeni che concernono la costruzione testuale, come la duplicazione del racconto, del personaggio, del discorso ecc. – fenomeni certamente dominanti anche nell’opera di Tabucchi –, potrebbe essere limitante; non si coglierebbero in questo modo le ambiguità che continuano a essere presenti anche a livello di storia. Si estenderebbe inoltre a dismisura il concetto di fantastico.

Il posto dell’evento fantastico è stato occupato nella narrativa tabucchiana da accadimenti che, per quanto inspiegabili (sono esemplari in questo senso anche racconti come “Rebus” e “I pomeriggi del sabato”) si situano entro la logica della realtà in cui il personaggio è calato e sono accettati come parte di quella realtà. Non è un caso allora che proprio un autore come quello considerato, che per molti versi ha accolto una scrittura di segno postmoderno, si accosti al fantastico per rielaborarlo nei modi indicati. Tale genere resta determinato dal fatto di aprire lo spazio dell’ambiguità logica, e una certa narrativa postmoderna (dal Borges di *Ficciones* al Robbe-Grillet de *La répétition*) sembra esserne tentata e andare a rivisitarlo proprio in funzione di questa caratteristica. È noto che, spostando l’attenzione da una data realtà all’atto della sua ‘costruzione’ quale atto interpretativo di un soggetto plurale, il pensiero postmoderno fa del multiplo e dell’ambiguità connessivi proprio uno dei basilari criteri di lettura della storia, arte e letteratura. Una delle conseguenze di questa posizione è la coscienza che ogni tentativo di ricostruzione del passato tende a fallire perché non può dare che una nuova versione del passato. Come ha osservato Hutcheon, agli occhi degli scrittori postmoderni storiografia e letteratura vengono a confondersi³⁴.

Mentre il fantastico tradizionale mirava, attraverso la sovrapposizione di due logiche inconciliabili, ad allargare il concetto di realtà data fino a comprendervi fenomeni soprasensibili, inspiegabili attraverso le leggi di causalità, quel fantastico che fa ancora una qualche comparsa nella narrativa contemporanea, e nello specifico in quella postmoderna, tende a mettere in rilievo semmai la natura mobile, necessariamente contraddittoria e incomprensibile, perché molteplice, del reale. Quando accade, l’evento inspiegabile richiama l’attenzione dei lettori non tanto sull’eccezionalità della

³² Mancanza di esitazione da parte del protagonista si registra ad es. in certi racconti di Ceronetti, 1993; sfide logiche sollevate anche da fatti che non trasgrediscono le leggi dell’ordine naturale appaiono nell’opera di Maggiani, 2005.

³³ Cf. Campra, 2000: 137 e Farnetti, 2000: 406.

³⁴ Cf. Hutcheon, 1988: 112 segg.

logica che lo caratterizza quanto, in modo paradossale, sulla somiglianza di tale logica con quella della realtà in cui succede, quella della storia narrata³⁵. È ovvio dunque che non generi vera e propria esitazione nel protagonista e di conseguenza una ricerca di spiegazioni, ma piuttosto una riflessione di carattere gnoseologico su quanto (quanto poco) e come si conosce.

Una seconda motivazione evidente nel recupero in chiave postmoderna che Tabucchi fa del fantastico è mettere in luce il potere creativo e non semplicemente mimetico o evocativo della parola, ma altresì i suoi tranelli e doppi fondi. Il racconto “Voci” lo mostra in maniera emblematica attraverso la scelta di un discorso metanarrativo. Lo svago che il protagonista si concede attraversando le vie della città visualizza verbalmente la genesi di un testo letterario e più specificatamente una tecnica molto frequente nel fantastico. Essa consiste nell’estrapolare una frase dal contesto originario e utilizzarla in un senso diverso da quello atteso. Il suo uso più diffuso nel genere in questione è quello di assegnare senso concreto a frasi usate normalmente in senso traslato: espressioni come “giornata stregata” o “andare al diavolo” ricevono allora senso letterale. Attraverso le metafore di un’operazione chirurgica, della composizione di un mosaico e di una partita di poker il protagonista di “Voci” indica meticolosamente le leggi e i processi che regolano il suo gioco. Si tratta innanzitutto di scegliere delle frasi che colpiscano: “[...] basta una frase e tu decidi che è quella, la estrai dal discorso come un chirurgo che con le pinze prende un brandello di tessuto e lo isola”³⁶. Si deve sorvolare sulla fonte e sul contesto, “L’importante è non guardare la portatrice della frase”³⁷, quindi selezionare una certa parola della frase udita (“tagli con le forbici mentali”³⁸) e provare infine la portata estetica di ciò che si è selezionato³⁹. Alla luce del seguito della storia si dovrà concludere che un tale gioco in certi casi costa caro. La realtà fittiva costruita grazie ad un’attività di “furto”, montaggio e fantasia può prendere la mano e finire per impadronirsi anche del costruttore, in questo caso il protagonista di “Voci”. Per inciso andrebbe osservato che anche in un racconto come quello considerato affiorano allora certi messaggi morali che ci si sarebbe attesi di trovare solo nella produzione fantastica classica; nello specifico essi toccano proprio il fare letterario⁴⁰.

In “Voci” l’illusione di veridicità del fatto narrato, già debole per mancanza di dati tangibili sulla presenza del *revenant*, ma sostenuta se non altro dal modo in cui il protagonista vi reagisce, riceve uno scrollo proprio se rivista alla luce dell’episodio

³⁵ Nell’opera di Tabucchi precise strategie discorsive – omissioni, ambiguità, reticenze, correzioni da parte del narratore – agiscono in funzione di creare complessità nella realtà di cui narra la storia. Sulla presenza di queste figure retoriche nella sua narrativa cf. Spunta, 1998: 101-113.

³⁶ Tabucchi, 1993a: 13.

³⁷ Idem: 14.

³⁸ Idem.

³⁹ “[...] la assapori, una buona apertura, come delle buone carte di un poker, chissà cosa costruirai stasera, la sera è bello scrivere un pezzo *assurdo ma logico* che le voci degli altri ti hanno regalato, qualcosa che ti racconterà una storia del tutto diversa dalle storie che hanno raccontato tutti quelli ai quali hai rubato questa storia che invece appartiene solo a te [...]” Idem: 14 (corsivo mio).

⁴⁰ La bella interpretazione di “Voci” proposta da Dolfi richiama proprio l’attenzione su questo aspetto”. L’io narrante (lo scrittore), artefice di furti, di scippi mascherati, di contraffazioni, crede di giocare, ma sulla pagina, al di là di ogni simulazione, ad un tratto, quella che finirà per trovarsi messa in gioco è la vita.” Dolfi, 2000: 267.

iniziale. Esplicitando le leggi di costruzione del racconto, il protagonista segnala la possibile natura d'invenzione della sua storia. Mentre alcune caratteristiche testuali già sopra evidenziate (la certezza dell'uomo verso ciò che avverte, la sua crescita di inquietudine), vorrebbero dunque creare un'illusione di veridicità del fatto narrato, altre e prima di tutte la padronanza con cui il personaggio si crea letteratura, rodono tale illusione senza per il resto cancellarla⁴¹. Si genera un gioco di equilibrio, gestito dall'autore con perfetta maestria, sulle possibili letture del testo. Nell'opera di Tabucchi, come mostra il presente racconto, la barriera fra l'ordine del naturale e quello del sovrannaturale è fragile e non del tutto impermeabile; questo genera problemi di comprensione nel soggetto e lo spinge inevitabilmente ad una ricerca di senso.

Per concludere, nella narrativa considerata l'evento strano e inspiegabile provoca ancora inquietudine e mantiene una carica destabilizzante⁴², ma la sua natura e funzione sembrano cambiare rispetto alla tradizione conosciuta: esso ha il ruolo di richiamare l'attenzione sulla complessità del reale e sull'impotenza conoscitiva del soggetto; rimette in moto il passato di quest'ultimo e ritorna sul rimosso, alle volte con effetti sconvolgenti – è il caso dei racconti de *L'angelo nero* – altre volte con inattesi effetti pacificanti, come si constata ne "I pomeriggi del sabato"⁴³ e in *Requiem*⁴⁴. Quanto al suo statuto, tale evento ha perso di vera e propria straordinarietà. La mescolanza di logico e illogico in ciò che accade costantemente e con essa la coscienza del protagonista di non poter comprendere una realtà così costituita appaiono una costante. A chiamare attenzione sull'assurdità non è sempre necessaria una trasgressione logica, come quella costituita dalla presenza di un *revenant*. Anche qualcosa di così quotidiano come la lettura di un annuncio di giornale in cui appaiono strane coincidenze (è il caso di *Any where out of the world*) può evocare fantasmi. E il fantasma, per i protagonisti di questi racconti, è il loro passato, il rimosso, quella parte delle cose o di sé che non si è voluto vedere. Ce lo ricorda l'autore anche nella nota introduttiva a *L'Angelo nero*: „Quello che è stato torna, bussava alla nostra porta, petulante, questuante, insinuante"⁴⁵. Ciò che il fatto strano e inspiegabile genera non è allora un rapporto con un altro ordine di realtà, come avveniva nella narrativa fantastica ottocentesca, ma un rapporto, che resta irrisolto, con una parte nascosta del reale in cui il soggetto è calato. Anche in questo caso fenomeni di interferenza e sovrapposizione fra due ordini – ma metonimici direi e non più antitetici – (quello del passato e del presente; dell'io e del suo doppio, della superficie visibile e invisibile delle cose) creano enormi difficoltà interpretative nel soggetto che con essi si deve misurare. Lo spazio logico del doppio resta aperto: in questo senso il fantastico odierno, nella fattispecie quello di Tabucchi, continua a lasciare dei segni ben

⁴¹ Non solo la metanarrazione, come in "Voci", ma anche la parodia (come si verifica in certi racconti di Thomas Owen e di Landolfi) o il richiamo ad autori noti del fantastico (Ceronetti), contribuiscono ad evidenziare la natura fittiva della storia, il suo statuto di artificio, e agiscono in funzione di una rottura dell'illusione di verità del fatto narrato che sarebbe invece necessaria per una lettura in chiave fantastica.

⁴² In molti dei personaggi tabucchiani sono rintracciabili gli stessi sintomi registrabili in figure della narrativa fantastica tramandata: mostrano una particolare sensibilità nel recepire i fenomeni, rispondono con inquietudine di fronte a un fatto inspiegabile, ne sono presi in maniera ossessiva.

⁴³ Tabucchi, 1994: 55-76.

⁴⁴ Tabucchi, 1994.

⁴⁵ Tabucchi, 1993a: 10.

riconoscibili che si situano anche nella logica della storia e non solo nella costruzione testuale che la sorregge.

Università di Lubiana, Slovenia

BIBLIOGRAFIA

- Bessière, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- Campra, Rosalba. *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, trad. it. di B. Fiorellino. Roma: Carocci, 2000.
- Ceronetti, Guido. *Deliri disarmati*. Torino: Einaudi, 1993.
- Dolfi, Anna. "Il puzzle del rimorso. «Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa» di Antonio Tabucchi", in F. Bruni, cur. «*Leggiadre donne*», *Novella e racconto breve in Italia*. Venezia: Marsilio, 2000: 261-278.
- Durst, Uwe. *Theorie des phantastischen*. Tübingen: Francke, 2001.
- Erdal Jordan, Mary. *La narrativa fantástica. Evolucion del genero y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag (Madrid: Iberoamericana), 1998.
- Farinelli, Patrizia. "Statut et fonction de l'événement dans le discours fantastique", in: H. Meter, P. Glaude, cur., *Le sens de l'événement*. Frankfurt am Main: Lang (in corso di stampa).
- Farnetti, Monica. "Scritture del fantastico", in: A. Asor Rosa cur., *Letteratura italiana del Novecento*. Torino: Einaudi, 2000: 382-409.
- Guidotti, Angela. "Aspetti del Fantastico nella narrativa di Antonio Tabucchi", *Studi novecenteschi*, 25 (1998): 351-365.
- Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism*, New York /London: Routledge, 1988.
- Maggiani, Maurizio. *Il viaggiatore notturno*. Milano: Feltrinelli, 2005.
- Spunta, Marina. "Dialoghi mancati: uses of silence, reticence and ellipsis in the fiction of Antonio Tabucchi", *Quaderni di Italianistica*, 19.2 (1998): 101-113.
- Tabucchi, Antonio. *L'Angelo nero*. Milano: Feltrinelli, 1993a [1. ed. 1991].
- Tabucchi, Antonio. *Il gioco del rovescio*. Milano: Feltrinelli, 1994 [1. ed. 1988].
- Tabucchi, Antonio. *Il filo dell'orizzonte*. Milano: Feltrinelli, 1993b [1. ed. 1986].
- Tabucchi, Antonio. *Piccoli equivoci senza importanza*. Milano: Feltrinelli, 1992 [1. ed. 1985].
- Tabucchi, Antonio. *REQUIEM un'allucinazione*, trad. it. Di S. Vecchio. Milano: Feltrinelli, 1994 [1. ed. Lisbona 1991].
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.