

Dire il doppio e l'indecidibile

Rivisitazioni del fantastico nella prosa italiana del '900 e il caso Tabucchi

PATRIZIA FARINELLI*

RIASSUNTO BREVE

Il riuso del fantastico nella narrativa italiana del '900 genera svariate forme narrative, non identificabili in un codice, e trova unità nel suo essere finalizzato a un discorso sul doppio e l'indecidibile (ontologico, epistemologico, metalinguistico). Se il fantastico riesce ancora a veicolare un tale discorso, come si rileva nell'opera di Tabucchi, non ne ha più, però, la prerogativa.

PAROLE CHIAVE

fantastico, genere (dissoluzione dei generi), metanarrativa, indecidibile, Tabucchi

IZVLEČEK

Ponovna uporaba fantastičnega v italijanskem pripovedništvu 20. stoletja poraja številne oblike pripovedništva, ki jih ni možno identificirati kot poseben kod. Skupno pa jim je to, da omogočajo (ontološki, epistemološki, metalingvistični) diskurz o 'dvojnosti' in 'neodločljivem'. Kot je mogoče videti v Tabucchijevih delih, fantastično sicer lahko prenaša ta diskurz, vendar pa nima več izključne pravice do njega.

KLJUČNE BESEDE

fantastično, žanr (razpadanje žanrov), metanarativnost, neodločljivost, Tabucchi

Nel segno della discontinuità

Come noto, il concetto di fantastico è plurisignificante: può indicare la letteratura che crea mondi immaginari – e in tal senso per alcuni tutta la *fiction* sarebbe fantastica –,¹ ma può anche definire uno specifico modo narrativo non verosimile di portata sopraepocale² o, ancora, circoscrivere un

* Doc. dr. Patrizia Farinelli, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za romanske jezike in književnosti, e-mail: patrizia.farinelli@guest.arnes.si

¹ In ambito italiano è la posizione difesa, ad esempio, da Manganelli, *Letteratura fantastica*, pp. 54–2.

² Alcuni preferiscono usare una categoria semanticamente e storicamente più ampia rispetto a quella di 'genere', e cioè quella di 'sovragenere' (Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*) o anche di 'modo' (Ceserani, *Il fantastico*; Lazzarin, *Il modo fantastico*;

genere letterario storicamente determinato sviluppatosi tra fine Settecento e inizio Ottocento dall'incontro tra il pensiero illuminista e quello romantico.³ È sul riuso originale del fantastico in quest'ultima accezione che si riflette in questo contesto.

Spesso parodiato e in gran misura contaminato, il fantastico di tradizione ottocentesca continua a lasciare tracce nell'opera di alcuni degli scrittori italiani più innovativi del Novecento. Pretendere tuttavia di indicare delle costanti sui modi della sua presenza e della sua rielaborazione è ben difficile poiché tali riprese rispondono di volta in volta alle esigenze di una diversa poetica. Discutibile è inoltre ammettere una continuità genologica fra la narrativa fantastica (nelle forme assunte durante la prima metà del XIX secolo) e una letteratura più recente, che riprende alcuni elementi del codice con cui il fantastico si presentava nel momento della sua massima diffusione, per svincolarli, però, dalla grammatica in cui funzionavano. Non si vuole con ciò assumere una netta posizione pro o contro la dibattuta tesi di una morte della letteratura fantastica alle soglie del XX secolo. S'intende piuttosto notare come il recupero di elementi del fantastico nell'ambito temporale e geografico considerato trovi elaborazioni tali da evidenziare uno stravolgimento delle forme e un rinnovarsi delle intenzioni con cui tale genere tendeva a profilarsi ai suoi inizi. Se il fenomeno rappresenti uno sviluppo del fantastico o non piuttosto una sua elusione (dietro ad un'apparente ripresa) o, ancora, una sua dissoluzione sono domande aperte. La difficoltà a rispondervi risulta accresciuta dal fatto che i criteri che dovrebbero orientare a stabilire la natura fantastica di un testo sono piuttosto mobili perché dipendenti in massima parte da giudizi soggettivi.⁴ La questione di una problematica continuità o piuttosto di una discontinuità rispetto ai generi tramandati si pone del resto complessivamente nella letteratura del tardo moderno sia per una tendenza alla dissoluzione dei generi,⁵ sia per l'imporsi di approcci interpretativi al testo estranei a una volontà classificatoria: l'estetica della ricezione e l'ermeneutica ne sono due esempi.

Se da un lato le opere che verranno qui menzionate tendono a presentare una discontinuità nel genere rispetto ai testi maggiormente noti del fantastico,

Lachmann, *Erzählte Phantastik*). Bessière (*Le récit fantastique*, p. 36) vi si riferisce in termini di 'logica', mentre Secchieri (Il coltello di Lichtenberg; *Fantastico e realtà letteraria*) parla del fantastico come di una 'categoria estetica'; partendo dalla tesi dell'alterità del reale che si configura in un testo, tende a estenderla a ogni scrittura letteraria, non senza negare che, da una prospettiva storico-letteraria, possa avere un circoscritto ambito di applicazione.

³ Calvino, *Introduzione*, p. 5.

⁴ Fra altri studiosi, ritorna sulla fragilità di tali criteri anche T. Peruško (*Fantastici mondi possibili*).

⁵ Sechi vi dedica attenzione in un capitolo dedicato all'evoluzione dei generi letterari nel '900. Sechi e Brunetti, *Lessico novecentesco*, pp. 11–17. – Da parte sua Guglielmi pretende che la decadenza dei generi coincida già con la fine della cultura di vecchio regime: cfr. Guglielmi, *Letteratura, storia, canoni*, pp. 86–87.

esse non sono, dall'altro, nemmeno tali da autorizzare a negare che sussista con questi ultimi un qualche rapporto di derivazione, ma non tale, allora, da evidenziarsi come un netto rapporto architestuale. A parte il fatto che considerazioni sulla tenuta o crisi di un codice narrativo andrebbero poste tenendo conto di una casistica più ampia e che l'esaurirsi del fantastico apparirebbe smentito dalla sola produzione neofantastica sudamericana, occorrerebbe osservare innanzitutto che il concetto di 'morte' appare incongruente con la prassi letteraria. In questo ambito, infatti, il passaggio di un'eredità, la trasmissione di una pratica, il recupero di un genere si collegano sempre alla trasformazione di quanto recepito, fenomeno da cui dipende in definitiva la vitalità della letteratura. Lo stesso Todorov, se parlava di una morte della letteratura fantastica e riconduceva tale fenomeno soprattutto all'imporsi di una concezione non mimetica del linguaggio e all'esaurirsi delle funzioni precedentemente svolte dal fantastico – in particolare: a) di sollevare un dubbio sull'esistenza di un'opposizione irriducibile tra reale e irreale e b) di affrontare temi proibiti o censurati –, era pronto a riconoscere che da tale morte aveva preso avvio una nuova letteratura, ancora più cosciente del paradosso che la lingua letteraria è da sempre portata a esprimere e che il linguaggio quotidiano vive invece come una contraddizione.

La littérature fantastique elle-même, qui subvertit tout au long de ses pages, les catégorisations linguistiques, en a reçu un coup fatal; mais de cette mort, de ce suicide est née une littérature nouvelle.⁶

Per indicare nel modo più generale possibile quei tipi di racconto incentrati sulla compresenza di due dimensioni antitetiche (compreso il racconto da lui giudicato 'strettamente' fantastico), lo studioso bulgaro usava in quel contesto l'espressione generica di *récit surnaturel*. Cercando poi di evidenziare la discontinuità di testi novecenteschi e nello specifico del racconto kafkiano Die Verwandlung rispetto a quelli del fantastico primo-ottocentesco adottava anche la categoria di *fantastique généralisé*. Una soluzione simile ammette il persistere di un fantastico anche in tempi più recenti, ma mostra contemporaneamente anche un disagio a definirne la specifica alterità. Da parte sua Contini, già nel 1946, aveva preferito evitare il termine 'fantastico' e aveva optato per la formula *contes surréels modernes* per definire i racconti da lui raccolti nell'antologia *Italie magique*, racconti che danno ai fenomeni narrati una dimensione surreale e assumono tonalità ora oniriche, ora visionarie, ora magico-realiste o si ibridano col meraviglioso senza presentarsi però, in generale, nelle forme canoniche del fantastico di tradizione romantica.⁷

⁶ Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 177.

⁷ Cfr. *Italie magique*.

Se si è subito specificato che il polo contrastivo per affrontare il discorso su quest'evoluzione letteraria è quel fantastico elaboratosi nell'Ottocento in opere le cui costanti permetterebbero (secondo alcuni) di individuarvi un genere, lo si è fatto per evitare fraintendimenti. È ben noto che, inteso come genere, il fantastico ebbe i suoi maestri nel Nord Europa e nel Nord America,⁸ mentre in Italia non fece scuola.⁹ Se capita allora di vedere definite come fantastiche una certa produzione novellistica trecentesca, l'epica rinascimentale e innumerevoli opere presentanti mondi immaginari, stilate magari secondo i generi della fiaba e della fantascienza,¹⁰ ciò accade per un uso assai ampio del termine,¹¹ il quale finisce allora per circoscrivere in modo indeterminato tutta la narrativa sull'inverosimile. Ed è una prassi poco convincente.

Todorov, com'è noto, definiva il fantastico come l'esitazione (in primo luogo quella del lettore) di fronte a un fatto che appare inspiegabile attraverso la conoscenza dei principi naturali.¹² Di fatto vedeva realizzato quel fenomeno in un numero assai ridotto di opere risalenti a un ristretto arco temporale. La sua tesi fu fortemente contrastata innanzitutto perché considerata troppo restrittiva oltre che di difficile applicabilità in quanto lascia dipendere la valutazione di cosa sia naturale e soprannaturale da un giudizio soggettivo. Le tendenze successive della critica mostrano approcci meno rigidi. Sollevando talvolta dei dubbi sulla necessità di fare appello all'esitazione del lettore o rifiutando del tutto questo criterio,¹³ la maggior parte degli studiosi che si è successivamente occupata del fantastico in termini di 'genere' (e talvolta anche di 'logica' e di 'modo narrativo') ha comunque continuato ad assumere

⁸ A metà Ottocento Camerini tradusse in italiano alcuni racconti fantastici di Dickens, Nerval e Poe (quest'ultimo era già stato recepito in Italia anche attraverso la versione francese). Altre traduzioni di narrativa fantastica furono approntate successivamente pure da Verdiniois, come segnala Melani nelle pagine introduttive ai capitoli dell'antologia da lei curata (*Fantastico italiano*). Sulla specifica ricezione di Poe in Italia cfr. Melani, *Effetto Poe*.

⁹ Significativa la decisione di Calvino di non introdurre nemmeno un testo italiano nella silloge *Racconti fantastici dell'Ottocento*. In un articolo steso di lì a poco (Calvino, Il fantastico nella letteratura italiana), che fu parzialmente edito su *La Repubblica* il 30.09-1.10. 1984 col titolo I libri delle meraviglie (cfr. Note e notizie sui testi, in Calvino, *Saggi*, p. 2997) lo scrittore si soffermava sul rapporto degli scrittori italiani con questo genere lasciando gioco aperto nella definizione di fantastico. Nel gioco di paradossi, che gli era caro, iniziava l'articolo citando il passo di una delle *Operette morali* di Leopardi (Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie) e lo terminava con un brano de *Le avventure di Pinocchio*, due autori che non si associano tradizionalmente a questo genere.

¹⁰ Studi come quelli di Menetti, *Decameron fantastico*, e di Ghidetti, *Il fantastico ben temperato* di Italo Calvino, denunciano tale attitudine fin dal titolo.

¹¹ Gian Battista Marino definiva "fantastiche" le poesie di Ovidio osservando che il poeta vi aveva impiegato molta fantasia.

¹² Cfr. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 29.

¹³ Fra le varie posizioni si veda quella di Barrenechea, che rinuncia a cercare un criterio distintivo del fantastico nell'esitazione interpretativa osservando che sussistono anche altri modi di rilevare una sovversione dell'ordine razionale, cfr. Barrenechea, *Enxaxo de una Tipología de la Literatura Fantástica*, pp. 396-398.

come basilare criterio distintivo del fantastico quello dello scontro fra due paradigmi diversi di realtà.¹⁴

Non mancano ipotesi sulla scarsa risonanza nell'orizzonte letterario italiano del fantastico in senso stretto, quello cioè che avrebbe trovato elaborazione e diffusione nel primo Ottocento. Costanza Melani, curatrice di una recente antologia di racconti fantastici italiani, ritiene che la resistenza, nella Penisola, verso una letteratura orientata a tematizzare l'irrazionale vada ricondotta all'influenza che vi ebbe il classicismo ancora in epoca romantica nonché al ruolo frenante della cultura cattolica nei confronti di una scrittura che affrontava il tema del male.¹⁵ A parte esempi isolati, tale narrativa incominciò a svilupparsi in Italia solo nella seconda metà del secolo – fra gli Scapigliati – e in forme tali da evitare ambientazioni oscure ed effetti di orrore. Italo Calvino osservava al proposito che fin dagli inizi in ambito italiano ci si orientò a quel fantastico 'mentale' e 'quotidiano' che faceva capo ad Edgar Allan Poe.¹⁶ Affrontare la narrativa fantastica nella coscienza di essere degli epigoni favorì certo anche approcci ludici e ironici,¹⁷ un'attitudine visibile, ad esempio, nel Tarchetti del racconto *Un osso di morto*.¹⁸ Già nel secondo Ottocento gli scrittori italiani che si cimentarono col fantastico preferirono dunque creare una distanza emotiva verso i fatti narrati. E proprio tale distanza si sarebbe imposta come elemento dominante nelle rivisitazioni novecentesche del genere,¹⁹ aspetto che si palesa anche nella volontà, anticipata dal Capuana fantastico,²⁰ di assegnare a questo tipo di racconto una valenza metanarrativa.

¹⁴ Cfr. Bessière, *Le récit fantastique*; Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*; Lugnani, Per una delimitazione del genere; Campra, *Territori della finzione*; Durst, *Theorie der phantastischen Literatur*.

¹⁵ Cfr. Melani, Nel regno di Dracula ed Alice, pp. 35, 36 e Ead., Il risarcimento della Bohème italiana, p. 53; Calvino, Il fantastico nella letteratura italiana, pp. 1671–1682, p. 1678.

¹⁶ “[...] fantastico ‘mentale’, o ‘astratto’, o ‘psicologico’, o ‘quotidiano’ [...]” Calvino, Introduzione, p. 10.

¹⁷ Il rifarsi alla narrativa fantastica tramandata viene addirittura ostentato. Un bell'esempio è rinvenibile nel racconto di Ceronetti, *Il pianoforte flagellato*. Id., *D. D. Deliri disarmati*, pp. 36–38.

¹⁸ Cfr. Tarchetti, *Un osso di morto*. Id., *Racconti fantastici*, pp. 103–114.

¹⁹ “È soprattutto nel nostro secolo, quando la letteratura fantastica, perduta ogni nebulosità romantica, s'afferma come una lucida costruzione della mente, che può nascere un fantastico italiano, e questo avviene proprio quando la letteratura italiana si riconosce soprattutto nell'eredità di Leopardi, cioè in una limpidezza dello sguardo disincantata, amara, ironica.” Calvino, Il fantastico nella letteratura italiana, p. 1679. (Andrebbe notato *en passant* che il fantastico fu anche in epoca romantica una costruzione lucida della mente. Si pensi solo ai racconti di E.T.A. Hoffmann.)

²⁰ È noto che a misurarsi col fantastico furono anche dei veristi come Verga, Di Giacomo, Verdinois e soprattutto Capuana. Il fantastico resta di fatto collegato al Verismo più di quanto si possa supporre presupponendo un impianto narrativo verosimile, il solo in grado di dare credibilità all'evento inspiegabile.

Rivisitazioni originali del fantastico nella narrativa italiana del '900

Tutt'altro che sepolto, il fantastico trova dunque un'eco nella narrativa italiana del XX secolo.²¹ Scrittori raffinati e innovatori ne adottano singole strategie formali nonché tematiche ricorrenti, ma è una ripresa che prevede la trasformazione delle tecniche narrative e delle finalità precedentemente seguite come richiesto dal cambiamento dei principi epistemologici ed estetici avvenuto tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, e collegato al relativizzarsi delle concezioni dell'essere, dell'individuo, dello spazio e del tempo.

Si richiamano al fantastico, tra altri, Papini,²² Pirandello,²³ Bontempelli, Landolfi, Savinio, D'Arzo,²⁴ Buzzati, Tabucchi e lo fanno nei modi più differenti, che vanno dall'ammiccio ludico alla parodia,²⁵ fino a una seria riflessione sull'essere e sull'identità, oltre che sulle modalità di conoscenza, sullo statuto della letteratura e sulla natura del linguaggio.

L'attenzione per il fantastico, e più precisamente per la logica del doppio che lo contraddistingue, ha luogo paradossalmente, in ambito italiano, proprio nel momento in cui questo genere risulta ormai difficilmente praticabile. Come spiega Jose Martínez riprendendo constatazioni condivise, la narrativa fantastica costruisce infatti un mondo analogo a quello empirico e tale da apparire univoco nei suoi fondamenti ed oggettivo, perché solo in un tale mondo può irrompere un effetto di sorpresa se vi si narra di un evento che non ne rispetta l'ordine regolante l'essere e l'accadere.²⁶ E però nell'ambito estetico del tardo moderno (quando di frequente la realtà storico-naturale viene resa in termini tutt'altro che univoci e sono date per possibili sovrapposizioni temporali e spaziali, identità multiple, come pure una causalità non evidente e una permeabilità fra la dimensione materiale e quella immateriale) sarebbero venute a perdersi le condizioni per cogliere, nella realtà paradigmatica costruita dall'opera letteraria, un qualche evento come logicamente

²¹ Fra i numerosi studi dedicati si vedano: Belotto, *Metamorfosi del fantastico*; Farnetti, *Scritture del fantastico*; Lazzarin, *L'ombre et la forme*; Amigoni, *Fantasma del Novecento*; Mangini, *Letteratura come anamorfosi*.

²² Le raccolte di racconti *Il tragico quotidiano* [1906] e *Il pilota cieco* [1907] confluirono nell'edizione mondadoriana delle *Opere, vol. I*. Una silloge recente appare sotto il titolo *Strane storie*. Fu anche Borges a richiamare l'attenzione sul Papini scrittore di narrativa fantastica. Cfr. la sua introduzione a Papini, *Lo specchio che fugge*. Borges, Introduzione, pp. 5-8.

²³ Diverse novelle pirandelliane si lasciano leggere pure in chiave fantastica. Ne sono state proposte delle raccolte specifiche, come quella intitolata *La villa nel caos: Novelle fantastiche 1885-1936*.

²⁴ Cfr. D'Arzo, *All'insegna del buon corsiero*.

²⁵ Lazzarin (Il fantastico italiano del Novecento, p. 29) sostiene che “[a] questa altezza cronologica il fantastico è ormai diventato un gioco: gioco con la letteratura altrui, gioco con il codice ottocentesco [...]”

²⁶ In quel contributo si analizza in particolare lo statuto dell'oggetto mediatore. Cfr. Martínez, *Subversion or Oxymoron*.

trasgressivo. Condizioni rese ancora più fragili dalla tesi, ampiamente condivisa fra gli artisti e letterati primonovecenteschi, che l'opera d'arte, anche quella che prende come oggetto il dato empirico, comporti sempre una trasfigurazione del suo referente.

La coscienza di non sapere cosa sia il reale, in quanto il reale nella sua natura fenomenica è esposto al giudizio soggettivo, la consapevolezza, poi, che esista un confine fluttuante tra reale e sovrareale, e ancora di più, che la realtà, ben altro dall'essere qualcosa di oggettivo, dipenda da prospettive mentali, sono quanto mai vive negli scrittori della prima metà del Novecento e diventano ripetuto oggetto di considerazione. Si potrebbero citare al proposito, per il caso italiano, alcune pagine di Pirandello, Savinio e Delfini. Nel romanzo *Uno, nessuno, centomila* (del 1926) Pirandello lascia affermare al protagonista:

Sapete [...] su che poggia tutto? Ve lo dico io. Su una presunzione [...]. La presunzione che la realtà, qual è per voi, debba essere e sia ugualmente per tutti gli altri.²⁷

E Savinio in *Dico a te Clio*, scriveva:

Un tale, al quale facevamo vedere una nostra natura morta di pere dipinta in monocromia turchina, gridò “Non esistono pere turchine!” [...]. Volevamo porgli il famoso quesito: “Se la natura è reale?” ma ci ricordammo in tempo che colui è molto irritabile. Volgiamo la domanda ai nostri lettori [...], e li preghiamo di saperci dire dove comincia la realtà e dove essa finisce.²⁸

Mentre Delfini, in un breve articolo di riflessione sulla realtà e sull'arte dal titolo *La vita* (1933), affermava:

La realtà è in gran parte nell'assurdo, in quell'immaginazione che è a un passo per diventare realizzazione, ma che non la diventerà mai. Nella vita in fondo la realtà esiste e non esiste.²⁹

Se la funzione centrale del fantastico ottocentesco era quella di creare effetti perturbanti per rilevare situazioni in cui la ragione subisce uno scacco, alla fine del XIX secolo, quando si era fortemente incrinato il ruolo della conoscenza razionale, tale funzione risultava piuttosto esautorata di senso. La psicanalisi, di lì a poco, accogliendo l'attività onirica come basilare per

²⁷ Pirandello, *Tutti i romanzi*, vol. 1, p. 762.

²⁸ Savinio, *Dico a te Clio*, p. 134. Il passo riportato viene assunto come emblematico anche da Secchieri (*Dove comincia la realtà e dove finisce*) che ne trae il titolo per il suo studio sullo scrittore.

²⁹ Delfini, *La vita*. Id., *Autore ignoto presenta*, p. 46.

il suo metodo d'indagine, non faceva che consolidare la consapevolezza del valore di forme alternative di conoscenza. Eppure il fantastico avrebbe ancora trovato risonanza in tutta la prima metà del Novecento e oltre. Il suo riuso non mirava più in maniera rilevante ad allargare il concetto di realtà fino a comprendervi una sovrarealtà, ma confermava piuttosto la condizione epistemologica tardomoderna. Una condizione in cui il lasciare aperte le ipotesi, il confrontarsi col dubbio, il riconoscere le ragioni meno sondabili dell'interiorità³⁰ erano divenuti ormai una *forma mentis*.

Anche in epoca più recente il fantastico non cessa di venire attivato in ambito artistico e letterario. Negli anni in cui iniziavano a uscire studi teorici sul postmodernismo McHale osservava che l'estetica postmodernista aveva cooptato il fantastico poiché il fantastico, assieme alla fantascienza, permetteva di indirizzare la riflessione su questioni ontologiche la cui centralità in ambito postmoderno diventava elemento di distinzione rispetto al pensiero del moderno, orientato invece a indagare problematiche epistemologiche.³¹

A considerare gli autori e i contesti letterari in cui, nel caso italiano, vi è una libera ripresa di temi e stili del fantastico, si evidenzia che in tutto l'orizzonte letterario del Novecento il fantastico ha avuto un'eco prestandosi spesso a fungere da connettore di discorsi ontologici, epistemologici e metalinguistici attorno al doppio e all'ambiguo.³²

Per autori operanti agli inizi del secolo, come Papini e Pirandello, quel recupero attivava rispettivamente un discorso su questioni identitarie e legate alla relatività dell'essere e della verità. In altri, qualche decennio dopo, permetteva invece di veicolare l'attenzione sulla natura performativa della parola, sul suo potere allo stesso tempo creativo e vanificante – è il caso di Landolfi e in certa misura anche di Bontempelli. Nello stesso Landolfi un riuso originale del fantastico faceva emergere, dietro la parodia, anche traumi personali.³³ In tempi a noi più vicini si osserva poi che in un autore come

³⁰ Calvino, nell'introduzione all'antologia da lui curata, spiegava il rinnovato interesse per questo genere con la capacità del fantastico di farsi da mediatore di incubi legati all'inconscio. "Alla nostra sensibilità d'oggi l'elemento soprannaturale al centro di questi intrecci appare sempre carico di senso, come l'insorgere dell'inconscio, del represso, del dimenticato, dell'allontanato dalla nostra attenzione razionale. In ciò va vista la modernità del fantastico, la ragione del suo ritorno di fortuna nella nostra epoca. Sentiamo che il fantastico dice cose che ci riguardano direttamente, anche se siamo meno disposti dei lettori ottocenteschi a lasciarci sorprendere da apparizioni e fantasmagorie, o siamo pronti a gustarle in un altro modo, come elementi del colore di un'epoca." Calvino, Introduzione, p. 5.

³¹ Non concordo su un criterio così netto di distinzione essendo tali ordini di domande sempre correlati. Confrontato col caso italiano (certo assai limitato), mi pare poi convincente solo fino a un certo punto il fenomeno individuato dallo studioso, di un recupero originale del fantastico nella narrativa postmodernista, in quanto anche nel modernismo vi sono diversi esempi di rielaborazione non epigona. Cfr. McHale, *Postmodernist fiction*, p. 79.

³² Tale posizione è difesa anche da Ceserani (*Il fantastico*).

³³ Al proposito cfr. Amigoni, *Fantasm del Novecento*, p. 73. Su posizioni analoghe anche Contarini, 'Al modo degli iceberg'.

Tabucchi (la cui scrittura si caratterizza per motivi e tecniche riconducibili sia al moderno sia al postmoderno),³⁴ la ripresa di alcune strategie narrative del fantastico permette di dirottare l'attenzione soprattutto sull'indecidibile della scrittura e sull'inaffidabile della memoria.³⁵

Il disagio dei critici nel circoscrivere come fantastica l'opera degli autori menzionati è evidente. Le formule di definizione prescelte in questi casi possono apparire talvolta anche paradossali, ma indicano sempre la necessità di rilevare la discontinuità di simili realizzazioni rispetto a quelle della tradizione fantastica più nota. Un "fantastico allegorico" appare allora quello di Buzzati,³⁶ un "fantastico di parola", quello di Landolfi,³⁷ mentre Ceserani, certamente con un'allusione al titolo dello studio di Zygmunt Bauman, parla di una "rivisitazione postmoderna (o liquida)" del fantastico nel caso di Tabucchi.³⁸

Di fronte a molte e diversificate forme di scrittura cui dà luogo il riuso di questo genere nell'orizzonte letterario italiano del XX secolo si possono individuare al massimo alcune tendenze, insufficienti però per tracciarne un nuovo codice di funzionamento proprio per l'impossibilità della *poiesis* della tarda modernità e della postmodernità di fissarsi attorno a codici fissi.

Innanzitutto, per quanto concerne il piano della storia, l'evento inspiegabile tende a perdere molto della sua illogicità e della sua carica inquietante poiché si iscrive normalmente entro una realtà concepita già in partenza come pluridimensionale.³⁹ L'elemento del dubbio finisce non di rado per sparire.⁴⁰ La sovrarealtà ha ora spesso il nome d'inconscio⁴¹ (la tendenza a una psicologizzazione dell'evento fantastico era del resto già ben rilevabile

³⁴ Tesi sostenuta in modo convincente da Schwarz Lausten, *L'uomo inquieto*.

³⁵ Un discorso diverso, orientato a far emergere attraverso il filtro della scrittura non tanto il lato doppio della realtà empirica, quanto quello non accettabile, si riscontra in scrittori come il Primo Levi di *Storie naturali* e *Vizio di forma* nonché il Ceronetti di *D.D. Deliri disarmati*. Nel caso di Levi ci si fronteggia con racconti riconducibili per lo più al genere fantascientifico e non a quello fantastico, nel caso di Ceronetti con una narrativa di satira sociale che recupera talvolta anche elementi del fantastico. Entrambi gli scrittori vanno a colpire l'indifferenza del soggetto in una società mediatizzata, povera di principi etici e di saldi criteri di giudizio segnalandone i paradossi e sollecitando l'uso della coscienza critica.

³⁶ Peruško, *Il senso recondito*, p. 10 (corsivo nel testo).

³⁷ Secchieri, *L'artificio naturale*, p. 189.

³⁸ L'espressione appariva nel titolo di una lezione tenuta il 22.10.2009 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Lubiana.

³⁹ "Nel Novecento è un uso intellettuale (e non più emozionale) del fantastico che s'impone: come gioco, ironia, ammicco, e anche come mediazione sugli incubi o i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo." Calvino, *Definizioni di territori*, p. 267.

⁴⁰ "Un gran sector de obras contemporáneas non se plantea siquiera la duda y ellos admitten desde la primera línea el orden de lo sobrenatural, sin por eso permitir que las clasifique como maravillosas." Barrenechea, *Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica*, p. 395.

⁴¹ Poiché l'evento fantastico è immaginato iscriversi nella sfera dei fenomeni psichici, tendono a scomparire dall'impianto del narrato delle prove tangibili del suo accadere. La presenza di

nella narrativa dell'Ottocento). Quanto al piano discorsivo, le trasformazioni concernono soprattutto l'uso di strategie miranti a minare la credibilità del narrato e a rompere così l'effetto d'illusione. In tale direzione agiscono l'assenza di una resa verosimile del contesto in cui si cala l'azione, l'introduzione di una voce narrante poco affidabile, l'uso di ironia, l'inserzione di commenti metanarrativi. Uno degli aspetti più manifesti è il sovrapporsi di logiche contrastanti non più (o non in maniera rilevante) sul piano del narrato, quanto su quello del narrare. Ecco allora il crearsi di fenomeni di metalessi (con intersezioni fra il piano testuale e quello extratestuale), di compresenza di logiche narrative antitetiche, di raddoppiamento o sdoppiamento del narratore e/o della storia.⁴² Simili sviluppi narrativi sollevano nuovi problemi di delimitazione del genere in quanto molte opere contemporanee e specificamente i metaromanzi, indipendentemente dal fatto che trovino elaborazione attraverso un recupero del fantastico, presentano fenomeni analoghi.⁴³

Un esempio di ripresa originale di elementi tematici e discorsivi ricorrenti nel fantastico tramandato, ma attuata in funzione di trasgredirne pienamente la caratteristica logica dello scontro fra due ordini di realtà, è riscontrabile pure nell'opera di Bontempelli, in particolare in quella risalente alla seconda metà degli anni Venti cui appartengono i racconti della raccolta *Miracoli* e il romanzo *Il figlio di due madri*.⁴⁴ Lo scrittore fa sue alcune tecniche retorico-discorsive ricorrenti nel fantastico, quali la messa a nudo del senso letterale di espressioni traslate, e ricorre anche a motivi frequenti in questo genere (quelli ad esempio dello specchio reduplicante, dell'animarsi dell'oggetto, di un effetto apparentemente privo di causa), ma finalizza tali operazioni alla realizzazione di una narrativa magico-realistica. In simili opere si narra di situazioni calate entro una realtà rappresentante un mondo verosimile e nelle quali accadono fenomeni inverosimili che non vengono tuttavia presentati come inconciliabili con il mondo dato (o più correttamente con quel paradigma di mondo costruito dalla scrittura), il che mina radicalmente la logica del fantastico. Rilevare come illogico l'emergere di un altro ordine di realtà sarebbe stato infatti contraddittorio con i principi guida di quel realismo magico difeso dallo scrittore, una tendenza che, nelle intenzioni teoriche, avrebbe dovuto proprio portare alla luce una dimensione nascosta dei fenomeni: una realtà non 'altra', dunque, bensì pluridimensionale. Il

un oggetto mediatore, se c'è, è ormai più solo *hommage* alla tradizione e non appare richiesta dall'economia del racconto.

⁴² Fra i molti studiosi che segnalano trasformazioni simili si veda, in ambito italiano, Farnetti, *Scritture del fantastico*, pp. 382–409.

⁴³ Procedimenti narrativi come quelli segnalati sono allo stesso tempo caratteristici della narrativa postmodernista nel suo complesso. Per una tipologia di questi ultimi si veda a titolo esemplare il contributo di Musarra Schroeder, *Narrative Discourse in Postmodernist Texts*.

⁴⁴ *Il figlio di due madri* è del 1929; *Miracoli* del 1938, ma raccoglie tre sillogi pubblicate precedentemente: *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne* (1925), *Donna nel sole e altri idilli* (1928) e *Mia vita morte e miracoli* (1931).

personaggio e il narratore bontempelliano colgono allora la diversa dimensione del reale come permeabile e conciliabile con quella in cui sono calati.⁴⁵

Anche Savinio assume il fantastico tendenzialmente in modo elusivo, contaminandolo con modalità narrative proprie del surreale e del meraviglioso (un meraviglioso che recupera talvolta i miti di metamorfosi).⁴⁶ Nei suoi testi vengono spesso a sovrapporsi logiche antitetiche, ma il loro rapporto non è risolto in termini di opposizione e d'incompatibilità, bensì anche qui nel senso della permeabilità, con passaggi fluidi (attuati per lo più attraverso l'analogia)⁴⁷ da un paradigma verosimile di realtà ad uno inverosimile, dal dato storico al dato immaginario, dal piano della vita a quello della morte, dall'inanimato all'animato, senza che si crei mai un senso di rottura fra questi due poli. Le raccolte di racconti *Casa "la Vita"* e *Tutta la vita*, rispettivamente del 1943 e del 1946, ne sono forse gli esempi più evidenti, ma gli stessi principi improntano anche la sua restante opera, dalle biografie letterarie, ai ricordi di viaggio, ai testi teatrali.

Quanto a Landolfi, nella rivisitazione del fantastico egli si rifà in modo evidente ad autori della grande tradizione in questo genere, come Hoffmann, Poe e Gogol, di cui fu anche traduttore, riprendendone ambientazioni, tipi e motivi che sottopone poi a ibridazione. Le novità nel suo approccio emergono soprattutto a livello di strategie discorsive che mirano a creare ironia e ad azzerare nello stesso tempo ogni effetto d'illusione.⁴⁸ Esempio al proposito il racconto *Il bacio*.⁴⁹ La ripresa di motivi e di procedimenti narrativi tipici del fantastico è visibile in alcuni suoi testi solo per un tratto, poiché nel seguito questi tendono a svilupparsi secondo le caratteristiche formali e semantiche di altri generi letterari, vuoi della leggenda, vuoi del romanzo avventuroso, del diario e altre ancora. Gli esempi sono innumerevoli; ne nominerei solo

⁴⁵ Bontempelli utilizza frequentemente anche tecniche di rottura dell'illusione che minano sul nascere gli effetti caratteristici del racconto fantastico.

⁴⁶ Caltagirone (*Io fondo me stesso*, p. 208, n. 46) concorda con chi esclude nell'opera saviniana la presenza di scritti fantastici. Certamente la poetica metafisica portava Savinio a sviluppare forme di narrativa non realista, alternative a quelle del fantastico; i suoi autori di riferimento non si situavano poi nell'ambito di questo genere. Difficile negare, tuttavia, che la sua opera resti del tutto impermeabile alla tradizione fantastica cui pure guarda talvolta per elaborarne però nuove forme e assegnarvi altre funzioni. Con pertinenza Bellotto rimarca in Savinio una "volontà di superamento del fantastico istituzionalizzato dalla tradizione letteraria". Bellotto, *Metamorfosi del fantastico*, p. 14.

⁴⁷ Caltagirone (*Io fondo me stesso*, pp. 9–47) riconosce l'analogia come la basilare modalità di pensiero di Savinio.

⁴⁸ Fra i numerosi studi sull'elaborazione landolfiana del fantastico: Carlino, *Landolfi e il fantastico*; Cecchini, "Parlare per le notti"; Secchieri, *L'artificio naturale*, pp. 161–199; Amigoni, *Fantasmî del Novecento*, pp. 66–94.

⁴⁹ Il racconto è tratto dalla raccolta *Un paniere di chiocciole* e fu pubblicato dapprima nel 1964 sul *Corriere della sera*. Per le caratteristiche di questo e di altri racconti landolfiani che attingono alla tradizione del fantastico mi permetto di rimandare a Farinelli, *Con altre grammatiche*.

due: *La pietra lunare* (1939) e *Il racconto d'autunno* (1947).⁵⁰ In generale sembra ancora di poter riconoscere in molti suoi racconti un rapporto di continuità col fantastico tramandato, forse proprio perché alcune caratteristiche superficiali vi sono ostentate e per lo più in funzione parodica, ma la rielaborazione complessiva suggerisce chiari segni di destrutturazione. A imporsi all'attenzione del lettore è dunque, nella narrativa landolfiana, il potere della parola, una parola che agisce sul soggetto che la usa con lo stesso fascino di una forza oscura. Nel Novecento risulta ormai ampiamente messa in dubbio la facoltà rappresentativa del linguaggio, la sua funzione di strumento atto a restituire l'oggetto di referenza secondo una presunta verità. Landolfi con la sua scrittura conferma questa tendenza. Nei discorsi dei suoi personaggi e narratori si nasconde sempre una menzogna, un ripensamento, un autoinganno; l'oggetto tematizzato sfugge così alla possibilità di essere fissato in parola lasciando intravedere semmai l'identità del linguaggio proprio in quel processo di deviazione che concerne l'essere detto. Attraverso la sua opera egli non segnala tanto la relatività della realtà empirica, quanto l'inaffidabilità del linguaggio che tenta di dire quella realtà. È allora la lingua l'inquietante, il sostituto di figure demoniache e di forze incontrollabili che avevano uno spazio nel fantastico romantico.

Il caso di Tabucchi

Col gioco di parole, un gioco che si fa serio quando si misura col suo potenziale generativo e/o distruttivo, si confronta anche Tabucchi un cinquantennio dopo Landolfi.⁵¹ Scrivere testi che fiancheggiano le modalità narrative del fantastico – e in questo caso, occorre precisare, anche del neofantastico sudamericano – è per questo scrittore uno dei modi in cui affrontare una riflessione su quelle problematiche dell'inafferrabilità del passato individuale, dei vuoti della memoria e delle occasioni mancate che stanno al centro della sua poetica. Il suo rifarsi ad autori del fantastico è visibile tra l'altro nel racconto *I treni che vanno a Madras* con espliciti rimandi a Chamisso, in *Any where out of the world*, il cui incipit ricorda quello di un racconto di Fuentes (*Aura*), mentre relazioni intertestuali con Melville emergono in *Donna di Porto Pim*, ma non mancano nemmeno, in altri casi, richiami a Borges e

⁵⁰ Ne *La pietra lunare* Landolfi contamina elementi della tradizione fantastica con romanzi d'avventura e miti di morte e rigenerazione, mentre ne *Il racconto d'autunno*, in cui si rifà piuttosto esplicitamente a Poe, innesta sul fantastico alcuni motivi della letteratura magico-esoterica, avventurosa ed erotica.

⁵¹ Sulla letteratura come gioco serio, si veda il testo parziale, edito da *La Repubblica* col titolo *Il padrone della tabaccheria*, della conferenza tenuta dallo scrittore in occasione del conseguimento del dottorato *honoris causa* presso l'Università di Aix-en-Provence.

soprattutto a Cortázar.⁵² Che si orienti tuttavia al racconto fantastico o piuttosto al romanzo poliziesco, al genere epistolare, al resoconto di viaggio trasformandone di volta in volta i codici narrativi, Tabucchi tematizza sempre, con la sua scrittura, lacune esistenziali oltre che la natura plurisemantica e mai pienamente decifrabile del linguaggio.

Ogni tentativo dei suoi personaggi di mettere a fuoco un episodio di vita rimasto opaco è destinato a fallire per il moltiplicarsi delle versioni e delle ipotesi. Che i ricordi ingannino e che il pensiero sia troppo intricato per raggiungere chiarezza, viene affermato in molte sue opere. Si potrebbero addurre, per esemplificarlo, passi del breve racconto *Il gatto dello Cheshire*⁵³ o dei racconti più lunghi *Il filo dell'orizzonte*⁵⁴ e *Requiem*, o ancora delle lettere che compongono *Si sta facendo sempre più tardi*.

In *Rebus* si legge, ad esempio:

Forse perché la ragione è pavida, non riesce a riempire i vuoti fra le cose, a stabilire la completezza, che è una forma di semplicità, preferisce una complicazione piena di buchi, e allora la volontà affida la soluzione al sogno.⁵⁵

E nella seconda lettera di *Si sta facendo sempre più tardi*:

Lo so [...] che tutto questo non ha logica, ma certe cose, lo sai, non seguono nessuna logica, o almeno una logica che sia comprensibile per noi che siamo sempre alla ricerca della stessa logica: causa effetto, causa effetto, causa effetto, solo per dare un senso a ciò che è privo di senso.⁵⁶

Nella narrativa tabucchiana il lavoro della memoria non conduce mai ad una restituzione univoca e definitiva dei fatti quasi avesse luogo anche in tale attività una sorta di *différance* derridiana (ma trasposta dal piano della scrittura a quello dell'accadere) e l'evento ricordato mantenesse sì una sua marca,

⁵² Per richiami a Melville cfr. Tarani, 'L'inutile faro della notte', mentre per riprese da opere di Cortázar cfr. Ceserani, Rivisitazioni postmoderne del fantastico, e Corti, Il volto oscuro della Storia nel racconto fantastico. Quanto alla presenza di Borges in Tabucchi, si veda Turi (Requiem per una stagione creativa) che evidenzia anche i legami dell'opera tabucchiana con quella di Saramago.

⁵³ "E poi disse: devo pensarci, questa cosa non ha senso. Ma perché, le cose hanno un senso? Forse sì, ma un senso segreto, si capisce poi, molto più tardi, o non si capisce, ma devono avere un senso: un senso loro, certo, che a volte non ci riguarda, anche se sembra di sì." Tabucchi, *Il gatto dello Cheshire*. Id., *Il gioco del rovescio*, pp. 135–142.

⁵⁴ "E ha pensato che c'è un ordine delle cose e che niente succede per caso; e il caso è proprio questo: la nostra impossibilità di cogliere i veri nessi delle cose che sono, e ha sentito la volgarità e la superbia con cui uniamo le cose che ci circondano." Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte*, p. 98.

⁵⁵ Tabucchi, *Rebus*. Id., *Piccoli equivoci senza importanza*, pp. 29–46, p. 29.

⁵⁶ Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, p. 28. E il preteso autore della lettera successiva sostiene, di rincalzo: "Vado qua e là senza logica [...]" Ivi, p. 41.

ma allo stesso tempo fosse soggetto a mutazione nell'atto del suo recupero e riemergesse dunque con i tratti dell'identità e parimenti della differenza. L'interpretazione di un evento del passato, che nella narrativa considerata è quello dei singoli protagonisti, non potrà che essere provvisoria, incompleta, lascerà un vuoto, ma ne assicurerà proprio per questo la possibilità di una rilettura. Alcuni eventi a lungo rimossi e riemersi per caso nel ricordo delle figure in questione ritornano in modo ossessionante alla loro mente come un film che si ripete sempre di nuovo inceppandosi nel punto culminante in cui un particolare non può o non vuole mettersi a fuoco perché creerebbe maggiore dolore. L'attività della memoria è qui generata talvolta da un sogno, altre volte da sollecitazioni sensoriali, ad esempio dall'ascolto o dalla lettura di una frase, dall'osservazione di una fotografia. Tali sollecitazioni, stimolate dall'immaginazione,⁵⁷ riaprono episodi con cui il personaggio di turno non voleva fare i conti. E la riflessione su quel rimosso, nutrita di autosuggestione e fantasticheria, conduce a situazioni liminari, dà vita ai fantasmi della coscienza, spinge a un dialogo coi morti.

Perturbanti anche nell'opera tabucchiana non sono più delle esperienze sentite come sovranaturali. Perturbante è l'attività di memoria che, nel riaprire episodi di vita messi a tacere, solleva un senso di colpa nel soggetto coinvolto oppure lo rende conscio di ciò che ha perduto per sempre generando in lui il desiderio non esaudibile di riacquistarlo, come accade ad esempio al protagonista di un breve racconto, *I pomeriggi del sabato*, del 1981,⁵⁸ un testo più volte considerato dalla critica⁵⁹ e su cui merita tornare a soffermarsi, oltre che per la sua qualità, anche perché esemplare rispetto al discorso qui affrontato.

In chiuso labirinto: I pomeriggi del sabato

La storia narra di un ragazzino che soffre per l'assenza del padre (persona scomparsa di recente a causa di una non meglio definita disgrazia) vivendo con profonda tristezza la nuova situazione familiare tra solitudine e angosce. La frase che ha udito riferire o forse solo crede di aver udito riferire dalla

⁵⁷ "Immagino così forte una cosa che poi accade davvero." Tabucchi, *Vagabondaggio*. Id., *Il gioco del rovescio*, pp. 143–153, p. 152. Che le fantasie trovino concretezza e che le parole abbiano la natura di cose, emerge tra l'altro nel seguente passo: "Le parole contavano molto, per Melusina, quante volte doveva ripetermelo? Perché le parole *sono* le cose, certo, certo, non c'era bisogno che me lo ripetesse, avevo capito perfettamente [...]" Tabucchi, *Gli incanti*. Id., *Piccoli equivoci senza importanza*, pp. 47–62, p. 48 (corsivo nel testo).

⁵⁸ Tabucchi, *I pomeriggi del sabato*. Id., *Il gioco del rovescio*, pp. 57–76.

⁵⁹ Si veda Palmieri, *Il 'romanzo inesistente'*; Guidotti, *Aspetti del fantastico nella narrativa di Antonio Tabucchi*; Lazzarin, *Materiali su Tabucchi e il fantastico*; Amigoni, *Fantasma del Novecento*, pp. 126–133; Lausten Schwarzen, *L'uomo inquieto*, pp. 61–62.

sorellina un sabato pomeriggio lo sconvolge. La bimba era corsa in casa e aveva raccontato di aver visto passare qualcuno in bicicletta.

Era in bicicletta, disse la Nena, aveva in testa un fazzoletto coi nodi, l'ho visto bene, anche lui mi ha visto, voleva qualcosa qui di casa, l'ho capito, ma è passato come se non potesse fermarsi, erano le due precise.⁶⁰

Il forte turbamento provato dal ragazzino nel momento in cui presta attenzione a quella frase e poi ancora di nuovo, quando ci ripensa, suggerisce che sia convinto abbia avuto luogo qualcosa di impossibile a credersi, qualcosa che potrebbe essere anche l'apparizione del padre. Nei due sabati successivi, sempre alla stessa ora, la sorellina esce di casa per incontrare presumibilmente la stessa figura maschile intravista quel pomeriggio e lo fa con l'intenzione di consegnarle un cappello appartenuto al padre, ma invano. La terza volta ci va la madre che rientra poi a casa senza quel cappello e in atteggiamento rasserenato.

Non è l'unico caso in cui Tabucchi crea dei personaggi infantili alle prese con le conseguenze dolorose aperte da un fatto luttuoso del loro breve passato; personaggi analoghi appaiono anche nei racconti *Gli incanti* e *Capodanno*.⁶¹ Il protagonista de *I pomeriggi del sabato* è consapevole che una situazione felice vissuta in famiglia poco tempo prima è irrimediabilmente perduta, constata cioè che il tempo è irreversibile e tale esperienza sembra segnare anche la fine della sua infanzia. A esplicitare la sua presa di coscienza di cosa significhi la morte (e la morte di una persona vicina), è l'episodio in cui osserva una fotografia di casa dove la famiglia, ancora unita, era stata ripresa in un momento di serenità.⁶² Nel fissare l'immagine, la memoria involontaria gli fa provare di nuovo il sapore del gelato al mirtillo gustato in quella giornata spensierata. E allora piange. Quella sensazione svolge però anche una funzione consolatoria e calmante. Si concluderebbe che sono il forte dolore provato, lo stato di solitudine in cui si trova e il desiderio di veder accadere l'impossibile (di ritornare cioè alla perduta situazione felice), assieme a una disposizione a fantasticare,⁶³ a dare forma in lui perfino alla possibilità di un fantasma o di un padre redivivo, cosa mai espressa verbalmente nel testo e solo allusa dal comportamento del personaggio.⁶⁴

⁶⁰ Tabucchi, *I pomeriggi del sabato*. Id., *Il gioco del rovescio*, p. 57.

⁶¹ Il primo è raccolto in Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza*, pp. 47–62, il secondo ne *L'angelo nero*, pp. 107–152.

⁶² Tra i diversi studi che si soffermano sull'uso della fotografia nella narrativa di Tabucchi si veda quello di Trentini, *Una scrittura in partita doppia*, pp. 75–121.

⁶³ “Spesso immaginavo di partire. Mi vedevo salire su uno di quei treni nella notte, di soppiatto, quando il convoglio rallentava per i lavori in corso sulla massicciata.” Tabucchi, *I pomeriggi del sabato*. Id., *Il gioco del rovescio*, p. 66.

⁶⁴ Guidotti, anche sulla scorta della successiva narrativa di Tabucchi e in particolare di *Requiem*, propone che, dalla prospettiva del ragazzo, la figura vista da Nena, sia un fantasma.

Meriterebbe richiamare l'attenzione proprio sull'attentissimo uso delle parole in questo testo, come sempre del resto nell'opera di Tabucchi. L'indeterminatezza delle formule che lo caratterizzano e l'uso di omissioni aprono ipotesi sullo sviluppo della vicenda per lasciarle poi in sospeso, ma proprio tale indeterminatezza riesce a restituire il labirinto mentale in cui si dibatte, tutto solo, il protagonista. Nulla nel testo dà nome a quel soggetto maschile in bicicletta che campeggia nell'immagine vista dalla bambina (o forse solo da lei immaginata) e che è tale da assumere lo statuto di un evento angosciante agli occhi del fratello. Ciò che il racconto lascia comprendere, invece, è che il ragazzino agisce come se ciò con cui si sta confrontando non fosse una costruzione mentale, bensì qualcosa di fattuale, anche se la facoltà razionale lo spinge automaticamente a correggersi e a vedervi un fraintendimento.

Mi sforzavo di concentrarmi sugli aggettivi a tre terminazioni, e li ripetevo con caparbia; ma la mia mente era lontana, correva come impazzita dietro quella frase della Nena che forse era un mio equivoco, che sicuramente era un mio equivoco, se solo glielo avessi chiesto. Ma il fatto è che non avevo nessuna voglia di chiederglielo.⁶⁵

Col pudore tipico di un preadolescente il ragazzo nasconde a se stesso e agli altri i propri ragionamenti, l'illogicità di ciò su cui va filando, l'indicibile. Fa allora in modo che i suoi pensieri restino nascosti; censura, ad esempio, con delle croci una frase che scrive e riscrive sul suo quaderno.

Sul foglio mi nascevano ghirigori, scarabocchi assurdi dietro ai quali mi perdevo, reticolati con i quali cancellavo una frase che mi veniva di continuo, ossessivamente: la Nena, sabato prossimo gli porterà un cappello e un biglietto della mamma. L'avevo anche tradotta in latino quella frase, e in quella lingua mi pareva ancora più bizzarra, come se l'estraneità della lingua sottolineasse l'assurdità del suo significato, e mi metteva paura.⁶⁶

Cela poi il suo dolore e il suo sconvolgimento nei modi più diversi, non solo fingendo di non udire i dialoghi fra madre e sorella e di non vedere il pianto nascosto della madre, ma anche nascondendosi agli altri, così che lo spazio chiuso e isolato in cui vive, che ricorda da lontano quello di Casa tomada di Cortázar,⁶⁷ diventa per lui una prigione alla potenza. Certamente

È una lettura pienamente condivisibile a patto di sottolineare, appunto, che è solo una fra quelle possibili. Amigoni arriva alla stessa conclusione, ma tende a limare la calcolata indeterminatezza del racconto quando riassume la vicenda come segue: "[...] nel primo pomeriggio di un sabato qualunque la Nena, la sua strana, ingenua sorellina, ha visto il fantasma del padre in bicicletta [...]" Amigoni, *Fantasma del Novecento*, p. 126.

⁶⁵ Tabucchi, I pomeriggi del sabato. Id., *Il gioco del rovescio*, p. 68.

⁶⁶ *Ivi*, p. 72.

⁶⁷ Cortázar, Casa tomada. Id., *Bestiario*, pp. 11–20.

anche la separazione spaziale del ragazzo dal resto del mondo, sottolineata ora dall'assenza di visite e di uscite, ora dal cancello insuperabile oltre il quale si presenta un viale deserto, ora dal muricciolo con la rete che delimita l'orto, ora dalla siepe di eco leopardiana,⁶⁸ acuisce in lui lo stato di dolore e scatena un fantasticare che genera anche incubi. Assenza e silenzio sono i suoi pensieri dominanti: ancor prima di essere ossessionato dalla faticosa frase, in quei giorni estivi di tristezza e malinconia va scrivendo ripetutamente una constatazione dolorosa *silentium domus triste est* e lo fa nella lingua "morta" del latino – dove l'aggettivo che definisce tale silenzio assume valore metonimico ed indica piuttosto quello dei suoi abitanti e del padre scomparso, così come nel racconto *Anywhere out of the world* il "numero morto" chiamato dal protagonista di quella vicenda sembra rimandare alla condizione stessa della persona chiamata. A evocare la semantica della morte ne *I Pomeriggi del sabato* è fra l'altro l'immagine che il protagonista riceve quando guarda Nena riferire dettagli su quanto aveva visto per strada. A lui, che in quel momento si sentiva come sotto una campana di vetro, questa sembrava parlare "con la bocca di un pesce agonizzante".⁶⁹

Per esorcizzare quanto ha preso corpo nella sua mente trova anche una forma elementare di scongiuro, nuovo tentativo per cercare riparo da qualcosa che ha assunto per lui dimensioni innaturali e angoscienti:

La pendola batté i due colpi e io cominciai a contare uno due tre quattro cinque sei sette otto nove dieci. Sentivo che era la cosa più stupida che potessi fare, ma non potevo impedirmelo, e mentre pensavo all'assurdità di quel conteggio continuavo a contare per scandire i secondi, come se fosse uno scongiuro, una specie di protezione: da cosa non sapevo, o meglio non avevo il coraggio di confessarmelo.⁷⁰

Una pulsione inconscia, sottolineata da tutte le reazioni appena riferite, pare dunque spingere il ragazzino a costruire il fantasma del padre, mentre una certa maturità e capacità di autocontrollo lo trattengono dal credere fino in fondo a quell'ipotesi e soprattutto lo inducono a non nominare quanto ha immaginato, a trattenersi dunque dal dare a quanto supposto un'identità.

Se il testo permette di leggere la vicenda anche in termini fantastici, ciò non dipende solo dal fatto che vi si recupera un motivo frequente nel fantastico tramandato, quello del *revenant* – un motivo che si affaccia nel testo solo a livello di proiezione mentale del protagonista senza che vi sia

⁶⁸ Un Leopardi che ritorna nell'immagine, ma non nel concetto; in questo contesto infatti la siepe blocca e annerchia, non porta il pensiero oltre: "[...] mi pareva di essere in un pozzo, sentivo dentro il petto un peso enorme, non riuscivo neppure a inghiottire e restavo a fissare oltre la siepe la coltre di calore che annerchiava l'orizzonte." *Ivi*, p. 64 (corsivo mio).

⁶⁹ *Ivi*, p. 67.

⁷⁰ *Ivi*, p. 73.

alcun tentativo di rendere fattuale tale ipotesi (e dunque in un modo che del fantastico ottocentesco ha ben poco). A permettere una lettura in quel senso contribuiscono anche, e in maniera ancor più rilevante, le tecniche narrative perseguite. Innanzitutto l'episodio riferito dal personaggio della bambina produce nel protagonista gli stessi effetti destabilizzanti del classico evento fantastico. Perfino il tempo sfugge, nei momenti di maggiore tensione da lui vissuti, a un criterio riconosciuto di misurabilità: il suo scorrere si sospende oppure si allunga in modo inusuale.⁷¹ Come il classico evento fantastico, anche il fatto che occupa la mente del ragazzo scatena un processo di razionalizzazione: vediamo infatti questo personaggio avvertire come assolutamente illogico ciò che crede sia accaduto. L'organizzazione del racconto poi, per quanto concerne l'*elocutio* e la *dispositio*, si basa proprio sulla ripresa alcune strategie ricorrenti nel fantastico più noto, come il possibile fraintendimento del senso di una frase, l'inserzione di omissioni e la ripetizione dell'evento perturbante secondo una struttura a *climax* – struttura sottolineata anche da scelte lessicali rappresentanti una progressiva crescita di tensione. E però né le affermazioni del ragazzino, che è un narratore poco affidabile (poiché quanto narra si basa su un fatto riferito e ha anche una disposizione a fantasticare), né oggetti mediatori intervengono a dare concretezza all'ipotesi alla quale questi vorrebbe condurci dalla sua prospettiva.

Fenomeni retorico-discorsivi analoghi emergono anche in altri racconti di Tabucchi, come *Any where out of the world*, *Voci portate da qualcosa*, *impossibile dire cosa* e *Gli incanti*, nei quali similmente l'adozione di precisi motivi e procedimenti formali sembra voler suggerire una lettura fantastica del narrato. Fra tali procedimenti ricorre anche l'uso di espressioni che dirottano l'attenzione del lettore sul campo semantico del male e del diabolico. Una simile funzione è svolta nel racconto in questione dall'azione del ragazzino di declinare *strix-strigis*, dove un simile particolare, ben al di là dal rappresentare il personaggio alle prese con il recupero dell'esame in latino e la monotonia delle sue giornate, lascia echeggiare la simbologia dell'uccello nominato rimandando al campo semantico del notturno, dell'inquietante e dello stregato. Ma tra le strategie di Tabucchi avviati a una lettura dei testi in chiave fantastica non andrebbe trascurata nemmeno quella rappresentata dall'inserzione di richiami intertestuali ad autori ed opere della tradizione fantastica, che in questo caso invece sono solo indiretti.⁷²

Pur in presenza dei fenomeni evidenziati, invitanti a una lettura in termini fantastici della vicenda, una tale interpretazione non s'impone come

⁷¹ “Scostai leggermente due stecche della persiana per veder meglio, mi parve un tempo interminabile [...]” racconta il protagonista riferendo cosa provasse nel guardare la madre uscire di casa. *Ivi*, p. 76.

⁷² Così Amigoni (*Fantasma del Novecento*, p. 127): “[...] tra le pagine dei *Pomeriggi del sabato* sembra aggirarsi un *revenant*, assai simile ai molti che incontriamo nelle classiche *ghost stories* di Henry James, di Rudyard Kipling o di Walter De La Mare [...]”

unica,⁷³ ma ne lascia aperte anche altre, affrontabili da prospettive alternative, realistiche.⁷⁴ Così come sul livello della storia il senso della frase udita dal giovane protagonista de *I pomeriggi del sabato* oscilla tra dubbi e certezze e, in altri racconti, il passato non si chiarisce mai completamente ai protagonisti delle vicende narrate lasciandoli con quel dubbio che era tradizionalmente tipico della letteratura fantastica, altrettanto, sul livello di discorso, il testo tabucchiano tende a non mettersi mai completamente a nudo. Sebbene lo scrittore ostenti spesso nel *corpus* stesso dei suoi racconti o nello spazio dei paratesti (in note, prefazioni, postfazioni) e talvolta anche in autocommenti scritti a posteriori, le leggi di funzionamento delle sue opere, la sua narrativa non svela mai in toto il senso della semantica testuale che resta carica di un doppio significato, letterale e traslato,⁷⁵ rimanda a un referente oggettuale e immaginario e interseca poi, non di rado, finzione e autobiografia. L'attitudine metanarrativa perseguita porta sì a dichiarare assai spesso nel testo il progetto che lo guida, ma tendenzialmente in modo depistante.⁷⁶ Parallelamente è destinata a portare fuori strada la ricerca, da parte del lettore, di possibili chiarimenti nelle connessioni sussistenti tra le storie narrate in testi diversi, là dove emergono episodi e motivi analoghi o personaggi con lo stesso nome. Anche la precisione di molti dati, che sulle prime fa presumere aiuti a ricostruire le vicende, a rinvenire legami logici fra gli eventi fino a comprenderne il senso ultimo, si svela poi inutile per questa funzione: i dettagli risultano svianti o complicano l'operazione di delucidazione. A creare ambiguità sono inoltre, in certi casi, pure strutture reduplicanti a livello di

⁷³ Tabucchi stesso in una nota introduttiva alla raccolta del 1985 osservava: "Non avrei nulla da obiettare se *Gli incanti* e *Anywhere out of the world* fossero considerati due racconti di fantasmi nel senso più vasto del termine, il che non impedisce, naturalmente, che possano essere letti anche in altro modo." Tabucchi, Nota a *Piccoli equivoci senza importanza*, p. 8. In chiave realistica interpreta la vicenda de *I pomeriggi del sabato* Palmieri, il 'romanzo inesistente' di Antonio Tabucchi.

⁷⁴ Sarebbe preferibile dunque evitare di definire questo testo "il primo vero racconto fantastico" o un racconto "perfettamente fantastico" come capita di leggere in studi esistenti, rispettivamente in Lazzarin, *Materiali su Tabucchi e il fantastico*, p. 5 e Peruško, *Il rovescio del doppio* non è mai uno, p. 50, n. 91.

⁷⁵ Per il fenomeno del restare in bilico della parola tabucchiana tra il piano letterale e quello allusivo è di estrema pregnanza l'articolo di Tarani su *Donna di Porto Pim*; in cui si osserva: "[...] in una sequenza atalenante di affermazioni contraddittorie e ossimoriche, il piano spaziale del *dove* e quello immaginifico dell'*altrove* si rincorrono attraendosi e respingendosi a vicenda, contribuendo allo spaesamento del lettore che non sa più se assumere a categoria ermeneutica del testo la realtà (*il dove*) o la finzione-immaginazione (*l'altrove*)". Tarani, 'L'inutile faro della notte', p. 162.

⁷⁶ Una riflessione sul processo creativo di scrittura ricorre nell'episodio iniziale di *Voci portate da qualcosa*, impossibile dire cosa in cui il gioco del protagonista volto a decontestualizzare e a risemantizzare frasi ascoltate casualmente presenta un procedimento analogo, per certi versi, a quello ricorrente in racconti fantastici, dove parole fatte risuonare con significati inusuali possono fungere spesso da generatore della vicenda.

storia⁷⁷ e prima di tutto, come testimonia bene anche il racconto considerato, reticenze e omissioni nonché un uso preponderante della correzione a livello retorico e discorsivo.⁷⁸

Le omissioni di cui è intessuto il testo qui esaminato impediscono una ricostruzione della vicenda. Nel racconto, infatti, non si esplicita cosa sia successo al padre dei bambini, anche se molti indizi testuali ne lascino ipotizzare la morte. Né si chiarisce chi sia la figura che la sorellina del protagonista pretende di aver visto passare per strada e nemmeno se la bambina riferisca un fatto veduto: quanto racconta può presentarsi anche come una trovata per attirare l'attenzione altrui, forse per sfuggire alla noia di quell'estate e scuotere la madre dal suo torpore. Nel testo si sottolinea che la piccola amava raccontarsi storie, inventarsi un doppio mondo e d'altra parte la sua reazione di correre trafelata in casa voltandosi indietro, dopo la scena che pretende di aver visto, non ha i tratti del gioco. Poiché si parla del primo pomeriggio e di un'estate di caldo atroce, il testo lascia presumere anche un'allucinazione, un'autosuggestione. Il narratore stesso rileva poi che quanto aveva udito riferire avrebbe potuto essere un equivoco; precisa infatti che dopo quelle parole si era sentito come staccato dal mondo, non aveva dunque potuto ascoltare il seguito della conversazione fra la madre e la sorella. L'omissione di un'ulteriore sequenza non chiarisce infine le circostanze di quella breve uscita da casa della madre di cui narra l'episodio conclusivo. Dalla prospettiva del ragazzino l'aria festiva di quella domenica, l'uscita della mamma con passo leggero e un'aria più giovane, l'abito da lei indossato che gli ricorda quello di una fotografia in cui appariva a braccetto del marito, il suo sorriso nel rientrare a casa e quel gesto di incipriarsi in cui sembra ritrovare improvvisamente un interesse per la propria apparenza fisica oltre che il senso della femminilità, diventano tutti segni di una riconciliazione con la vita: per lei e soprattutto per lui. Con una madre che ha ripreso a sentirsi viva, e con la quale egli cerca di nuovo il contatto, svanirebbe anche quell'incubo che aveva segnato le sue ultime settimane, incubo generato da un fatto la cui natura (entro il contesto della finzione letteraria) continua a restare per il lettore fino alla fine indefinita.

Su principi narrativi capaci di lasciare un margine di indecidibilità si basa del resto, come osservato, anche la restante narrativa di Tabucchi, sia che si costruisca come pseudo diario di viaggio o come pseudo romanzo poliziesco o che segua, ancora, altri generi. Tutta fantastica, allora la sua scrittura, perché costruisce l'ambiguità ponendo il lettore di fronte a quella difficoltà interpretativa che ricorda da vicino l'esitazione di cui parlava Todorov? O per nulla fantastica considerato che il doppio dei fenomeni (il loro *rovescio*

⁷⁷ Si tratta, come rileva in modo convincente Peruško attraverso l'analisi di *Notturmo indiano*, di un doppio indebolito. Cfr. Peruško, *Il rovescio del doppio non è mai uno*, p. 51.

⁷⁸ Su questo aspetto cfr. Spunta, *Dialoghi mancati*.

come preferisce definirlo Tabucchi) non insinua più l'esistenza di una sovra-realtà, ma è inerente all'accadere stesso ed è accettato come tale?⁷⁹ O ancora fantastica solo in alcuni casi, quando il discorso si organizza in superficie in modo più fedele alla tradizione fantastica? Qualche anno fa avrei optato forse per quest'ultima risposta.⁸⁰ Alla luce di nuove riflessioni mi sembra difficile rispondere. Simili domande si ripropongono del resto anche per altri autori, non ultimo per Landolfi. Ciò che appare chiaro è piuttosto il fatto che la riattivazione di elementi del fantastico e una loro elaborazione attraverso un procedimento atto a liberare il discorso dalla necessità di verosimiglianza e di credibilità (fenomeno che in Tabucchi passa anche per un'attenzione verso quanto propone il neofantastico sudamericano)⁸¹ riescono ancora a veicolare il discorso su fenomeni dell'ambiguo e dell'indecidibile quali sono appunto, in questo caso, quelli dell'inconscio e della memoria. Solo che il fantastico di tale funzione non ha più la prerogativa.

Nel caso de *I pomeriggi del sabato* è nel discorso su cosa significhi l'assenza, in quel messaggio lanciato per sottrazione di parole, attraverso il non detto, attraverso il particolare apparentemente marginale, che sta la forza del testo. Il riuso del fantastico sembrerebbe intervenire allora in funzione di dare voce alle angosce esistenziali che nascono dal sentimento dell'assenza e di esaltare, sul piano metaletterario, la letterarietà: quel dire che parla (e sa dire anche l'indicibile) senza lasciare che il detto trovi un'ultima decifrazione.

Fonti⁸²

Bontempelli, Massimo: *Il figlio di due madri* [1929]. Macerata: Liberlibri, 2005.

Bontempelli, Massimo: *Miracoli* [1938]. Milano: Mondadori, 1958.

Buzzati, Dino: *Sessanta racconti*. Milano: Mondadori, 1958.

Capuana, Luigi: *Novelle del mondo occulto* (a cura di Andrea Cedola). Bologna: Pendragon, 2007.

Ceronetti, Guido: *D.D. Deliri disarmati*. Torino: Einaudi, 1993.

Cortázar, Julio: *Bestiario* [1951]. Madrid: Punto de Lectura, 2003.

D'Arzo, Silvio: *All'insegna del buon corsiero* [1942]. Milano: Adelphi, 1995.

⁷⁹ Il non poter recuperare il passato è accettato dai personaggi tabucchiani come qualcosa che deve esserci: con un atteggiamento cosciente e non disperato che tende ad attutire la tragicità di tale sconfitta. Lo rileva Anna Dolfi con la formula "correzione del definitivo". Dolfi, *Tabucchi: La specularità il rimorso*, p. 24, su cui richiama l'attenzione Tarani, 'L'inutile faro della notte', p. 177.

⁸⁰ Mi riferisco in particolare alla posizione sostenuta nell'articolo: Le tentazioni di un genere.

⁸¹ Fra coloro che rilevano le trasformazioni del genere nella letteratura neofantastica sudamericana cfr. Campra, *Territori della finzione*.

⁸² Dei racconti menzionati si riportano in bibliografia solo i titoli delle raccolte in cui compaiono.

- Delfini, Antonio: *Autore ignoto presenta* (racconti scelti e introdotti da G. Celati). Torino: Einaudi, 2008.
- Fantastico italiano: Racconti fantastici dell'Ottocento e del primo Novecento italiano* (a cura di Costanza Melani). Milano: Rizzoli, 2009.
- Italie magique: Contes surréels modernes choisis par Gianfranco Contini*. Paris: Aux portes de France, 1946. Trad. italiana: *Italia magica: Racconti surreali novecenteschi* (a cura di G. Contini). Torino: Einaudi, 1988.
- Landolfi, Tommaso: *Opere I: 1937-1959* (a cura di Idolina Landolfi). Milano: Rizzoli, 1991.
- Landolfi, Tommaso: *Opere II: 1960-1971* (a cura di Idolina Landolfi). Milano: Rizzoli, 1992.
- Papini, Giovanni: *Lo specchio che fugge* (a cura di Jorge Luis Borges). Milano: Mondadori, 1975.
- Papini, Giovanni: *Strane storie*. Palermo: Sellerio, 1992.
- Papini, Giovanni: *Tutte le opere di Giovanni Papini, voll 1-2, vol. 1: Poesia e fantasia* (con una prefazione di Piero Bargellini). Milano: Mondadori, 1958.
- Pirandello, Luigi: *Tutti i romanzi, voll. 1-2* (a cura di G. Macchia). Milano: Mondadori, 1990.
- Racconti fantastici dell'Ottocento, voll. 1-2* (a cura di Italo Calvino). Milano: Mondadori, 1983.
- Pirandello, Luigi: *La villa nel caos: Novelle fantastiche 1885-1936* (a cura di Giuliana Cutore). Chieti: Solfanelli, 1993.
- Savinio, Alberto: *Dico a te Clio*. Milano: Adelphi, 1992.
- Savinio, Alberto: *Casa "La Vita" [1943]*. Milano: Adelphi, 1988.
- Tabucchi, Antonio: *L'angelo nero [1991]*. Milano: Feltrinelli, 1993.
- Tabucchi, Antonio: *Il filo dell'orizzonte*. Milano: Feltrinelli, 1993.
- Tabucchi, Antonio: *Il gioco del rovescio [1981]*. Milano: Feltrinelli, 1994.
- Tabucchi, Antonio: Il padrone della tabaccheria. *La Repubblica*, 31.01.2007, p. 50.
- Tabucchi, Antonio: *Piccoli equivoci senza importanza [1985]*. Milano: Feltrinelli, 1992.
- Tabucchi, Antonio: *Requiem: Uma alucinação*. Lisboa: Quetzal Editores, 1991. Trad. italiana: *Requiem: Un'allucinazione* (a cura di Sergio Vecchio) [1992]. Milano: Feltrinelli, 1994.
- Tabucchi, Antonio: *Si sta facendo sempre più tardi*. Milano: Feltrinelli, 2001.
- Tarchetti, Iginio Ugo: *Racconti fantastici [1896]*. Milano: Lampi di stampa, 2003.

Studi

- Amigoni, Ferdinando: *Fantasma del Novecento*. Torino: Bollati Boringhieri, 2004.
- Bellotto, Silvia: *Metamorfosi del fantastico*. Bologna: Pendragon, 2003.
- Bessière, Irène: *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- Barrenechea, Ana María: Ensaio de una Tipología de la Literatura Fantástica. *Revista Iberoamericana*, 33/80, 1972, pp. 391–403.
- Borges, Jorge Luis: Introduzione. *Lo specchio che fugge* (Giovanni Papini, a cura di Jorge Luis Borges). Milano: Mondadori, 1975, pp. 5–8.
- Caltagirone, Giovanna: *Io fondo me stesso. Io fondo l'universo: Studio sulla scrittura di Alberto Savinio*. Pisa: ETS, 2007.
- Calvino, Italo: Introduzione. *Racconti fantastici dell'Ottocento, voll. 1–2* (a cura di Italo Calvino). Milano: Mondadori, 1983, vol. 1, pp. 5–14.
- Calvino, Italo: Definizioni di territori: il fantastico. *Saggi, tomo 1* (Italo Calvino). Milano: Mondadori, 2007, pp. 266–268.
- Calvino, Italo: Il fantastico nella letteratura italiana. *Saggi, tomo 2* (Italo Calvino). Milano: Mondadori, 2007, pp. 1671–1682.
- Calvino, Italo: *Saggi 1945-1985, tomi 1–2*. Milano: Mondadori, 2007.
- Campra, Rosalba: *Territori della finzione: Il fantastico in letteratura*. Roma: Carocci, 2000.
- Carlino, Marcello: *Landolfi e il fantastico*. Roma: Lithos, 1998.
- Cecchini, Leonardo: 'Parlare per le notti': Il fantastico nell'opera di Tommaso Landolfi. *Etudes Romanes*, 2001, pp. 1–147.
- Ceserani, Remo: *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996.
- Ceserani, Remo: Rivisitazioni postmoderne del fantastico: 'Italia magica'. *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento* (a cura di Giovanna Caltagirone-Sandto Maxia). Cagliari: Amod, 2008, pp. 731–740.
- Contarini, Silvia: 'Al modo degli iceberg': Parodia del fantastico nel *Racconto d'autunno* di Tommaso Landolfi. *Cose dell'altro mondo. Metamorfosi del fantastico nella letteratura italiana del XX secolo* (a cura di Patrizia Farinelli). Atti della Giornata internazionale di studi, Lubiana 29.10.2009. Pisa: ETS, 2012, pp. 119–132.
- Corti, Eleonora: Il volto oscuro della storia nel racconto fantastico, 'Notturni' in Tabucchi e Cortázar. *I 'notturni' di Antonio Tabucchi* (a cura di Anna Dolfi). Atti del seminario, Firenze 12–13 maggio 2008. Roma: Bulzoni, 2008, pp. 241–255.
- Dolfi, Anna: *Tabucchi: La specularità il rimorso*. Roma: Bulzoni, 2006.
- Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen: Francke, 2001.
- Erdal, Jordan Mary: *La narrativa fantástica: Evolucion del genero y su*

- relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt a. M.: Vervuert Verlag; Madrid: Iberoamericana, 1998.
- Farinelli, Patrizia: Le tentazioni di un genere: Sul fantastico nella narrativa di Tabucchi. *Acta Neophilologica*, 40/1–2, 2007, pp. 187–196.
- Farinelli, Patrizia: Con altre grammatiche: Il fantastico di Landolfi. *Testo*, 56/2, 2008, pp. 75–97.
- Farnetti, Monica: Scritture del fantastico. *Letteratura italiana del Novecento* (a cura di Alberto Asor Rosa). Torino: Einaudi, 2000, pp. 382–409.
- Ghidetti, Enrico: Il fantastico ben temperato di Italo Calvino. *Il Ponte*, 43/2, 1987, pp. 109–123.
- Guglielmi, Guido: Letteratura, storia, canoni. *Allegoria (Sul canone)*, 10/29–30, 1998, pp. 83–90.
- Guidotti, Angela: Aspetti del fantastico nella narrativa di Antonio Tabucchi. *Studi novecenteschi*, 25, 1998, pp. 351–365.
- Jackson, Rosemary: *Fantasy: The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1988.
- Lachmann, Renate: *Erzählte Phantastik: Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002.
- Lazzarin, Stefano: *Il modo fantastico*. Bari: Laterza, 2000.
- Lazzarin, Stefano: Materiali su Tabucchi e il fantastico. *Chroniques italiennes*, 4/2, 2002 série web, pp. 1–15.
- Lazzarin, Stefano: *L'ombre et la forme: Du fantastique italien au XX^e siècle*. Caen: Presses universitaires de Caen, 2004.
- Lazzarin, Stefano: Il fantastico italiano del Novecento. *Bollettino '900*, 1–2, 2007, pp. 1–35, <<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2007-i/>>, (24.01.2012).
- Lugnani, Lucio: Per una delimitazione del genere. *La narrazione fantastica* (a cura di Remo Ceserani et al.). Pisa: Nistri-Lischi, 1983, pp. 37–73.
- Manganelli, Giorgio: Letteratura fantastica. *La letteratura come menzogna* (Giorgio Manganelli). Milano: Adelphi, 1985, pp. 54–62.
- Mangini, Angelo: *Letteratura come anamorfosi: Teoria e prassi del fantastico nell'Italia del primo Novecento*. Bologna: Bononia University Press, 2007.
- Martínez, José M.: Subversion or Oxymoron?: Fantastic Literature and the Methaphysics of the Object. *Neophilologus*, 92, 2008, pp. 367–384.
- McHale, Brian: *Postmodernist fiction*. New York: Routledge, 1987.
- Melani, Costanza: *Effetto Poe: Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*. Firenze: University Press, 2006.
- Melani, Costanza: Nel regno di Dracula ed Alice. *Fantastico italiano* (a cura di Costanza Melani). Milano: Rizzoli, 2009, pp. 5–7.
- Melani, Costanza: Il risarcimento della Bohème italiana. *Fantastico italiano* (a cura di Costanza Melani). Milano: Rizzoli, 2009, pp. 39–54.
- Musarra Schroeder, Ulla: Narrative Discourse in Postmodernist Texts: The

- Conventions of the Novel and the Multiplication of Narrative Instances. *Exploring Postmodernism* (a cura di Matei Calinescu-Douwe Fokkema). Amsterdam e Philadelphia: Benjamins, 1987, pp. 215–231.
- Menetti, Elisabetta: *Decameron fantastico*. Bologna: Clueb, 1994.
- Palmieri, Giovanni: Il 'romanzo inesistente' di Antonio Tabucchi. *Il Ponte*, 49/1, 1993, pp. 87–101.
- Peruško, Tatjana: Fantastici mondi possibili. *Cose dell'altro mondo: Metamorfosi del fantastico nella letteratura italiana del XX secolo* (a cura di Patrizia Farinelli). Atti della Giornata internazionale di studi, Lubiana 29.10.2009. Pisa: ETS, 2012, pp. 47–58.
- Peruško, Tatjana: Il rovescio del doppio non è mai uno: il 'teorema' di Tabucchi e la *mise en abîme* a rovescio del *Notturmo indiano*. *Il gioco dei codici: Studi critici sulla letteratura italiana contemporanea* (Tatjana Peruško). Zagreb: FF Press, 2010, pp. 43–52.
- Peruško, Tatjana: Il senso recondito: le forme dell'allegorismo nei racconti fantastici di Dino Buzzati. *Il gioco dei codici: Studi critici sulla letteratura italiana contemporanea* (Tatjana Peruško). Zagreb: FF Press, 2010, pp. 9–19.
- Secchieri, Filippo: *L'artificio naturale: Landolfi e i teatri della scrittura*. Roma: Bulzoni, 2006.
- Secchieri, Filippo: Il coltello di Lichtenberg: Fantastico e teoria letteraria. *Geografia, storia e poetiche del fantastico* (a cura di Monica Farnetti). Firenze: Olschki 1995, pp. 145–164.
- Secchieri, Filippo: *Dove comincia la realtà e dove finisce: Studi su Alberto Savinio*. Firenze: Le Lettere, 1998.
- Secchieri, Filippo: Fantastico e paradosso. *L'artificio naturale: Landolfi e i teatri della scrittura* (Filippo Secchieri). Roma: Bulzoni, 2006. pp. 161–199.
- Secchieri, Filippo: Fantastico e realtà letteraria: un *discrimen* necessario? *Cose dell'altro mondo: Metamorfosi del fantastico nella letteratura italiana del XX secolo* (a cura di Patrizia Farinelli). Atti della Giornata internazionale di studi, Lubiana 29.10.2009. Pisa: ETS, 2012, pp. 21–33.
- Sechi, Mario e Bruno Brunetti: *Lessico novecentesco*. Bari: Graphis, 1996.
- Schwarz Lausten, Pia: *L'uomo inquieto: Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005.
- Spunta, Marina: Dialoghi mancati: Uses of silence, reticence and ellipsis in the fiction of Antonio Tabucchi. *Quaderni di Italianistica*, 19/2, 1998, pp. 101–113.
- Tarani, Tommaso: 'L'inutile faro della notte': I raggiri del fantastico in *Donna di Porto Pim*. I 'notturni' di Antonio Tabucchi (a cura di Anna Dolfi). Atti del seminario, Firenze 12–13 maggio 2008. Roma: Bulzoni, 2008, pp. 159–187.
- Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

- Trentini, Nives: *Una scrittura in partita doppia: Tabucchi fra romanzo e racconto*. Roma: Bulzoni, 2003.
- Turi, Nicola: Requiem per una stagione creativa: Lo spettro di Borges e l'avvento di Saramago. *I 'notturni' di Antonio Tabucchi* (a cura di Anna Dolfi). Atti del seminario, Firenze 12–13 maggio 2008. Roma: Bulzoni, 2008, pp. 229–240.

Izražanje dvojnosti in neodločljivega: Izvirna prevrednotenja fantastičnega v italijanski prozi 20. stoletja in Tabucchijev primer

Povzetek

Sledi fantastičnega 19. stoletja se skupaj z retoričnimi in diskurzivnimi strategijami drugih literarnih zvrsti pojavljajo v delih marsikaterega italijanskega pisatelja 20. stoletja. Pojav naj bi torej nakazoval, da na pragu 20. stoletja ta zvrst za razliko od teze Todorova še vedno vzbuja pozornost znotraj pripovedi, katere cilj je sprožati ontološka, epistemološka in metalingvistična vprašanja. Iz italijanskega primera je razvidno, da so se avtorji naslanjali na tradicijo fantastičnega 19. stoletja. Pri tem pa se je pripovedovalni kod fantastičnega vsakič radikalno spreminjal do te mere, da je postal »drug« in prevzel druge funkcije –, predvsem v poetikah, v katerih se je refleksija na različne načine osredotočala na koncepta dvojnosti in neodločljivega. Med avtorji, pri katerih se pojavita obnovitev in hkrati tudi preseganje prenosa fantastičnega (od Papinija do Bontempellija, Landolfija, Savinia, Buzzatija in Tabucchija), bomo posebno pozornost namenili Tabucchiju in njegovi pripovedi *I pomeriggi del sabato* (1981).

Tudi Tabucchi si za nekatere pripovedi prilasti motive (motiv ponovno oživelega) in pripovedne tehnike fantastičnega (verjetno ogrodje, zgradba dogodka s stopnjevanjem napetosti do vrhunca, vpeljava leksemov, ki kažejo na diabolčno in iracionalno sfero, z namenom usmeriti branje k fantastičnemu dogodku) ter jih usmeri h gradnji pripovedi. Pripovedi pokažejo mnogoterno razsežnost tako na nivoju zgodbe kakor na ravni diskurza. V Tabucchijevem delu nerazložljivi dogodek kot fantazma zavesti, ki se izoblikuje po zaslugi domišljajske aktivnosti, ne ustvari prekrivanja dveh realnosti, ki sta mišljeni kot nezdružljivi. Kvečjemu priključijo pozornost na realnost, ki je že v izhodišču prežeta z nelogičnim in torej z nedoumljivim. *Quête* tabucchijevskega junaka se ne osredotoči na razlaganje takšnega dogodka, ampak na nerešeno preteklost, ki jo je dogodek ponovno spravil na površje. V drugih primerih pa reakcije in strahovi junaka kažejo na kaj zelenega in nedosegljivega (kot je mogoče videti prav v *I pomeriggi del sabato*). Za Tabucchija je uporaba tematskih in diskurzivnih elementov fantastičnega in južnoameriškega

neofantastičnega (na že omenjene heterodoksne načine) eden od načinov, kako oblikovati diskurz, ki se ne glede na izbrano zvrst (v primeru policijskih romanov, kot zvrst romana v pismih in popotnega dnevnika) vedno suče okoli neulovljivosti predmeta refleksije, v odnosu do katerega nobena trditev ne more veljati kot dokončna.

Če upoštevamo pripovedništvo omenjenih avtorjev, lahko zaključimo, da vračanje k fantastičnemu še vedno in zelo pogosto omogoča razvijanje diskurza o dvojnem in neodločljivem, na kar so opozorili strokovnjaki za postmoderno literaturo, predvsem McHale. Potrebno pa je opozoriti, da takšen diskurz ni več izključno v domeni fantastike.