

# Vagabondaggio onirico (interpretazione letteraria dei sogni di Tabucchi)

*Nei popoli dell'antichità classica, la valutazione del sogno riecheggia chiaramente la concezione primordiale. Essi partivano dal presupposto che i sogni fossero in rapporto col mondo degli esseri sovrumani nei quali credevano, e che recassero rivelazioni da parte degli dèi e dei demoni. Erano inoltre convinti che i sogni avessero per il sognatore un significato intenzionale, di solito quello di preannunciare il futuro.*

(Sigmund Freud: L'interpretazione dei sogni)

TIBOR SÁNDOR ADORJÁN-KISS

**L**EGGENDO TABUCCHI UNA COSA CHE RICHIAMA OGNI TANTO L'ATTENZIONE DEL LETTORE È LA FREQUENZA DELL'USO DEI SOGNI E DELLE ALLUCINAZIONI. SUPPONIAMO CHE SI TRATTI DELL'INTENTO DELLO SCRITTORE CHE VUOLE DARE UN CONTRIBUTO FURBO AL FAMOSO «LATO NASCOSTO», IL QUALE, OLTRE CHE UN ELEMENTO COSTITUTIVO DI UNA LETTURA ESISTENZIALE, È ANCHE LA CARATTERISTICA PIÙ CONOSCIUTA DELLO STILE TABUCCHIANO. LO SCRITTORE FINORA HA PUBBLICATO SEDICI OPERE NARRATIVE, E TRA QUESTE CE NE SONO SOLO POCHE CHE NON DANNO UN RUOLO specifico a questa dimensione peculiare dell'esistenza al confine tra realtà e finzione. Tabucchi pur usando diverse tecniche metanarrative con cui ingannare gli spettatori, non esclude la possibilità di autosvelarsi dentro le cornici di un sogno, e tutto questo all'interno della stessa opera. Il lettore ingenuo sente ogni tanto una certa casualità e spontaneità onesta nella narrazione e pian piano diviene la vittima inconsapevole di questi fini sistemi metanarrativi che funzionano non solo nel caso dei testi introduttivi come note, prefazioni o prologhi, ma, come abbiamo già detto, anche nell'interno delle strutture narrative in forma di autopresentazione dell'autore o metafora interpretativa. Da questi sistemi sofisticati ed astuti di autosvelamento il lettore si procura anche i dettagli sulla genesi dei testi e riceve un saggio di quell'autobiografismo<sup>1</sup> che, anche se non è interamente vero, ha qualcosa a che fare con la vita reale dell'autore. Ad ogni modo è abbastanza interessante o, *horribile dictu*, «angoscioso» il fatto che la maggior parte dei sogni sia una specie di «ordalia della bara». Fluisce la storia: ad un certo punto però, anche se il mondo non è che la visione allucinatoria dell'io-narrante, il protagonista va a letto, e nel suo sogno delirante incontra un morto proveniente dalla vita o dall'universo letterario dello scrittore, ad esempio due volte il padre ipotetico di Tabucchi, morto in ospedale in circostanze oscure. Essendo così vicini l'io-narrante chiede spiegazione di qualcosa che lo tormenta da anni e coglie l'occasione di narrare al morto, come per inciso, i motivi

del suo decesso. Allo stesso tempo l'importanza del fatto consiste in un'altra cosa, più specificamente nel modo di pensare dello scrittore nel sogno. L'atto del sognare avviene all'interno della giornata dell'allucinazione, quindi secondo i principi della matematica il risultato dell'atto è consapevole, psichicamente chiaro, cioè l'incontro deve essere reale. Pur essendo fittizia la storia, l'apparizione del morto e la conclusione dell'incontro sono vere, si riferiscono alla vita effettiva dello scrittore. Almeno ipoteticamente.

Per conoscere di più questo «lato onirico» della narrativa di Tabucchi è opportuno occuparsi dei libri di sogno, tra i quali citiamo ora il *Requiem*, *Sogni di sogni*, e *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*.

*Requiem* è un libro del tutto innovativo rispetto allo stile narrativo di Tabucchi, a cominciare dal fatto che è stato scritto e pubblicato in portoghese (Lisbona, Quetzal Editores) nel 1991 e poi tradotto in italiano da uno scrittore italiano, Sergio Vecchio, l'anno seguente (Milano, Feltrinelli). È considerabile come opera unica nella produzione tabucchiana, a metà fra autobiografia e finzione, fra diario e ballata, divisa in nove capitoli, come nove sono le parti del Requiem musicale. È un libro molto complesso la cui definizione letteraria richiede una serie di precisazioni. Perciò può essere considerato come un romanzo, un racconto lungo, un'autobiografia, una confessione, una lettera di ringraziamento, un trattato di poetica, un addio e anche un manuale di cucina portoghese.<sup>2</sup> Comunque sia l'autore suggerisce al lettore una soluzione peculiare con un sottotitolo eloquente: *un'allucinazione*. Il termine *Requiem* appariva già nel racconto *La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita*, ne *L'angelo nero*, in una relazione assai stretta con la colpa della finzione e con una assoluzione dei «vivi ed i morti», che richiama sullo stesso piano esistenziale e che vengono incontrati dal protagonista del libro. È la storia di un viaggio onirico, o meglio dire allucinatorio, in cui il rapporto vita-morte diventa un aspetto esplicito dell'esistenza.<sup>3</sup> Oltre a questo carattere è anche una dichiarazione d'amore per una terra che per Tabucchi non è solo letteratura, il Portogallo, che sembra essere iscritto nel suo «bagaglio genetico». L'opera ha una dichiarata forma teatrale (l'elenco dei personaggi in ordine di apparizione, il «sipario finale», i dialoghi ridotti) che è accompagnata dalla *Nota* iniziale e l'elenco dei piatti che si mangiano, e che sono parti organiche della struttura del libro.

Tutto comincia in campagna: il protagonista io-narrante sta leggendo *Il libro dell'inquietudine* sotto un gelso, e all'improvviso si trova, come per sortilegio, sul molo di Lisbona ad attendere un grande poeta, «forse il più grande poeta del ventesimo secolo» (*Requiem-RQ*. p. 13.). L'identità del letterato non è nominata, ma il fatto che il subtesto di *Requiem* sia *Il libro dell'inquietudine* di Fernando Pessoa, che la sua effigie compaia sui biglietti da cento escudos, oltre ai numerosi indizi disseminati nell'incontro finale, confermano l'ipotesi che si tratti proprio del poeta portoghese che va considerato come l'emblema più vistoso della modernità (dell'Europa) nel vecchio e arretrato Portogallo.<sup>4</sup> Il «Convitato» però, vorrà mostrarsi solo dopo che il suo ospite avrà compiuto un lungo itinerario di conoscenza e trasalimento tra le immagini sognate che vengono dai meandri del rimorso e dalle trappole della colpa: perciò il pellegrinaggio allucinatorio è un'impresa metanarrativa, in cui, fuori dalla finzione del romanzo o del racconto, in un territorio indefinito dove si svolgono gli incontri, compaiono i personaggi dell'esistenza e dei libri di Tabucchi, carichi di tutta la loro potenza iconica, quasi spossessati del nome, uomini e donne che partecipano ad una ballata lusitana e accompagnano il narratore attraverso i «riti-in-

contro di purificazione».<sup>5</sup> E comincia il viaggio nella finzione altrui che dura dodici ore perché per un malinteso il protagonista credeva che l'incontro fosse fissato per il mezzogiorno e non per la mezzanotte. Con queste dodici ore libere davanti a sé egli vaga per la città in cerca di risposte a domande che, lo sapremo poi, lo tormentano da anni. Domande a cui solo i morti possono dare risposta. Fluisce così il vagabondaggio onirico nella capitale semideserta e torrida portoghese, intervallato da incontri con diversi personaggi che poi entrano in scena come spettri del suo passato. L'episodio teatralmente decisivo è quello in cui il protagonista indossa la maglietta *Lacoste* vera/falsa, comperata dalla Zingara: è l'atto con cui la menzogna e la finzione letteraria coprono la nudità. Da qui la storia diventa più allucinatoria dopo l'auspicio della Zingara che leggendo la mano del protagonista afferma:

Figlio, [...] ascolta, così non può andare, non puoi vivere da due parti, dalla parte della realtà e dalla parte del sogno. (RQ. p. 29.)

Entrando nel cimitero il primo personaggio è *Tadeus*, figura cardine de *L'angelo nero*, che in questo caso è un polacco, ospite anch'egli di Lisbona, dove giacciono le sue spoglie: con Tadeus discorre di cucina, mangia all'osteria di *Casimiro* e chiede spiegazioni di un ultimo enigmatico suo messaggio prima di morire. Tadeus è il simbolo della durata temporale del personaggio nella mente dello scrittore che diventa un morto, diventa testo nella scrittura. Si presenta poi anche la figura del Padre Giovane già conosciuta da *Archivi di Macao* de *I volatili del Beato Angelico*, dove appariva in una scena autobiografica passando per il già menzionato sogno delirante. Ruolo essenziale, al tempo stesso, ha la connessione cibo-narrazione in *Requiem*, che offre una vasta scelta dei cibi portoghesi, il che riceve il significato cardinale durante il pranzo con Tadeus e la cena postmoderna con il Convitato «per suggellare il congedo tra l'uomo plurale» e il suo malinconico esegeta, ormai stanco di formulare ipotesi sul suo conto.<sup>6</sup> «Il pranzo con Tadeus si svolge in tre sequenze narrative. La prima sequenza segna il passaggio del protagonista dalla neofobia alla neofilia. Non per nulla viene chiamato «timidino» con un misto di affetto e di brutalità poliziesca dal brusco Tadeus. Il protagonista passa dal sospetto e dal rifiuto iniziale alla scoperta e all'appropriazione finale e trionfale. La seconda sequenza comporta la richiesta di Tadeus alla cuoca in una lingua parlata che ha la funzione palese di far risaltare l'estraneità che il protagonista ha appena superato con l'identificazione gustatoria. La terza sequenza invece costituisce il commento ironico e metaletterario dell'autore che parla attraverso i suoi personaggi».<sup>7</sup> Nell'ultimo capitolo della cena postmoderna s'impone di nuovo il dibattito sulla finzione e sulla realtà. La cena è basata su una «carta poetica» che mimando ironicamente e fantasmaticamente «i modi retorici della *nouvelle cuisine*»<sup>8</sup>, offre un piccolo concentrato di storia letteraria portoghese mangiando cibi che portano nomi poetici come ad esempio cernia «tragico-marittima», sogliola «intersezionista», «anguille della laguna di Gafeira alla Delfino», insalata «Fernao Mendes Pinto» (RQ. pp. 124–125.). Questi nomi dei cibi saranno poi spiegati nello specifico nella nota del traduttore che offre tutte le informazioni necessarie, rivelando una piccola glossa di carattere storico-geografico-letterario. E questa carta poetica conduce all'interrelazione tra realtà e fantasia che viene confermata dalle parole del poeta:

Senta, disse lui, creda pure che io non sia onesto nel senso che lei dà al termine, le mie emozioni mi vengono solo attraverso la finzione vera, il suo genere di onestà la considero una forma di miseria, la verità suprema è fingere, questa è la convinzione che ho sempre avuto. (RQ. pp. 124–125.)

Questa è la formulazione diretta di un concetto che si è delineato gradualmente nel romanzo e che ha trovato precedente espressione nell'episodio della casa del faro (capitolo 6), dove il protagonista aveva vissuto per un anno. Raccontando della sua attività di scrittore alla moglie del guardiano del faro, pone il rapporto finzione-vita come se l'una fosse il rovescio dell'altra tanto da ritenere che la realtà scaturisca dall'imitazione della finzione.

... allora stavo scrivendo una storia, diciamo che parlavo con i fantasmi. [...] Non avrei mai dovuto farlo, dissi io, non consiglieri a nessuno di parlare con i fantasmi, è una cosa che non si deve fare, ma a volte bisogna, non so spiegarlo bene, è anche per questo che sono qui. (Requiem. p. 94.)

Non solo l'io-narrante si interroga sulla relazione tra la vita e la finzione, ma anche sull'applicazione del principio pessoano della necessità del rovescio per arrivare alla verità, lo porta a concludere che la vita copia la letteratura.

Di simili esperienze oniriche tratta il successivo «svagato libretto tabucchiano»<sup>9</sup>: *Sogni di sogni* (Palermo, Sellerio) che è stato pubblicato nello stesso anno dell'uscita dell'edizione italiana di *Requiem*, cioè nel 1992. Questi due libri si compensano, uno compie l'altro, entrambi si svolgono nello stesso territorio indefinito della mente umana che produce incontri ispirati dal rimorso del sognatore. L'opera in questione è in effetti una raccolta di venti fantasticherie oniriche attribuite ad altrettanti poeti, pittori e musicisti che appartengono al bagaglio culturale e affettivo dell'autore. In qualche modo, *Sogni di sogni* vuole essere anche un omaggio a delle personalità artistiche, poetiche, pittoriche, romanzesche, che hanno scritto i loro romanzi, le loro biografie, le loro poesie e hanno dipinto i loro quadri, e che accompagnano Tabucchi nella sua biografia intellettuale.<sup>10</sup> Queste venti figure peraltro sono un distillato di personaggi, scelti per una ragione ben precisa: sono coloro che vengono tenuti sul comodino dello scrittore. «Ipotesi fingo»<sup>11</sup> potrebbe dichiarare l'autore, sostenendo che non ha fatto altro che riempire alcuni vuoti, posti dalla curiosità del lettore. Insomma, si tratta di un libretto surreale, perché produce ipotesi di carattere metafisico, non si sa che cosa sia successo nella testa di questi personaggi, i sogni sono invenzioni di Tabucchi.

Tra i sognatori troviamo Ovidio, Apuleio, Villon, Rimbaud, Caravaggio, Debussy, Pessoa, Āčov e alla fine anche Freud. Sono personaggi che hanno avuto una vita estremamente segnata, predestinata a volte ad un destino bizzarro. Così questa operina si trova ad essere un libro di supplenze, o di passaggio, con un abbassamento della facoltà critica, che lascia il campo alla libera immaginazione e al sorgere delle freudiane «rappresentazioni involontarie»<sup>12</sup>: certi sogni sono minuscole fiabe all'insegna del mito della rinascita (compare anche Pinocchio, caro a Tabucchi), altri piccole e vane vendette, come quello del menzionato padre della psicoanalisi.

Tutti i venti sogni, eccetto quello di Dedalo, vengono datati: tutti i sogni hanno logicamente luogo di notte mentre il tempo del sogno varia: quelli di Ovidio, di Apuleio e di Goya si svolgono di giorno. In altri sogni; quelli di Villon, Rimbaud, Lorca,

il tempo del sogno è la notte e l'attenzione del lettore viene attirata sul fatto che è una notte di luna piena. Non è difficile indovinare che le date scelte potrebbero offrire una specie di oroscopo a posteriori nei confronti dei personaggi che diventano anche i simboli di una specie di predestinazione umana avendo una vita fortemente segnalata dalle fatalità. Dopo questo fatto per lasciare ai sogni tutta la loro parte, lo scrittore ha asciugato la propria scrittura fino quasi alla meccanicità, ad esempio introducendo ogni capitolo con la stessa formula stregonesca o di scongiuro: «La notte del ... Apuleio, (o Michelangelo Merisi, o Rabelais) fece un sogno...» e così via. Più che sogni, si tratta di incubi relativi al momento traumatico della scoperta dell'unione tra immaginazione e reale nell'esistenza delle figure storiche ridotte ad essere personaggi della propria finzione. Nei sogni domina una atmosfera ironica, comica, a volte drammatica, ma in ogni caso dovuta al dormiveglia, che secondo lo scrittore è quello stato intermedio tra realtà e finzione in cui ci si sta per immergere nel sonno, cioè il confine tra l'immaginario e il livello dei fatti reali, quello dei desideri intrinseci e dell'angoscia più intima, nascosta. Quest'ultima si scoglie per dare luogo alla più libere associazioni della mente creando il tessuto della realtà sognata, incantata dal delirio onirico. È il momento strano, libero e bizzarro in cui siamo visitati dai fantasmi e dalle visioni allucinatorie. I sogni hanno la struttura di rappresentazioni scenico-teatrali in cui l'autore e i suoi personaggi navigano affiancati da simboli e immagini mortuarie, e al contempo ilari e sfuggenti. Gli autori vengono colti da Tabucchi all'interno del loro meccanismo creativo, immaginativo, mentre sognano di conoscere la genesi della propria opera e della propria vita. In questo spazio onirico i personaggi, gli artisti delle età passate vivono in modo leggero, lontano dalla realtà della morte, immersi nella verità fittizia della propria opera d'arte. Tabucchi costruisce così, in qualche modo le anti-biografie degli artisti scoprendo la nudità intrinseca del sognatore.

Nel primo sogno, *Sogno di Dedalo, architetto e aviatore*, l'immaginazione rovescia gli eventi reali, nega il dramma. Dedalo, creatore della finzione del labirinto, metafora dell'arte, in un suo sogno penitente rimedia alla sua colpa liberando il Minotauro, innamorato della luna, che ha visto solo una volta nella vita, quando era bambino; vedendo in esso il dramma futuro del proprio figlio, il volo di *Icarus* di Ovidio. Il mondo allucinato del *Requiem* ritorna sotto molti aspetti tra i quali è da menzionare il duello gastronomico nel *Sogno di François Rabelais, scrittore e frate smesso*. Se in *Requiem* banchettavano insieme l'Autore e il suo Lettore, adesso sono L'Autore e il suo personaggio che si incontrano ai due capi della tavola imbandita: alla rilettura in chiave intertestuale del tema Convivio filosofico si unisce quella del tema del Convitato infernale. Il quale viene rovesciato nel suo aspetto opposto, quello positivo, per cui *Pantagruelle* sarà re del cibo e del vino, re buono, che non turba e non punisce, ma che appaga, maternamente, il desiderio del sognatore<sup>13</sup>, che invece della cena abbondante del suo sogno, «afferrò sul comodino un pezzo di pane secco che si concedeva ogni notte per rompere il digiuno». (Sogni di sogni – SS. p. 36) L'ultimo sogno-racconto della raccolta è una vendetta, una punizione per chi ha osato un po' troppo rispetto ai sogni altrui, e che ha cercato di schematizzarli e decifrarli come messaggi in codice. Si tratta del *Sogno del dottor Sigmund Freud, interprete dei sogni altrui*, il cui sogno, stratificato e ingannevole, è in quanto a doppi sensi il più freudiano della raccolta e quello che più provoca, e insieme sfida, l'interpretazione del lettore. In esso, l'ultima notte della sua vita, il 22 settembre 1939, Freud sogna di diventare una donna, anzi la più celebre donna dei suoi «casi», *Dora*, e si ag-

gira in una Vienna polverizzata dalla guerra. Si tratta cioè in modo ironico di bisessualità, di travestimento, e di morte, di cui ha parlato troppo la psicoanalisi famosa e clandestina di Freud, che ha dato l'Inconscio all'Europa gettando via l'effimera immagine dell'anima.<sup>14</sup>

Con quest'opera Tabucchi spinge la propria scrittura, e con essa il proprio lettore, in una zona che è al di fuori di qualsiasi possibile identità simbolistica fra le serie complementari del sogno e della cosa, della parola poetica e della realtà, del testo e della fruizione: oltre qualunque confusione fra atto del fingere e oggetto della finzione. Realtà e finzione si alternano, come di solito, nella poetica onirica dell'«usurpatore e vicario di sogni altrui»<sup>15</sup>, Antonio Tabucchi.

Nel 1994 Tabucchi ha dato alle stampe un racconto breve ma intenso, una biografia immaginaria intitolata *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* (Palermo, Sellerio) in cui l'invenzione narrativa va di pari passo con la ricostruzione di un grande personaggio della letteratura portoghese che al tempo stesso è una delle figure più interessanti e inquietanti della letteratura europea del novecento. Pessoa, il personaggio che come alter-ego di Tabucchi era stato presente un po' in tutta la narrativa dello scrittore viene finalmente allo scoperto in una drammatica e coinvolgente nudità nelle ultime tre giornate della sua vita, ricoverato all'ospedale di *Sao Luís dos Franceses* di Lisbona per una crisi epatica, probabilmente causata dall'abuso di alcool, dal 28 al 30 novembre 1935. Qui, nel suo letto di morte, riceve la visita dei suoi eteronimi<sup>16</sup> che hanno maggiormente riempito la sua vita di impiegato, traduttore di lettere commerciali presso alcune ditte lisbonesi di import-export. Si tratta di restituzioni al caso originario di un autore che finalmente, in punto di morte, può riunirsi ai suoi alter-ego in un *delirio*, che è anche il sottotitolo del libretto. Gli eteronimi che si presentano come frammenti di un io-diviso vengono a congedarsi da Pessoa, che conversa con loro, detta le sue volontà, dialoga con i fantasmi che hanno fatto parte della sua vita. Dà l'addio alle sue creature e forse riacquista, attraverso il confluire di tutti gli altri sé, l'integrità e l'unità frammentata nella sua turbolenta vita intellettuale e creativa. Tabucchi dimostra, in un modo che ricorda i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, come la vita incontra l'arte e viceversa: uno dopo l'altro, gli eteronimi rivivono episodi e momenti di una vita costruita dalla penna dell'autore, emblemi della fusione di arte-vita, finzione e realtà. Gli eteronimi, anche come figure dell'inconscio di Pessoa, sono emblemi del doppio e rivelano la verità dietro la finzione, con un rovesciamento di ruolo tra personaggio e autore che fin da bambino aveva la tendenza a creare intorno a se stesso un mondo fittizio, «un altro mondo, uguale a questo ma con altra gente» – come scrive egli stesso in una lettera in cui parla dei suoi eteronimi<sup>17</sup>.

*L'origine dei miei eteronimi è il tratto profondo di isteria che esiste in me. Non so se sono semplicemente isterico o se sono, più propriamente, un isterico-nevrastenico. [...] Come che sia, l'origine mentale dei miei eteronimi sta nella mia tendenza organica e costante alla spersonalizzazione e alla simulazione. Questi fenomeni, fortunatamente per me e per gli altri, in me sono mentalizzati; voglio dire che non si manifestano nella mia vita pratica, esteriore e di contatto con gli altri; esplodono verso l'interno e io li vivo da solo con me stesso.<sup>18</sup>*

Sembrano innumerevoli gli eteronimi che Pessoa nella sua vita ha creato fornendo a loro biografie e fisionomie e permettendo loro di diventare indipendenti nei suoi

confronti. Pessoa era geniale, forse a causa di una malattia mentale che aveva ereditato dalla nonna<sup>19</sup> e che lo accomuna ad altri grandi artisti come ad esempio Nietzsche, Van Gogh, Hölderlin, Artaud, Nerval, ecc. Questa follia affiora e scompare nella sua vita e nella produzione poetica che era capace di formulare poeti e poesie complementari diversi l'uno dall'altro, e da Pessoa stesso. I primi sintomi della follia si sono rivelati nella solitaria infanzia quando attraverso l'immaginario *Chevalier de Pas*, il suo primo eteronimo creato quando aveva solo sei anni, scriveva lettere a se stesso. La follia circola apparentemente anche nell'opera per la meticolosità maniacale con cui costruiva gli eteronimi, che l'accompagnavano in tutta la vita fino alla morte:

io non ti sopravviverò, partirò con te, prima di sprofondare nel buio abbiamo alcune cose da dirci (GU. p. 18.)

dice Álvaro de Campos, il primo eteronimo che dà l'addio al suo creatore. È uno dei più grandi personaggi fra gli eteronimi, che nel 1928 scrisse «la più bella poesia del secolo, *Tabaccheria*» (GU. p. 61), che era al contempo la prima poesia rispetto alla quale Tabucchi ha conosciuto Pessoa. Appaiono dopo Campos: Ricardo Reis, poeta sensista di straordinaria eleganza, medico (si esiliò in Brasile per le sue idee monarchiche); Alberto Coeiro, materialista, uomo di campagna, maestro, solitario e contemplativo; Bernardo Soares, ragioniere scettico che condusse vita modesta, uomo di sogni e utopie; Coelho Pacheco, autore di un lungo e unico poema: «*Al di là di un altro Oceano*»; e infine António Mora, filosofo panteista, autore di quel *Ritorno degli Dei* che avrebbe dovuto costituire il libro mastro del neopaganesimo portoghese.

Attraverso l'ordine dell'apparizione degli eteronimi il testo del libro presenta una struttura che va dall'ordine apparente e convenzionale (Coelho Pacheco come poliziotto) all'ordine panteistico sotto le apparenze del disordine (l'alienato António Mora)<sup>20</sup> in cui infine Pessoa si scioglie sopravvivendo alla morte reale nella memoria immortale della letteratura e nel corpo di finzione dei parecchi eteronimi che vagabondano spaesati attraverso spazio e tempo annunciando il ricordo di un io moltiplicato.

Il contatto di Tabucchi con l'al di là naturalmente non finisce qui: quasi ogni opera è un nuovo tentativo di svelare il mondo dell'oltretomba, di formare una nuova spiegazione da un altro punto di vista. La spiegazione allo stesso tempo viene data dai morti nel più particolare livello di esistenza che preferisce usare Tabucchi: il sogno. E alla fine del discorso che cos'altro si potrebbe dire all'autore se non la forma convenzionale del saluto notturno: Sogni d'oro signor Tabucchi!

## NOTE

<sup>1</sup> Molti saggi parlano di pseudobiografismo di Tabucchi, invece di una ben lunga serie di eterobiografie, definizione che sotto molti aspetti risulta più accettabile. Relativamente alla vita del narratore Tabucchi, la sua eterobiografia è struttura che interferisce con la narrazione, la quale diventa la sua realtà propria, l'unica apparenza strutturale dell'io: con il risultato che il protagonista narrante diventa un elemento strutturale della narrazione, e la sua vita diventa struttura narrativa. Anche sotto quest'aspetto Tabucchi assomiglia al suo «maestro concettuale» Pessoa, che è proprio «il poeta degli eteronimi», e che può essere considerato l'alter-ego di Tabucchi. Fu lui che nella poetica propria ha integrato in questa maniera i diversi poeti del suo individuo sgretolato. La definizione in questione risale a uno studio su Tabucchi scritto da RAVAZZOLI, Flavia: *Piccoli equivoci senza*

- importanza*, in: «Autografo» n.7, febbraio 1986, p. 77.
- <sup>2</sup> PAMPALONI, Geno: *Notte tempo*, in: «il Giornale», 24 gennaio 1993, p. 1.
- <sup>3</sup> PETRI, Romana: *La grande digestione del mondo*, in: «Leggere» n. 43, luglio-agosto 1992, p. 71.
- <sup>4</sup> MAURI, Paolo: *Antonio Tabucchi a pranzo col fantasma*, in: «la Repubblica», 22–23 marzo 1992, p. 24.
- <sup>5</sup> ARVIGO, Tiziana: *Uno sguardo su Tabucchi*, in: «Nuova Corrente», n. 42, 1995, p. 108.
- <sup>6</sup> *Ivi*, p. 109.
- <sup>7</sup> BIASIN, Gian Paolo: *Le periferie della letteratura. Da Verga a Tabucchi*, Ravenna, Longo Editore, 1997, pp. 140-142.
- <sup>8</sup> *Ivi*, p. 145.
- <sup>9</sup> ARVIGO, Tiziana: *Uno sguardo su Tabucchi*, *Op. cit.*, p. 110.
- <sup>10</sup> FERRARO, Bruno: *Antonio Tabucchi, Requiem. (cronaca di un'allucinazione annunciata)* in: «Resine» n. 56, 1992, p. 7.
- <sup>11</sup> GRAMIGNA, Giuliano: *Eccellenti sognatori in cerca d'autore*, in: «Corriere della Sera», 21 dicembre 1992, p. 17.
- <sup>12</sup> ARVIGO, Tiziana: *Uno sguardo su Tabucchi*, *Op. cit.*, p. 110.
- <sup>13</sup> PAGHI, Antonio: *La parola e il suo rovescio. Commento al testo*, in: «Allegoria», n. 11, 1992, p. 73.
- <sup>14</sup> Riferimento a un dialogo ironico del *Requiem* dove l'io-narrante discute dell'Inconscio con Lo Zoppo della Lottiera affermando scherzosamente: «l'Inconscio è roba della borghesia viennese d'inizio secolo, [...] noi siamo roba del Sud, la civiltà greco-romana, non abbiamo niente a che fare con la Mitteleuropa, scusi sa, noi abbiamo l'anima. [...] ma ho anche l'Inconscio, voglio dire, ormai l'Inconscio io ce l'ho, l'Inconscio uno se lo prende, è come una malattia, mi sono preso il virus dell'Inconscio, càpita». (*Requiem*, p. 18)
- <sup>15</sup> Tabucchi stesso usa quest'espressione a specificare se stesso nei riguardi dei sogni altrui in: MAURI, Paolo: *Io, Tabucchi sognatore e bugiardo*, in: «la Repubblica», 22 ottobre 1992, p. 28.
- <sup>16</sup> Gli eteronimi non vanno intesi come pseudonimi di un unico scrittore ma come proiezioni dello scrittore stesso, ciascuna delle quali ha una sua vita propria e indipendente.
- <sup>17</sup> Lettera a Adolfo Cascais Monteiro sulla genesi degli eteronimi. Lisbona, 13 gennaio 1935. pubblicato in: TABUCCHI, Antonio: *Un baule pieno di gente*, pp. 125–137.
- <sup>18</sup> *Ibidem*.
- <sup>19</sup> Si tratta della nonna paterna, una certa *D. Dionísia Seabra* che subiva da squilibri psichici e morta in manicomio. L'immagine di questa nonna, Dionísia, si presenta anche nel libretto di Tabucchi dicendo a Pessoa: «tu sarai come me, perché buon sangue non mente, e per tutta la tua vita avrai me per compagnia, perché la vita è una follia e tu saprai come vivere la follia». (*Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa – GU*, pp. 15–16).
- <sup>20</sup> PEZZIN, Claudio: *Antonio Tabucchi*, Verona, Cierre Edizioni, 2000, p. 101.