

Gli specchi, il doppio, il fantastico nella prima produzione di Antonio Tabucchi: da *Piazza d'Italia* a *Piccoli equivoci senza importanza*

Francesca Sanzo
2001

1) Piazza d'Italia: tra il Romanzo e il fantastico

Antonio Tabucchi nasce come narratore nel 1975, quando compone il suo primo romanzo, *Piazza d'Italia* che con *Il piccolo naviglio* costituisce un binomio dato da costanti sia formali che sostanziali: entrambi i testi si fondano sulla tensione tra storicismo e finzione narrativa; al macrocosmo di variabili storiche si contrappone un microcosmo di provincia, vero coagulo delle storie narrate.

La lettura di *Piazza d'Italia* e *Il piccolo naviglio*, se compiuta con la coscienza delle opere successive, sottolinea anche come queste due romanzi contengano in maniera germinale, tutti i presupposti narrativi della produzione successiva dello scrittore toscano. I due romanzi si aprono circolarmente, ripiegando su un inizio che è anche il punto d'arrivo delle vicende narrate: pur non trovandoci ancora di fronte ad artifici prettamente autoreferenziali, in cui si esplicita il gusto dell'autore per il fuoritesto, sicuramente questi *incipit* rappresentano un tipo di prologo ed hanno una deliberata funzione di condizionamento del lettore, in quella prospettiva che porta l'autore, da *Donna di Porto Pim e altre storie* in poi, a chiosare gli sviluppi e le dinamiche segrete delle sue storie. Sembra quasi di assistere ad un progressivo sconfinamento da modalità narrative tangenziali, in cui i trafiletti informativi e i metacommenti sono ridotti all'osso, verso modalità ribattute, in cui le forme peritestuali servono a riattizzare continuamente la tensione tra racconto, come macchina incatenata di eventi, e racconto come autodescrizione, allegoria del narrare stesso¹.

¹ Di modalità tangenziali e ribattute tratta F. RAVAZZOLI, *Viaggi tangenziali e storie ribattute, l'insonnia narrativa di Tabucchi*, "Autografo", 4, 1985.

Per quanto riguarda *Piazza d'Italia*, l'impianto dell'opera sembra rientrare in un genere più vicino alla forma del racconto che a quella del romanzo vero e proprio: ci troviamo di fronte ad un libro costruito come frammento in espansione, la cui struttura denuncia quella che sarà la forma più consona all'autore a partire dalla raccolta // *gioco del rovescio* e cioè la storia breve, giocata sul rapporto tra tempo e messaggio. Come l'autore stesso ha più volte dichiarato, predilige il genere del racconto, in quanto a differenza del romanzo, contenitore di tante cose, deve assecondare molte leggi e soprattutto deve contenere quella tensione narrativa che solo la rapidità può dare alla storia. La rapidità non è altro che ritmo, l'arte di saper raccontare e interrompere al momento giusto, in un gioco di continuità e discontinuità temporale, e "Il racconto è un'operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo, contraendolo o dilatandolo." ²

Piazza d'Italia è storia-favola di una comunità della Maremma, dall'epoca del Granducato ai grandi cambiamenti sociali del secondo dopoguerra. Attraverso le vicende di una famiglia di anarchici (in cui viene tramandato il nome simbolo di Garibaldi) si snoda la Storia vista dalla parte dei perdenti, quasi un'antistoria, in cui il frammento narrativo acquista un ruolo preponderante rispetto allo sviluppo.

Si tratta di un romanzo per "quadri e quadretti"³, in cui sembra aleggiare la tradizione dei cantastorie che anticamente giravano le nostre piazze con cartelloni ingenuamente dipinti. Dal punto di vista del linguaggio e della struttura, *Piazza d'Italia* è un romanzo sperimentale, e anche se scritto in maniera tradizionale, fu poi revisionato dall'autore, che seguendo la lezione di Ejzenstejn⁴, lo montò in maniera cinematografica, tanto che l'epilogo diventa prologo alle vicende narrate e tornando più volte su se stesso anticipa la circolarità rovesciante che impregna tutta la produzione successiva dello scrittore.

La sintassi è franta, tanto da conferire al testo un ritmo sincopato, è sfiorata da alcuni termini vernacolari e da un uso frequente del discorso indiretto libero: questa struttura sembra rappresentare l'idea di un racconto-romanzo *in fieri*, intessuto di proverbi interrotti e con capitoli ridotti quasi a brevi proposizioni.

La frammentarietà rimanda al tempo della vita quotidiana che fluisce pur sembrando immobile, e il libro è costruito alla maniera delle opere-mondo di cui sembra essere antecedente la tradizione di certa letteratura sudamericana, in particolare quella di *Cent'anni di solitudine*⁵ di Marquez.

² I. Calvino, *Lezioni Americane, sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p.43.

³ O. PIVETTA, *Quadri in rivolta, intervista ad Antonio Tabucchi*, "l'Unità", 27/9/93.

⁴ S. EIZENSTEJN, *Lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964.

⁵ G.G. MARQUEZ, *Cien anos de soledad*, Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1969, trad. it.: *Cent'anni di solitudine*, Milano, Feltrinelli, 1974.

Anche in *Piazza d'Italia*, così come nel libro dello scrittore colombiano, è forte la presenza di elementi che possono ricondurre a quello che Todorov⁶ chiamava *strano*, e cioè cose inesplicabili secondo le categorie del reale, ma che comunque al reale riconducono. Dal momento che "la nostra realtà nasconde una seconda realtà che non è né misteriosa né teologica, anzi è profondamente umana"⁷ ma che purtroppo spesso rimane occultata sotto la realtà prefabbricata dalla cultura, il compito degli elementi perturbanti all'interno della narrazione è quello di mettere a confronto in maniera provocatoria piani apparentemente opposti: essi entrano nella narrazione con un processo graduale di presentazione del reale, che solo alla fine cede il passo all'irrealtà. E l'irrealtà ha la funzione non tanto di presentare la tensione tra naturale e sovrannaturale, quanto di fare arrivare il lettore al significato più profondo per cui il fantastico diviene funzionale alla metafora e al riconoscimento di un senso inesplicabile attraverso l'uso delle categorie reali. Dunque, mentre il racconto si snoda, tra Storia, ideali ed aneddoti, ad un certo punto, quando da parte del lettore sono già state accettate le leggi che regolano la narrazione, e che sono appunto leggi che danno per implicita la presenza del perturbante, ecco che fa la sua comparsa il fantastico esplicito, che fa oscillare in maniera ambigua i limiti tra reale e leggenda popolare. Consideriamo dunque ciò che accade al capitolo 47 del romanzo, in un momento di grande tensione narrativa ma anche di svolta storica, durante l'occupazione tedesca.

"Dicono che quel mattino partirono le finestre. Avrebbero spiccato il volo per prime le finestre della canonica, volteggiando sulla piazza per chiamare ad adunata le compagne."⁸

L'evento ha dell'incredibile se estrapolato dal contesto, ma in realtà segna con il suo dato irrealistico uno dei momenti cruciali della narrazione. Le finestre, attraverso cui si "guarda" il mondo e quindi si percepisce dall'interno la realtà esterna, ma che hanno anche la possibilità di far guardare a chi è fuori uno stralcio di interno, partono nel momento in cui le SS "hanno fatto l'inferno", quell'inferno conosciuto solo per mezzo delle scritture lette da Don Milvio la Domenica in chiesa. Le finestre, quale metafora degli occhi di quel macroorganismo che è il paese, palpitante del cuore dei suoi abitanti, nel rifiuto di vedere decidono di partire, e non a caso le prime a prendere il volo sono proprio quelle della canonica, luogo dove i tedeschi collocano la benzina che

⁶ T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970 ; trad. It. *Introduzione alla letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977.

⁷ M. GARCIA FLORES, *Siete respuestas de Julio Cortazar*, "Revista de la Universidad de México", XXI (marzo 1967), n. 7, p. 11. In R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 134.

⁸ *Piazza d'Italia*, p. 109.

dà il via all'Inferno "artificiale". Umanizzate, in esse è trasferita la volontà di fuga e alienazione da un reale che si vorrebbe non vedere, incarnano lo *shock* di chi è presente alla distruzione ma che non sapendo volare, proprio perché realisticamente impossibile, deve per forza stare a guardare. E ancora, a fine libro, quando il ciclo del racconto sembra tornare a ripiegare sull'Epilogo, di nuovo le finestre volano sulla piazza e diventano per Asmara, l'oscuro presagio dell'imminente morte di Garibaldi.

"- Erano finestre- ripeté allucinato Mangiaghiaia.. Stringeva il fucile e ammiccava per aria con un cenno vago d'addio."⁹

L'allucinazione richiama lo spazio onirico, e infatti Garibaldi stesso rivive un sogno che faceva dieci anni prima, quando i fascisti lo cercavano. Sempre più la dimensione allucinatoria e notturna assorbe le regole del fantastico e innesta nella realtà i codici interpretativi della dimensione inconscia. L'approccio sensitivo alla realtà non può essere spiegato se non attraverso metafore che la rendono volubile al meraviglioso e allo strano, e quindi, tornando alle teorie di Todorov, sospesa tra passato e futuro, in una dimensione altra. E per chi, come Tabucchi, desidera sottolineare la dubitabilità dell'esistenza, l'onirico ha una funzione comprimaria allo svolgimento dei fatti narrati e acquista il ruolo di confondere il lettore e il tempo raccontato, tanto da mitologizzare non solo la memoria dei personaggi, ma anche la percezione del presente. E l'anacronia che anticipa Volturno, uno dei personaggi chiave del romanzo, si rende definitivamente connaturata alla visione del reale attraverso il volo delle finestre del paese, attraverso l'incursione del sogno nella realtà.

Da questo libro emergono motivi definiti e che in parte caratterizzano anche la successiva produzione; l'equivocità dell'esistenza e della storia fanno da cornice a ciò che accade in questo microcosmo narrato di provincia e che altro non è se non il prodotto della tensione tra storicismo e *fabula*. Infatti, tutta l'opera di Tabucchi è narrativa e non cronaca di eventi storici, e tutti i suoi personaggi, anche se vissuti in un particolare periodo o se realmente esistiti, sono caratterizzati da quella patina di *fiction* propria della narrativa contemporanea: non è tanto l'evento politico che interessa lo scrittore, quanto il risultato psicologico che esso produce sul personaggio¹⁰. In *Piazza d'Italia*, la storia del nostro paese è filtrata attraverso le vicende di Borgo; il romanzo è un omaggio ad una stagione e a un ideale, quello anarchico, che ha influenzato profondamente la Toscana di Tabucchi. La *fabula* in

⁹ *ibidem*, p. 141.

¹⁰ "La cronaca la deve fare il cronista.(...) Credo che il compito di uno scrittore sia quello di girare l'angolo e di arrivare laddove la macchina da presa non arriva. Sono partigiano di una scrittura riflessiva che parla delle cause di un problema piuttosto che del problema stesso." O. Pivetta, *Quadri in rivolta, intervista ad Antonio Tabucchi*, in "l'Unità", 27/9/93.

antitesi con la Storia, sembra essere il corrispettivo realistico della libertà onirico-immaginativa in cui Tabucchi si addentererà sempre più in seguito, passando attraverso *Notturmo Indiano*, per arrivare a *L'angelo nero*, *Requiem* e *Sogni di sogni*.¹¹

L'elevato numero dei personaggi, legati tra loro da un unico filo conduttore- l'appartenenza a una stessa comunità di paese e familiare - ci fa pensare ad un unico flusso di vite e quindi alla *sola moltitudine* di Pessoa. Se nei testi successivi, la percezione moltiplicata della realtà attraverso elementi che mettono in dubbio l'univocità del punto di vista sarà tema fondante e i finali aperti sentenzieranno l'irrisolutezza di una realtà oggettiva, in *Piazza d'Italia* la cifra dell'incapacità di risoluzione è data dal numero dei personaggi che, se pure indipendenti, non sono autonomi tra loro, ma anzi reciprocamente funzionali. La narrazione si scioglie a partire da Plinio, capostipite della famiglia, che nel 1870 lascia moglie e figli per partire con i garibaldini: ma a nostro avviso sono soprattutto due i personaggi- chiave di questo libro poiché entrambi hanno a che fare con la concezione di un tempo estremamente soggettivo e opinabile, propria di Tabucchi. Fondamentalmente tutti i dubbi che vengono sollevati nel corso del romanzo sembrano condurre alla Zelmira e alla sua non risposta riguardo al destino. Zelmira, attraverso le sue premonizioni diviene paradigma dell'opera e non a caso il corso della sua vita coincide dall'inizio alla fine con l'opera stessa; rappresenta un tempo oracolare, controllore degli eventi che fluiscono.

In lei lo strano è sentito come elemento proprio del reale, la sua predisposizione all'occulto fa parte di una cultura tipica dei luoghi al margine dell'industrializzazione, in cui è connaturata l'accettazione verso ciò che deve essere accolto con la fede e non con il pensiero razionale: come ogni paese anche Borgo ha la propria maga, la persona che porta dentro di sé i segreti del tempo e li amministra con saggezza, sapendo dare consigli e facendosi portatrice della memoria collettiva dei compaesani. Altra figura emblematica del romanzo e per considerazioni che vanno oltre quest'opera stessa, Volturmo col suo "mal del tempo", sembra essere il depositario dei segreti della storia e del suo rovescio. Nel suo confondere passato e futuro-avvenire, egli anticipa in maniera antropologica i rebus dell'esistenza giocati sulle infinite possibilità della memoria, sulla potenzialità degli appuntamenti di ogni vita: tutti temi che saranno il filo conduttore nelle opere successive, fino a *Piccoli equivoci senza importanza*. Volturmo incarna in sé l'elemento premonitore e il legame tra tempo e spazio emotivo, in cui il flusso dell'esistenza sembra avere uno svolgimento del tutto opinabile nella

¹¹ *L'Angelo Nero*, Milano, Feltrinelli, 1991;
Requiem, Quetzal Editores, Lisboa, 1991, trad. it: Milano, Feltrinelli, 1992;
Sogni di sogni, Palermo, Sellerio, 1992.

sua articolazione di passato, presente e futuro. Questo personaggio, figura malinconica- saturnina del romanzo, anticipa quella *saudade* di cui saranno pervase tutte le opere di Tabucchi, e che arriva allo scrittore insieme al sentimento portoghese di uno dei suoi numi tutelari: Fernando Pessoa.

La *saudade* per i portoghesi è una vera e propria categoria dello spirito che si specifica rispetto alla sola nostalgia perché confonde passato e futuro, tempo e spazio, facendo oscillare i confini tra ricordo e speranza di un qualcosa che rimane invariabilmente senza nome.

Saudade e nostalgia, in prospettiva diacronica appartengono a due storie che sono sì parallele, ma di contesti geografici e culturali differenti: mentre la nostra nostalgia si configura come dolore del ritorno, la *saudade* portoghese vale sia come nostalgia di tempi perduti e delle cose che avrebbero potuto essere e non sono state, sia come desiderio di tempi futuri. Non esiste dunque in italiano un termine che possa risolvere questo sentimento del tempo in cui tutto fluttua in maniera dislocata, a meno che non si ricorra al concetto di *disio* dantesco¹². Volturno che pronuncia i nomi al contrario e ricorda episodi non ancora accaduti, fino a profetizzare la propria morte in Africa anche se attribuita al gemello Quarto, in qualche modo concentra su di sé questa memoria "strana" che pur essendo precipuamente portoghese, caratterizza tanti personaggi tabucchiani.

La pratica di pronunciare i nomi al contrario anticipa uno dei temi più cari allo scrittore e cioè il cosiddetto rovescio narrativo. Volturno diventa la prima figura riflettente di tutta la produzione tabucchiana, anche se ancora solo in un rapporto significante-significato. Le parole, i nomi nel loro contrario, sembrano assumere un propria specifica referenzialità che, pur senza perdere la valenza affettiva del termine di base, si riempiono di un significato altro che potenzia le possibilità e i giochi semantici del testo stesso; non viene prodotto un rovesciamento distruttivo del senso delle parole, ma un nuovo senso inedito.

Questa pratica di destabilizzazione del significante emergerà ancor meglio nell'opera successiva, *Il piccolo naviglio*, che può essere considerata quasi sorella di questa. Dunque, come in uno specchio che moltiplica e sposta i punti di osservazione della realtà, confondendo alle volte ciò che è specchiato con ciò che è vero, i nomi rovesciati

¹² Con questo ricercato adattamento, la portoghesista L. Stegagno Picchio interpreta piuttosto che tradurre, la *Saudade* in comparazione con la nostalgia. Per un'analisi approfondita si rimanda a: L. STEGAGNO PICCHIO, *Saudade de Vinicius*, in: *Vinicius de Moraes, Poesie e Canzoni*, (a cura di G. Piccioni), Firenze, Vallecchi, 1981, pp.10-11.

A. Tabucchi riprende l'interpretazione di L. Stegagno Picchio rispetto alla corretta traduzione italiana di *Saudade*, in R. PETRI, *Uno scrittore pieno di gente, Intervista con Antonio Tabucchi*, "Leggere", n. 61, 1994, p. 69.

Accurata analisi anche in: V. RUSSO, *La memoria strana del nostalgico*, "Arcipelago. Sguardo sulla memoria" (a cura di L. Verri), 2000.

sembrano rappresentare linguisticamente la circolarità propria di *Piazza d'Italia* in cui l'epilogo in posizione antefattuale fa sì che il tempo narrato torni sempre su se stesso come se fermo, si dilati e restringa continuamente attorno ai frammenti sintattici che costituiscono i blocchi narrativi. Volturno è anche anticipazione, attraverso il rapporto col gemello Quarto del tema del doppio, che poi altro non è che una delle facce dello specchio. Il profetizzare la propria morte attribuendola al fratello significa dare un volto, proiettato all'esterno, all'altra faccia di noi. Il procedimento è lo stesso che contraddistingue anche la ricerca del narratore in *Notturmo indiano*, ricerca di un amico che si è perso in India, ma che in realtà non è altro che l'ambiguo specchio di noi stessi. Volturno, dunque, rappresenta la specularità da più punti di vista: linguisticamente, rompendo l'usuale rapporto tra significante e significato, metaforicamente attraverso la percezione doppia di sé, incarnata dal fratello gemello. Ma è importante sottolineare anche come in lui tutto il romanzo patisca la contraddizione tra tempo reale e tempo soggettivo in una deformazione del flusso esistenziale che richiama alla mente certe ossessive rappresentazioni di orologi di Salvador Dalì. L'anacronia e la caoticità delle storie, costante strutturale in tutti i testi di Tabucchi, in quest'opera diviene coincidente con il giovane Volturno.

II) Il piccolo naviglio: il gioco del doppio

*Il piccolo naviglio*¹³, secondo romanzo di Antonio Tabucchi, di *Piazza d'Italia* riprende, almeno superficialmente, la struttura: anche in questo caso si tratta di un romanzo-saga, ma alla dimensione epico corale si sostituisce la forma della ricostruzione biografico familiare.

Il verso di Eugenio Montale con cui si apre il testo: "Arreamba su la strinata proda/ Le navi di cartone....."¹⁴ sottolinea la dimensione acquatica che domina tutto il libro e che è racchiusa nella metafora del piccolo naviglio titolante: le navi di cartone sembrano ricordare quelle barchette di carta con cui nell'infanzia si comincia a sognare di partire, di cui si immaginano vele salpate per i mari dell'età adulta¹⁵. L'infanzia dunque è il motore primo dello snodarsi della storia, infanzia come memoria deformata e che invade la "verità" storiografica della cronaca, infanzia perversa, che è quella che interessa allo scrittore, e cioè infanzia che spia il mondo degli adulti

¹³ *Il piccolo naviglio*, Milano, Mondadori, 1978.

¹⁴ E. MONTALE, *Ossi di seppia*, 1925, in: *Montale, tutte le poesie*, Mondadori, 1984, p.48.

¹⁵ Vorrei riportare qui l'intera strofa di Eugenio Montale, che significativamente prosegue parlando di sonno: "Arreamba su la strinata proda/ le navi di cartone, e dormi,/ fanciulletto padrone: che non oda/ tu i malevoli spiriti che veleggiano a stormi." *ibidem*, p.48.

cercando di imitarlo senza comprenderlo, con il sospetto che sia qualcosa di troppo grande¹⁶. Le figure del padre e della madre che già avevano una potente funzione metaforica nel precedente libro, vengono rese qui ancor più condizionanti nella loro archetipicità. Il testo è rappresentazione della tensione tra passato reale e realtà emozionale, memorie personali e dati oggettivi, ed è dominante lo scontro tra la fredda cronaca compilativa di Fonzio e ciò che geneticamente è impresso nei ricordi sanguigni di Capitan Sesto. L'io narrante agisce come regista teatrale nei confronti del proprio io personaggio e la simulazione storiografica ha l'effetto di storicizzare il linguaggio stratificandolo tanto da dare un' impressione moltiplicativa ai punti di vista della voce narrante. I termini temporali entro cui si svolge la vicenda sono il 1840 circa degli esordi e il 1968, mentre i luoghi trascorrono dalla campagna toscana più provinciale e suburbana, la stessa che già trovavamo in *Piazza d'Italia*, alle sue avveniristiche città, da cui l'ultimo protagonista della saga potrà finalmente partire per diventare capitano di se stesso. Un filo sottile lega anche i personaggi dei due libri, e il rosso colore garibaldino della camicia di Plinio, capostipite di quell'altra famiglia, ancora legato realisticamente ad un emblema di storia, sarà sostituito dal rosso di un fiocco che tiene insieme un vecchio libro di ricette e parallelamente, mentre in *Piazza d'Italia* la storia passa attraverso il nome simbolo di Garibaldi, qui si succedono uomini che portano il nome di Sesto. La circolarità vita-finzione, espressa attraverso la narrazione, sembra richiamare da una parte la circolarità della letteratura orale, dall'altra introduce in maniera semantica ancora più forte che in *Piazza d'Italia* il concetto di doppio, una delle costanti tematiche di Antonio Tabucchi. E se in *Piazza d'Italia* questa circolarità era espressa in forma di Epilogo- Prologo, qui, pur nella stessa sostanza, è designata con una perifrasi: *Dalla fine al principio*.

Il piccolo naviglio segue la scia del primo romanzo anche per quanto riguarda la rappresentazione di una Italia di provincia in cui la dicotomia tra ricchezza e povertà invade e fa propri non solo gli spazi sociali ma anche gli intrecci familiari: la molla che ha fatto scattare il meccanismo della narrazione fu la pessima amministrazione democristiana poi fallita.¹⁷

Questo libro ha oggi un valore emblematico poiché vi troviamo chiaramente alcuni dei temi più cari al narratore toscano, eppure l'opera è sentita in qualche modo come superata, tanto è vero che non ne è mai più stata concessa una seconda edizione; se è vero però che Tabucchi si sente perseguitato da certe idee che sono così ossessive

¹⁶ Dell'infanzia e della sua funzione letteraria Tabucchi parla in: C. GUMPERT, *La letteratura come enigma e inquietudine. Intervista ad Antonio Tabucchi*, in *Dedica ad Antonio Tabucchi*, (a cura di C. Cattaruzza) Associazione provinciale per la prosa, Pordenone, 2001.

¹⁷ Sull'impegno dello scrittore Tabucchi ha espresso la sua posizione in: A. TABUCCHI, *Catullo e il cardellino*, in "Micromega" n. 2, 1996, p.121.

da finire inesorabilmente sulla carta¹⁸, esso sembra contenere i germi di tutto quello che verrà successivamente. Certe immagini che poi saranno solo un punto di partenza su cui sviluppare l'intreccio, ne *Il piccolo naviglio* risultano un punto d'arrivo; l'attenzione è ancora sbilanciata verso il significante e la dichiarazione esplicita di temi quali il doppio, la memoria e il rapporto tra tempo reale e tempo immaginativo, alle volte si connota di forzature come se non fosse ancora avvenuta una vera metabolizzazione e si dovesse attendere il momento in cui, attraverso il rovescio, l'autore imparerà a dire finalmente "io".

L'*incipit* del romanzo vede con insistenza riproporsi il tema dei gemelli, doppio umano ed esplicito, moltiplicazione semantica e antropomorfa. Ad Argia e Leonida nascono prima due figli maschi dal nome aritmetico, Quinto e Sesto: quest'ultimo è il primo Sesto in ordine cronologico della storia; poi arrivano Maria e Anna, che non solo escono simultaneamente dal ventre della madre, ma anche simultaneamente vivono la loro vita, arrivando a partorire un unico figlio che significativamente prenderà nome di Marianna. Esse condurranno una "scipita e doppionesca" infanzia e sbocceranno alla bellezza contemporaneamente. Ma il gioco delle duplicazioni inizia già con Leonida di cui fin da subito si specifica che viene tramandato dalla cronaca con la doppia desinenza di -a/ -o. Leonida/o nella storia ha il ruolo di interpretare la follia. La follia arriva nella vita di Leonida, conosciuto da tutti per le sue doti di saggezza, con il volo incauto di una gru, insieme alla quale anche Leonido comincia a volare con una leggiadria uccellesca, trovando con la nuova amica pennuta un linguaggio comune, al di là della favella umana e della lingua ornitologica, un sistema di comunicazione che per comodità viene definito dai più: follia. Il bisogno di fuggire da una vita passata a lavorare in una cava e di innalzarsi in qualche modo sul comune senso di vivere che sembra pervadere la provincia toscana in questo torno di tempo, spinge l'uomo a incamminarsi per la via del volo, attuando un profondo *transfert* con quella gru dalle ali spezzate di cui si prende cura. Alla base del volo, che però viene tramandato dalle cronache come caduta, c'è l'irrevocabile volontà di diventare pazzo. Il giorno che finalmente l'uccello può partire e Leonida deve rimanere inchiodato a terra a guardarlo volare è come se fosse partito anche lui. La sfida alla legge di gravità lo ha completamente assorbito, tanto da non riuscire più a instaurare una comunicazione col resto della famiglia. E mentre tutti ritengono che la vera causa della follia di Leonida sia una caduta di dieci metri dalla costa della montagna, solo Sesto intuisce che quella caduta è solo l'effetto di una ferma volontà di volare via, di emulare la gru. Da questo momento la legge di gravità diviene, nella testa di Leonido, il pesante fardello di cui si

¹⁸ C. GUMPERT, *op. cit.*, p. 66.

deve fare carico l'essere umano, che condiziona ogni vita anche nel mezzo delle circostanze storiche.

E così, mentre i "grandi" stanno facendo l'Italia attraverso gli avvenimenti che rimangono sui libri di storia, dalla parte dei perdenti, di coloro che la Storia l' hanno fatta in maniera impercettibile ma forse più sostanziale, arriva la sentenza di un uomo, che significativamente, come punto di osservazione sulla vita ha scelto la follia. Leonido morirà verosimilmente minato da una paralisi progressiva, inchiodato su una sedia, ma ciò che accade realmente poco importa, quando il primo Sesto immaginerà la fine del padre come un volo da uno strapiombo travestito da uccello e scriverà sulla lapide del cimitero, a compendio della sua vita, un motto latino: *Gravitas me rapuit*.

Il rapporto che si instaura tra Leonido e la gru sembra essere fortemente connotato di valenza metaforica che tra l'altro è sottolineata anche dal fatto che, qualche pagina dopo questa vicenda, quando ormai la storia vede altri personaggi, Corradino Zanardelli, in una visita alla casa oca, attaccherà il cappello ad una gru impagliata¹⁹. La situazione è a tal punto surreale da sottolineare, in maniera inequivocabile, come la follia e il volo non siano altro che un modo del personaggio Leonido di uscire dalla cornice, di guardare la realtà quotidiana fuori dal quadro in cui tale realtà è contenuta, da un punto dislocato all'esterno di un mondo che però rimane invariabilmente governato dalla forza di gravità, legge fisica che si pone come cornice assiomatica al nostro sguardo. Il volo, personificato dalla gru, non è altro che un fenomeno soglia²⁰, così come gli specchi di Borges²¹ e marca i confini tra immaginario e simbolico. Nella tentazione continua di ritenersi qualcun'altro, tentazione che è propria anche dall'esperienza speculare - che è anche la più singolare tra i casi di doppio - il soggetto oscilla continuamente tra percezione e significazione. Ciò che gli altri chiamano follia, è per Leonida la sfida suprema della sua vita, significazione ultima della vita stessa. E così, in un'esistenza dominata dal doppio, semantico da una parte attraverso il doppio nome, e familiare dall'altra, attraverso la persistenza dei parti gemellari della moglie, l'identificazione di Leonido con la gru sintetizza appieno la duplicità che regola tutto il romanzo.

Ma la duplicità di questo personaggio, è anche duplicità alla seconda potenza nel momento in cui la sua stessa morte viene portata da una doppia tradizione. La memoria di Sesto in tensione con la cronaca di Fonzio e con la voce del narratore,

¹⁹ *Il piccolo naviglio*, p.52.

²⁰ U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985.

²¹ Il tema del doppio è fondante nell'opera dello scrittore argentino ed è fortemente legato anche a quello degli specchi che in lui torna ossessivamente. A tal proposito vorrei ricordare il racconto, *25 Agosto 1983*, di cui cito solo un breve brano significativo: "Posso morire in qualunque momento, posso perdersi in ciò che non so e continuo a sognare il doppio. Il faticato tema che mi diedero gli specchi e Stevenson." In J. L. BORGES, *Tutte le opere*, (a cura di D. Porzio), Milano, Mondadori, 1985, II Vol., p.1121.

pronto continuamente a confondere il lettore, diviene un ricettacolo costruttivo e inesauribile per cui la vita tende verso una dimensione altra. E così il racconto, la memoria, chi se ne fa portatore, sembrano oscillare costantemente tra ricordi fattivi e rimembranze affettive che procedono per analogie e si esprimono per metafore, e la gru diviene correlativo oggettivo del sistema di pensiero, non solo di Leonido, ma anche del soggetto autoriale. Non a caso lo scrittore stesso in più luoghi ha sottolineato come "il ricordo e l'immaginazione camminano dandosi la mano".²² L'analisi de *Il piccolo naviglio*, già come ci fa intendere il titolo stesso, non può prescindere dall'elemento acquatico, filo conduttore di tutte le vicende narrate, correlativo oggettivo primario nella storia e nello sviluppo dei personaggi. L'acqua, che è anche il primo elemento simbolo della vita, in cui la vita stessa matura, porterà il primo Sesto ad andarsene, poiché fatto per essa, a inseguire la sua struggente malinconia, e riscatterà totalmente l'ultimo dei protagonisti - colui che dipanerà la matassa del racconto - il capitano Sesto, dai suoi ciclici silenzi. Sarà anche con un tuffo da uno dei ponti sull'Arno, a Firenze, che si compirà la vicenda con la morte di Ivana, detta Rosa Luxemburg. L'acqua, come il tempo, fluisce in maniera discontinua, a tratti più lenta per poi correre con illecita fretta.

E così la lentezza porta con sé una malinconia che risucchia il primo Sesto²³, lentezza temporale che diviene ansia di impiego razionale e ottimizzato delle ore per Corrado Zanardelli, che non a caso ama gli orologi da taschino ed è "padrone del suo tempo"²⁴, ma che verrà beffato dall'equivocità dell'esistenza in cui la logica infallibile della natura per una volta lascerà il posto alla realtà doppioponesca e farà sì che egli diventi unico padre di un unico figlio nato da doppia madre.

E mentre nemmeno la cronaca può supportare con la sua obbiettività fattuale il pensiero razionale di questo uomo moderno, fa capolino nella pagina la voce del narratore che mimando il linguaggio pedagogico moralistico, si rivolge direttamente al vanesio Corradino per ricordargli che una vita come la sua, fatta di scarpe, orologi nel taschino e affari, non avrà mai filiali affetti, lui che, non sapendo mai distinguere le due donne che amava, credette di "risolvere il dilemma d'identità grazie alla realtà fattuale di un rapido coito in una baracca di lamiera"²⁵. Più volte la voce del narratore preme a ricordarci come il tempo oscilla, e lo fa attraverso l'artificio cronachistico, contrapponendo ai ricordi di Capitano Sesto i freddi racconti, parziali, di Fonzio, e non a caso la storia di Sesto detto Marianna prenderà il via nel momento prima in cui la Storia si rimetta a correre, ai bordi di un fiume, che sempre è acqua che scorre,

²² Vedi per questa citazione in particolare: C. GUMPERT, *op. cit.*, p.75.

²³ *Il piccolo naviglio*, p.41.

²⁴ *ibidem*, p.57.

²⁵ *ibidem*, p.58.

mentre la sua vita e quella di colui che gliela ruberà, Anselmo Zanardelli, sono ancora all'inizio.

" Così cominciarono a fumare, in quella buia pozza immobile che la Storia aveva creato sopra di loro e sopra il fiume."²⁶

Subito dopo, la Storia neghittosa e sorniona entra in paese sotto forma dell'elettricità, incomincia a macinare anni, date e avvenimenti: anche la storia di Marianna comincia a correre, patendo la tensione continua tra privato e pubblico, tensione che qui, come già in *Piazza d'Italia* è una delle caratteristiche principali del romanzo, e lo è in maniera ancora più esplicita.

L'acqua e il tempo sembrano continuamente intersecarsi, fino a quando - nella seconda parte del libro - Capitano Sesto, riappropriatosi delle parole, dopo anni di silenzio inizia la sua primavera socratica, tutta di lettura e discussioni filosofiche. Nella ricerca di qualcuno e qualcosa che lo cavi dal "pozzo"²⁷ della sua bianca solitudine, Sesto lancia poesie dai ponti dell'Arno e lascia scorrere un tempo con cui non ha confidenza, fino a quando non è proprio l'acqua che scorre che comincia a liberargli le orecchie e a fargli sentire il brusio del mondo che lo circonda.

" Con la foga di chi scopre una cosa inaspettata pensò di diventare capitano di sé stesso, il giovane Sesto che aveva intuito di scorrere."²⁸

Dalla percezione visiva dell'acqua del fiume che scorre, si arriva a una percezione uditiva del mondo che ricomincia a parlare al giovane poeta e che dunque può liberare tutta la poesia che contiene. Anche per l'autore oltre alla vista, ciò che gli si fissa nella memoria, facendo sì che poi il mondo si possa tradurre in letteratura, sono le "voci forse portate da qualcosa, impossibile dire cosa"²⁹.

A questo punto, conseguita una dimensione di calma, Sesto degli Angeli si lascia dondolare in una specie di "pozza"³⁰, attendendo un evento che avrebbe dovuto cambiargli la vita.³¹

²⁶ *ibidem*, p.63.

²⁷ Si noti qui il binomio che si viene a creare: "pozzo-pozza", e che riconduce al rapporto inconscio-ricordo, cronaca-poesia, ed è riconducibile alla simbologia dell'acqua come luogo uterino di formazione della vita. Vedere: *ibidem*, p. 63, p.146.

²⁸ *ibidem*, p.148.

²⁹ Usiamo qui una frase di Tabucchi che è anche titolo di uno dei racconti che compongono la raccolta *L'angelo nero*, Milano, Feltrinelli,1991. Il tema della memoria uditiva è stato affrontato dallo scrittore anche nel suo intervento, nell'ambito della manifestazione *Dedica ad Antonio Tabucchi*, tenuta nel mese di Marzo del 2001 a Pordenone, in occasione dell'uscita del suo ultimo libro, *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001. In questa occasione lo scrittore in merito dice: " Io credevo una volta di avere una buona memoria visiva, e invece andando avanti col tempo, man mano che passavano gli anni e invecchiavo, ho cominciato a ricordare le voci, e quindi a evocare la memoria delle persone attraverso il ricordo della voce invece che il ricordo del volto che è sbiadito nella memoria."

³⁰ Torna il binomio "pozzo- pozza" più esplicitamente riferibile al rapporto vita-poesia.

La vicenda si chiude nella cornice finale di una poesia ritrovata e a questo punto non possiamo non tornare sui versi che aprono il testo, versi di Eugenio Montale che comunque sono caratterizzati dall'elemento acquatico. L'influsso del poeta si fa sentire in tutta l'opera, soprattutto per quanto riguarda alcuni brani paesaggistici³², immagini che poi torneranno anche in opere successive³³, come quelle delle nuvole tra metafisica, morte e ironia, ma soprattutto nella concezione della poesia come balbettio e non risposta.

III) **Il gioco del rovescio: dal romanzo al racconto**

L'insistenza sul tema del doppio e del rovescio, che nei primi romanzi è connotata prevalentemente dal punto di vista semantico, ma che si esplicita anche attraverso il ritorno continuo di personaggi gemelli e di nomi conduttori dell'opera,

sarà poi il nodo centrale di tutta la produzione di Tabucchi e vedrà il suo manifesto poetico nel primo racconto eponimo della raccolta *Il gioco del rovescio*³⁴, dove passerà a un livello di significazione molto più profondo.

Questo racconto, primo anche in ordine di composizione, fu scritto nell'estate del 1978; modella tutti gli altri con il suo spirito e dà il titolo al libro.

Il senso ciclico del tempo, che già dominava i primi due romanzi, sta qui al centro del percorso narrativo intrapreso, un tempo che si cela dietro alle cose e che ritorna su se stesso gettando ogni cosa nel nulla. Questa sensazione finale di "presenza di assenza", sembra connotare l'opera di quei tratti tipici della scrittura postmoderna, in cui il raccontare vuole generalmente esprimere il vuoto, attraverso un'apparente pienezza di eventi. In qualche modo, *Il gioco del rovescio* si presenta come un'opera *in fieri*, e lo dimostra il fatto che alla prima edizione del 1981, che comprendeva otto racconti, l'autore abbia successivamente aggiunto tre testi scritti dal 1981 al 1985, fatto che sottolinea ancora di più la funzione particolare di questa raccolta, che per molti versi sembra essere il primo nucleo effettivo e fondante di quella sorta di macrotesto che Tabucchi ha realizzato con i libri seguenti: da questo momento, infatti, sembrano irradiarsi sia questi temi che una particolare strutturazione del pensiero e della forma. A livello formale, una prima analisi non può prescindere da un rilievo di genere: Tabucchi passa quasi in maniera naturale dalla forma del romanzo a quella del racconto.

Già *Piazza d'Italia* infatti, è costruito per brevi paragrafi, con uno stile frammentario

³¹ *Il piccolo naviglio*, p. 149.

³² *ibidem*, pp.43-44.

³³ Vedi, ad esempio, *Il rancore e le nuvole*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, in cui, di nuovo, attraverso la poesia la nuvola diventa metafora della caducità della vita.

³⁴ *Il gioco del rovescio*, Milano, Il Saggiatore, 1981; II ed. Milano, Feltrinelli, 1988.

che sembra in qualche modo anticipare la forma che poi caratterizzerà lo scrittore. Il racconto diventa dunque la regola codificata di un gioco narrativo che già da tempo la conteneva *in nuce*, come se finalmente l'autore avesse trovato il modello appropriato per presentarsi in una veste adatta al messaggio veicolato. Dallo smembramento dell'organismo romanzo, il testo paradossalmente guadagna in compattezza, pur contenendo corpi autonomi tra loro, e attraverso la misura temporale - fondante per chi decide di scrivere racconti - proprio il tempo sembra dilatarsi e restringersi nelle infinite possibilità dell'esistenza, nelle potenzialità del destino e nella loro equivocità. La tensione narrativa in un racconto è rapidità; un tratto preciso, incisività: "la pagina breve sta alla vita come un'incresparsi d'acqua dentro a un bicchiere"³⁵, è fugacità in una permanenza.

Il romanzo sta al racconto come il cinema alla fotografia; infatti come un film è un "ordine aperto", romanzesco; una fotografia riuscita presuppone delle limitazioni, imposte sia dal campo ridotto che l'obbiettivo comprende, sia dal modo in cui il fotografo utilizza esteticamente tale limitazione. Tanto il fotografo che lo scrittore, dunque, si trovano obbligati a circoscrivere un'immagine o un avvenimento *significativi*³⁶.

Chi sceglie la forma della brevità narrativa sa che non potrà procedere in maniera cumulativa e che il tempo non gli è alleato: quindi non potrà lavorare se non in maniera verticale, tanto verso l'alto che verso il basso dello spazio letterario. Il grande pregio di Tabucchi, così come quello che contraddistingue gli argentini Borges e Cortázar, è che i loro racconti spezzano i propri confini facendo esplodere un'energia che si espande oltre il piccolo aneddoto narrato.

I buoni *cuentos* sono coagulo di una realtà infinitamente più vasta dell'evento narrato, metafora che apre verso il grande, pur partendo dal piccolo. La significazione è quindi determinata da elementi provenienti non dal tema in sé, ma da un luogo che sta prima e dopo di esso. Il racconto, pur essendo una forma chiusa, è dotato di sfericità, lavorando dall'interno verso l'esterno si deve portare la narrazione al massimo grado di tensione. In qualche modo il racconto breve non ha una struttura tipicamente prosodica; media da quei valori che danno il suo carattere specifico alla poesia: tensione, ritmo, pulsazione interna - quella libertà che non permette alterazioni senza subire un'irreparabile perdita.

Dal momento che per Tabucchi la letteratura porta lo scrittore ad avere la fiducia di

³⁵ J. CORTAZAR, *Algunos aspectos del cuento* (trad. it.: Alcuni aspetti del racconto) in *Bestiario*, 1951. Traduzione italiana (a cura di Ernesto Franco), Torino, Einaudi, 1996, pp.113-132.

³⁶ "Così come per Marcel Proust il sapore di una madeleine bagnata nel tè apriva bruscamente un immenso ventaglio di ricordi apparentemente dimenticati, analogamente lo scrittore reagisce dinnanzi a certi temi allo stesso modo in cui il suo racconto, più tardi, farà reagire il lettore. Tutti i racconti sono, così predeterminati dall'aura, dalla fascinazione irresistibile che il tema crea nel creatore" *ibidem*, p. 124.

aprire una porta e che dietro alla porta si possa fare una scoperta, ma che questa non sia altro che una grande illusione, in quanto ogni porta aperta ne nasconde infinite altre da aprire³⁷, diventa fondamentale che essa, così come la vita, mantenga vivo il desiderio di ricerca senza che si trovino per forza delle risposte.

Dunque, il presupposto letterario da cui parte lo scrittore intende l'arte e l'esistenza come "labirinto borghesiano": la letteratura, quando mostra il suo vero aspetto, non è altro che una struttura fatta di scatole cinesi, che non solo non ci mostra risposte empiriche, ma non può fare a meno di porci nuove questioni. "Dal fondo remoto del corridoio lo specchio"³⁸ ci spia, moltiplicando la nostra immagine e quella degli oggetti intorno che vengono riflessi, nulla può apparire in un unico modo, nulla può chiudersi nell'operazione letteraria; solo l'apparente forma rigida del racconto, attraverso le sue omissioni e l'intensità che lo contraddistingue, può realmente aprirsi verso l'esterno, lasciando intatta la dubitabilità dell'esistenza. Per questo, la narrazione di Tabucchi si trova continuamente in tensione tra una enorme ansia di *Semplificazione* e la consapevolezza che l'esistente – quindi il raccontabile - si muove in una rete di labirinti che noi stessi ci costruiamo e che non può, se non pagando lo scotto dell'inconsapevolezza, eliminare dubbi e angoli di possibile

IV) Il quadro e la fotografia: correlativi oggettivi della scrittura di Tabucchi

A partire da *Il gioco del rovescio*, nella narrativa di Tabucchi entrano correlativi oggettivi, quali quadri e fotografie, che vogliono in qualche modo sottolineare come ogni percezione del mondo patisca i limiti della cornice entro cui è inserita.

Lo scrittore cerca, partendo da immagini significative e che fungono da metafora per veicolare il suo messaggio, di instillare nel lettore il dubbio che la realtà non sia interpretabile da un unico punto di vista, ma che solo attraverso lo straniamento, dunque utilizzando narrativamente i finali aperti, si possa in qualche modo andare oltre la superficie delle cose.

Il primo racconto del *Gioco del rovescio*, quello che dà anche il titolo all'opera, risulta costruito attorno al quadro di Velazquez, *Las Meninas*, che il protagonista narratore sta osservando nel momento esatto in cui l'amica Maria do Carmo muore. Ma l'opera d'arte pittorica sta anche al centro di testi successivi: ne *I volatili del Beato Angelico*³⁹, Beato Angelico accoglie misteriosi uccelli dal volto umano scesi per fargli dono della

³⁷ Della letteratura come illusione che "al di là della prima porta ci siano delle risposte", rimandiamo a: C. GUMPERT, *La letteratura come enigma e inquietudine. Intervista ad Antonio Tabucchi*, in *Dedica ad Antonio Tabucchi*, (a cura di C. Cattaruzza), Associazione provinciale per la prosa, Pordenone, 2001, p.82.

³⁸ J. L. BORGES, *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*, in: *Ficciones*, Buenos Aires, Emece, 1956, trad. It.: *Finzioni*, (a cura di Franco Lucentini), Torino, Einaudi, 1995, pg.7

³⁹ A. TABUCCHI, *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 1987.

sua pittura. In *Requiem*⁴⁰, il quadro di Bosch, *Le tentazioni di Sant'Antonio*, finisce per assumere un ruolo centrale di icona, proprio per la molteplicità di temi fondanti nella narrativa tabucchiana, e i sogni di Goya e Caravaggio illuminano in un lampo le vite dei due pittori, come segni del loro destino, nel successivo *Sogni di sogni*.⁴¹

Per Antonio Tabucchi l'universo artistico partecipa dell'onirico fin da *Il gioco del rovescio*, dove il finale del racconto che titola l'omonima raccolta vede l'impercettibile passaggio della dimensione reale a quella del sogno e il protagonista si trova dentro al quadro di Velazquez, la figura di fondo ha la stessa espressione che si è impresso nella memoria, ma il volto è quello di Maria do Carmo.

Il quadro dunque, in comune con la narrativa di Tabucchi, si fa portatore di virtualità e totale libertà immaginativa; ed è in particolare quello imprigionato nel museo (in questo caso il Prado di Madrid) che esercita il suo fascino maggiore, potendo sprigionare incantesimi impensati, libero dalla costrizione della sua occasione. I quadri per lo scrittore toscano sono fondanti, in quanto presiedono ad un intervento ben preciso sulla struttura del racconto, che diventa proiezione di un'immagine e risponde alle doppie regole del narrato e del raffigurato. La scelta di privilegiare la riflessione sulla prospettiva introduce il motivo del punto di vista e per questo diviene elemento principale di analisi narrativa. *Las Meninas* di Velazquez, proprio perché non vuole essere solo rappresentazione dell'infanta di Spagna, né semplicemente un autoritratto di chi dipinge, invita a riflettere sul rapporto che lega ogni raffigurazione allo spettatore che la contempla e sul ruolo ambiguo dello spettatore stesso che, le circostanze intese come qualcosa che varia impercettibilmente, di volta in volta modificano. In questo quadro Margherita bambina è ritratta mentre ha chiesto dell'acqua che le viene portata in un buccero rosso da una giovane aristocratica cui fa da contrappunto la figura di un'altra giovane donna. Abbandonando il centro tematico, il quadro si complica mentre si amplia il raggio della nostra visuale. Compiono allora le figure dei due Velazquez: uno è il pittore che è intento a dipingere una tela che si nega al nostro sguardo, l'altro è un maresciallo di palazzo, che per un caso ha lo stesso cognome del pittore, il quale, prima di abbandonare la scena del dipinto si volge verso di noi, disponendo la sua persona nella cornice della porta. In mezzo al campo visivo delimitato da questi due, uno specchio riflette la coppia di regnanti: Filippo IV di Spagna con sua moglie, la regina Marianna d'Austria. Sulla sinistra il dipinto è occupato dalla grande tela cui lavora il pittore, mentre sulla destra compaiono personaggi minori: due nani che giocano con un cane e due servitori che occupano lo sfondo, che chiacchierano tra loro, anche se uno si è proprio ora voltato

⁴⁰ A. TABUCCHI, *Requiem*, Lisboa, Quetzal Editores, 1991, ed. it.: Milano, Feltrinelli, 1992.

⁴¹ A. TABUCCHI, *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1992.

verso di noi. Sulla parete che chiude la stanza vi sono infine alcune grandi tele di soggetto mitologico: *Atena che punisce Aracne* di Rubens e una copia della *Contesa di Apollo e Pan* di Jordaens. Dunque, *Las Meninas*, vede partecipare sulla stessa tela una pluralità di generi: al ritratto si affianca l'autoritratto, al quadro dipinto la tela che viene dipinta, ai personaggi recitanti una loro parte, le molte figure che si rivolgono allo spettatore.

In *Las Meninas*, il pittore non ha più una posizione esterna, di fronte e al centro della sua opera, ma è dentro l'opera stessa e vi occupa una posizione decentrata. Non è dunque più fulcro di un cerchio, a sottolineare una minore fiducia antropocentrica, ma occupa uno dei due fuochi di un'ellisse. Dunque non è di chi dipinge l'occhio che tutto guarda e indaga, ma invece esiste un occhio esterno, di un altro, che sta osservando la scena. Noi che contempliamo il quadro vediamo la scena non dal punto di vista del pittore, ma di qualcun'altro che sta occupando, proprio come noi, un punto esterno alla scena stessa; è lui che occupa il fuoco principale dell'invisibile ellisse che unisce interno ed esterno, *la chiave* dell'interpretazione di questo quadro. A questo punto dobbiamo considerare l'oggetto significativamente più carico di metaforicità del dipinto, cioè lo specchio sulla parete, che come scrive Foucault⁴², è uno sguardo che esce dal quadro per mostrarci ciò che sta al di là del quadro, nel nostro spazio. Ciò che si riflette nello specchio e che si deve trovare proprio di fronte ad esso - la coppia reale - rappresenta lo sguardo di chi, dall'esterno, sta guardando la scena: i regnanti il cui ritratto sta eseguendo Velazquez, sulla grande tela di cui ci appare solo il rovescio. Dunque, il nostro sguardo coincide con quello del re di Spagna che, in questo gioco di rimandi e immagini riflesse, risulta doppiamente invisibile, poiché non ne vediamo che l'immagine speculare e il retro della tela a cui fa da modello. Lo sguardo immobile dello specchio, dunque, come scrive Foucault⁴³, mira a cogliere oltre il quadro, non indugia sugli oggetti visibili ma tenta di resuscitare la visibilità di ciò che si mantiene fuori da ogni sguardo: esso ci dà il rovescio e la verità. Come ha osservato Eco, "davanti allo specchio non si dovrebbe parlare di ribaltamento, bensì di assoluta congruenza"⁴⁴, lo specchio dice la verità, e la dice così tanto che non si preoccupa nemmeno di ri - ribaltare l'immagine, come invece fa la fotografia, nel suo tentativo di fornirci un'illusione di realtà. Esso registra ciò che lo colpisce esattamente com'è, in modo quasi *disumano* in quanto non si preoccupa di tradurre in forma migliore ciò che riflette. Lo specchio, in quanto protesi dell'occhio, ci dice, insinuandole improvise, delle verità aggiuntive che va a prendere là dove il nostro sguardo da solo non poteva

⁴² M. FOUCAULT, *Le damigelle d'onore*, in : *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, trad. : *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967.

⁴³ *ibidem*, p.21.

⁴⁴ U. ECO, *Sugli specchi*, in: *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, p.14.

arrivare. Dunque è questo elemento che denuncia, proprio in quanto prolungamento dello sguardo, il limite costruttivo dell'opera pittorica la quale non potrà mai fare di più che tradurre la verità, senza poter mai arrivare a esserne *specchio*. Quest'opera denuncia l'insufficienza irrimediabile dell'arte, l'artista non è che un "fingitore"⁴⁵ che deve fare i conti con i limiti e la non plausibilità dei suoi mezzi. E se Antonio Tabucchi ha voluto aprire la sua raccolta con il racconto eponimo *Il gioco del rovescio*, non è un caso: il testo si fa dichiarazione di poetica per lo scrittore. La realtà non può che essere filtrata da una registrazione memoriale che la travia, la rende suscettibile a diverse interpretazioni, facendola allo stesso tempo doppia e rovesciata.

E a contenere il visibile non è nemmeno sufficiente lo sguardo esterno, quello che nel quadro è rappresentato dai regnanti, esiste sempre una chiave che a sua volta si fa rovescio del punto di vista dello spettatore, e come dice Maria do Carmo al narratore protagonista: "la chiave del quadro sta nella figura di fondo, è un gioco del rovescio;"⁴⁶. Questo sembra essere il segreto del quadro: quella figura che non è propriamente dentro la rappresentazione ma che sta allontanandosi ed è quasi già fuori. Essa vede quello che nessun altro può vedere, vede i reali, vede il gruppo di persone e anche ciò che il pittore sta dipingendo sulla sua tela, di cui a noi rimane solo il rovescio. Dunque, questa figura di fondo, che in maniera sottile e sfumata arriva sul finale del racconto a coincidere oniricamente con Maria do Carmo, rappresenta il punto di vista straniato e inaudito con cui la donna era capace di cogliere sensi e non sensi e di vedere ciò che nessun altro riusciva a cogliere. Si tratta del "gioco del rovescio", un gioco che capovolgendo (proprio come gli specchi), l'immediata esperienza del reale, apre all'immaginazione nuove prospettive. Questa enigmatica donna è la "figura di fondo" della realtà, quella che è uscita dalla cornice e può vedere tutto da una prospettiva che proprio perché non è completamente esterna, riesce a mediare tra il dentro e il fuori, ma è anche una specie di allegoria della finzione, in particolare quella di cui si fa portatore il poeta Pessoa. Probabilmente, quando Tabucchi scrive di Velazquez, in qualche modo il quadro diventa a sua volta specchio perché vi si rifletta il nome di Pessoa. Non è un caso che il primo contatto tra lei e il protagonista si stabilisca grazie ad un codice segreto di questo tipo: "è uscita una nuova traduzione di Fernando Pessoa."

Dunque la finzione è prima di tutto un rovescio, essa cioè nasce nel momento in cui si crea un personaggio alter-ego che è diverso ma anche identico, che ripropone il passato nel presente, passato che così è sia nuovo che identico. Tabucchi nella precisa

⁴⁵ "Il poeta è un fingitore./ Finge così completamente/ che arriva a fingere che è dolore/ il dolore che davvero sente", F. PESSOA, *SM*, I, 165, in: *Il poeta è un fingitore, Duecento citazioni scelte da Antonio Tabucchi*, Milano, Feltrinelli, 1988.

⁴⁶*Il gioco del rovescio*, p. 9.

intenzione di moltiplicare i piani del reale, nel corso della sua opera narrativa adotta questa "poetica" di specchi e ribaltamenti di immagini, immagini virtuali e fantasmi, giochi del rovescio e moltiplicazioni di sensi e non sensi, passa attraverso l'immagine riflessa del re di Velazquez, i volatili del Beato Angelico, l'eteronimia di Pessoa, certe immagini ossessive che danno il via al suo raccontare e fotografie che nella loro illusione di realtà ne denunciano la limitatezza di interpretazione. Si può in qualche modo dire che la rappresentazione del reale che si ferma nelle immagini riportate, così come la narrativa, patisce i limiti di una riflessione distorta, come in uno specchio deformante. E come scrive Eco, "lo specchio è un artificio inquadrante e l'inclinarlo in un certo modo sfrutta questa sua proprietà"⁴⁷, dunque ciò che condiziona a più livelli la realtà descritta in un'opera artistica non riguarda tanto l'immagine speculare, ma la manipolazione del canale.

Non sono però solamente i quadri a scatenare i meccanismi narrativi dello scrittore toscano: la fotografia, a diversi livelli, moltiplica le significazioni dei racconti di Tabucchi. E se con *Las Meninas* viene indagato il concetto della prospettiva, fondante in ogni immagine riportata, la presenza di fotografie all'interno della narrazione diviene funzionale ad affrontare un altro tema tanto caro allo scrittore toscano: il rapporto tra scrittura e memoria, tra immagine che presumibilmente dovrebbe fissare il reale e reale che non può essere imprigionato entro una cornice. Nei diversi testi l'elemento fotografico viene di volta in volta ad assumere o una funzione tematica oppure risulta fondante a livello formale.

Prevalentemente le fotografie diventano istantanee di una vita quasi sempre trascorsa e sono chiamate a supplire luoghi e persone non tanto in nome di una somiglianza, quanto perché contengono un invito ad andare dall'altra parte; dal punto di vista formale, invece, l'attenzione si pone sulla possibilità o meno dell'immagine fotografata di poter dare della realtà una visione d'insieme: in *Notturmo indiano* il ruolo che riveste l'immagine fotografica è fondamentale alla costruzione del testo. La memoria, essendo una "incredibile falsaria"⁴⁸, ha bisogno di luoghi e persone che ne attestino l'autenticità⁴⁹ e dunque l'artificio fotografico risulta, nei racconti di Tabucchi, un mezzo per dare il via alla narrazione, spesso retrospettiva, dell'esistenza dei personaggi.

Ma ciò che interessa maggiormente lo scrittore è denunciare l'intrinseca insufficienza di questo mezzo, che fissa il passato fermandolo ma senza riprodurre le sfumature e imprigionandolo in una cornice. Nella narrativa di Tabucchi è sempre necessaria una

⁴⁷ U. ECO, *op. cit.*, p.29.

⁴⁸ Sulla capacità di falsificazione della memoria Tabucchi parla in : C. GUMPERT, *op. cit.*, p.74.

⁴⁹ "La memoria, per essere autentica ha bisogno di luoghi e persone altrimenti si va verso il vago, il nebuloso, il sottile, la mitizzazione." Da: A. Tabucchi, *Prefazione in forma di lettera*, in C. DI SCALZO, *Vecchiano un paese, lettere ad Antonio Tabucchi*, Milano, Feltrinelli, 1994, p.10.

cornice in cui chiudere ogni tipo di percezione e oltre la quale spingere il libero immaginare: questa dialettica risulta fondamentale ad una messa in discussione del mondo che ci circonda. Già nel secondo romanzo, *Il piccolo naviglio*, il rapporto tra l'immagine e la memoria viene sottolineato dalla riproduzione ossessiva del volto di Amelia Zanardelli:

" In casa Zanardelli, oltre all' edilizia si idolatrava la memoria di Amelia Zanardelli che aveva occupato canterani, tavolini e mensole ritratta in varie guise."⁵⁰

In questo brano entra in gioco il tema della fotografia come riproduzione di qualcosa che è avvenuto una sola volta, in un istante irripetibile, ma che allo stesso tempo rende invisibile l'individualità del soggetto in quanto, come scrive Barthes "una foto non può essere trasformata (detta) filosoficamente, essa è interamente gravata dalla contingenza di cui è l'involucro trasparente e leggero"⁵¹. In Tabucchi, ciò che è stato fissato, l'istante che ha ritratto quella persona, sembra dilatarsi nella memoria allungando la percezione emotiva di ciò che non c'è più e sottolineando costantemente quanto la pellicola impressionata tradisca chi la guarda e ha la speranza di trovarsi di fronte ad uno specchio che riflette il presente e non ad una *impronta*⁵² che ha fermato un frammento di passato.

Le fotografie fungono da *madeleine*, da elemento propulsivo o conclusivo delle storie, rivelando l'affinità che le lega alla scrittura e ponendosi in tensione con essa. La scrittura infatti si pone in antagonismo alla fotografia illudendosi di riuscire a rivelare un tempo che ondeggia, tra passato e futuro, in contrapposizione con il clic istantaneo che imprigiona per sempre il campo visivo di un unico istante.

In *Lettera da Casablanca*⁵³ il protagonista narratore compie un *resumé* della propria esistenza in forma epistolare. Questo genere, tanto caro all'autore, e che troverà proprio nell'ultimo libro⁵⁴ la sua massima espressione, permette di attuare continui rimandi, sovrapponendo e scambiando presente e passato nella divaricazione spaziale. Dunque, il filo del racconto è retto dall' enumerazione di frammenti, cose cariche di significato simbolico tra cui anche una vecchia foto:

"Un'altra cosa che mi resta della mamma è un'immagine, ma la si vede a

⁵⁰ *Il piccolo naviglio*, pp. 134 –135.

⁵¹ R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Gallimard, 1980, ed. it. : *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p.6.

⁵² " Cosa rende una fotografia simile ad una immagine speculare? Una assunzione pragmatica per cui la camera oscura dovrebbe dire la verità quanto lo specchio, e in ogni caso attestare la presenza di un oggetto impressore (presente nel caso dello specchio, passato nel caso della fotografia)." U. ECO, *op. cit.*, p.33.

⁵³ *ibidem*, p. 25

⁵⁴ A. TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001.

malapena, è una fotografia che scattò il signor Quintilio sotto la pergola di casa nostra (...) la mamma sta uscendo di casa con una zuppiera, è appena entrata nella fotografia che il signor Quintilio ha già fatto clic, c'è entrata per caso e in movimento, per questo è un po' sfocata e di profilo, si stenta persino a riconoscerla, tanto che io preferisco pensarla come me la ricordo."⁵⁵

Della madre a chi narra resta un'immagine sfocata e in movimento, tanto che questa risulta fluttuare tra il segno e la percezione e spinge la memoria a lottare contro la nebbia che avvolge il tempo nel suo allontanarsi. Il quadro impresso sulla pellicola in cui compaiono soggetti precisi (il protagonista bambino, suo padre e la figlia del signor Quintilio) ed un'unica figura sfocata, la "figura di fondo" di questa storia, in realtà si fa *medium* di emozioni che pertengono proprio quest'ultima persona. Nel limite strutturale dell'obbiettivo che impressiona la pellicola solo del suo campo visivo, e in un preciso momento, sta l'importanza di questo oggetto.

"Qualunque cosa dia a vedere e quale che sia la sua maniera, una foto è sempre invisibile: ciò che noi vediamo non è lei."⁵⁶

In altre parole: in ogni foto noi non vogliamo vedere altro che il referente, l'oggetto o il corpo amato, ciò che cerchiamo di trattenere nella mente attraverso il visibile segno che in quel momento era nel reale. La rappresentazione fotografica, in questo racconto, funziona come possibilità testuale di pensare cose insieme passate e presenti; il passato viene ricostruito all'indietro, partendo da un particolare che il presente ha caricato di metaforicità: si attua dunque una poetica della memoria, in cui anche una foto diviene *madeleine* proustiana in grado di sovrapporre anteriorità e presente.

Ne *I pomeriggi del sabato*⁵⁷ invece, non è dalla fotografia che parte il viaggio a ritroso nel tempo, ma al contrario, in un clima surreale, è il ritorno fantasmatico del passato che ricorda una fotografia.

" Poi la porta del retrocucina si aprì lentamente e la mamma uscì fuori. Da principio non mi parve nemmeno lei, che strano, era la mamma di quella fotografia del comò dove lei era sottobraccio a papà, dietro di loro c'era la basilica di San Marco e sotto c'era scritto *Venezia 14 aprile 1942*. Aveva lo stesso vestito bianco con dei grandi pois neri, le scarpe con un buffo cinturino allacciato alla caviglia e una veletta bianca che le copriva il viso"⁵⁸

⁵⁵ Lettera da Casablanca, in *Il gioco del rovescio*, p. 28.

⁵⁶ R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Gallimard, 1980, ed. it. : *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p.8.

⁵⁷ *Il gioco del rovescio*, p.55.

⁵⁸ *ibidem*, p.75.

Qui è il fantastico che assorbe il reale attraverso una fotografia, il presente viene risucchiato da un altro tempo testimoniato dall'istantanea scattata a Venezia. Il ricorrere ad un'immagine che, tra l'altro, riproduce un tempo in cui chi la guarda non era ancora, come accade presumibilmente al giovane protagonista, produce anche quella sorta di stupore che sottolinea la propria inesistenza⁵⁹. Mentre lentamente la vicenda scivola da una situazione di oggettività e ricerca di razionalità, (di cui si fa simbolo l'assiduo studio delle declinazioni latine da parte del giovane narratore) ad una dimensione in cui si afferma l'oscuro e il surreale, è la fotografia a farsi icona di questo passaggio. Ma, tornando un poco indietro nella narrazione, forse si può dire che il reale scivola nel fantastico, sempre per mezzo dell'icona fotografica, attraversando la dimensione del dormiveglia e del sogno.

"Non avevo voglia di pensare, gli occhi mi si chiudevano ma non dormivo, sotto le palpebre mi passavano le immagini più diverse, io che arrivavo nel porto di Singapore, che curioso, era identico alla fotografia del mio libro, di diverso c'era solo che dentro quella fotografia c'ero anch'io. E arrivò subito il sabato."⁶⁰

Dunque non è solo una vecchia foto di famiglia a risucchiare in un'altra dimensione il quotidiano e la noia di afosi pomeriggi, ma un paesaggio sconosciuto propone il desiderio di proiettarsi in un tempo utopico e in una regione nascosta del proprio io. Leggendo entrambi i passi citati, si è portati a pensare che in questo racconto

" Ma le cose sono diffuse, pensa Amelia, e per questo sono vive, perché sono diffuse e senza contorni e non si lasciano imprigionare dalle parole."⁶¹

Anche qui Tabucchi ripropone il problema della cornice e dell'immanenza dell'evento artistico, sia verbale che visivo, per cui non si può che avere una percezione pilotata di ciò che ci sta attorno. Senza un prima e un dopo non si definiscono coordinate che diano il senso della "diffusione" della realtà. Come scrive Eco, "nella foto l'inquadratura è già data ed è ferrea; se l'immagine non ha gambe, quelle gambe non le vedrò mai, devo solo presupporle."⁶²

Le fotografie osservate da Amelia stanno sul cassetto con la specchiera, quasi a ricordare la similitudine che lega i ritratti fotografici all'immagine speculare e per cui la differenza sta nel fatto che la lastra impressionata costituisce una *impronta* o una

⁵⁹ Come scrive R. BARTHES, in *op. cit.*, p. 66: " Io leggevo la mia inesistenza negli abiti che mia madre aveva indossato prima che potessi ricordarmi di lei. Vi è una sorta di stupore nel vedere una persona familiare vestita *in altro modo*."

⁶⁰ *Il gioco del rovescio*, p.72.

⁶¹ *ibidem*, p.64.

⁶² U. ECO, *op. cit.*, p.33.

traccia del passato mentre lo specchio attesta la presenza di un oggetto impressore presente⁶³.

La dialettica del tempo, oscillante tra presente e passato, continua a farsi centrale nella narrativa tabucchiana, e la serie di immagini, descritte in ordine cronologico dalla più antica alla più recente, attestano come il tempo della memoria prende il via guardando le icone del passato, ma come esso non si possa contenere, se non in una mera apparenza, in queste icone.

" Amelia guarda la fotografia accanto e sono già passati dieci anni." ⁶⁴

"Amelia sa che odia quella fotografia (...) Lo sa e preferisce non sapere il vero perché. Preferisce che di quel lontano momento che la lastra catturò, la infastidiscano particolari insignificanti" ⁶⁵

Dunque esistono degli equivoci esistenziali che il tempo coltiva attraverso correlativi che falsano in maniera subdola la realtà.

Continuamente bisogna porsi delle domande rispetto al referente oggettivo che abbiamo inquadrato:

"Una foto è la foto di *un* uomo o la foto di *quell'* uomo?" ⁶⁶

In questa raccolta il senso del tempo trascorso, degli appuntamenti mancati e delle occasioni perdute, ritorna costantemente e in questo luogo, ma anche nel successivo racconto *Cambio di mano*⁶⁷, la macchina fotografica diviene colei che immobilizza per sempre degli istanti rendendoli inesorabilmente passato cristallizzato. La funzione dell'elemento fotografico è qui legata soprattutto a memoria e struggimento, e cela in sé il mistero degli istanti non ripetibili se non nell'illusione di chi guarda una foto e crede, con un certo feticismo, di ritrovarvi ciò che è passato, pur avendo la certezza che sia l'immagine che la parola scritta patiscono entrambe il limite costitutivo di fissare ciò che, invece, per sua natura scorre in maniera molto meno lineare di come appare.

" Le inquadrò nell'obbiettivo cercando di prendere anche uno scorcio dei grattacieli, come loro volevano, pensò come era strano quel piccolo occhio che si apriva e si chiudeva, clic, e un attimo morto restava prigioniero lì dentro, eterno e irripetibile. Clic, grazie, di niente, buonasera, clic, un attimo, dieci anni passati in un attimo, Dolores scomparsa, irripetibile,

⁶³ *ibidem*, p. 33.

⁶⁴ *Stanze*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, p. 66.

⁶⁵ *ibidem*, p. 67.

⁶⁶ U.ECO, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁷ *Cambio di mano*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, p.119.

eppure era lì solo un attimo prima e sorrideva contro i grattacieli, in quello stesso punto, clic: dieci anni.”⁶⁸

In sintesi, la memoria si sente in qualche modo sollecitata dalla visione di una fotografia, ma la mente di un uomo è fatta soprattutto di percezioni che non possono essere costrette su carta lucida, e per quanto ci si illuda di avere di fronte a noi un referente, non ci resta che un segno in grado di parlare di un istante che solo noi possiamo riempire di significato. L'arte sempre immobilizza e inquadra in una cornice, sia quella tipografica che una foto, un film o un pezzo di legno entro cui porre un dipinto; solamente prendendo atto di questo essa può portare lo spettatore a porsi in maniera matura di fronte a quello che gli viene proposto. Come scriveva Vittorio Sereni⁶⁹, che non per caso Tabucchi ricorda nella prefazione alla seconda edizione di *Il gioco del rovescio*, la scrittura “fredda” le cose, riuscendo solo ad imitarle senza raggiungerne l'essenza e con l'impotenza di non poter registrare il movimento che sottende la vita.

In *Notturmo indiano*, il discorso intorno a questo linguaggio visivo diviene prevalentemente sperimentazione narrativa e serve ad approfondire la questione della dubitabilità dell'esistenza e del raccontato. In questo libro, il primo e l'ultimo capitolo sottendono un omaggio alla fotografia come arte insuperabile dello straniamento, e non a caso la narrazione si chiude con un dialogo tra il protagonista, che attraverso l'India sta cercando un amico che si è perso, e Christine, una fotografa.

Nell'ultimo capitolo, tutto il dialogo con la giovane donna verte a una comparazione tra l'attività della scrittura e la fotografia, sempre puntando l'attenzione sul ruolo della cornice:

“Deve essere un po' come quella sua fotografia, l'ingrandimento falsa il contesto, bisogna vedere le cose da lontano.”⁷⁰

La narrazione si avvicina al messaggio fotografico per i suoi poteri di materializzazione e rarefazione visiva dei significati, così come entrambi camminano a braccetto con la dimensione notturna: lo sguardo gettato nel buio sul sogno e lo sguardo fotografico, ambedue immobilizzano dei dettagli e li dilatano rendendoli i referenti principali.

⁶⁸ *ibidem*, p. 121.

⁶⁹ “freddati nel nome che non è / la cosa ma la imita soltanto.” V. SERENI, *Un posto di vacanza*, in *Stella Variabile*, Milano, Garzanti, 1981, pp.41-53.

⁷⁰ *ibidem*, p. 108.

Dunque, sia chi tiene in mano la macchina fotografica che chi scrive, tanto quanto l'inconscio che sovrintende all'attività onirica, in qualche modo pilotano la realtà scegliendone una particolare messa a fuoco e un determinato punto di osservazione. In questo testo la fotografia ha una funzione formale, divenendo, esattamente come il quadro di Velazquez, metafora delle modalità di pensiero di Tabucchi: essa non getta una luce in più solo sul nucleo tematico del romanzo, ma si fa anche struttura portante delle modalità narrative scelte.

Così come il quadro accentra l'attenzione sulla tensione tra un punto di vista particolare, pilotato dalla cornice entro cui è iscritta l'immagine, e la possibilità di uno sguardo straniato che tutto possa vedere da un luogo esterno ad esso, lo stesso perpetua l'occhio della camera fotografica. Una volta ancora, chi scrive riesce a comunicare al proprio lettore la dubitabilità dell'esistenza e l'irrisolutezza delle vicende umane. E se da una parte Christine preferisce la visione d'insieme e denuncia la possibilità di manipolazione dei frammenti scelti, dall'altra ci si deve porre il dubbio che le visioni totalizzanti possano comportare qualche rischio.

Notturmo indiano si chiude con un gioco di specchi dato dalla forte presenza di immagini riflesse che sembrano vanificare l'idea classica del viaggio come crescita interiore. Il presumibile orizzonte d'attesa del lettore viene tradito proprio grazie la visione della foto di Christine.

Sereni

In chiusura alla prefazione della seconda edizione di *Il gioco del rovescio*, leggiamo che la pubblicazione del libro presso Il Saggiatore avvenne "per desiderio dell'amico Vittorio Sereni, la cui memoria mi è cara."⁷¹ Ma in maniera molto più esplicita, anni dopo, parlando di "rovescio narrativo", lo scrittore toscano spiega che nel periodo in cui veniva composta la raccolta, il rovescio "era un modo di vedere la vita che veniva adottato da pochissime persone"⁷² e che una di queste persone era proprio Sereni, che in comune con lui aveva quella stessa visione esistenziale e ontologica di lettura della realtà circostante⁷³. Entrambi cioè, in quanto scrittori, per fuggire all'osservazione

⁷¹ Prefazione alla seconda edizione, in *Il gioco del rovescio*, p. 6.

⁷² In, A. TABUCCHI, *Catullo e il cardellino*, "Micromega", n. 2, 1996, p. 121.

⁷³ L'omaggio più recente che Tabucchi fa a Sereni è dato da una citazione tratta dal *Taccuino d'Algeria* (1944) che troviamo in epigrafe, come sottotitolo a *Della difficoltà di liberarsi del filo spinato*, in *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001, p.87. Laddove Sereni parla del "male del reticolato", Tabucchi nel testo dà una sua personale interpretazione: "Questo filo spinato, contrariamente a quello che

diretta e al resoconto, usavano il potere d'astrazione della metafora, per tentare di arrivare alla quintessenza della vita. Sempre attraverso parole di Antonio Tabucchi, sappiamo che proprio all'altezza della composizione della raccolta gli fu presentato il poeta dall'intellettuale Enrico Filippini.⁷⁴ Questi riferimenti portano in qualche modo a credere che non sia dunque un caso se due parole chiave del primo racconto della raccolta di Tabucchi compaiano anche nell'esordio di una delle poesie più significative di Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*.

Quindi vediamo di dare riferimenti cronologici in grado di sostenere la nostra ipotesi; per quanto riguarda l'opera di Sereni, sappiamo che il sopraccitato poemetto, che risulta centrale rispetto alla raccolta *Stella variabile*, funge da spartiacque, soprattutto tematico, tra *Gli strumenti umani*⁷⁵, che uscivano nel 1965 e *Stella variabile*, che viene pubblicata presso Garzanti sempre nel 1981, anno in cui vede la stampa anche l'opera "spartiacque" di Tabucchi. Ma la gestazione di *Un posto di vacanza*⁷⁶ appare lunga e segnata da anticipazioni su riviste, tanto che si inserisce in un arco di 5 anni, tra il 1966 e il 1971. Dunque Antonio Tabucchi ha avuto tutto il tempo per leggerne sia stampe provvisorie che la stesura integrale, durante gli anni della sua formazione culturale, fino al momento in cui pare avere composto il primo racconto di *Il gioco del rovescio*, e cioè l'estate del 1978⁷⁷. Partiremo da un rilievo testuale per segnalare poi punti di contatto e nodi tematici autonomi nei due artisti, indagando linee differenti di un simile approccio al mondo, senza pretesa né di essere esaustivi né di voler semplificare un discorso poetico ben più complesso e variegato.

"sul rovescio dell' estate la chiave dell'estate"⁷⁸

"la chiave del quadro sta nella figura di fondo, è un gioco del rovescio;"⁷⁹

pensi e che immagini come una prigionia angusta, può anche essere la massima libertà che ci è concessa. Per esempio: una finestra." (p. 91).

⁷⁴ Vedi: A. TABUCCHI, *Ritratto d'autore*, "Micromega", n. 4, 1996, p. 233.

⁷⁵ V. SERENI, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965.

⁷⁶ Sono quattro i momenti della pubblicazione di *Un posto di vacanza* di V. Sereni: I) in "Comma", II, 5, 1966. II) in "Paragone", Febbraio, 1967. III) in " Almanacco dello specchio", 1971, dove per la prima volta viene pubblicato integralmente. IV) edizione definitiva, Scheiwiller, 1973. L'opera confluirà in *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981.

⁷⁷ Come egli stesso scrive nella sopraccitata prefazione, il racconto *Il gioco del rovescio* fu il primo della raccolta ad essere composto, nell'estate del 1978.

⁷⁸ Vedi in: V. SERENI, *Un posto di vacanza*, Milano, Garzanti, 1981, p.41.

⁷⁹ Vedi in *Il gioco del rovescio*, in *Il gioco del rovescio*, p.11.

Dal punto di vista strettamente semantico, sono due le parole che tornano sia nel verso del poeta lombardo che in Tabucchi: *rovescio*, e *chiave*. Sappiamo quanto per il narratore toscano sia stato importante arrivare a cogliere il rovescio delle cose, scoprire cioè “che una certa cosa che era *così* era invece anche in un altro modo.”⁸⁰ Il rovescio per Tabucchi non è solo una parola casualmente capitata nel testo, sottende un universo di pensiero che ne ha strutturato l’attività narrativa. Il rovescio è realmente chiave non solo dell’interpretazione di un quadro, ma anche di un approccio dubitativo e plurilaterale del mondo. In maniera lenta ma inesorabile, Tabucchi passa nelle sue opere da un rovescio che è sostanzialmente ribaltamento semantico, e che si attua sul significante⁸¹, ad una poetica per cui le cose sono viste e interpretate attraverso il loro rovescio, quella “vita fluttuante e mutevole” di Montaigne che Sereni stesso ebbe cura di ricordare in epigrafe nella prima edizione Garzanti di *Stella Variabile*.

A nostro avviso questo è il sotteso nesso centrale che “allaccia nome a cosa”⁸², Tabucchi a Sereni: entrambi sembrano condividere il senso dell’irriducibilità del reale ad una formula conclusiva e definitoria. La memoria non è “fatto statico e ripetitivo”⁸³, ma “il ricordo può venire falsato dal nostro modo di viverlo, dal nostro modo di vedere, dal nostro modo di pensare e, soprattutto, dal nostro modo di sentire”⁸⁴. La memoria dunque, è quel luogo che si dilata col tempo che passa, che genera desideri di possibili futuri, “ i cento futuri del passato”⁸⁵, e in cui si moltiplicano possibilità; essa non esiste allo stato puro, presentandosi sempre carica di emozioni che la contaminano. Si può dunque parlare di fantasmi della memoria, sia per Sereni che per l’autore del *Gioco del rovescio*. Mentre per il poeta la memoria personale propone enigmi che, ammettendo soluzioni diverse e molteplici, diventano il nodo da sciogliere attraverso la messa in poesia o prosa⁸⁶, per Tabucchi la

⁸⁰ *ibidem*, p.5.

⁸¹ Vedi in *Piazza d’Italia*, come Voltorno rovescia le parole, chiamando le cose con i nomi al contrario. Di questo si è trattato nel primo capitolo di questa tesi.

⁸² V. SERENI, *Un posto di vacanza*, in *op. cit.*, p.42.

⁸³ Riguardo la dinamicità della memoria Sereni ne scrive in un saggio intitolato *Il lavoro del poeta* e pubblicato sulla rivista “Incognita” nel 1982. il saggio è poi stato riproposto in: “Poetiche”, 3, 1999.

⁸⁴ In C. GUMPERT, *op. cit.*, p.75.

⁸⁵ “ Non speranze inattuato, progetti delusi, intenzioni andate a vuoto; ma un fruscio di fermentazioni, il fascio di cartelli indicatori divaricante strade percorribili tuttora, diramante itinerari tuttora ignoti. Come se di lì, dal punto arretrato nascosto in noi stessi e riflesso a intermittenze nelle luci della città notturna, in questo o in quel senso o in quell’altro ancora qualcosa dovesse incominciare. Le cento nostre vite possibili ronzanti in questo alveare saltuario. Il futuro che mai è stato. I cento futuri del passato.” V. SERENI, *Il sabato tedesco*, Milano, Il Saggiatore, 1980,p.88.

⁸⁶ “ Mi ci sono accanito dentro di me per anni, quasi si trattasse di un enigma di cui non venivo a capo, che la memoria riproponeva continuamente e che ammetteva soluzioni disparate e molteplici; quasi si trattasse di un

sperimentazione del possibile avviene intrecciando la propria vita a quella di altri, vestendo i diversi modi in cui si sarebbe potuti essere e non si è stati, con l'ausilio della fantasia. Ma questo "baule pieno di gente"⁸⁷ che è la narrativa tabucchiana, che tanto deve all'eteronimia di Pessoa ma per cui non si può dimenticare il contributo dato da Pirandello (con la sua poetica del doppio e di personaggi in cerca d'autore), trova anche nel Sereni narratore un suo spazio. In *Il sabato tedesco*⁸⁸, il protagonista si ritrova a congetturare un mondo in cui la percezione della gente incontrata spinga ad un "processo di duplicazione": si è come su di un grande palcoscenico in cui chi recita una parte ne vive di fatto un'altra, in un'infinita "recita a soggetto" che non può non farci pensare al grande scrittore siciliano. In tal senso, citiamo due brani che riferiscono di una stessa idea del "doppione" e che riguardano *Il sabato tedesco* di Sereni, e un racconto di *Piccoli equivoci senza importanza*, raccolta di Tabucchi. Sia lo scrittore toscano che Sereni ipotizzano - attraverso i rispettivi personaggi narranti - l'idea di un mondo popolato di doppi, in cui nulla accade a un solo essere umano in modo precipuo, né il singolo avvenimento di una vita, piccolo o grande che sia, può essere considerato assolutamente nuovo, ma si rende duplicazione di qualcos'altro che è sia esterno che interno all'uomo.

"Di questo teatro un poco alla volta cambiato permangono solo le maschere. Immutabili. Ho finito per crederci davvero a questo affollarsi di doppioni che mi divertivo a ravvisare da un anno all'altro coll'aria di fondarvi sopra una teoria non senza illustrarla a qualcuno, quando se ne presentava l'occasione con gomitate e ammicchi."⁸⁹

"E per un momento inseguì questa strana idea di una ripetizione, di un doppione della vita, come se fosse plausibile che la ruota del destino possedesse degli stereotipi di altre persone e li andasse imprimendo a caso

nodo dentro di me, sciolto il quale soltanto avrei potuto avere occhi per altro, orecchi per altro." In V. SERENI, *La tentazione della prosa*, (a cura di G. Raboni), Mondadori, Milano, 1998 p. 73. Una brillante analisi di questa idea del "nodo" da sciogliere e del rapporto di Sereni con la sua poesia la si trova in: G. CORDIBELLA, *Una "poetica allo stato fluido": sviluppo e crisi della "memoria come metodo" nella poesia di Sereni*, "Poetiche", 3, 1999, p.545-574.

⁸⁷ Si utilizza qui il titolo di un libro che Tabucchi dedica a Pessoa in cui sostiene che ognuno di noi è una valigia piena di gente aperta la quale si può forse ritrovare la bussola che riporti a sé stessi. A. TABUCCHI, *Un baule pieno di gente*, Milano, Feltrinelli, 1990.

⁸⁸ "Ma sì, una recita a soggetto. Sottintendeva questa, o sottintendeva, tutt'altra vicenda, con altro senso, altri sviluppi, altri obiettivi o scioglimenti. Come dire di una scena i cui attori, mentre recitano una parte, ne vivono di fatto un'altra, su un altro palcoscenico, in altra rappresentazione, su tutt'altro teatro. Tale almeno mi ero immaginato che fosse la vicissitudine cui il caso mi aveva ammesso, abbastanza per affezionarmi al ruolo apparente in funzione del sottinteso intravisto o intuito. Da un anno all'altro, da una replica all'altra: tanto che una strana solidarietà, indipendentemente dalla parte assunta sulla scena fittizia, pareva formarsi via via, oltre i fondali, dietro le quinte, in un rimescolio di comprimari e comparse." In V. SERENI, *Il sabato tedesco*, Milano, Il Saggiatore, 1980, p74.

⁸⁹ V. SERENI, *ibidem*, p.75.

nel mondo, nell'esistenza di altre persone con occhi differenti e mani differenti e differenti modi di essere persone;⁹⁰

In definitiva, sia per Tabucchi che per Sereni, la visione della vita e della scrittura parte da correlativi oggettivi per arrivare ad una moltiplicazione dei piani dell'esistenza. E mentre Sereni focalizza la sua poetica di "memoria che ha desideri"⁹¹ attorno al rapporto tra nome e cosa, in "riaccensioni e amnesie" che vengono "freddati nel nome che non è la cosa ma la imita soltanto"⁹², denunciando l'insufficienza della scrittura che "ha la capacità di allontanare di secoli il presente e il passato prossimo: fissandoli"⁹³, Tabucchi, pur partendo dallo stesso presupposto, tenta di moltiplicare i piani di realtà uscendo dall'autobiografico e movendosi in un universo in cui "il ricordo e l'immaginazione camminano dandosi la mano"⁹⁴. In Sereni il rapporto tra poesia ed oggetto segue l'idea della "concatenazione". La scrittura comporta una trasposizione dell'esperienza sul testo, dove i dati vengono trasformati "in modo autonomo" per scatenare il meccanismo della narrazione⁹⁵. In Tabucchi, analogamente, il racconto spesso prende il via da "certe immagini ossessive"⁹⁶ da cui lo scrittore si sente perseguitato e che "a volte finiscono sulla carta"; queste immagini (palme, quadri, fotografie, oggetti che accompagnano le vite dei personaggi), finiscono per assurgere a metafora esistenziale, come se da quell'oggetto si scatenasse il racconto all'interno del quale si mostra l'io del personaggio. L'ontologica impossibilità insita negli "strumenti umani" di dire il mondo compiutamente, si manifesta anche attraverso alcune forme inquadranti che ritroviamo sia in Tabucchi che in Sereni.

Abbiamo precedentemente analizzato in che modo il narratore toscano intenda il rapporto tra cornice e immagine e quanto la sua poetica sia basata su una messa in discussione della cornice stessa, "le fotografie chiudono il visibile in un rettangolo. Il visibile senza cornice è sempre un'altra cosa"⁹⁷. Eppure la cornice serve a chi narra per poter andare dall'altra parte, per dubitare e dunque tentare di conoscere in maniera non univoca. I ritratti, a

⁹⁰ A. TABUCCHI, *Any where out of the word*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, p. 77.

⁹¹ "memoria che ha desideri" è un verso di Sereni nella poesia *Squali*, in *Gli strumenti umani*, e come autocitazione ne *Un posto di vacanza*, dove, con lo stesso senso, troviamo anche i bellissimi versi: "Fabbrica desideri la memoria, / poi è lasciata sola a dissanguarsi/ su questi specchi multipli." In V. Sereni, *Un posto di vacanza*, in op. cit., p.46.

⁹² V. SERENI, *Un posto di vacanza*, in *Ibidem*, p.51.

⁹³ A. TABUCCHI, *Stanze*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, p.64.

⁹⁴ C. GUMPERT, *op. cit.*, p.75.

⁹⁵ Per un approfondimento della visione personale di Sereni sulla poetica degli oggetti di Anceschi, vedi: G.CORDIBELLA, *Una "poetica allo stato fluido": sviluppo e crisi della "memoria come metodo" nella poesia di Sereni*, in "Poetiche", 3, 1999, p.545-574

⁹⁶ C. GUMPERT, *op. cit.*, p.66.

⁹⁷ A. TABUCCHI, *Notturmo indiano*, p.15.

loro volta, hanno la funzione di spingere lo sguardo oltre l'immediatezza, in uno spazio oscillante tra fantasia e memoria. Leggiamo a questo punto un brano di Sereni, tratto da *Gli immediati dintorni*⁹⁸, in cui un "ritaglio" di giornale in apparenza senza alcun significato per il poeta, diviene invece fondamentale alla memoria e si carica di referenze soggettive:

"Ritagli di dive e ballerine erano appesi qua e là. Spesso di giorno e di notte, gli era accaduto di entrare in quel luogo per necessità di servizio e ogni volta, in attesa della comunicazione, il suo sguardo aveva vagato tra quei ritagli. Uno in particolare richiamava la sua attenzione. Un volto di anonima era ivi raffigurato su uno sfondo incerto: proteso, non si capiva se per un'attenzione o un abbandono, le labbra socchiuse, la chioma mossata e viva. E, fosse la luce che sopra vi batteva o un effetto della stampa, esprimeva un senso di vento e sole tra stoppie arse: era - o meglio così usava immaginarla - una giovinezza su un pendio, un residuo di anni lontani là insinuatosi a testimoniarli. (...) Sola, appesa al muro, la nota immagine. Un alito d'aria dalla finestra spalancata metteva un'abbrividente animazione nel ritaglio. Parlante come non mai, lamentava quella nuova defezione oppure era lì a conforto, corsa dal vento di quegli anni lontani, porgendo la bocca, unica cosa umida nell'arsura del giorno?"⁹⁹

Oltre alla fotografia, in questo caso un ritaglio di giornale che orna le pareti di un presidio militare, anche la finestra ha un ruolo importante nella dinamica del racconto, animando il volto immobile della diva, volto incorniciato che prende vita, portando con sé l'alito della giovinezza, attraverso una finestra che dà sul fuori e tramite cui questo può invadere il dentro, una cornice, comunque, tra quelle più amate da Tabucchi e da Bernardo Soares¹⁰⁰. E nel rapporto tra esterno e interno, cornice e visione, si sviluppa, anche se in modi peculiari per ognuno dei due artisti, la poetica che porta a comprendere il rovescio del quadro e quello dell'estate: solo uno sguardo *fuori campo* può tentare di arrivare al fondo delle cose, uno sguardo che non cerchi di fissare il presente nel presente ma che riconosca il limite della parola sulla cosa e dell'interpretazione, soggettiva rispetto alle molteplici sfumature della realtà e "chissà che di lì tragguardando non si allacci nome a cosa"¹⁰¹. Dunque è nel rovescio che sta la chiave, sia per il poeta lombardo che per il narratore toscano, anche se il loro modo di riconoscerlo arriva a esiti diversi: essi condividono sì la stessa prospettiva esistenziale, ma Sereni in quanto poeta, la sottolinea nel rapporto della poesia con gli oggetti; Tabucchi, narratore, agisce sulla struttura stessa del discorso.

⁹⁸ V. SERENI, *Gli immediati dintorni*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

⁹⁹ *Sicilia '43*, in *ibidem*, p.11.

¹⁰⁰ Eteronimo di Pessoa, ha descritto il mondo e come lo sentiva, guardandolo da una finestra che dava sulle strade di Lisbona nel già citato *Il libro dell'inquietudine*, della cui edizione italiana si è curato A. Tabucchi.

¹⁰¹ V. SERENI, *Un posto di vacanza*, in op. cit., p.42.

