

*Asteria Casadio*

## Scrivere racconti

*Un testo inedito di Antonio Tabucchi*



Testo & Senso

n. 19, 2018

issn 2036-2293

[www.testoesenso.it](http://www.testoesenso.it)

In un testo dal titolo *Scrivere racconti*, da me rinvenuto presso la libreria antiquaria Pontremoli di Milano e rimasto sino ad ora inedito, Tabucchi riflette su alcuni dei temi più cari non solo della alla attività di saggista, ma anche di narratore. Si tratta di un testo dattiloscritto, con firma ed annotazioni autografe, di undici pagine, concepito, verosimilmente, in occasione della pubblicazione della raccolta *Piccoli equivoci senza importanza*. Il saggio, come ho potuto constatare grazie alla cortesia della Prof.ssa M. J. De Lancastre, non trova collocazione negli “Archivi Tabucchi”,<sup>1</sup> ma, in una cronologia di eventi che la stessa Lancastre ha redatto e che vedono Tabucchi protagonista, figura una conferenza tenuta in diversi teatri italiani nel 1986 che ha lo stesso titolo del testo in esame. La copia del breve saggio in mio possesso reca, tuttavia, precisi riferimenti alla traduzione finlandese di *Piccoli equivoci* ed è datata Helsinki 30.3.1989 con una dedica a Rolando Pieraccini (che di quella traduzione fu promotore) in ricordo «di un pomeriggio finlandese». Difficile, dunque, dire se, per la presentazione della versione finlandese della raccolta di racconti, l'autore abbia riveduto la conferenza di cui resta nota nella cronologia ed in che misura. In attesa dell'esito di ulteriori indagini, si dà conto del testo.

### ***Scrivere racconti***

Per parlare del racconto bisognerebbe prima di tutto parlare dell'attività a cui esso appartiene, che è l'attività narrativa, o meglio, la formulazione narrativa. È stato detto che senza la formulazione narrativa non esisterebbe la storia degli uomini: perché la Storia, anche la storia con la maiuscola, non può esistere al di fuori del suo essere raccontata: la storia, insomma, è il racconto della storia. Ulisse esiste perché Omero ha raccontato Ulisse e ormai egli esiste anche se non fosse mai esistito. E del resto che ne sarebbe di Enea senza l'*Eneide* di Virgilio, o del Principe di Danimarca senza l'*Amleto* di Shakespeare, di Vasco da Gama senza *I Lusitani* di Camoões? Il fragore delle spade e delle corazze si è spento da tempo; di loro resterebbe forse un'immagine sbiadita su qualche moneta o su qualche lapide.

Ma anche la vita non è comprensibile se non in termini narrativi, allorché proviamo a formularla in uno svolgimento diacronico raccontandola a noi stessi o agli altri. La vita di per sé non ha una formulazione narrativa: essa avviene, accade, si pone, è. Questo suo accadere, per essere capito, necessita di una formulazione narrativa. Ma la formulazione narrativa, per quanto cerchi di coprire i vuoti che esistono all'interno degli avvenimenti, non è capace di saturare le effettive incongruenze: è capace soltanto di compiere suture, di organizzare in termini logici quello che è il mistero degli avvenimenti. La vita è equivoca, è surrettizia: credo che ogni narrazione, anche quella

---

<sup>1</sup> La nomenclatura al plurale si deve a Maria José De Lancastre. Cf. *Gli archivi Tabucchi* in THEA RIMINI (a cura di), *Tabucchi postumo*, Bruxelles, Peter Lang, 2017. Ringrazio inoltre la prof.ssa De Lancastre per il consenso alla pubblicazione del presente lavoro.

più strenuamente dotata di volontà di completamento, assuma la fisionomia dell'oggetto narrato: diventa equivoca, è surrettizia. Nel libro tradotto ora in finlandese, *Piccoli equivoci senza importanza*, ho raccontato undici storie. Ma forse a suo modo è una storia unica. Quale sia effettivamente questa storia lo lascio all'immaginazione del lettore, che è giusto partecipi con l'autore del libro a completare, con le sue<sup>2</sup> supposizioni, le supposizioni di chi lo ha scritto. Del resto un libro è anche questo, il desiderio di una complicità, una richiesta d'aiuto sa parte di chi scrive: un aiuto per riempire i vuoti. Uno scrittore che ce la fa, che sa già tutto, cosa scrive a fare, a far capire forse che possiede la verità? Eppure ci sono scrittori che hanno scritto libri in questo modo. Sono scrittori che temo, hanno qualcosa di losco e di totalitario.

Ma allora che cosa significa per uno scrittore come me, cosa significa raccontare?

Raccontare, naturalmente, è un'attività con due aspetti, con due facce, nel senso che l'attività del raccontare presuppone un'altra attività, che è quella dell'ascoltare. Ora, allorché io ho scritto un racconto, ho assunto solo un aspetto della narrazione; però dietro tale aspetto dichiarato esiste l'aspetto taciuto. Un aspetto meno palese ma non per questo meno importante: l'attività dell'ascoltare. Un narratore, almeno nel mio caso, è principalmente un ascoltatore, un ricettore, e dunque funziona come un'antenna ricetrasmittente, nel senso che fornisce ad altri, ampliandola con il megafono della scrittura, un'informazione che gli è giunta. Di che natura è questa informazione che gli è giunta?

Può essere un'informazione che gli giunge dal suo profondo, che riguarda unicamente lui stesso. Che riguarda lui stesso nel senso che riguarda la sua privata maniera di essere uomo, le pieghe della sua coscienza, diciamo pure della sua anima.

Poi c'è l'informazione che arriva allo scrittore dal mondo esterno: e può essere un'informazione che non ha niente a che vedere con la sua coscienza, ma che ha a che vedere solo con il suo particolare modo di guardare il mondo esterno. Un mondo esterno con il quale lo scrittore non ha intrecciato nessuna forma di complicità, ma che egli restituisce in un modo del tutto personale, perché ciascuno ha un modo di vedere il mondo esterno che differisce da quello degli altri.

Infine, l'informazione che lo scrittore fornisce può essere un risultato, un connubio: può essere il risultato di un'informazione che viene dal mondo esterno e che si incontra con un'informazione dal profondo dello scrittore; e in questo caso il risultato è una reazione o un incrocio. Mi rendo conto che la mia casistica è approssimativa, certamente meriterebbe una riflessione più approfondita.

---

<sup>2</sup> L'aggettivo è sovrascritto.

E a questo punto si tratta di sapere se il quoziente di informazione che lo scrittore produce può trovare un'eco, un'altra possibilità di incontro. Direi che questo incontro di secondo livello si verifica col lettore. quindi a questo punto si verifica un altro passaggio. Perché? Perché lo scrittore, che è il ricettore di una storia - sia che questa storia venga dal mondo esterno, dal profondo dello scrittore o dall'incontro del mondo esterno col profondo dello scrittore - lo scrittore, dicevo, non avrebbe senso se la sua operazione si arrestasse a questo punto. Dunque, se è vero che una storia per esistere ha bisogno di essere raccontata, è anche vero che per esistere deve essere ascoltata. Quindi la narrazione non è un'attività univoca, è un'attività equivoca, nell'accezione positiva del termine; è un'attività fortemente plurale, nel senso cioè che a partecipare a questa attività sono chiamate persone che a un primo livello non hanno niente a che vedere con l'esperienza vissuta e trasmessa dallo scrittore.

Questo nuovo intervenuto, cioè il destinatario, è colui che dà alla storia una nuova plausibilità, che le conferisce il battesimo dell'esistenza, che la carica di altri sensi. Quando una storia viene scritta è una storia univoca, è vissuta da una sola persona; allorché viene letta viene caricata di altri sensi. La letteratura possiede questa curiosa caratteristica: dà la possibilità agli uomini di aggiungere strati di senso a ciò che all'origine aveva un senso molto più povero. Ciascuno di noi carica di senso una narrazione con la sua esperienza privata; ma la carica anche in quanto persona che appartiene ad una determinata epoca, a una determinata società, a una determinata tradizione, a una determinata cultura e a una determinata classe sociale. La letteratura dunque è un organismo che cambia, una creatura della quale le storie letterarie registrano le modifiche subite nel corso della sua esistenza. La figura di Don Chisciotte non è più la figura che concepì Cervantes, così come la figura di Amleto non è più la figura che concepì Shakespeare; è qualcosa di più e di diverso; ogni epoca, ogni società e ogni lettore hanno caricato queste figure di sensi, di certezze o di incertezze, di nuovi dubbi o di nuove verità.

A questo punto dovrei dire che raccontare, e cioè praticare questa ambigua attività dotata di due direzioni, mi pare un'attività complessa che ci induce al sospetto o perlomeno ci induce a riflettere sulla precarietà e sulla relatività della letteratura - o perlomeno che tale sospetto ci può fornire una salutare auto-ironia sul nostro modo di scrivere.

Mi rendo conto che ciò che dico può sembrare illogico, ma in fondo perché dovrei essere logico? Sono uno scrittore, e la logica non è il mio dovere. Ho il dovere di riflettere e sto cercando di farlo. Ma riflettere su ciò che si scrive presenta una lunga serie di difficoltà. Diceva Conrad che prima si crea l'opera e solo dopo si teorizza su di essa; e aggiungeva che si tratta di un'occupazione divertente ed egoistica che non serve a nessuno e che di solito conduce a false conclusioni. Scrivere è un'attività forse difficile e con un suo lato di indubbia stranezza: ma rileggersi è un'attività

difficilissima e sicuramente di una stranezza superiore. Prima di tutto perché il prodotto che è uscito dalla nostra testa possiede un'aria di minacciosa estraneità, e insieme perché, pur essendo estraneo, esercita nei confronti di chi lo ha scritto una sorta di seduzione e lusinga. Una lusinga che ti dice: questa è una tua protesi, un tuo prolungamento. Questo sei tu fatto libro. Solo a pensarci con molta freddezza, rifiutando la seduzione della sirena, si riesce a sospettare che quel libro non sei tu, che è tutt'altra cosa. Che effettivamente non è come un arto che fa parte del tuo corpo, e che non è neanche un'ipostasi della tua anima. È una creatura che è cresciuta con te ma si è coagulata fuori di te, che ti appartiene ma certo non è te.

E allora dove affonda quell'arto? Quale è il filo che collega quell'oggetto con ciò che tu sei? Mi piacerebbe accettare la teoria freudiana<sup>3</sup> del ritorno del "rimorso" e pensare che aprendo quel filo potrei aprire la botola dei sotterranei più profondi di me stesso. Me lo vieta lo scetticismo che nutro per le spiegazioni che spiegano tutto, e me lo vieta, forse, il mio super-Ego. Ma gli scrittori non sanno mai niente di ciò che scrivono, essi sono uomini ignari, comuni, forse visitati da presenze, da voci, e abitati da fantasmi. Rintracciare l'origine di questi fantasmi non è cosa facile, perché i fantasmi appaiono solo in momenti molto speciali, non vengono a visitarci sempre. E così, invece di spiegare l'origine dei miei fantasmi, preferisco rifugiarmi nei riferimenti letterari, nelle predilezioni che caratterizzano il mio essere scrittore: è un alibi che ho sempre frequentato. Del resto è sempre meglio parlare di letteratura che confessare i propri intimi peccati, specie se questi peccati sono poi peccati immaginari.

E dunque vengo alle mie predilezioni letterarie. Si tratta di nomi che ho già fatto in altre occasioni, nomi che porto nella mia valigia di scrittore. Sarebbero molti, ma ne cito solo alcuni. Nomino Pirandello, Beckett, Pessoa, Melville, Stevenson e James. Perché amo Melville e Stevenson, per esempio. Mi piacciono gli uomini che vanno incontro al mondo; mi piacciono gli scrittori che aprono la porta ed escono fuori, che vanno a guardare, che vogliono sapere, che sono curiosi. Credo che a questo punto potrei parlare del viaggio, anche perché esso occupa uno spazio rilevante nella mia narrativa. A me è capitato di fare alcuni viaggi, ma non sono mai andato per scriverne, sono andato per *viverli*; e se alcuni di essi sono rimasti sulla pagina scritta è sempre successo senza alcuna progettazione. Il caso, o forse certe affinità elettive che appartengono al destino di ciascuno di noi, ha voluto che alcuni di questi viaggi avvenissero in luoghi lontani dalle rotte turistiche, in luoghi marginali delle carte geografiche: posti remoti dove dovevo frugare, per motivi professionali, in vecchi archivi rimasti dimenticati. Ed è in questi luoghi, zone di frontiera, luoghi ibridi dall'identità incerta e fantasmatica, che ho incontrato più spesso i miei personaggi: anch'essi personaggi di frontiera, quasi naufraghi, gente attaccata a tavole fluttuanti dell'esistenza.

---

<sup>3</sup> Aggettivo sovrascritto a penna.

Mi è sembrato di scorgere in essi un simbolo della vita o il segno del destino. Non so se in essi mi sono riconosciuto. So comunque che ho sempre amato i deboli più dei forti, i peccatori più dei santi, i dubbiosi più dei possessori di verità. Ho una predilezione speciale per le persone che hanno paura. Nella paura ci sono profondità e vaste risonanze. Il coraggio mi sembra di una semplicità spaventosa. Anzi, il coraggio mi spaventa. E non è una battuta.

A proposito di paura, ho detto che fra gli scrittori del mio zaino c'è Henry James. È uno scrittore che appartiene cronologicamente all'Ottocento, ma i suoi fantasmi sono già fantasmi moderni anche se popolano vecchie ville di campagna. Sono fantasmi che provengono dalle nostre colpe, dai nostri rimorsi, dal nostro modo di essere oggi. Era uno scrittore infelice che visse in un<sup>4</sup> tempo che non era il suo. E poi amo Pirandello, Pessoa e Beckett perché mi sembrano quasi la quintessenza del nostro tempo: un tempo di grandi paure e di grandi incertezze, di grandi utopie e di grandi miserie. Credo che questi scrittori siano i nobili e tormentati rappresentanti di un'epoca che stiamo ancora vivendo.

Ma più che certi scrittori amo certi libri. Sono naturalmente molti e sarebbe noioso citarli tutti. Ne ricordo solo tre, che sono certamente<sup>5</sup> molto diversi: *L'Apocalisse* di San Giovanni, *Pinocchio*, *I Dublinesi* di Joice.

Ma parlare dei miei racconti mi obbliga anche a parlare di cinema, perché sono consapevole dell'influenza che il linguaggio cinematografico ha esercitato sulla mia narrativa. L'uso del tempo e la durata, evidentemente, sono due elementi sostanziali del linguaggio cinematografico. Come un film deve raccontare una vicenda spesso complessa in un tempo con una durata limitata, così anche il racconto deve rinchiudere la sua vicenda in una cornice molto limitata di pagine.

Ha detto lo scrittore argentino Julio Cortázar che lo scrittore di racconti sa che il tempo non è suo alleato. Cortázar si riferisce naturalmente alla *compressione* che il tempo narrativo subisce in un racconto, e dunque alla necessità di mettere in evidenza, nella grande scelta che offre la realtà, un elemento che Cortázar definisce *significativo*. Narrativamente, dunque, il tempo *preme* per uno scrittore di racconti: il tempo è un avversario col quale viene ingaggiato un duello o una lotta. Ma c'è un'altra questione che è necessario affrontare prima di affrontare la considerazione sul tempo narrativo: perché uno scrittore di racconti sceglie un tempo *urgente*, cioè un tempo che non è suo alleato? Quale è dunque la relazione che tale scrittore intrattiene non tanto col tempo narrativo, ma col concetto del tempo? Ebbene, io credo che uno scrittore di racconti abbia del tempo una visione non distesa; il tempo per lui non è un flusso logico e continuo, ma è un tempo intermittente, segmentato, singhiozzante, fatto di vuoti e di lacune. Il tempo è un reticolato costellato di buchi

---

<sup>4</sup> Articolo aggiunto a penna e sovrascritto.

<sup>5</sup> 'Certamente' si trova in luogo di 'certo', poi corretto a penna e sovrascritto.

neri, di precipizi vertiginosi; un tempo che non avvolge la vita umana come una tiepida placenta rassicurante, ma un tessuto a maglie, una membrana molto lacerata. Chi scrive il racconto sceglie il segmento, privilegia il dettaglio rispetto al quadro d'insieme, il particolare rispetto al contesto.

Del cinema dunque ho cercato soprattutto di studiare il montaggio; e credo che il saggio sul cinema di Eisenstein sia una grammatica narrativa estremamente intelligente; essa mi ha insegnato molto.

Vorrei anche nominare alcuni films che appartengono in qualche modo al mio bagaglio narrativo: sono *La Grande illusione* di Renoir, *Ladri di biciclette* di De Sica, *Otto e mezzo* e *La dolce vita* di Fellini.

Vorrei infine fare un discorso sui miei racconti, ma non un discorso narratologico, piuttosto un discorso artigianale, di officina. I miei primi racconti li scrissi negli anni Sessanta, ma non li ho mai pubblicati. Il primo racconto poi pubblicato lo scrissi nel 1976, si chiama *Il gioco del rovescio*, ed è il racconto che dà il titolo a una raccolta di un libro pubblicato nel 1981 e poi ripubblicato da Feltrinelli nel 1988. Tutti i racconti di questo libro partono dal presupposto che la realtà può essere guardata da vari punti di vista, e raccontano delle storie nel loro “rovescio”, cioè il lato nascosto delle cose, l'altra faccia della medaglia. Inoltre hanno una curiosa caratteristica; che ogni racconto è raccontato in prima persona. Ci sono molte voci, in questo libro: un intellettuale, un bambino, un travestito, una vecchia donna. Questo libro è un esperimento e un desiderio. Il desiderio è quello di evadere dall'anima individuale, cioè dalla mia personalità, e di immettermi in un'altra personalità, tentando di essere chi io sono. Questa operazione di spersonalizzazione mi è sembrata praticabile principalmente attraverso l'utilizzazione di un *Io narrante*, un Io che non sono appunto io, ma che<sup>6</sup> per paradossale schizofrenia, mi consente<sup>7</sup> di essere un altro continuando a essere me stesso.

Un altro libro di cui vorrei parlare è *Notturmo indiano* che ho pubblicato nel 1984. Si tratta di un racconto lungo (od un romanzo breve?, è difficile capire la differenza), e si tratta di un doppio viaggio: un viaggio in India e un viaggio che il protagonista del racconto compie per cercare un amico scomparso. Ma nel viaggio per cercare l'amico scomparso troverà piuttosto se stesso. Si tratta di un racconto costruito come se fosse un racconto “poliziesco”, fatto di indagini, di tracce, di sospetti, di inchieste. Sono molto affezionato al genere “poliziesco”, perché mi piacciono le interrogazioni: insomma, credo che la narrativa debba *cercare qualcosa*: non necessariamente trovare, ma porsi proprio come interrogativo.

E infine vorrei parlare di *Piccoli equivoci senza importanza*. E a questo proposito vorrei dire una cosa per me importante: che molti miei libri sono legati a persone. Voglio dire che oltre ai

---

<sup>6</sup> Sovrascritto a penna.

<sup>7</sup> Sovrascritto e dattiloscritto.

personaggi e alle persone interne ai libri, ci sono le persone esterne ad essi, e non sono certo meno importanti.

Dico questo perché non sempre si riesce a tradurre in scrittura le storie che si vorrebbero scrivere. Per esempio, non avrei mai scritto un libro come *Piccoli equivoci senza importanza* senza la complicità di un mio amico. Avevo scritto solo tre i racconti, e probabilmente non avrei fatto mai un libro. Un giorno mi è capitato di raccontare a questo amico il mio progetto di scrivere un libro un po' stravagante basato su certi equivoci stupidi e senza importanza che invece si rivelano nella vita come enormi equivoci senza rimedio. So che il suo incoraggiamento è stato determinante perché mi venisse voglia di scrivere i racconti che mancavano. Evidentemente sono una persona insicura. Del resto, se fossi una persona sicura, non scriverei quello che scrivo e non vi avrei sottoposto a questa conversazione nella quale l'insicurezza e le lacune sono state le note dominanti. È il mio modo di raccontare, e chiedo indulgenza. Ma non pensate che io, perché scrivo, ne sappia più di voi.

Che cosa posso dire ancora?<sup>8</sup> So soltanto che scrivere è una forma di opporsi alla morte, perché in ogni libro c'è una vita. Ed è anche una forma di opporsi alla barbarie. La barbarie ha sempre ucciso gli uomini e bruciato i libri. Purtroppo, contro la barbarie, i nostri libri, almeno i miei, sono deboli, dotati di un'esigua luce. E purtroppo è difficile, oggi, trasmettere grandi luci, fari che brillano sicuri e che guidano il nostro cammino. Io mi accontenterei di trasmettere una piccola luce, la luce di un fiammifero. Ho parlato di piccoli equivoci<sup>9</sup> e sono consapevole di avere con me solo un piccolo fuoco. Ma spero che questo fuoco sia tenace e che qualcuno, in tempi migliori, possa riceverlo.<sup>10</sup>

Il saggio rientra appieno nella fervida attività di saggista di Tabucchi, di cui resta traccia nella raccolta postuma *Di tutto resta un poco*<sup>11</sup> e convoglia in sé molte delle tematiche care all'autore toscano: il rapporto letteratura-tempo, vita-letteratura, cercando di tracciare non solo le fonti di ispirazione del lavoro di scrittura, ma anche le sue motivazioni etiche.

Si tratta di temi sui quali Tabucchi torna a più riprese: se infatti nel saggio afferma «La vita di per sé non ha una formulazione narrativa: essa avviene, accade, si pone, è. Questo suo accadere, per essere capito, necessita di una formulazione narrativa. (...) La vita è equivoca è surrettizia», in *Dietro l'arazzo. Conversazione sulla scrittura* Tabucchi non esita a definire la vita stessa priva di

---

<sup>8</sup> Il punto interrogativo è inserito a penna.

<sup>9</sup> 'Equivoci' è aggiunto a penna e sovrascritto.

<sup>10</sup> Seguono la firma dell'autore, l'indicazione "56019 Vecchiano (Pisa)" ed una nota: "Agente letterario Antonella Antonelli, via Brisa 15, Milano". Con ogni evidenza il testo dedicato a Pieraccini, e scritto probabilmente nella data della dedica, Helsinki 30.3.1989, fu rivisto in Italia, per essere inviato all'agente letterario. E evidente dalle sottolineature presenti nel testo ed usate per corsivare (qui già riportate in corsivo), che il testo era destinato alla pubblicazione.

<sup>11</sup> A. TABUCCHI, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a c. di A. Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013.



senso, priva di una morfologia distinguibile, capace di assumere una logica solo attraverso il racconto,<sup>12</sup> poiché «c'è una logica nelle cose che probabilmente è indipendente da noi...È il cosiddetto mistero delle cose».<sup>13</sup> Ed è proprio da questo abisso inspiegabile da cui si genera la Storia, sia essa declinata al singolare, come al plurale, che nasce per Tabucchi la necessità di scrivere per dar forma, ma anche per portare una testimonianza. Se, infatti, nel commiato a Cassese presente nel citato *Di tutto resta un poco*,<sup>14</sup> lo scrittore non nasconde la sua piena fiducia nel Principio di Indeterminazione Assoluta di Heisenberg, la letteratura, intesa come riordino e tentativo di comprendere le reti del caso, non può che essere un'attività «equivoca», cioè capace di coinvolgere più parti. È una concezione, della vita e del mondo che inverte il principio pirandelliano secondo il quale la vita o la si vive o la si scrive. Per Tabucchi, e lo dimostra anche col monito che chiude il saggio, scrivere è una necessità, è seguire un filo che può trovare il suo capo nell'animo dello scrittore stesso, ma anche nell'altro, perché nulla vada perduto, ma anzi si chiarisca. Scrivere è per Tabucchi fare scacco matto alla vita poiché, come ebbe a dichiarare in *Catullo e il cardellino*<sup>15</sup> «il mondo mi concerne». Da qui quella necessità del fare della letteratura un punto di lotta, uno sprone etico: «L'impegno della letteratura consiste in questo, nel ricordare agli altri, nel portare una sua testimonianza».<sup>16</sup>

Da qui l'esigenza che sempre spinse Tabucchi a generare quella che Settis definì una letteratura sismografo,<sup>17</sup> capace cioè di smuovere le coscienze, di generare inquietudine, di stare dalla parte degli ultimi, di tuonare contro ogni sopraffazione, di fare di sé un «narratore al servizio dell'umanità» come ebbe a definirlo Roberto Bertoni.<sup>18</sup>

Da qui anche il bisogno di confrontarsi anche «gli uomini che vanno incontro al mondo», di cercare, di spingersi in «luoghi, zone di frontiera, luoghi ibridi dall'identità incerta e fantasmatica», per incontrare «personaggi di frontiera», che non abbiano la semplicità spaventosa del coraggio ma le vaste risonanze della paura e della debolezza. Ecco, dunque, espresso in poche righe un altro dei temi chiave della narrativa tabucchiana: il viaggio, sia esso inteso come fisico e reale che come ricerca di tracce, che dall'alterità spesso riconducono a se stessi:<sup>19</sup> si pensi a testi come *Notturmo indiano*,<sup>20</sup> *Il filo dell'orizzonte*<sup>21</sup> o anche il postumo *Per Isabel*<sup>22</sup> in cui il protagonista, che spesso

---

<sup>12</sup> A. TABUCCHI, *Dietro l'arazzo. Conversazione sulla scrittura* a c. di L. Chierici, Roma, Giulio Perrone editore, 2013, p. 11.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>14</sup> A. TABUCCHI, *Di tutto resta un poco*, cit., p. 259.

<sup>15</sup> A. TABUCCHI, *Catullo e il cardellino*, in «Micromega», 5, 2012, p. 99.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> S. SETTIS, *La letteratura-sismografo* in «Il Sole 24 Ore», 22 aprile 2018.

<sup>18</sup> R. BERTONI, *Antonio Tabucchi: ritratto di un idealista malinconico* in «Articolo 21», 24 marzo 2017.

<sup>19</sup> Si veda, a tal proposito, ANNA DOLFI, *Tabucchi e il viaggio illusione e specularità. Riflessioni in margine a Notturmo indiano* in «Italies. Revue d'Études Italiennes», 1, 1997.

<sup>20</sup> Sellerio, Palermo, 1984.

coincide con l'io narrante, finisce per trovare, se non se stesso, almeno le motivazioni della sua ricerca. Non a caso Perli,<sup>23</sup> nota come l'etica della *pietas* presente nella narrativa di Tabucchi si esprima nella cura che si ha delle tracce lasciate dai vivi (o dei morti, si potrebbe aggiungere, che tornano costantemente a chiedere di essere raccontati, come nel caso di Isabel che da *Requiem*, passando per le pagine di *Angelo nero*,<sup>24</sup> giunge, infine, a trovare il suo mandala nel testo a lei dedicato).

E proprio toccando la “questione personaggi” Tabucchi giunge a conclusioni analoghe a quelle sviluppate da Eco in *Su alcune funzioni della letteratura*.<sup>25</sup> Se infatti l'autore toscano scrive nell'*incipit* del saggio che «Ulisse esiste perché Omero ha raccontato Ulisse e ormai egli esiste anche se non fosse mai esistito», così Eco afferma che certi personaggi, tra cui appunto Ulisse, grazie alla scrittura, giungono ad una sorta di *intermundia*, migrando da un testo all'altro, fin quasi ad entrare nella «memoria collettiva» ed a divenire «in qualche modo collettivamente veri perché la comunità ha fatto su di essi, nel corso dei secoli e degli anni, degli investimenti passionali». Anche per Eco, dunque, la scrittura è, o diviene, in tal senso, un'attività plurale e, grazie ad essa, i personaggi e le loro storie trovano un significato, così come la vita trova un senso logico nell'essere raccontata. Ecco perché, quindi, per entrambi i critici «scrivere è una forma di opporsi alla morte, perché in ogni libro c'è una vita»: nel tempo abisso «costellato di buchi neri, di precipizi vertiginosi» la letteratura si pone come perno come il Dante di Pascoli dinanzi alla cometa di Halley, letteratura intesa anche come la intendeva Eco, come educazione all'immutabilità dell'avvenuto che, come tale, viene appunto raccontato (e così riordinato, si potrebbe aggiungere con Tabucchi).

«Credo che questa educazione al Fato e alla morte sia una delle funzioni principali della letteratura» sono le parole che chiudono la trattazione del Professore piemontese, così come un richiamo alla morte e all'educazione civile contro la barbarie chiude il saggio *Scrivere racconti*. Si tratta di due testi complementari, in cui l'uno si pone a integrazione dell'altro, quasi un dibattito ideale che, partendo da diverse occasioni di scrittura giunge, infine, a posizioni analoghe.

---

<sup>21</sup> Milano, Feltrinelli, 1986.

<sup>22</sup> Milano, Feltrinelli, 2013.

<sup>23</sup> A. PERLI, *La faiblesse de l'être. Stratégie et enjeux de la fiction postmoderne chez Tabucchi in Le devenir postmoderne. La sensibilité postmoderne dans les littératures italienne et portugaise* a c. di A.M. BINET e M. BOVO ROMOEUF, Bruxelles, Peter Lang, 2013.

<sup>24</sup> Milano, Feltrinelli, 1991.

<sup>25</sup> Il saggio è poi confluito in *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.

## Bibliografia

ROBERTO BERTONI, *Antonio Tabucchi: ritratto di un idealista malinconico*, «Articolo 21», 24 marzo 2017.

MARIA JOSÈ DE LANCASTRE, *Gli archivi Tabucchi in Tabucchi postumo* a c. di Thea Rimini Bruxelles, Peter Lang, 2017.

ANNA DOLFI, *Tabucchi e il viaggio illusione e specularità. Riflessioni in margine a Notturmo indiano*, «Italiens. Revue d'Études Italiennes», 1, 1997.

UMBERTO ECO, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.

ANTONELLO PERLI, *La faiblesse de l'être. Stratégie et enjeux de la fiction postmoderne chez Tabucchi* in *Le devenir postmoderne. La sensibilité postmoderne dans les littératures italienne et portugaise* a c. di Ana Maria Binet e Martine Bovo Romoeuf, Bruxelles, Peter Lang, 2013.

SALVATORE SETTIS, *La letteratura-sismografo*, «Il Sole 24 Ore», 22 aprile 2018.

ANTONIO TABUCCHI, *Angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 1991.

ANTONIO TABUCCHI, *Catullo e il cardellino*, «Micromega», 5, 2012.

ANTONIO TABUCCHI, *Dietro l'arazzo. Conversazione sulla scrittura* a c. di Luca Chierici, Roma, Giulio Perrone editore, 2013.

ANTONIO TABUCCHI, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a c. di Anna Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013.

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

ANTONIO TABUCCHI, *Notturmo indiano*, Sellerio, Palermo, 1984.

ANTONIO TABUCCHI, *Per Isabel*, Milano, Feltrinelli, 2013.

ANTONIO TABUCCHI, *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1985.