

**Di fronte al *rebus* del mondo:
Il postmoderno e la narrativa di Antonio Tabucchi**

Davide Maiorca

Tese de Doutoramento em Línguas, Literaturas e Culturas.

Nota: Davide Maiorca, Di fronte al
rebus del mondo:
Il postmoderno e la narrativa di
Antonio Tabucchi , 2021.

1 AGOSTO, 2022

**Di fronte al *rebus* del mondo:
Il postmoderno e la narrativa di Antonio Tabucchi**

Davide Maiorca

Tese de Doutoramento em Línguas, Literaturas e Culturas.

Tese apresentada por Davide Maiorca
Orientadora: Professora Ana Paiva Morais

1 AGOSTO, 2022

E' tutto buio, bisogna andare a tentoni"
(Antonio Tabucchi)

RINGRAZIAMENTI

Alla prof.ssa Ana Paiva Morais, per il generoso sostegno, umano oltreché professionale.

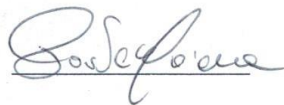
A mio padre, per i preziosi consigli durante la revisione.

A mia moglie, per l'amorevole vicinanza, anche nei momenti più difficili.

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta Tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente.
O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas
no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,



Lisboa, 25 de Agosto de 2021...

Declaro que esta Tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a
designar.

A orientadora,

Assinado por: **Ana Paiva Morais**
Num. de Identificação: 04737068
Data: 2021.08.25 16:42:39 +0100

Lisboa, 25. de Agosto.... de 2021.....

RIASSUNTO

In questa tesi, la narrativa di Antonio Tabucchi è stata analizzata e messa in dialogo con alcune delle principali categorie filosofiche ed estetico-letterarie che si collegano al concetto di postmoderno. L'opera letteraria di Tabucchi, come quella degli scrittori autenticamente postmoderni, dimostra di fare profondamente i conti con la crisi dell'esistenza tipica del nostro tempo – pur se, naturalmente, insieme universale –; crisi che nasce dalla caduta dei fondamenti – o “grandi racconti” – del pensiero metafisico e dell'umanesimo moderno, e dalla contestuale affermazione dei paradigmi della razionalità tecnologico-strumentale – in questo senso, l'epoca attuale è stata descritta come post-modernità o “età della tecnica”.

La prima parte di questo studio indaga le radici filosofiche e i temi salienti – quali il senso, l'identità e la storia – legati alla condizione postmoderna; la seconda parte è sede di un'analisi letteraria, prevalentemente tematica, dell'opera di Tabucchi, che cerca di dimostrare come in essa operino una poetica e insieme un'etica tipicamente postmoderne: la letteratura ha, oggi, il compito - e il dovere - di interrogare – e testimoniare - l'enigmatico non-senso del mondo contemporaneo, offrendoci una chance, per quanto precaria e paradossale, di “abitarlo”, coltivando l'utopia di un tempo umano in cui continuare a raccontar(ci) e a sognar(ci).

RESUMO

Nesta tese, a ficção de Antonio Tabucchi foi analisada e dialogada com algumas das principais categorias filosóficas e estético-literárias que se vinculam ao conceito de pós-modernismo. A obra literária de Tabucchi, como a de escritores autenticamente pós-modernos, prova lidar profundamente com a crise de existência típica de nosso tempo - embora, é claro, ao mesmo tempo universal –; crise que surge da queda dos alicerces - ou “grandes histórias” - do pensamento metafísico e do humanismo moderno, e da afirmação contextual dos paradigmas da racionalidade tecnológico-instrumental - neste sentido, a era atual tem sido descrita como pós -modernidade ou "era da técnica".

A primeira parte deste estudo investiga as raízes filosóficas e temas salientes - como significado, identidade e história - relacionados à condição pós-moderna; a segunda parte é a sede

de uma análise literária, sobretudo temática, da obra de Tabucchi, que procura demonstrar como nela operam uma poética e uma ética tipicamente pós-moderna: a literatura hoje tem a tarefa - e o dever - de questionar - e de testemunhar - o enigmático insensatez do mundo contemporâneo, oferecendo-nos uma oportunidade, ainda que precária e paradoxal, de "habitá-lo", cultivando a utopia de um tempo humano em que continuar a contar e a sonhar.

ABSTRACT

In this thesis, Antonio Tabucchi's fiction has been analyzed and put into dialogue with some of the main philosophical and aesthetic-literary categories that are linked to the concept of postmodernism. Tabucchi's literary work, like that of authentically postmodern writers, proves to deal deeply with the crisis of existence typical of our time - albeit, of course, at the same time universal -; crisis that arises from the fall of the foundations - or "great stories" - of metaphysical thought and of modern humanism, and from the contextual affirmation of the paradigms of technological-instrumental rationality - in this sense, the current era has been described as post-modernity or "age of the technique".

The first part of this study investigates the philosophical roots and salient themes - such as meaning, identity and history - related to the postmodern condition; the second part is the seat of a literary analysis, mainly thematic, of Tabucchi's work, which tries to demonstrate how a poetics and a typically postmodern ethics operate in it: literature today has the task - and the duty - to question - and testify - the enigmatic non-sense of the contemporary world, offering us a chance, however precarious and paradoxical, to "inhabit it", cultivating the utopia of a human time in which to continue to narrate and dream.

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1: LA CONDIZIONE POSTMODERNA.....	12
CAPITOLO 2: OLTRE LA STORIA, OLTRE LA METAFISICA: LA FINE DELLA MODERNITA'	27
CAPITOLO 3: NEL DISINCANTO DEL MONDO: TRAMONTO DEI VALORI UMANISTICI E DISSOLUZIONE DEL SENSO NELL'ETA' DELLA TECNICA.....	41
CAPITOLO 4: L'INDIVIDUO E LA SUA ILLUSIONE: IL PROBLEMA DELL'IDENTITA' NELL'ETA' POSTMODERNA.....	63
CAPITOLO 5: LA POETICA DEL POSTMODERNO.....	86
CAPITOLO 6: IL MONDO COME ENIGMA: LA METALETTERATURA TABUCCHIANA TRA REBUS, EQUIVOCI E MISTERI.....	101
CAPITOLO 7: L'UOMO COME ENIGMA: L'IDENTITA' LIQUIDA, PRECARIA E MOLTEPLICE NELLA NARRATIVA TABUCCHIANA.....	137
CAPITOLO 8: L'ESSERE COME RAMEMORAZIONE: IL TEMPO E LA STORIA TRA MEMORIA, SAUDADE E ASSENZA NELL'OPERA DI ANTONIO TABUCCHI.....	163
CONCLUSIONE	190
BIBLIOGRAFIA.....	194

**Di fronte al *rebus* del mondo:
Il postmoderno e la narrativa di Antonio Tabucchi**

INTRODUZIONE

In questo studio, la narrativa di Antonio Tabucchi è analizzata e messa in dialogo con alcune delle principali categorie filosofiche ed estetico-letterarie della contemporaneità, segnatamente con quelle che si collegano al postmoderno, concetto denso di ambiguità e di intersezioni a categorie culturali prossime o adiacenti. L'appartenenza della produzione letteraria di Tabucchi a questa categoria polisemica – della quale si tratta nella prima parte della tesi - non è unanimemente confermata dalla critica letteraria italiana e internazionale che si è occupata dello scrittore: questo studio prova a contribuire a sciogliere i dubbi relativi a questa attribuzione. Per molta parte della critica Tabucchi è stato autore postmoderno solo in alcune fasi della sua produzione, cioè laddove ha messo ampiamente in pratica quelle strategie formali, narrative e linguistiche – come la metanarrazione, la sovversione dei generi e degli stili, l'intertestualità e il *pastiche* – che sono unanimemente ascritte al postmodernismo artistico e letterario. Si tratta di elementi largamente presenti nella scrittura di Tabucchi, e questa ricerca non manca di attestarne la natura e la funzione, riconoscendone la maggiore o minore incidenza in questa o quella sua opera, o serie di opere.

Tuttavia, secondo l'idea di fondo qui sviluppata, l'opera di Tabucchi va considerata, nel suo complesso, autenticamente postmoderna perché mostra di saper guardare in profondità, e rappresentare con forza espressiva, la condizione dell'uomo nell'epoca contemporanea. Secondo la prospettiva che si è deciso di assumere, questa crisi nasce dalla definitiva caduta dei fondamenti del pensiero metafisico e umanistico caratteristici della modernità, e dalla contestuale e universale affermazione dei paradigmi della razionalità tecno-scientifica: in quest'ottica, l'epoca attuale è qui intesa, e denominata, "postmodernità" o "età della tecnica".

Secondo Lyotard alla radice della nuova temperie vi sarebbe l'impossibilità, ormai non solo teorico-filosofica ma pratica e assoluta, di ricomprendere la realtà all'interno di qualunque discorso unitario, cioè nell'ambito di una di quelle grandi sintesi filosofiche – che il filosofo francese chiama "metanarrazioni o *grand récits*" – sulle quali la cultura moderna aveva fondato la sua comprensione della realtà e legittimato il suo operare per modificarla. Questi metaracconti erano orientati verso un futuro al quale andare incontro, un futuro ancorato, di volta in volta, a un'idea di libertà, di progresso e benessere materiale, di eguaglianza e giustizia sociale, la cui universalità garantiva al progetto fondatezza e necessità. Secondo il filosofo francese, questi grandi racconti sarebbero stati liquidati dal corso stesso della Storia: eventi come la Shoah o la caduta del muro di Berlino ne avrebbero minato la credibilità, mettendone a nudo la natura "mitica" e la funzione meramente

strumentale. Questa liquidazione avrebbe lasciato campo libero al dispiegarsi di quella razionalità tecnico-strumentale – che Lyotard chiama “tecnoscienza” - che “distrugge il progetto moderno con l’aria di realizzarlo”.

Se, infatti, fin dalle sue origini, la moderna scienza sperimentale aveva promesso l’affrancamento dell’umanità dallo stato di natura, l’affermazione della tecnoscienza ha comportato il rischio di un nuovo asservimento dell’uomo, il quale, non diversamente dagli altri enti, diviene oggetto di quelle procedure e trasformazioni attraverso le quali il sistema governa il mondo. Nella postmodernità, con il supporto degli strumenti mediatici sempre più in grado di controllare il *coté* linguistico-interpretativo della realtà, l’apparato tecno-capitalistico tende a colonizzare non soltanto la natura delle cose ma anche quella umana, dando vita a una “seconda natura” – così la definisce Jameson – in grado di costituirsi quale orizzonte intrascendibile di qualunque comprensione della realtà e di qualunque intervento su di essa.

Per Lyotard l’unico modo per eludere l’impotenza alla quale la “pre-potenza” della tecnica ci condanna, sarebbe quello di abbandonare il terreno sul quale essa prospera, quello delle “nostalgie del Tutto e dell’Uno” dal quale sorgono le sintesi universali inevitabilmente totalitarie, per far sorgere un altro modo di pensare, fluido, antidogmatico e creativo, incline a quel “lasciarsi andare alla deriva” che permette al nuotatore che non può opporsi alla forza della corrente di attraversarla senza esserne travolto. Consapevole che non esistono fondamenti assoluti ai quali ancorare visioni univoche del reale, la *ragione anti-fondazionista* di Lyotard e degli altri pensatori postmoderni si contrappone alla *ragione-dominio* della metafisica e della tecnoscienza occidentali, mirando a forme veritative basate sul consenso, limitate nel tempo e nello spazio, e per questo in grado di aprirsi a un pluralismo discorsivo nel quale trova posto l’accettazione rispettosa dell’altro.

Si tratta di un’impostazione simile a quella di Gianni Vattimo, il quale ha creduto di cogliere nel tramonto della metafisica un’opportunità: non si tratta, a suo avviso, di abdicare alla ragione perché sono venuti meno i fondamenti del pensiero tradizionale, ma di sperimentare un nuovo pensiero – che definisce “debole” – il quale, rinunciando alla pretesa di edificarsi su fondamenti immutabili e assoluti, sia libero di percorrere nuovi cammini ermeneutici, più flessibili e inclusivi, e quindi più adatti a fare i conti con la realtà del nostro tempo. Un tempo post-metafisico e post-storico, in cui prevale la presa d’atto di trovarsi al di là di alcune condizioni e categorie, quali la metafisica e la storia, che de sempre sono le chiavi fondamentali per semantizzare la realtà.

Tuttavia - avverte Vattimo - ciò che il postmoderno vuole indicare con il prefisso “post” è quell’atteggiamento che Nietzsche e Heidegger per primi hanno cercato di assumere nei confronti

del pensiero occidentale: un *atteggiamento critico* perché il pensiero del fondamento, nato per assicurare stabilità alle strutture dell'Essere, si è rivelato sempre più chiaramente una prigione dell'Essere stesso, una sua dismissione a favore dell'ente – “l'oblio dell'Essere” nel linguaggio heideggeriano -, ma non un *superamento critico* di questo, perché ciò significherebbe rimanere all'interno della sua logica universale e lineare. Ciò che Nietzsche e Heidegger propongono - per vie diverse ma in quest'ottica convergenti – è una posizione sull'Essere che ne accetta l'instabilità e la transitorietà come tratti costitutivi, e ne riconosce la natura di evento che non va preso in esame per situarlo sulla linea del progresso – in quanto più lontano o più vicino rispetto all'origine o al fine ultimo -, o per misurarlo secondo i parametri della razionalità cartesiana che dell'esistente coglie soltanto ciò che consentaneo alle sue logiche funzionali, ma lasciandolo libero di presentarsi nello spazio e nel tempo, nell'*hic et nunc* dell'esistenza, per poi dissolversi e scomparire.

Abbandonando quel desiderio di padronanza sulle cose – Heidegger direbbe di “riappropriazione” – che non è altro che l'espressione più diretta della “volontà di potenza” che da sempre alimenta il pensiero ideologico-metafisico occidentale - e che oggi si è inverata nella ragione tecno-scientifica -, i postmoderni abbracciano un'etica che, secondo la definizione di Dal Lago, consiste nell'abitare “poeticamente” la realtà lasciando che le cose siano, che si dispieghino anche in ciò che hanno di oscuro e incomprensibile, percorrendo il mondo con l'attitudine del nomade che non si muove in vista di una patria in cui installarsi definitivamente, ma solo di temporanee dimore che sa che dovrà presto abbandonare, per lasciare spazio a un nuovo ospite. Per far questo occorre assumere un atteggiamento improntato a uno speciale “pudore”, che ci consente di accostarci col dovuto rispetto alle cose del mondo, considerandole per ciò che esse veramente sono – e considerando noi stessi per ciò che veramente siamo – foss'anche quel “quasi-nulla” che è l'essenza non mistificata dell'esistere.

Se la dimenticanza dell'Essere come trascendenza è la realtà della condizione umana nell'età della *téchne*, per recuperare quella che Jaspers ha definito “la vita degna” di essere vissuta, l'uomo dovrebbe riscoprire il senso originario dell'esistenza in quanto “apertura originaria all'Essere”, *desituandosi* dal sistema dei mezzi che ci forza, piuttosto, alla cura degli enti, noi stessi ridotti a enti tra gli enti, se non a essi subordinati.

Parallelamente alla ricerca filosofica di un “impensato da pensare”, la poetica artistico-letteraria postmoderna – così come è intesa in questo studio – si occupa della condizione umana nell'epoca del suo declino, rappresentandone lo smarrimento e la precarietà; per farlo, deve preliminarmente neutralizzare quei dispositivi linguistico-narrativi attraverso i quali l'apparato

tecnoscientifico controlla le interazioni umane, riducendole a puro scambio tautologico – quello che Anders definisce ossimoricamente “monologo collettivo” –, riducendo al silenzio ogni pensiero interpretativo concorrente.

Se è vero – con Francesco Orlando - che la letteratura possiede da sempre la vocazione a “contraddire nel suo spazio immaginario l’ordinamento reale”, gli imperativi ai quali l’arte postmoderna è oggi obbligata a contrapporsi per potersi esprimere sono di carattere funzionale, perché è nella funzionalità pura, con i suoi principi di efficienza e di efficacia, che la razionalità si concretizza e si dispiega nel nostro tempo. Mentre questa ambisce ad un *mondo-paradigma* costruito sulle fondamenta delle determinazioni matematiche, il pensiero artistico postmoderno prova a confrontarsi con *l’ambiguità del mondo*, fatta di mezze verità e di verità molteplici, con la sapienza di chi sa quanto ogni dire umano, e artistico, sia fallibile e limitato.

Sfuggendo da un lato alla *retorica della ripetizione* delle opere che confermano il “già detto” – la paraletteratura e l’arte di regime -, e dall’altro alla *retorica della novità* che approda, con le avanguardie, all’impossibilità di produrre qualcosa di veramente nuovo, l’arte postmoderna si fa esercizio paradossale di “oscillazione tra l’appartenenza e lo spaesamento”, tra il reale e il possibile - e tra il presente e il passato -, in un rapporto *verwinden* di continuità e insieme di distorsione – potremmo dire di “continuità distorta” – che, secondo Anna Botta, in Tabucchi assume i caratteri peculiari e ambigui di “lutto del moderno”.

L’atteggiamento postmodernamente autoconsapevole e autocritico si esprime – secondo Linda Hutcheon – nella forma di una “dichiarazione autoconsapevole, autocontraddittoria, autocritica” la quale, se afferma qualcosa, lo fa come tra virgolette, con quella modulazione ironica di chi non si crede padrone delle parole, oltreché delle cose, e sa che la sua visione, una delle tante ugualmente plausibili, non è “innocente”, perché è sempre storicamente e culturalmente situata. Evitando di far diventare “seria” e stabile qualunque rivelazione sulla realtà, l’arte dell’ambiguità e dell’oscillazione può ottenere che qualche minima verità si presenti in un modo quanto si vuole frammentario ed enigmatico, ma mai assolutistico e unilaterale; e questo significa – con Kundera – tenere accesa sul “mondo-della-vita” una luce, per quanto fiavole e residuale, di conoscenza – foss’anche di conoscenza dell’assurdo non-senso che lo costituisce. Significa esercitare quello *spirito di complessità* che vuole interrogare la realtà del mondo contemporaneo, mostrando che essa è molto più sfuggente e articolata di quanto l’omologazione del senso operata dal riduzionismo tecno-mediatico ci fa credere che sia; per questo, secondo Tabucchi, compito primario dell’arte non è

rassicurare ma “inquietare le coscienze”, sollecitandole a una presa d’atto del reale, se non ad un desiderio di cambiamento e innovazione.

In questo senso, l’arte postmoderna può giocare anche un ruolo “politico” senza esercitarsi nella politica in modo diretto; può farlo per mezzo di opere intenzionalmente contraddittorie che interrogano dall’interno le dominanti economiche e ideologiche del nostro tempo, problematizzandone le procedure discorsive senza negarle - perché la negazione porterebbe al silenzio, così come il ribaltamento ideologico si risolverebbe in una nuova ideologia -, lasciando che sia il lettore a mettere autonomamente in discussione quello che Barthes chiama il “ciò che va da sé” della nostra cultura, riconoscendo in esso il condizionamento “istituzionale” del potere tecno-capitalistico, e alleggerendone per quanto possibile la coercizione totalitaria. Non si rincorre un’impossibile redenzione in nome di una qualche nuova utopia – dato che tutte le utopie si sono dimostrate “favole” incapaci di incidere sul reale, di *fare mondo* -, ma si va alla ricerca di un punto di osservazione relativamente libero e autonomo, che sia al tempo stesso fuori e dentro la realtà storica che si vuole raccontare e, insieme, sottoporre a critica.

E, in effetti, come i migliori postmoderni, Tabucchi è riuscito a elaborare un discorso artisticamente valido di comprensione e problematizzazione della realtà contemporanea, attraverso quella che Agamben definisce “una relazione col proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze”; perché ha capito che soltanto da una posizione di non coincidenza, e di non uniformazione, con il proprio tempo, questo può essere autenticamente percepito e rappresentato. Un tale distanziamento è tanto più necessario in un contesto in cui il contemporaneo è dominato da un sistema, come quello tecno-scientifico, che tende a imporsi come orizzonte universale e totalitario.

Nell’universo narrativo di Tabucchi ci ritroviamo ad osservare – e sperimentare – la “condizione postmoderna” anche se in apparenza ne restiamo fuori: se è vero che il mondo tecnico contemporaneo non è quasi mai al centro della rappresentazione, perché le narrazioni tabucchiane sono generalmente situate in tempi e luoghi “altri” rispetto al presente, questi tempi e questi luoghi sono descritti con gli occhi di chi vive la postmodernità come un orizzonte disorientante e oppressivo. Assestato su quest’ottica apparentemente anacronistica – che può trasmettere, a tratti, il disagio delle disturbanti visioni “laterali” –, lo sguardo di Tabucchi è disposto a fissarsi sul presente al fine di “percepirne non le luci, ma il buio” (pur sapendo che quelle luci e quel buio formano un tutt’uno); e il *discorso inattuale* della sua narrativa riesce a raccontare il nostro tempo meglio di qualunque *discorso sull’attualità*, rivelandone quei risvolti dolorosi, illogici e ambigui che il sistema,

con i suoi trionfi performativi e i suoi *eden* erotico-consumistici, cerca di tenere nascosti – al punto che chi si trova perfettamente integrato nelle sue logiche non è più in grado di avvertirne la coercizione.

E allora lo scrittore si propone programmaticamente di “spiare nel rovescio dell’esistenza”, per scoprire che se nel *verso* a mostrarsi è l’arazzo chiaro e geometrico dell’apparenza - che è costruzione menzognera eletta a sistema –, nel lato invisibile è nascosto un groviglio di fili, il cui disegno è illeggibile e rimanda a quel labirinto che è figura rappresentativa della postmodernità. Rappresenta quel “piccolo, piccolissimo niente” che costituisce la versione ironico-parodica postmodernamente “alleggerita” con la quale Tabucchi descrive la condizione dell’uomo in un mondo nietzscheanamente “divenuto favola”. Esplorando questa dimensione, fatta di “spazi confidenziali eppure di ignota geometria”, ci si imbatte in minuzie d’esistenza e personaggi labili e marginali, che lo scrittore sente il dovere di raccogliere come “schegge alla deriva sopravvissute a un tutto che non è mai stato”, e di ospitare nel disadorno “monolocale” della sua scrittura – così come il monaco-pittore de *I volatili del Beato Angelico* fa posto nei suoi dipinti alle bizzarre creature alate precipitate da chissà dove nel giardino del suo convento.

Poiché, per Tabucchi, la scrittura non può essere più che un “rumore di fondo” fatto di parole, il suo immaginario si pone come *spazio della marginalità*, popolandosi di personaggi “fuori orario” alle prese con “piccoli equivoci senza importanza”, che mettono in scena l’esistenza nella sua impenetrabile enigmatica – non ci è dato, infatti, conoscerne la “partitura” se non quando “la musica è già stata suonata”.

In *Rebus*, uno dei racconti più emblematici di *Piccoli equivoci senza importanza*, al protagonista che ripercorre un’avventura sentimentale risalente a molti anni prima, la vita si rivela un “ingranaggio” del quale non riesce a spiegare il funzionamento; a differenza dei motori che è perfettamente in grado di (de)costruire, essa è formata da parti che nessuna “cinghia di trasmissione” mette in relazione tra loro. Eppure, all’illusione di coerenza e organicità offerta dalla “pavida” ragione, il protagonista – e l’autore con lui – preferisce una “forma di semplicità” in cui l’essenza delle cose si rivela per quello che è; si tratta, come in molte altre storie tabucchiane, della semplicità del sogno e dell’immaginazione in grado di offrire la provvidenziale alternativa di un “*altrove* teorico e plausibile” al nostro “*dove* imprescindibile e massiccio” - a quella destinazione logico-funzionale dalla quale ogni ragion d’essere autenticamente umana è progressivamente abolita.

Un altrove tutt'altro che consolatorio perché, rinunciando a qualunque forma di controllo ideologico-strumentale sull'esistenza, si lascia pervadere dalla sua fantasmatica, incontenibile teoria di "malintesi, incertezze, comprensioni tardive, inutili rimpianti, ricordi forse ingannevoli, errori sciocchi e irrimediabili", in cui il grande equivoco della vita si dimostra inequivocabilmente privo di appello. Opere come *Il gioco del rovescio* o *Piccoli equivoci senza importanza*, pur rappresentando realtà riconoscibili e ordinarie, mantengono un nocciolo duro di mistero che non può essere penetrato – perché il "che cosa accade" delle storie non è mai chiaramente definibile –, configurandosi come il rispecchiamento letterario dell'universo labirintico e oscuro della postmodernità – "un contenitore poco elegante e molto confuso, come mi sembra essere il mondo in cui vivo", come lo definisce Tabucchi.

Ciò significa che, non a dispetto del loro carattere ibrido e disorganico – a tratti quasi disadorno - ma proprio grazie a esso, queste "non storie" si fanno narrazione reale che emerge dalle secche mistificatrici del pensiero dominante. Mentre questo promuove un discorso totalizzante e pervasivo che mira a riempire tutte le lacune – addormentando l'*horror vacui* per mezzo del quale l'uomo potrebbe ancora riconoscersi nella sua mortalità -, il discorso di Tabucchi si sostanzia di vuoti aperti al non-detto, al frammentario e al discontinuo – quei dispositivi che Iser denomina "blanks" – che, non rimandando a una struttura-core precostituita, incentivano la "produttività" del lettore; il quale è chiamato non a rintracciare un'inesistente verità nascosta dall'autore, ma a muoversi come lui tra i frammenti dispersi e non ricomponibili della realtà, accogliendo il manifestarsi aleatorio e spesso illogico degli eventi. Scoprendo, durante la lettura, che le connessioni tra gli elementi della narrazione non convergono verso un punto d'integrazione stabile e definitivo, egli è messo di fronte alla parzialità e "storicità" del suo punto di vista; il che gli offre la possibilità di sperimentare la vita come "storia di punti di vista sempre cangianti" invece che come costruzione ideologica immutabile e univoca.

Qui, sulla scorta della lezione pessoana, Tabucchi spinge alle estreme conseguenze la poetica paradossale della falsificazione: gli scrittori "mentono" perché "per arrivare alla verità bisogna (...) invertire ciò che è stato invertito"; e poiché la realtà è capovolta dal pensiero razionale-strumentale, occorre "negare i contrari e affermarli allo stesso tempo per generare il paradosso". Così in un racconto de *I volatili del Beato Angelico* la frase di Epimenide – che può essere contemporaneamente vera e falsa - è richiamata dal protagonista per dimostrare come la realtà obbedisca a logiche plurivoche e non lineari che contraddicono il pensiero cartesiano, così come il conformismo dominante.

D'altra parte nel racconto *Il gioco del rovescio* la chiave dubitativa sull'esistenza nasce dalla sconcertante scoperta che "una cosa che era così, era anche in un altro modo", cioè che ogni certezza sulla realtà è costruzione ipotetica affiancata non soltanto dal suo "rovescio notturno" ma dall'inesauribile molteplicità dei punti di vista sul mondo. Se è vero, con McHale, che l'arte postmoderna è caratterizzata dalla sua propensione per la *dominante ontologica*, l'arte di Tabucchi dispiega una sua specifica *ontologia del dubbio*: se la realtà che pretendiamo di conoscere e controllare con gli strumenti della ragione è irrimediabilmente inconoscibile e incontrollabile, non si può far altro che formulare delle ipotesi su di essa, limitandosi a porre domande pur sapendo che non esistono risposte – e d'altra parte, con Heidegger, "l'essenza dell'uomo ha la forma di una domanda".

Quest'ansia interrogativa, che come un fiume carsico attraversa tutta la produzione tabucchiana, emerge preponderante in quei romanzi come *Il filo dell'orizzonte* o *Notturmo Indiano*, nei quali Tabucchi ricorre all'indagine poliziesca postmodernamente sovvertendone e parodiandone le convenzioni. Ciò che in esse ha luogo non è, infatti, un *esercizio di epistemologia*, cioè una vicenda di scoperta e conoscenza come in un romanzo poliziesco classico, ma un *esercizio di ontologia*, nel quale l'investigazione è rivolta a porre alcuni interrogativi esistenziali, a cominciare da quelli riguardanti l'identità dei personaggi. Anzi, poiché queste domande restano senza risposta – perché falliscono tutti i tentativi dei protagonisti di collegare tra loro gli eventi e di decifrare i segni disseminati nel mondo – ciò che vi ha luogo è un esercizio di *delegittimazione dell'epistemologia*, e con essa, di quella idea di un universo razionalmente ordinato e conoscibile che è alla base delle *detective stories* tradizionali. Mentre queste si fondano sulla certezza che tutti i fatti abbiano una logica che può essere individuata utilizzando correttamente gli strumenti della ragione, nel "meta-giallo" tabucchiano poiché l'enigma non si scioglie – anzi s'infittisce di incongruenze e misteri, moltiplicando gli interrogativi e le possibili interpretazioni – è messo a nudo il fallimento della logica alla quale la soggettività "forte" ricorre per dare senso alla realtà.

Il che comporta, nello scenario post-umanistico contemporaneo, la progressiva integrazione – e al limite la dissoluzione – di questa identità nell'ordinamento tecno-strumentale, del quale diventa una funzione sempre meno autonoma. Se svolto fino alle sue estreme conseguenze, questo processo metterebbe capo a una liquidazione non soltanto delle categorie ideologico-metafisiche del pensiero occidentale, ma dell'individuo stesso, il quale, imprigionato nel complesso di ordini, discorsi e funzioni del sistema tecno-scientifico, perderebbe il suo *ubi consistam* e in ultima analisi la sua ragion d'essere.

Tabucchi non nega questa angosciante condizione-limite, ma la affronta da una prospettiva postmodernamente paradossale, per la quale se a scomparire non è il soggetto *tout court* ma soltanto la sua forma metafisico-cartesiana, questa scomparsa può diventare – con Foucault – “l’apertura di uno spazio in cui finalmente è di nuovo possibile pensare”. Si tratta di una *chance* esistenziale che passa per l’accettazione del niente che ci costituisce, e costituisce il mondo in cui viviamo; quel niente dal quale, insieme a tutte le cose, sporgiamo per poi ritornarvi, nel mistero imperscrutabile delle ragioni e dei fini di questo funesto, avventuroso viaggio.

Così quando Spino, il protagonista de *Il filo dell’orizzonte*, capisce che “*Nobody*” – il se stesso che cercava indagando sull’identità di uno sconosciuto – “pur esistendo, non è mai esistito”, comincia a ridere come una marionetta “i cui fili sono nelle mani della Necessità”. E tuttavia se la marionetta si è “risvegliata”, vuol dire che ha abbandonato il suo *status* cosale; ovvero, come sostiene Tabucchi stesso in *Autobiografie altrui*, se Spino “si è accorto di essere una marionetta, non è *già più* una marionetta”, si è cioè liberato – sia pure virtualmente e solo per un breve istante – dalle catene di quelle sovrastrutture culturali e valoriali che nella postmodernità coincidono con le imposizioni – con la *Ge-stell* - del razionalismo strumentale.

E allora, piuttosto che rassegnarsi a ricomporre la disgregazione dell’io sotto l’egida di quelle determinazioni che riducono il soggetto a funzionario, se non a funzione, dell’apparato, meglio fare i conti con questa scissione/frantumazione, abbandonando la controproducente illusione di “essere uno che fa parte a sé” – come suggerisce il dottor Cardoso in *Sostiene Pereira* –, e riconoscendo quella “confederazione delle anime” che abita dentro di noi, la quale, con la sua mobile pluralità, ci fa conoscere la moltiplicazione, piuttosto che l’ordinaria riduzione, delle prospettive sul mondo. In questo senso – con Remo Bodei – la letteratura di Tabucchi consente al lettore di sperimentare altre “vite parallele” alla sua, di “immaginarsi fornito di più biografie possibili”; il che, ampliando le sue possibilità conoscitive ed esistenziali, mette capo a una liberazione – per quanto momentanea e immaginaria – dalle limitazioni del reale.

In questa letteratura autenticamente postmoderna l’arricchimento dei “punti di vista panoramici” sul mondo è reso possibile dallo *status* ambivalente e “indebolito” della soggettività dei personaggi, attraverso i quali – come nell’eteronimia pessoana - l’io si mette in scena “dividuo” e multiplo, potenzialmente infinito. Se da un lato, con la loro soggettività instabile e frammentaria – sempre in balia di interrogativi senza risposte, inguaribili sensi di colpa e paralizzanti nostalgie – i personaggi finiscono per ritrovarsi estranei non solo al mondo ma anche a se stessi, dall’altra questa stessa estraneità li disconnette dalle logiche totalitarie della razionalità “forte” al punto che la loro

debolezza identitaria, traducendosi in un'attitudine conoscitiva basata sul dubbio e l'oscillazione piuttosto che sul reperimento di certezze, può trasformarsi in una forza paradossale, un "meno d'essere" che, se non è in grado di superare "la distanza ormai insuperabile tra soggetto e mondo", può almeno attraversarla con quel relativismo autocritico che permette di riconoscere la propria limitatezza e precarietà – insieme a quella di tutte le cose del mondo. Attitudine che si esprime per mezzo di quelle strategie ironico-parodiche tipicamente postmoderne che permettono di descrivere l'assurdità del vivere neutralizzandone l'eccesso di tragicità che indurrebbe al silenzio.

Tra queste il "dialogo mancato" ricorre significativamente nelle opere di Tabucchi a mettere in mostra lo statuto problematico, instabile e scisso, dell'identità, nella sua fatica, se non impossibilità, di stabilire un rapporto reale con l'altro. Così in *Requiem* – vera e propria "allucinazione" in bilico tra sogno e realtà - due personaggi possono disquisire sull'anima senza mai parlare veramente tra loro, in una conversazione tra sordi che sembrano rispondere più a se stessi che all'interlocutore. L'altro del quale l'io si pone alla ricerca, generalmente mosso da rimpianti, rimorsi e nostalgie, si presenta sulla scena come un fantasma, o meglio come un suo *alter ego*; poiché è già "fuori cornice" all'io non restano che le "tracce" che ha depositato nella sua coscienza, tracce che non appartengono più a chi le ha lasciate ma a chi le ha fatte proprie e le rammemora con tormentosa nostalgia. Così, nel fittizio rapporto con l'alterità, il soggetto incontra se stesso – cioè uno dei suoi molteplici sé - e si esercita piuttosto nell'autoriflessione che nell'interlocuzione.

In un'opera come *Si sta facendo sempre più tardi* – metaromanzo epistolare che sovverte le convenzioni del genere –, Tabucchi mette in scena non soltanto una corrispondenza a senso unico, ma una vera e propria "conversazione tra spettri", perché non soltanto i destinatari ma anche i mittenti sono ignoti, impossibilitati a emergere dallo *status* di figure senza nome, fantasmatiche e larvali nel quale si presentano. Lo sono perché intrappolati in una condizione che li inchioda a un "eterno passato" privo di futuro, tormentati dall'insensatezza di un mondo in cui è la categoria stessa del senso ad essere venuta meno.

E tuttavia, con questa loro "attività epistolare un po' folle", tentano di venire a patti con "il buio completo" delle loro "non-vite", nel corso delle quali non hanno compreso ciò che accadeva loro mentre accadeva, o lo hanno compreso troppo tardi. Se è vero che non possono far altro che scrivere "epitaffi" sulle tombe dei loro fallimenti esistenziali, possono almeno farlo con lucida e disarmante sincerità, mostrando di aver raggiunto una forma di verità negativa, o di contro-verità: se la vita è dominata dal caso e il senso è assente, forse bisognerebbe abbandonare la nostra pretesa di "dare un senso a ciò che è privo di senso", e comprendere che "tutto ciò che pensiamo, che

viviamo, che abbiamo vissuto (...) non può essere governato dalle geometrie”, cioè da quelle formule logico-matematiche che “oggettivano” il mondo, e con i loro percorsi rigidamente preordinati approntano per noi un vuoto destino di annichilimento.

Anche se, come afferma il protagonista di *Tristano muore*, nessuna logica tiene insieme i momenti-granelli che formano la storia di una vita – non solo individuale ma collettiva come dimostrano i meta-romanzi storici *Piazza Italia* e *Il piccolo naviglio* -, “di tutto ciò che siamo, di tutto ciò che fummo, restano le parole”, più che le azioni compiute in un dato tempo e luogo, le parole che restano come una traccia dell’Essere che è stato, e che è paradossalmente meglio conoscibile nel momento in cui non è più. “Il verbo non è al principio, è alla fine”, afferma Tristano: anche se la scrittura è “una voce fossile” che non può sostituire la vita, se di questa qualcosa sopravvive è perché resta casualmente impigliato in una di quelle narrazioni attraverso le quali gli uomini da sempre disperatamente cercano di lasciare un’impronta di sé. Attraverso la scrittura-testimonianza alimentata dalla memoria – sembra dirci Tabucchi in ultima analisi - l’esistenza non è completamente annientata, e sopravvivere per noi, sia pure soltanto come assenza resa presente da una voce, da un labile canto.

CAPITOLO 1: LA CONDIZIONE POSTMODERNA

Il termine “postmoderno”, nato all’interno di discorsi specifici come quelli architettonico e letterario, è passato a designare genericamente i mutati assetti delle società post-industriali a partire dagli anni Sessanta¹; ma solo dopo la pubblicazione de *La Condition Postmoderne* (1979) di Jean Francois Lyotard, esso è stato applicato in termini più rigorosamente filosofici; è proprio nelle società tecnologicamente avanzate che, a giudizio del filosofo francese, ha preso forma una cultura innovativa, sostanzialmente diversa rispetto a quella moderna:

L’oggetto di questo studio è la condizione del sapere nelle società più sviluppate. Abbiamo deciso di chiamarla “postmoderna”. La definizione è corrente nella letteratura sociologica e critica del continente americano. Essa designa lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dalla fine del XIX secolo (J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* 5).

Secondo Lyotard, la cultura moderna ha trovato il suo fondamento in alcune grandi sintesi filosofiche - che chiama metanarrazioni, o “*grand récits*” -, la cui “verità” ha un carattere essenzialmente pragmatico: legittimare il conoscere e l’agire in un’ottica di progresso. Esempio il caso dell’Illuminismo, per cui l’uso adeguato della ragione riscatterebbe l’umanità dalla superstizione e dall’ignoranza per condurla verso un mondo sempre più libero, giusto, ordinato e felice. In modo speculare, l’Idealismo promette, attraverso una conoscenza stavolta disinteressata, il raggiungimento di una condizione di “trasparenza”, cioè di autoconsapevolezza dello “spirito assoluto”; allo stesso modo, marxismo e cristianesimo garantiscono, rispettivamente, l’emancipazione dalla schiavitù materiale e da quella morale e spirituale, in un percorso di redenzione che conosce, e sa di poter attingere, la sua meta finale. E’ in questo loro carattere universale e legittimante che essi sono assimilabili ai miti, ma con una importante differenza:

Questi racconti non sono miti, nel senso di favole (il racconto cristiano non fa eccezione). Certo, come i miti essi mirano a legittimare istituzioni e pratiche sociali e politiche, legislazioni, etiche, modi di pensare. A differenza dei miti, tuttavia, non cercano questa legittimità in un atto originale fondatore, ma in un futuro di cui si vuole l’avvento, in altre parole in un’idea da realizzare. Questa idea (di libertà, di “lumi”, di socialismo ecc.) ha un valore

¹ Nell’ambiente letterario americano, la scrittrice Susan Sontag ha accreditato l’estetica postmoderna di intrinseche potenzialità di liberazione culturale; mentre il critico Ihab Hassan ha contrapposto alla declinante cultura moderna le novità che si manifestavano nell’ambito della linguistica, delle scienze sociali, della filosofia e della produzione letteraria. Cfr. Susan Sontag, *Against interpretation and Other Essays*. New York, Dell, 1966. Ihab Hassan, *The dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*. New York. Oxford University Press, 1971.

legittimante perché è universale. Essa orienta tutte le realtà umane e conferisce alla modernità il modo che le è caratteristico: il *progetto*, quel progetto che secondo Habermas è rimasto incompiuto e va ripreso, rinnovato. (J. F. Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini* 27-28).

A differenza di Habermas e dei filosofi che come lui credono ancora che il progetto moderno sia perseguibile, Lyotard pensa che questo sia stato “liquidato” dalla Storia, che ha dimostrato la natura puramente strumentale dei metaracconti ². Questi sarebbero stati delegittimati nei fatti, dalla piega stessa degli eventi storici:

Ognuno dei grandi racconti di emancipazione, a qualunque genere abbia dato l’egemonia, è stato per così dire invalidato nel suo fondamento dagli ultimi cinquant’anni. – Tutto ciò che è reale è razionale, tutto ciò che è razionale è reale: “Auschwitz” confuta la dottrina speculativa. Almeno questo crimine, che è reale, non è razionale. – Tutto ciò che è proletario è comunista, tutto ciò che è comunista è proletario: Berlino 1953, Budapest 1956, Cecoslovacchia 1968, Polonia 1980 (e la serie non è completa) confutano la dottrina del materialismo storico: i lavoratori insorgono contro il Partito. (...) Tutto ciò che è libero gioco della domanda e dell’offerta favorisce l’arricchimento generale, e viceversa: le “crisi del 1911 e del 1929” confutano la dottrina del liberalismo economico (*Ibidem*, 38).

Ad Auschwitz si è distrutto fisicamente un sovrano moderno: tutto un popolo. Si è tentato di distruggerlo. E’ questo il crimine che inaugura la postmodernità, un crimine di lesa-sovranià (*Ibidem*, 29).

L’evidenza di questi fatti ha tolto ogni legittimità ai grandi racconti legittimanti, e ha lasciato campo libero al dispiegarsi di quella razionalità tecnico-strumentale - che Lyotard chiama “tecnoscienza” -, in cui il progetto moderno raggiunge il suo compimento e la sua distruzione. Se, infatti, fin dalle sue origini la modernità aveva prospettato un uomo signore e padrone della natura, e poi le varie rivoluzioni tecnologiche e industriali gli avevano dato gli strumenti per diventarlo, la vittoria delle tecnoscienze ha significato il capovolgimento del dominatore in dominato, in quanto l’uomo stesso diviene progressivamente oggetto delle procedure e delle trasformazioni a cui la razionalità strumentale sottopone il mondo:

² Il postmoderno è, secondo il giudizio di Jürgen Habermas, “decisamente antimoderno”: l’effimero portato dei tempi, fenomeno di superficie ed espressione di istante neoconservatrici e di concezioni irrazionalistiche. Cfr.: Jürgen Habermas, “*Die moderne – Ein Unvollendetes Projekt*”, *Die Zeit*, settembre 1980. Trad. It. In “*Alfabeta*” 22: 15-17, 1981: è il testo pronunziato a Francoforte da Habermas, al quale veniva conferito il Premio Adorno.

(...) Ma la vittoria della tecnoscienza capitalista sugli altri candidati alla finalità universale della storia umana è un altro modo di distruggere il progetto moderno con l'aria di realizzarlo. Il dominio del soggetto sugli oggetti ottenuti dalle scienze e dalle tecnologie contemporanee non si accompagna ad una maggiore libertà né ad un miglioramento dell'educazione pubblica né ad un aumento delle ricchezze meglio distribuite (J. F. Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini* 28).

Questa eterogenesi dei fini non dovrebbe sorprendere: l'uomo stesso è col suo corpo e il suo patrimonio genetico parte di quella natura che la tecnologia ha quasi totalmente colonizzato; e i racconti che ne facevano una specie di divinità non erano, come insegna Nietzsche, nient'altro che favole funzionali alla volontà di vita. E tuttavia, questa volontà non può essere spenta senza che l'esistenza umana perda qualunque scopo e ragione di persistere: così anche in un pensiero così tragicamente demistificatore come quello di Lyotard trova posto un'alternativa alla resa intellettuale.

Una scienza postmoderna è possibile: abbandonati i criteri della "performatività", essa potrebbe trovare legittimazione nella "paralogia", intesa come insieme di pratiche anticonvenzionali e di "mosse" creative, guidate da una razionalità fluida, antidogmatica e provvisoria. Non più sintesi universali, che inevitabilmente approdano a forme di totalitarismo (compreso quello tecnoscientifico, ultimo e letale), ma pratiche discorsive locali, miranti a forme di consenso limitate nel tempo e nello spazio.

E' nel contrasto ad una razionalità singolare e totalitaria che tanti mostri ha generato nella storia dell'umanità, e che potrebbe determinarne l'annientamento, che la filosofia di un Lyotard riscopre un orizzonte di praticabilità che sembrava definitivamente perduto. E, finanche, una dimensione etica, nel momento in cui il riconoscimento della pluralità dei discorsi persuasivi può tradursi in quel rispetto per l'altro senza il quale l'attuale mondo multiculturale inevitabilmente imploderebbe. Persino la generale informatizzazione della società, sfuggendo a forme di controllo e di regolamentazione orwelliane, potrebbe costituire una *chance*, offrendo a tutti i cittadini del mondo, col libero accesso alle memorie e alle banche dati, la possibilità di informarsi e di scegliere con cognizione di causa.

Ciò che soltanto può salvare l'uomo, sembra dire Lyotard, è una specie di umiltà intellettuale: praticandola si possono schivare gli abissi dell'autodistruzione, e procedere sul cammino della conoscenza e della convivenza civile. E' una forma di invito ad "abbassare la voce", dopo e a dispetto di tanti proclami, nella consapevolezza che non esistono (e in realtà non sono mai esistiti) fondamenti a cui ancorare visioni univoche del reale.

Certo, il rischio di generare un nuovo *grand récit*, una nuova ingenua illusione, è concreto ma ineludibile. Lyotard lo sa e mette in guardia dal cedere alla tentazione di “accreditare il grande racconto del declino dei grandi racconti”, anche se poi il cammino da lui proposto sembra basarsi sulla dimenticanza della causa dell’attuale stato delle cose, causa denunciata e poi inevitabilmente rimossa, perché riconoscere la definitiva vittoria della razionalità tecnoscientifica comporterebbe l’inanità di ogni conoscere e agire umano (J. F. Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini* 36). E l’ammutilamento di ogni discorso non sarebbe una soluzione auspicabile; meglio non cedere all’impotenza e imparare a praticare quella che Lyotard ha definito “deriva”, intesa come libera erranza nel *mare magnum* del sapere:

Solo perché non mi sono adattato a portare il lutto della mia impotenza è stato possibile che un modo diverso di pensare prendesse forma, senza una vera giustificazione (...), così come succede in mare a un nuotatore che non riesce a opporsi alla forza della corrente e che, per trovare una via di uscita, si lascia andare alla deriva. (J. Lyotard 54).

Portando a compimento quell’evoluzione che la modernità aveva lasciato allo stato nascente, questa razionalità post-ideologica può aprire ad ampie fasce sociali la progettualità nella produzione di beni materiali e immateriali.

E in una società governata da scienziati e detentori del capitale, anche l’arte può ancora giocare un ruolo importante, compensatorio rispetto alla “poca realtà della realtà” che il nichilismo legato alle logiche della miglior prestazione possibile comporta. Può farlo recuperando quell’estetica del sublime che è all’origine della pittura e in generale dell’arte moderna; la quale nasce dall’impossibilità da parte dell’immaginazione di rappresentare qualcosa di cui si possiede soltanto un’idea astratta, e si propone col suo “piccolo apparato tecnico” di “presentare il fatto che c’è dell’impresentabile” (J. F. Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini* 20). Si tratta della pratica della “presentazione negativa”, della quale scrittori modernisti come Proust e Joyce erano maestri, e che l’arte postmoderna può ripercorrere portandola ai suoi estremi.

Se, infatti, nell’estetica moderna permane un elemento nostalgico che, attraverso le forme, offre una compensazione e un piacere all’emergere dell’impresentabile, il postmoderno liquiderebbe ogni nostalgia, proponendo “presentazioni nuove, non per goderne, ma per far meglio sentire che c’è dell’impresentabile” (*Ibidem*, 23). Secondo Lyotard, è sintomatico che questo modo di procedere accomuni l’arte alla filosofia:

Un artista, uno scrittore postmoderno è nella situazione di un filosofo: il testo che egli scrive, l'opera che porta a compimento non sono in linea di massima retti da regole prestabilite e non possono essere giudicati attraverso un giudizio determinante, attraverso l'applicazione di categorie comuni. Queste regole e queste categorie sono ciò di cui l'opera o il testo sono alla ricerca. L'artista e lo scrittore lavorano quindi senza regole, e per stabilire le regole di ciò che sarà stato fatto (*Ibidem*, 24).

Arte e filosofia avrebbero la forza (e il dovere) di sfuggire alle "nostalgie del Tutto e dell'Uno" che, con le loro illusioni consolatrici, non hanno portato altro che terrore nella storia dell'umanità; invece di "fornire realtà" esse dovrebbero, in linea con l'estetica del sublime, "inventare allusioni al concepibile che non può essere presentato" (*Ibidem*, 24). Se ogni rivoluzione non fa che aggiungere altro male a quello a cui promette di rimediare, le espressioni del pensiero e della creatività umana possono ancora trovare un modo d'essere vive e oppostive, portando, se non una impossibile guerra, almeno una produttiva "guerriglia" al sistema del terrore:

I secoli XIX e XX ci hanno saziato di terrore. Abbiamo pagato abbastanza cara la nostalgia del tutto e dell'uno, della riconciliazione del concetto e del sensibile, dell'esperienza trasparente e comunicabile. Dietro la generale domanda di rilassamento e di pace, sentiamo mormorare il desiderio che il terrore ricominci, che si realizzi la fantasia di afferrare la realtà. La risposta è: guerra al tutto, rechiamo testimonianza dell'impresentabile, attiviamo i dissidi, salviamo l'onore del nome (*Ibidem*, 24).

Che comporta, quindi, un fermo, programmatico opporsi a ogni forma di totalizzazione:

Il postmoderno combatte quindi ogni tentativo di totalizzazione, e in questo ha una funzione di resistenza: porta guerra al tutto, è il dissidio contro la conciliazione, l'affermazione della differenza contro l'identità e l'uniformizzazione, è il continuo rilancio della sperimentazione contro il compimento (Chieurazzi 40).

Si tratta di enunciati che delineano un programma di lavoro, si vorrebbe dire un "manifesto" se questo termine non fosse invisibile ad intellettuali come Lyotard, avversi ad ogni forma di utopia; un programma, questo, che sembra abbia trovato applicazione concreta in quelle forme d'arte disgiuntive e frammentarie che chiamiamo postmoderne – come si vedrà nel caso specifico di Antonio Tabucchi. Leggendo Lyotard, anche se non si dissipano tutte le ambiguità che si addensano attorno al concetto di postmoderno, quantomeno l'oggetto del presente studio comincia ad assumere dei contorni chiari che lo separano da categorie adiacenti, rendendo legittimo, se non indispensabile, un discorso su di esso.

Non a caso il concetto di postmoderno si è presentato fin da principio come problematico ed è stato e, per molti versi, è tuttora ancora al centro di un dibattito che ne ha messo in causa natura, contenuti e limiti cronologici. Oltre alla difficoltà insuperabile connessa a qualunque tentativo di storicizzare il presente, ciò che ne rende difficile la determinazione è il rapporto ambivalente che questo presente intrattiene con il termine moderno. Il “post” di postmoderno sembrerebbe indicare una sua posterità, e una sua contrapposizione, rispetto al moderno; tuttavia, la prima ipotesi implicherebbe quella linearità temporale della storia che i postmoderni stessi rifiutano; la seconda richiamerebbe un’idea di progresso altrettanto incompatibile con la visione postmoderna del passato, come di qualcosa di ineludibile che non può essere cancellato con un “colpo di spugna” e sostituito interamente dal nuovo.

Per questo, alcuni studiosi hanno potuto interpretarlo in termini tipico-ideali, come una categoria dello spirito o un modo della sensibilità.³ È il caso della famosa definizione che ne ha dato Umberto Eco nelle *Postille al Nome della Rosa*:

Credo che il postmoderno non sia una tendenza circoscrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale, o meglio un *Kunstwollen*, un modo di operare. Potremmo dire che ogni epoca ha il suo post-moderno, così come ogni epoca avrebbe il proprio manierismo (tanto che mi chiedo se postmoderno non sia il nome moderno del Manierismo come categoria metastorica) (Eco, *Il Nome della Rosa* 528).

Questa forma di manierismo sarebbe il risultato del processo di distruzione creativa operato dalle Avanguardie che, nel loro continuo anelito al nuovo, avrebbero portato all’impossibilità di dire ancora qualcosa di originale, potendo soltanto produrre, con l’arte concettuale, “un metalinguaggio che parla dei suoi impossibili testi”. Il postmoderno proporrebbe una via d’uscita all’*impasse*:

Riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente. Penso all’atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle “ti amo disperatamente”, perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c’è una soluzione. Potrà dire: “come direbbe Liala, ti amo disperatamente”. A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in una epoca di innocenza perduta. Se la donna sta al gioco, avrà ricevuto una dichiarazione d’amore,

³ È la chiave interpretativa avanzata, tra gli altri, dal semiologo Omar Calabrese. Fin dall’antichità, forme d’arte differenti secondo i diversi paradigmi culturali hanno rappresentato il sentimento di finitezza umana espresso dall’immaginario popolare di fronte al mistero e alla complessità dell’esistenza. Cfr.: Omar Calabrese, *L’età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza, 1987.

ugualmente. Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'ironia ... Ma entrambi saranno riusciti ancora una volta a parlare d'amore (Eco, *Il Nome della Rosa* 529).

Similmente a Lyotard, Eco interpreta il postmoderno come un modo di agire rivolto al superamento del silenzio, divincolandosi dal peso paralizzante del passato. Ma se per il filosofo francese la parola d'ordine era "guerra al tutto", per lo scrittore de *Il nome della Rosa* la soluzione è una rivisitazione ironica del passato. Probabilmente entrambi descrivono qualcosa di profondamente inerente al postmoderno: in letteratura, per esempio, il rifiuto della totalità è all'origine di forme narrative aperte e frammentarie, mentre la rivisitazione del passato produce forme intertestuali come il *pastiche*, ma una stessa opera potrebbe contenerle entrambe.

E mentre entrambe le tecniche sono presenti in molte opere specificamente moderne, è nell'atteggiamento in cui sono utilizzate che si ritrova il *modus operandi* postmoderno. Esso corrisponderebbe all'agire di chi senta di trovarsi alla fine della storia, in una condizione di "posterità", intesa come "fine del mito del progresso, del superamento del culto della novità, della rottura, su cui si è retta e consumata l'esperienza del moderno", e che cerchi di divincolarsi dalle "gabbie metafisiche" e da quelle del pensiero logico-lineare che hanno per secoli intrappolato il pensiero e il comportamento umano (Chiurazzi 53). In questo senso, si può affermare che:

Più che una nuova concezione della storia, il postmoderno è l'imporsi di una logica non lineare (*Ibidem*, 53).

Questa logica sorreggerebbe una nuova forma di razionalità "plurale, a corto-raggio, mirante a legittimazioni fluide, parziali e reversibili" che, rinunciando alle pretese totalizzanti del pensiero metafisico, sia in grado di percorrere nuovi cammini di conoscenza, più adeguati alle mutate condizioni esistenziali (J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* 120). E' evidente che si sta qui delineando un modo tra i diversi legittimi, di concepire il postmoderno come posizione intellettuale "critica" nei confronti dell'esistenza; un modo che, a primo acchito, sembrerebbe allontanarci dalle tesi di chi lo ha letto come espressione riflessa del mondo contemporaneo.

E' il caso di F. Jameson per il quale il postmoderno rappresenterebbe la "logica culturale del tardo capitalismo", cioè di quella fase iniziata alla fine degli anni Cinquanta, quando il "capitalismo puro", supportato da nuove e sempre più pervasive tecnologie, è stato in grado di colonizzare la natura e condizionare la coscienza, sia quella individuale (con la frammentazione dell'identità, in

una sorta di adattamento schizofrenico dell'individuo al sublime tecnologico), che quella sociale (segnando il declino delle identità collettive prodottesi nell'epoca moderna) (Jameson, Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo).

In una prospettiva neo-marxista aperta al multidisciplinarismo nell'arduo tentativo di capire il presente, lo studioso americano legge la nostra società come quella "in cui il valore di scambio si è talmente generalizzato da cancellare la stessa memoria del valore d'uso" (*Ibidem*, 38). Gli effetti di questa generalizzazione, oltrepassando la sfera economica, avrebbero delle inevitabili ricadute sul soggetto, che, perduto per sempre il carattere di identità forte dell'epoca moderna, andrebbe incontro all'esperienza lacerante della frammentazione:

Per lo più, e in particolare negli Stati Uniti, lo sviluppo in senso monopolistico postindustriale ha portato con sé un crescente occultamento della lotta di classe attraverso tecniche di mistificazione messe in atto dai mass-media (...) In termini esistenziali, questo significa che la nostra esperienza non è più compatta e unitaria: non siamo più in grado di stabilire alcuna concreta connessione tra ciò che concerne la vita privata (...) e le proiezioni strutturali del sistema sul mondo esterno, nella forma del neocolonialismo, dell'oppressione e della guerra anti-insurrezionale. In termini psicologici, possiamo dire che, immersi in un'economia basata sui servizi, siamo talmente estraniati dalle realtà della produzione e del mondo del lavoro che abitiamo in una realtà fantastica di stimoli artificiali e di esperienze da telespettatori: mai in alcuna delle grandi civiltà precedenti le grandi preoccupazioni metafisiche, i problemi fondamentali dell'essere e del significato della vita, sono apparsi come ora così completamente remoti e insignificanti. (Jameson, *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo* 10).

Così, mentre l'espressione della sofferenza nella moderna cultura borghese ricadeva nella categoria della "alienazione", il soggetto postmoderno si presenta come frantumato nelle mille immagini di sé e del mondo che il sistema dei media moltiplica all'infinito nel nostro quotidiano, in un disordine esistenziale promosso dal sistema capitalistico stesso.

Sarebbe in questo mutamento il segno del passaggio alla "terza fase" del capitalismo che, secondo Jameson, coincide con l'età postmoderna (in una periodizzazione che fa riferimento alla teoria di Mandel sui tre stadi dell'evoluzione capitalistica).⁴ E poiché tale sistema economico-sociale per poter funzionare al massimo delle sue potenzialità, deve potersi espandere senza limiti, insieme all'individuo sono tutte le forme tradizionali di identità a essere decostruite e infine dissolte. Gli Stati

⁴ Del ricco serbatoio del pensiero marxista, Jameson utilizza soprattutto i concetti interpretativi elaborati dal neomarxismo europeo (Althusser), della scuola sociologica e dialettica di Francoforte (Adorno, Habermas), del trockijista E. Mandel e dei circoli della *New Left Review*. Cfr.: Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati e Boringhieri, Torino, 1997, p. 69.

moderni si trovano costretti a cedere i poteri e le funzioni per cui sono nati ai nuovi soggetti multinazionali che dominano lo scacchiere economico mondiale; le morali tradizionali arretrano, sostituite dai modelli mediatici ispirati a forme individualistiche ed edonistiche di pensare l'essere nel mondo e nella società; e istituzioni secolari come la famiglia, la comunità di riferimento, laica o religiosa, insieme a molte altre forme di socialità si dissolvono nel plasma delle interazioni superficiali e parcellizzate rese possibili dalla virtualità del web.

Cambiano profondamente, e in un modo che pare irreversibile, le coordinate spaziali e temporali della esistenza: all'esperienza geografica tradizionale, basata sui precisi punti di riferimento legati al quotidiano (la piazza, il quartiere, ecc.), e su una precisa separazione di riferimenti (impennata su coppie opposte come quella classica città/campagna), si sostituisce "l'esperienza spaziale discontinua e disorientante del postmoderno" (Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* 154), basata su un "*continuum* di prodotti identici e di spazi standardizzati" (*Ibidem*, p. 281), in cui il soggetto finisce per trovarsi nell'impossibilità angosciata di formarsi una mappa del territorio e di orientarsi nello spazio; e questo sarebbe uno dei segni del tempo in cui viviamo, dominato dal decentramento e dalla virtualità, e si tradurrebbe in quella "mancanza di profondità" che Jameson descrive come tratto essenziale di tutta l'arte postmoderna, e che sarebbe ascrivibile ad una più generale perdita della capacità di conoscere e interpretare il mondo (Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo* 24).

Tale appiattimento colpirebbe, in un modo non meno profondo e determinante, la dimensione temporale che, perdendo lo spessore della prospettiva storica e di quella utopica, finirebbe per essere schiacciata in un "eterno presente", quello di un'epoca "che ha dimenticato come si fa a pensare storicamente" (Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* IX). In questo contesto, l'obiettivo di periodizzare il presente appare, per ammissione dello stesso studioso americano, quantomeno problematica, e tuttavia la sola via percorribile per non affondare in una indistinguibilità dei fatti che impedisce ogni conoscenza.

E' proprio da questo obiettivo che nasce, per Jameson, l'esigenza di una dominante culturale, quella nozione di postmoderno che, posta come realtà sovrastrutturale della società tardo-capitalistica, permetterebbe di descriverne i contenuti e le logiche interne. Ed è questo il punto che, come dicevamo, risulta incompatibile con la concezione del postmoderno che si è deciso qui di assumere. Per lo studioso americano esisterebbe una conformità tra i prodotti artistici più alti (per non dire delle forme di *entertainment* più commerciali) e le logiche del capitalismo dominante, perché essi vi sarebbero completamente integrati al punto di non poterne prendere le distanze per

abbozzarne una rappresentazione che non ne comporti un'apologia. A paragone delle "scarpe da contadina" di Van Gogh, esempio emblematico di un'arte moderna "ermeneutica" in grado di rivelare un mondo assente e di compiere un estremo ma vitale gesto utopico, le "*diamond dust shoes*" di Andy Warhol si presentano come un "oggetto mortuario" schiacciato in una dimensione superficiale incapace di parlare con lo spettatore e di sollecitare in lui alcuno slancio interpretativo (Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo* 19-24). Consisterebbe in questo "blocco ermeneutico" il passaggio dal moderno avanzato (o tardo-moderno) al postmoderno, la cui "caratteristica formale suprema" sarebbe la "piattezza" o "mancanza di profondità" (*Ibidem*, p.24), che la avvicinerrebbe alla presa diretta della realtà offerta dalla fotografia:

Dobbiamo poi sicuramente confrontarci col ruolo che la fotografia e il negativo fotografico svolgono in questo genere di arte contemporanea: ed è proprio questo ruolo che conferisce all'immagine di Warhol la sua qualità mortuaria (...) E' come se avessimo a che fare con l'inverso del gesto utopico di Van Gogh: in quell'opera (...) un mondo sconfitto viene trasformato nello stridore del colore utopico. Qui, al contrario, è come se la superficie esterna e colorata delle cose – precedentemente degradate e contaminate dall'assimilazione alle brillanti immagini pubblicitarie – fosse stata strappata via per rivelare il mortuario substrato bianco e nero del negativo fotografico (*Ibidem*, p.25).

Si tratta di una "morte del mondo dell'apparenza" come tema che l'arte contemporanea assume a rappresentazione del mondo del capitalismo avanzato, in cui, al di là del tema, è nella mutazione profonda del mondo e del soggetto che vi prende parte che si può rinvenire il carattere dominante di un'epoca. Come per Baudrillard⁵, anche per Jameson il mondo è stato trasformato in "pure immagini di se stesso" o "pseudo-eventi e spettacoli", all'interno di una società in cui "l'immagine è diventata la forma finale della reificazione" (*Ibidem*, p.38). Tale reificazione non sarebbe rappresentabile, e tantomeno criticabile dall'arte contemporanea perché essa, come la stessa natura, sarebbe stata completamente colonizzata dal mercato:

Nella cultura postmoderna la "cultura" è diventata essa stessa un prodotto (...) la modernità era ancora almeno in parte e tendenzialmente la critica delle merci e uno sforzo per trascenderle. Il postmoderno è il consumo della mercificazione in quanto processo. (Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* IX-X).

⁵Cfr.: Jean Baudrillard, *La scomparsa della realtà. Antologia di scritti*, Roma, Logo Fausto Lupetti, 2009.

Per Jameson i testi dell'arte postmoderna sarebbero completamente impregnati dalle forme e dai contenuti dell'industria culturale (con tutti i suoi risvolti *kitsch* e *pulp*), fino a integrarsi completamente nelle loro logiche. E, d'altra parte, nell'impossibilità di dire alcunché di originale, non potrebbero far altro che rivolgersi al passato, praticando indiscriminatamente "l'imitazione di stili morti" e "un eloquio costituito da tutte le maschere e le voci immagazzinate nel museo immaginario di una cultura divenuta globale" (Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo* 38).

Si potrebbe obiettare che non tutta la produzione artistica contemporanea si risolve nel citazionismo (ma, al limite, lo ingloba in un discorso espressivo più autonomo), e che forse, al netto del tramonto dei giudizi di valore tradizionale, è un po' estremo (e probabilmente nemmeno Jameson intende farlo) mettere sullo stesso piano gli "show televisivi" e i "film hollywoodiani di serie B" con il cinema di Godard e di Antonioni, o il *Nouveau Roman* francese con la "paraletteratura con i suoi paperback da aeroporto" (*Ibidem*, 10); forse, nell'arte contemporanea è ancora presente il tentativo di attingere una dimensione "altra" rispetto all'esistente, per quanto sia sempre più difficile rinvenirla, perché la società dello spettacolo e del mercato globale sembra eroderne risonanza e valore.

Come in ogni epoca, la produzione artistica (e con essa l'artista) deve procurarsi faticosamente le vie del riconoscimento e dell'approvazione, i margini di manovra per stare contemporaneamente dentro e fuori il sistema, per raccontarne (e utopicamente denunciarne) i risvolti invisibili e oscuri (Tabucchi direbbe il "rovescio"), ciò che è ignorato o nemmeno percepito da chi, come nella celebre poesia di Montale, crede che la sola realtà sia quella visibile e percepibile (Montale, *Satura*). Poiché l'atto artistico è sempre un atto eversivo, compito dell'arte non è rassicurare ma "inquietare le coscienze" - come sostiene Tabucchi -, sollecitandole a una presa d'atto del reale, se non ad un desiderio di cambiamento e innovazione. Una produzione artistica contemporanea ancora distinguibile da quella "di consumo" appare, nonostante tutto, ancora viva e vitale, ed esistono scrittori come Antonio Tabucchi, per i quali la scrittura in quanto atto di creatività e di conoscenza, e quindi di rottura e di ulteriorità rispetto al senso comune, rappresenta una scommessa azzardata ma necessaria.

Se questi scrittori possono essere definiti postmoderni non è perché producono testi conformi alle regole del mercato (anche se col mercato, inevitabilmente, devono confrontarsi), ma in quanto, con le loro opere, ci fanno conoscere il mondo in cui viviamo, un mondo il cui dissesto appare

insanabile. Un mondo-inferno all'interno del quale l'arte non può che abbracciare la seconda delle alternative che Italo Calvino ci presenta come percorribili:

“L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.” (Calvino, *Le città invisibili* 82).

Come detto, per Jameson questo inferno socio-culturale è la conseguenza dell'estensione a livello planetario di una forma di “capitalismo puro”. In questo lo studioso americano si dissocia da chi vede nell'attuale sistema elementi di discontinuità rispetto al capitalismo moderno – per esempio, da chi designa l'attuale sistema economico produttivo come post-industriale -, e fa propria la periodizzazione che individua tre fasi nello sviluppo del capitalismo, segnate dalle principali rivoluzioni tecnologiche mondiali. Secondo la teoria marxiana, nella storia dell'umanità l'assetto economico-produttivo determina, nel lungo periodo, tra le altre sovrastrutture anche il sapere tecnologico; secondo Jameson sarebbe un errore pensare il contrario, e quindi vedere nella tecnologia il “fattore determinante in ultima istanza” tanto della vita sociale che di quella culturale dell'epoca attuale (Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo* 72).

Il fascino che la tecnologia esercita sulle nostre menti, e che trova riflesso in tanta *science fiction* cinematografica e letteraria, dipende dal fatto che essa sarebbe “figura” di qualcos'altro. Con la sua efficacia e complessità, essa fornirebbe alle nostre menti una immagine, pur se approssimativa e indeterminata, della “impossibile totalità del sistema mondiale contemporaneo”, con il suo gigantesco e oscuro *network* di istituzioni economiche e sociali (*Ibidem*, p.73). Questa rappresentazione ci permetterebbe di tracciare i confini teorici del postmoderno, anche qui come in Lyotard, in termini di una estetica del sublime:

Qualcosa di ancora diverso sembra emergere nei testi postmoderni più vitali, ed è la sensazione che, al di là di ogni tematica o contenuto, l'opera sembra in qualche modo collegarsi ai *networks* del processo riproduttivo e offrirci così un'apertura sul sublime postmoderno o tecnologico, la cui efficacia e la cui autenticità sono documentate dal fatto che riescono ad evocare un intero spazio postmoderno che sta sorgendo intorno a noi (*Ibidem*, 72).

Si può senz'altro convenire con Jameson che esistano dei "testi postmoderni più vitali", la cui superiorità rispetto a quelli privi di qualunque valore estetico consiste nella loro capacità di rappresentarci il mondo in cui viviamo. E questo a confutazione della teoria - peraltro sostenuta anche da altri teorici del postmoderno - secondo la quale sarebbe definitivamente caduto il confine tra l'arte di qualità e quella "di consumo" (Ceserani, *Raccontare il postmoderno* 159 e segg.). Ciò che, invece, sembra discutibile nell'analisi dello studioso americano, probabilmente per il suo permanere all'interno dell'ortodossia marxista, è l'assunzione del sistema capitalistico a matrice di tutti gli aspetti del mondo contemporaneo, e la conseguente subordinazione della tecnica a quel sistema. Tale assunzione sembra non tenere conto del fatto che, almeno a partire dalla seconda metà del secolo scorso, il rapporto tra ideologia e tecnica si è ribaltato a favore di quest'ultima, e che è questa, con le sue logiche di efficienza e di efficacia, in linea con i principi della razionalità strumentale, a governare oggi la realtà. Mentre ancora nella modernità delle prime due rivoluzioni industriali i mezzi della tecnica e della razionalità strumentale erano rudimentali e limitati e, quindi, utilizzabili ancora propriamente come "mezzi" dal potere ideologico-politico, ciò non è stato più possibile nel corso del XX secolo, a causa del loro potenziamento qualitativo e della loro diffusione planetaria.

Nella competizione tra le due maggiori ideologie del XX secolo, il socialismo reale e il capitalismo, è emerso chiaramente come ognuna, per prevalere, dovesse potenziare più dell'altra l'apparato tecnico esistente, subordinando a esso anche le sue finalità più intrinseche; in questo modo, inevitabilmente, come sostiene giustamente Severino:

L'Apparato ha trasformato la propria natura, e da mezzo, strumento, è diventato scopo. Da mezzo, per la realizzazione degli scopi ideologici, l'incremento indefinito della potenza dell'Apparato è diventato lo scopo supremo delle ideologie, lo scopo cioè al quale viene subordinata la realizzazione degli scopi ideologici (Severino, *La filosofia futura* 72).

L'ideologia del comunismo dell'Est si è rivelata meno capace, rispetto al capitalismo occidentale, di rinunciare ad alcuni suoi nuclei ideologici di base, come quelli della solidarietà e dell'uniformità sociale, nuclei che si ponevano in contrasto con le necessità dell'accrescimento dell'Apparato, e per questo - e non per il desiderio di democrazia dei suoi abitanti - ha perso il confronto con il modello capitalista occidentale ed è crollata. Scrive Severino:

L'organizzazione marxista dell'apparato scientifico-tecnologico che doveva difendere ed estendere l'aspirazione alla società giusta è stata anche il principale ostacolo al funzionamento di tale apparato. Il capitalismo si è invece rivelato più idoneo del comunismo a rendere congruenti le proprie aspettative a quanto viene richiesto per il funzionamento dell'apparato. Nello scontro con il capitalismo, il comunismo ha quindi dovuto rinunciare ad aspetti sempre più caratteristici del proprio progetto di organizzazione dell'esperienza umana. Per reggere il confronto ideologico col capitalismo, il comunismo ha cioè finito per rinunciare a se stesso. (Severino, *Il declino del capitalismo* 50).

Tuttavia, pur se uscito vincitore dal confronto col comunismo, anche il capitalismo è destinato al tramonto, perché come il comunismo è anch'esso fondato su alcuni principi essenziali in contrasto con le finalità dell'Apparato tecno-scientifico, dal cui funzionamento ottimale dipende la sua stessa sopravvivenza. Anzi, è proprio il principio generatore del capitalismo stesso, quell'"istinto del profitto", che ne determina il potenziamento illimitato, a essere il principale indiziato tra i responsabili della sua eventuale autodistruzione. Tale istinto possiede, infatti, un nocciolo di irrazionalità irriducibile – a dispetto di ogni tentativo di regolamentazione del sistema –, perché nel suo slancio espansivo erode progressivamente la base materiale su cui si fonda, e cioè la Terra stessa con le sue risorse che, per quanto abbondanti, non potranno mai essere sufficienti a uno sviluppo senza fine. Quando questa base materiale sarà completamente esaurita, si arriverà inevitabilmente a un punto limite, in cui il capitalismo si troverà di fronte al dilemma così enunciato da Severino:

O distrugge la Terra, e quindi distrugge se stesso; oppure si dà un fine diverso da quello per il quale esso è quello che è, e anche in questo caso distrugge se stesso (*Ibidem*, 66).

In quest'ottica, non sarà, quindi, alcun genere di coscienza "umanistica" a produrre il cambio di rotta, ma il prevalere di una "volontà di potenza", quella tecno-scientifica, su un'altra volontà di potenza, quella capitalistica, nel momento in cui quest'ultima, per via dei suoi elementi costitutivi di inemendabile irrazionalità, si proverà meno adeguata a garantire la continuità e l'espansione della vita sul nostro pianeta. Così come il capitalismo era prevalso sul comunismo, e prima ancora sulle altre ideologie umanistiche, la tecnoscienza prevarrà sul capitalismo, perché, posto di fronte al rischio più alto, solo nella tecnoscienza potrà trovare i mezzi per scongiurare l'autodistruzione; e tuttavia, evitare la distruzione della base materiale della sua stessa ricchezza, significherà per il capitalismo rinunciare al fine ultimo del profitto per perseguire quello, per esempio, della salvaguardia del pianeta, e subordinarsi così alle regole della razionalità tecnologica, dimostratasi una forma di razionalità più perfetta, esente dalle "scorie" di irrazionalità che qualunque ideologia

contiene. In quanto “modo formalmente più *razionale* di esercitare il potere” (Weber, *Economia e società* 217), la razionalità tecnica sembra destinata a prevalere e a subordinare a sé tutte le altre ideologie, le quali si sono dimostrate, o si dimostreranno in un prossimo futuro, incapaci di perseguire autonomamente i propri fini, facendo a meno degli strumenti e delle procedure di calcolo e di controllo che tale forma di razionalità è in grado di predisporre.

Naturalmente – e in questo soltanto ci si allontana da Severino - nessuno può affermare con sicurezza che tale forma di razionalità, per quanto ottimale allo stato attuale dell’evoluzione, sia *la più perfetta possibile e immaginabile*; altri stadi della razionalità potrebbero sorgere se il cammino dell’umanità non s’interromperà bruscamente, così come altre volontà di potenza si potranno in futuro dimostrare più potenti e capaci di salvaguardare l’esistenza dell’umanità. In fondo, proprio quella “cattiva infinità” che sembrerebbe garantire un indefinito potenziamento della tecnica, potrebbe cedere, a un certo punto, in qualche suo anello – come le catene ideologiche da lei soppiantate - e lasciare il passo, a sua volta, a uno stadio esistenziale più avanzato, anche se per ora inimmaginabile. Forse qualunque sistema di vita non potrà che rivelarsi nella sua finitezza costitutiva, incastonato com’è nel tempo e nello spazio, destinato a servire la vita entro certi limiti, rispetto alla vita in se stessa che è illimitata e infinita.

Per il momento, non si può non riconoscere che, nel mondo attuale le ideologie e le morali tradizionali non governano più l’agire e il conoscere umano – se non in forme marginali e residuali - , costrette a passare il testimone a un sistema di conoscenza e di azione post-ideologico, che per semplicità chiamiamo tecno-scientifico. Poiché tale sistema, a differenza di tutti quelli che lo hanno preceduto, non mette più al centro l’uomo con i suoi desideri e i suoi bisogni, ecco che quel sentimento di “postumità” di cui si parlava all’inizio di questo capitolo, si presenta come il sentimento dominante della nostra epoca, la postmodernità, e come il tratto fondamentale di quelle forme artistiche – che qui sono designate, per semplicità, come postmoderne – che della condizione umana del nostro tempo cercano di farsi interpreti.

CAPITOLO 2: OLTRE LA STORIA, OLTRE LA METAFISICA: LA FINE DELLA MODERNITA'

Ciò che accomuna molte delle analisi dell'epoca e del mondo in cui viviamo è il sentimento – o la constatazione razionale – del nostro collocarci “al di là” di alcune condizioni e categorie che avevano caratterizzato le epoche precedenti – in particolare la modernità. Di queste condizioni e categorie, quelle che sembrano avere un peso maggiore sui cambiamenti che qui si stanno analizzando sono la storia e la metafisica. Per Gianni Vattimo, se il postmoderno è l'esperienza di una fine, lo è nel senso di una “fine della storia”, o quantomeno del concetto di storia portato avanti dalla modernità:

La modernità, nell'ipotesi che propongo, finisce quando – per molteplici ragioni – non appare più possibile parlare della storia come qualcosa di unitario (Vattimo, *La società trasparente* 8).

La modernità, in questa prospettiva, è concepita come l'epoca che pensa la Storia come un percorso di miglioramento ed emancipazione dell'umanità a opera della razionalità “illuminante”, un percorso unitario, perché unitarie e univoche sono le leggi della ragione – e “magnifiche e progressive” sono le sorti umane. Persino Marx, convinto che all'interno della contraddittoria storia occidentale ci fosse spazio per l'emancipazione delle classi lavoratrici, ne aveva prospettato una evoluzione positiva. Anche per lui la storia è progresso, e per questo al suo pensiero non è dato uscire dai limiti della modernità.

Naturalmente, il progetto moderno aveva conosciuto fin dall'inizio una serie di critiche; per esempio quelle di Max Weber:

Weber sosteneva che le speranze e le aspettative dei pensatori dell'Illuminismo erano un'amara e ironica illusione. Essi ponevano un legame forte e necessario fra la crescita della scienza, la razionalità e la libertà umana universale. Ma una volta smascherata e compresa, l'eredità dell'Illuminismo si rivelava il trionfo della razionalità finalizzata-strumentale (...) La sua crescita non porta alla realizzazione concreta della libertà universale, ma alla creazione di una “gabbia d'acciaio” di razionalità burocratica da cui non si può fuggire (Harvey 29).

Ma è con Nietzsche che cade ogni illusione illuministica: egli dimostra, infatti, che il moderno non è altro che un insieme di energie vitali, selvagge e distruttive, che si dispiegano al di sotto dell'apparente ordine razionalmente imposto, per effetto di una indomita volontà di potenza - insieme creatrice e distruttrice - come nella natura mitica di Dioniso. Secondo Gianni Vattimo è da

questo Nietzsche – approssimativamente quello di *Umano troppo umano* – così come, per ragioni diverse, da Heidegger che bisogna partire se si vuole dare dignità filosofica ai discorsi sulla fine della modernità e l'avvento del postmoderno; secondo il filosofo torinese:

Il passo decisivo per operare la connessione tra Nietzsche-Heidegger e il “postmodernismo” è la scoperta che ciò che quest'ultimo cerca di pensare con il prefisso “post” è proprio l'atteggiamento che, in termini diversi ma, secondo la nostra interpretazione, profondamente affini, Nietzsche e Heidegger hanno cercato di costruire nei confronti dell'eredità del pensiero europeo, che essi hanno messo radicalmente in discussione, rifiutandosi però di proporre un “superamento critico”, per la buona ragione che questo avrebbe significato rimanere ancora prigionieri della logica di sviluppo propria di questo stesso pensiero (Vattimo, *La fine della modernità* 10).

Ciò che entrambi criticano della modernità è, appunto, la sua idea di storia del pensiero come progressiva appropriazione – o riappropriazione - dei “fondamenti”; ciò che non vogliono fare è proporre un “superamento” di questa idea della Storia, perché questo significherebbe rimanere all'interno della stessa logica di sviluppo lineare propria della modernità.

Il “pensiero del fondamento”, nato per assicurare stabilità alle strutture dell'Essere, si è rivelato sempre più chiaramente come una sua dismissione in favore dell'ente. Per uscire da questa prigione – che rappresenta l'asservimento finale dell'uomo, il suo passare da ente dominatore a ente dominato – Nietzsche e Heidegger propongono una posizione ontologica che accetta l'instabilità e la transitorietà come sua costitutiva dell'Essere: la scoperta liberatoria che l'Essere non è, ma diviene. La concezione dell'*Essere come fondamento*, propria della metafisica, lascia il posto a quella dell'*Essere come evento*, che si può definire post-metafisica, o post-moderna – così come, secondo Vattimo, possiamo considerare Nietzsche e Heidegger i primi filosofi della postmodernità. L'Essere va pensato e studiato nel suo accadere e nel suo storicizzarsi, non però come facevano i moderni per situarlo sulla linea del progresso, ma per lasciarlo libero di presentarsi nel tempo, e alla fine dissolversi (*Da-sein*). Questa è la *chance* che secondo Vattimo ci offerta: quella di vivere il nostro tempo non solo nella sua dimensione di decadenza, ma con quell'atteggiamento che Nietzsche definisce “nichilismo attivo”, tipico dell'uomo dell'avvenire, finalmente liberato dalle false illusioni ed esente da un comportamento difensivo e “reattivo”, che paralizza nella impotenza della nostalgia.

Nell'analisi di Vattimo, un postmoderno così concepito è l'esperienza della dissoluzione delle categorie metafisiche; e poiché, tra queste, è la categoria del “nuovo” quella che tramontando determina i maggiori effetti di mutamento, la postmodernità si presenta non come uno stadio

ulteriore, e magari estremo, della storia così come l'abbiamo sempre pensata, ma come un'epoca che sussiste in condizioni di "non-storicità, o meglio ancora di post-istoricità" (Vattimo, *La fine della modernità* 14).

Numerose le ragioni che Vattimo prende in esame come cause di questa condizione. Riprendendo le analisi retoriche applicate alla storiografia, il filosofo torinese ci ricorda che la storiografia che conosciamo è profondamente condizionata dalle regole narrative, al punto che essa è "molto più 'una storia', un racconto, di quanto generalmente si sia disposti ad ammettere" (*Ibidem*, 17). Gli eventi diventano Storia perché si costituiscono in una narrativa in cui alcuni elementi vengono privilegiati a scapito di altri, espressi in un certo tono, letti da un particolare punto di vista: lo storico, quindi, compie essenzialmente un'operazione letteraria, una creazione di *fiction*: traduce i fatti in *fiction*. E' anche la tesi di Hayden White:

Ci sono testi di storia che potrebbero passare per romanzi e molti romanzi che potrebbero passare per testi di storia. [...] Entrambi desiderano fornire un'immagine verbale della realtà ... L'immagine della realtà che il romanziere costruisce si riferisce in qualche modo all'esperienza umana che non è meno reale di quella cui si riferisce lo storico, [...] La storia è una forma di fiction quanto il romanzo è una forma di rappresentazione storica (White, *Tropics of Discourse* 99).

Si tratta di un argomento che aggredisce soprattutto la tradizionale idea storiografica di una Storia distinta e autonoma dalla narrativa, a essa superiore nella sua capacità di mostrare l'oggettività dei fatti realmente accaduti. Gli storici tradizionali hanno sempre pensato di svolgere un lavoro fondamentalmente differente da quello dei romanzieri, occupandosi di eventi "reali" laddove quelli raccontano eventi "immaginari"; in realtà, sia lo storico che il romanziere si propongono di comprendere le vicende del mondo reale che accadono nel tempo, traducendole in forme narrative ed esprimendole sulla scorta dei modelli linguistici⁶. Poco importa, allora, se il mondo in questione sia concepito come reale o immaginario, dal momento che il modo di dargli significato per comprenderlo è lo stesso.

Del resto, dal post-strutturalismo in avanti, l'idea dell'oggettività della Storia è stata messa in discussione fino ad apparire, oggi, tanto illusoria quanto, a suo tempo, quella dell'oggettività del romanzo realista. Tanto la storiografia quanto la letteratura non possono eludere la parola, poiché essa è l'unico mezzo per colmare il divario ontologico tra l'uomo e il mondo; tuttavia, dal momento

⁶ Marc Bloch ha rimarcato che, per la natura artigianale del mestiere di storico, la ricostruzione storica può avere un esito solo probabile, condizionato dalle testimonianze, da documenti apocrifi o volutamente celati, dalle interessate testimonianze dei personaggi direttamente coinvolti negli avvenimenti narrati. Cfr. *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 1993.

che le parole sono sempre connotate e mai “innocenti” – nonostante le pretese dello storico tradizionale di poter restare assolutamente fedele agli eventi –, ogni scrittura implica una resa dei fatti che non può riprodurre la realtà oggettiva, ma soltanto fornirne una interpretazione, così come fa la letteratura.

C'è poi, come Vattimo ci ricorda, la questione del carattere ideologico della Storia. La Storia è, come afferma Benjamin in *Tesi di filosofia della storia*, essenzialmente “storia dei vincitori”; e solo nella prospettiva dei vincitori la sua narrazione acquista consequenzialità e unitarietà; tutto ciò che viene dai “vinti”, e che dalla prospettiva dei vincitori appare inessenziale o irrazionale – e, in sostanza, pericoloso – viene sistematicamente espunto dal racconto, e infine violentemente cancellato dalla memoria.⁷ E' ciò che è accaduto, per esempio, ai popoli colonizzati di ogni epoca storica – e che accade, ancora oggi, tutte le volte che qualunque minoranza è oggetto di un'omologazione culturale. Ma è stato, appunto, il processo di liberazione di questi popoli che ha mostrato l'illegittimità della pretesa di fondare una Storia universale, valida per tutti ma fondata esclusivamente sui valori e sui bisogni dei popoli europei. L'illegittimità, o meglio l'impossibilità, se – come sostiene Vattimo - questa Storia universale non è mai esistita. Da questo punto di vista postmoderna sarebbe la consapevolezza di questa impossibilità, più che – come sostiene Vattimo – l'impossibilità stessa.

Per il filosofo del “pensiero debole” sarebbe la disgregazione della Storia universale in storie particolari l'origine della dissoluzione della Storia stessa. E questo sia sull'asse diacronico che su quello sincronico, dal momento che con la capillare diffusione delle tecnologie dell'informazione, e la conseguente moltiplicazione dei centri di raccolta e diffusione degli avvenimenti...

La storia non è più un filo unitario conduttore, è invece una quantità di informazioni, di cronache, di televisori che abbiamo in casa, molti televisori in una casa. (Vattimo, *Filosofia al presente* 17).

Così, mentre all'uomo moderno era ancora dato fare esperienza della Storia in quanto esposizione unitaria e coerente, teleologicamente orientata, questa esperienza non sarebbe possibile nella postmodernità, essendo la nostra “l'epoca in cui tutto, mediante l'uso dei nuovi mezzi di comunicazione, la televisione soprattutto, tende ad appiattirsi sul piano della contemporaneità e della simultaneità; producendo anche così una de-storicizzazione dell'esistenza” (Vattimo, *La fine della modernità* 18).

⁷ Cfr. Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, Milano-Udine, Mimesis, 2012 (Benjamin).

Non si tratta soltanto di una possibilità teorica ma di una esperienza che ognuno può fare nella vita di ogni giorno: ognuno, vagando con nomadismo istintivo tra le reti della propria tv, soffermandosi sui numerosi spettacoli, telegiornali e talk show – in cui i punti di vista si moltiplicano, implodendo - può facilmente avvertire lo sperdimento che provoca la frammentazione e disseminazione del reale. Forse, come sostiene apocalitticamente Baudrillard, la tv e i media hanno aggredito il nostro mondo come un virus, colonizzando la nostra percezione al punto che non siamo più in grado di cogliere l'irrealtà del mondo rappresentato, del mondo-spettacolo, perché questo, grazie alla sua "perfezione virtuale" è diventato reale, la realtà in cui siamo immersi e da cui non possiamo prescindere. Dinanzi a questa virtualità del reale siamo inermi, non ci è dato nemmeno vivere, come un tempo, l'alienazione, perché viverla aprirebbe già una prospettiva di liberazione. Nelle condizioni attuali – quelle imposte dalla tecnica - ci troviamo, invece, "al di là di ogni disalienazione", in una condizione che, per Baudrillard, è estrema, terminale:

Con la Realtà Virtuale e tutte le sue conseguenze siamo giunti al limite estremo della tecnica, alla tecnica come fenomeno estremo. Oltre la fine, nulla più è reversibile, non ci sono più tracce e neanche nostalgia del mondo precedente. Questa ipotesi è molto più grave di quella dell'alienazione tecnica o dell'"imposizione" tecnica (*Gestell*) heideggeriana, si tratta di un progetto di scomparsa irreversibile, nella più pura logica della specie. L'ipotesi di un mondo assolutamente reale, dove diversamente dall'artista di Michaux, avremmo ceduto alla tentazione di non lasciare tracce. (J. Baudrillard 20).

Si tratta di uno scenario abissale, che, evidentemente non si è ancora realizzato ma che sembra baluginare a breve distanza, e con un certo nitore; e già, alcuni futurologi hanno battezzato col nome di "singolarità" il momento in cui la tecnologia, sviluppandosi esponenzialmente al di là di ogni controllo e comprensione umana, determinerà questa sparizione. A quell'altezza, l'intelligenza biologica avrà fatto il suo corso, giungendo alla produzione di intelligenze artificiali in grado di potenziare se stesse, fino a rendersi autonome e a dare vita ad una nuova struttura del mondo, evoluta in modi inimmaginabili allo stato attuale.

Per Günther Anders già nel 1980 quella che lui definiva "terza rivoluzione industriale" ha alterato irreversibilmente il mondo e la natura umana, aprendo un'era in cui l'uomo risulta "antiquato", soppiantato nel suo tradizionale ruolo di soggetto della Storia dalle macchine da lui stesso prodotte:

Il mondo, nel quale oggi viviamo e in cui tutto si decide sopra le nostre teste, è un mondo tecnico; al punto che *non possiamo dire che, nella nostra situazione storica, esiste tra l'altro anche la tecnica, bensì dobbiamo dire: la storia ora si svolge nella condizione del mondo chiamata "tecnica"; o meglio, la tecnica è ormai diventata il soggetto della storia con la quale noi siamo soltanto "costorici".* (Anders, *L'uomo è antiquato*, vol. II: Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale III).

Nelle macchine la razionalità umana raggiunge il suo compimento e, non potendo evolversi ulteriormente, cede il passo alla sua creazione. La Storia umana verrebbe, quindi, a bloccarsi in una fase non passibile di una ulteriore evoluzione, perché ogni evoluzione sarebbe determinata – per la prima volta nella Storia – da un soggetto diverso dall'uomo. Per il filosofo tedesco è questo il "tempo finale" che altri chiamano tempo post-istorico o fine della Storia: una condizione alla quale l'atavica capacità dell'uomo di modificare il mondo comporta, in ultimo, la mutazione dell'uomo stesso, e il suo superamento.

L'umanità, in atto incapace di collocarsi all'altezza degli eventi, vive questa mutazione con una sofferenza che solo a stento riesce a concepire e verbalizzare; si tratta di una condizione che Anders attribuisce alla incapacità umana di comprendere l'evoluzione che modella il mondo per opera della tecnica, definendola "dislivello prometeico":

Chiamiamo "dislivello prometeico" *l'asincronizzazione* ogni giorno crescente *tra l'uomo e il mondo dei suoi prodotti*, la distanza che si fa ogni giorno più grande. (Anders, *L'uomo è antiquato*, vol. I: Considerazioni sull'anima nell'epoca dell'era della seconda rivoluzione industriale 24).

Il divario diventa incolmabile dal momento che, mentre il potenziamento della tecnica non conosce limite, l'immaginazione umana è limitata, e non è in grado di prevedere in che modo la tecnica trasformerà l'uomo e il mondo. Ne risulta una forma di paralisi della immaginazione, tanto perché l'evoluzione tecnica è in sé priva di senso ed esponenziale, quanto perché, rinchiusi come siamo nella parcellizzazione delle competenze e dei lavori, possiamo conoscerne solo alcune parti o frammenti, ma non la trama complessiva. Si tratta di un sentimento che – come si approfondirà più avanti – l'arte postmoderna rappresenta in un modo così intenso ed esteso, da poter dire che ne costituisce l'essenza. In *L'uomo è antiquato* Anders lo analizza a fondo, descrivendo le conseguenze che il cambiamento ha avuto in ogni aspetto della vita pratica e nel mondo di pensare dell'uomo contemporaneo.

Nel pensatore tedesco permane, malgrado tutto, una ostinata fiducia nella intelligenza umana: perché, anche se il cambiamento non dipende più interamente da noi, possiamo ancora interpretarlo e, in qualche modo, evitare che esso avvenga “senza di noi”. Perduto il suo lato pragmatico, la Storia per Anders diventa “ermeneutica”, interpretazione del mondo tecnico, e tale permane con una funzione che appare residuale.

Ancora più fiduciosa è la posizione di Vattimo, per il quale il processo di “indebolimento” delle categorie metafisiche può essere vissuto come un evento liberatorio. In *La Società Trasparente*, dopo aver argomentato che la società postmoderna è, essenzialmente, la società dell’informazione – e cioè che la sua fisionomia complessa e al limite caotica è determinata principalmente dalla struttura e dal funzionamento dei *mass media* -, Vattimo sostiene che è proprio in questa mancanza di ordine e in questo moltiplicarsi di punti di vista che si può rinvenire una possibilità di progresso e di emancipazione per l’uomo.

In quest’ottica, i tanto criticati mezzi di comunicazione possono essere utilizzati per infrangere le barriere tradizionalmente uniformanti delle verità autoritarie e consentire l’emergere di rappresentazioni di verità locali e minoritarie (Vattimo, *La società trasparente*). E’ il caso dei Paesi decolonizzati che hanno portato a compimento la loro emancipazione non solo in termini politico-militari ma anche e soprattutto ideologico-culturali, dimostrando come il modello di uomo e di società imposto dagli Europei non fosse il migliore possibile, quello al quale ogni altra società doveva conformarsi per conseguire una più alta forma di civilizzazione. E’ anche il caso delle minoranze etniche e “di genere” che hanno dato vita a movimenti di emancipazione all’interno dei Paesi industrializzati, altamente sviluppati sotto il profilo tecnologico ma ancora incapaci di riconoscere e attribuire pari dignità a tutti i cittadini, nella loro diversità di orientamenti e di condizioni. Merito dei *mass media* sarebbe proprio quello di permettere la “presa di parola” di queste minoranze, in una “moltiplicazione vertiginosa della comunicazione” che fa sì che sia impossibile “concepire il mondo e la storia secondo punti di vista unitari” (*Ibidem*, 13).

Evidentemente, siamo agli antipodi delle tesi della Scuola di Francoforte che attribuivano ai mezzi di comunicazione di massa un potere di omologazione virulento e quasi “demoniaco”, corresponsabile del prosperare dei totalitarismi novecenteschi – si pensi al “Grande Fratello” descritto da Orwell in *1984*. Vattimo rimarca con forza la sua distanza da quelle posizioni critiche, spiegando come, dal suo punto di vista, la “società del tempo reale” da lui descritta sia il contrario della “società trasparente” che auspicavano gli illuministi – quella di una perfetta coincidenza tra fatti e interpretazioni, tra “mappa” e “territorio”. La società postmoderna è, al contrario, quella in

cui l'esistenza di una sola realtà è definitivamente smentita dal proliferare dei centri di informazione e di rappresentazione del mondo; quella in cui, in luogo dell'avvento dello "Spirito Assoluto", si realizza la profezia nietzscheana secondo la quale il mondo vero diventa favola. Al di là delle apparenze che i *media* divulgano, amplificate o anche distorte, non v'è luogo a un "in sé" al quale si possa pervenire, eliminando le scorie e affinando gli strumenti di indagine. Realtà è, invece, "il risultato dell'incrociarsi, del 'contaminarsi' (nel senso latino) delle molteplici immagini, interpretazioni, ri-costruzioni che, in concorrenza tra loro o comunque senza alcuna coordinazione 'centrale', i *media* distribuiscono": da qui l'ideale di emancipazione che Vattimo intravede come una *chance* per l'uomo contemporaneo:

La tesi che intendo proporre è che nella società dei *media*, al posto di un ideale emancipativo modellato sulla autocoscienza tutta spiegata, sulla perfetta consapevolezza di chi sa come stanno le cose (sia esso lo Spirito Assoluto di Hegel o l'uomo non più schiavo dell'ideologia come lo pensa Marx), si fa strada un ideale di emancipazione che ha alla propria base, piuttosto l'oscillazione, la pluralità, e in definitiva l'erosione dello stesso "principio di realtà". L'uomo oggi può finalmente divenire consapevole che la perfetta libertà non è quella di Spinoza, non è – come ha sempre sognato la metafisica – conoscere la struttura necessaria del reale e adeguarsi ad essa (Vattimo, *La società trasparente* 15).

In questo senso appare fondamentale l'insegnamento di quei "maestri del sospetto" che, ancor prima dell'avvento della società postmoderna, hanno diffidato delle filosofie sistematiche e delle ideologie. Tra essi Nietzsche che, in particolare, ci ha svelato la natura strumentale dei fondamenti metafisici, costruiti dall'uomo in funzione della necessità di crearsi un mondo a sé commisurato e "protetto, difeso dal pericolo e dalla violenza"⁸. Secondo il filosofo tedesco le verità della metafisica, pensate come universali ed eterne, così come i modelli valoriali dell'etica e della religione e le certezze della gnoseologia e della scienza, non sono state altro che false, autoingannevoli – e persino tracotanti – "menzogne vitali" atte a esorcizzare la paura dell'ignoto e il tragico dell'esistenza:

In un angolo remoto dell'universo scintillante, diffuso in innumerevoli sistemi solari ... c'era una volta un astro su cui animali intelligenti scoprirono la conoscenza. Fu l'istante più tracotante e menzognero della storia del mondo... Misero, spettrale fugace, privo di scopo e arbitrario è il comportamento dell'intelletto umano entro la natura. Vi furono eternità in cui non esisteva; quando per lui tutto sarà nuovamente finito, non sarà accaduto

⁸ La frase "i miei scritti sono stati definiti una "scuola del sospetto" è di Friedrich Nietzsche, nella prefazione a *Umano troppo umano*, Milano, Piccola Biblioteca Adelphi, 1972, vol. I.

nulla di notevole. (Nietzsche, Su verità e menzogna in senso extramurale, in “Opere di Friedrich Nietzsche”, edizione Il 355).

Decidendo di collocarsi al di fuori e al di là della tradizione metafisica, e decretata la morte di Dio, Nietzsche intravede per l'uomo futuro una sola via d'uscita: accettare come costitutiva della condizione umana l'assenza di cause e di fini ultimi, e la caduta di tutti i valori ideologici e morali – chiama questo processo “tra-svalutazione di tutti i valori”. L'uomo così immaginato – lo *Übermensch* – che non soggiace al bisogno del pensiero fondazionale, e non si perde nella inutile ricerca di valori supremi – e del valore supremo-Dio - torna a esprimere potenzialità vertiginose:

“Con la piena conoscenza dell'origine aumenta l'insignificanza dell'origine... La realtà più vicina, quel che è intorno e dentro di noi, comincia a poco a poco a mostrare colori e bellezze ed enigmi e ricchezze di significato”. (Nietzsche, Aurora, in Opere, ed. Colli-Montinari, vol. IV 44).

Facendo propria la lezione nietzscheana, Vattimo concepisce il momento liberatorio come quello in cui le differenti culture e razionalità “locali” possono manifestarsi, libere di esprimersi perché non più inibite da alcuna cultura e razionalità centrale. L'emergere di questi “dialetti”, di queste forme “altre” di esistenza, genera uno “spaesamento” che sgretola i punti fermi e le certezze, ma al tempo stesso emancipa dal pensiero autoritario e permette il pacifico scambio tra le lingue e le culture. Infatti, se ciascuno parla il proprio dialetto – così come esprime la propria cultura o professa la propria religione – nella consapevolezza che esso rappresenta uno dei molteplici linguaggi, e non l'unico o il migliore, sarà portato a considerare paritario il diverso, nutrendo per esso un rispetto che inevitabilmente manca all'uomo che crede di conoscere la verità e di camminare correttamente in essa.

Quest'uomo finalmente maturo e consapevole – nel mondo post-moderno e post-metafisico della comunicazione generalizzata – farà così esperienza di una libertà vissuta come “oscillazione continua tra appartenenza e spaesamento” (Vattimo, La società trasparente 17). Quest'uomo non nutrirà più nostalgia per il mondo delle essenze unitarie e delle verità assolute, e saprà praticare l'arte che Nietzsche definisce “continuare a sognare sapendo di sognare”⁹.

⁹ Il riferimento è all'aforisma nicciano la “coscienza dell'apparenza”, in *La gaia scienza*: “Improvvisamente mi trovo sveglio in mezzo a questo sogno, ma soltanto per constatare che proprio sogno e che debbo continuare a sognare ... Che cosa è l'«apparenza» ora per me? In verità non l'opposto d'un qualche essere. Che cosa so dir io d'un essere qualunque che non siano per l'appunto solamente predicati della sua apparenza? ... Apparenza è per me l'azione e la vita stessa, che si spinge tanto innanzi nel dileggiare se stessa da farmi sentire che qui non vi è che parvenza, fuoco fatuo, danza di folletti e niente più, che in mezzo a tanti sognatori anch'io, «il conoscitore», ballo il mio ballo, che il

Vattimo riconosce che si tratta di una possibilità problematica e non garantita, perché tale nostalgia è ancora radicata in noi, e il mondo dei *media* può sempre acquistare il volto oscuro del “Grande Fratello” orwelliano, o quello vuoto e banale del chiacchiericcio e della inautenticità. Per evitare quest’esito, dobbiamo tenere sempre a mente la lezione di filosofi come Nietzsche ed Heidegger: essi dimostrando in modo chiaro e definitivo che “l’essere non coincide necessariamente con ciò che è stabile, fisso, permanente, ma ha da fare piuttosto con l’evento, il consenso, il dialogo, l’interpretazione, si sforzano di renderci capaci di cogliere questa esperienza di oscillazione del mondo postmoderno come una *chance* di un nuovo modo di essere (forse: finalmente) umani” (Vattimo, *La società trasparente* 19-20).

L’auspicio di Vattimo, in linea con il pensiero dei grandi maestri del pensiero novecentesco, è condivisibile, ma sembra ricadere ancora all’interno di quel pensiero “umanistico” dal quale vorrebbe emanciparsi. Risulta umanistica, in particolare, l’idea di una tecnica “neutrale” a disposizione dell’uomo come mezzo per la realizzazione di fini che è l’uomo, e non la tecnica, a stabilire. In quest’ottica, la tecnologia può essere usata “bene o male”, cioè l’uomo può dirigerne gli effetti verso scopi che favoriscono o danneggiano il suo benessere e il suo avvenire. Questo poteva darsi in un’epoca pre-tecnologica, nella quale i mezzi tecnici erano limitati e ancora controllabili da parte dell’uomo, e non nel mondo attuale in cui la tecnica – intesa tanto come tecnologia quanto come razionalità strumentale che presiede al suo utilizzo – si è completamente dispiegata, e non è più un mezzo ma una forza modellante che genera un mondo con determinate caratteristiche, alle quali l’uomo non può che adattarsi. Cadute le forze ideologiche e morali della metafisica, non resta, come vorrebbe Vattimo, la *chance* post-metafisica di una vita liberamente estrinsecata nella assenza di condizionamenti, ma il condizionamento assoluto posto dalla razionalità strumentale, che si prospetta come unico e forse definitivo soggetto della Storia. E questo perché, come confermato dal pensiero filosofico al quale Vattimo si ricollega, il mondo della tecnica – il *Ge-stell* heideggeriano – rappresenta il compimento, e non il superamento, del pensiero metafisico.

Vattimo stesso. in *La fine della modernità*, utilizza questo argomento all’interno dell’analisi della crisi dell’umanismo, richiamando la *Lettera sull’Umanismo* di Heidegger (Heidegger, *Lettera sull’Umanismo*). Fin dall’epoca umanistico-rinascimentale, la collocazione dell’uomo al centro delle vicende storiche e la sua esaltazione in quanto *artifex mirabilis*, capace di creare praticamente

conoscitore è uno strumento per prolungare la danza terrestre ..., e sarà lo strumento supremo che permetterà di conservare l’universalità del sogno e la possibilità di comprendersi fra tutti codesti sognatori, e con ciò appunto di conservare la durata del sogno”. Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, Milano, Adelphi Edizioni, 1965, Libro I, aforisma n. 54.

ex nihilo e di modellare il mondo a suo piacimento, è stata interpretata come in contrasto con l'insegnamento cristiano e delle altre religioni monoteiste: l'uomo-creatura può emanciparsi dal proprio dio, fissare obiettivi e realizzarli praticamente, grazie alla sua intelligenza che discende dall'impulso generatore del Creatore ma può, poi, autonomamente estrinsecarsi. E' l'umanismo da cui sorge, insieme a un'arte ancora commissionata dalla Chiesa ma sempre più insofferente ai suoi dettami, la scienza sperimentale moderna che si lascia alle spalle *l'ipse dixit*, per conoscere, misurare e modificare la natura secondo le logiche della razionalità strumentale.

Può sorprendere, allora, che Heidegger e gran parte del pensiero postmoderno abbiano messo la crisi dell'umanismo in relazione con quella delle religioni monoteiste, e in generale con ogni forma di pensiero trascendentale. Può sembrare paradossale che la "morte di Dio" proclamata da Nietzsche, invece di rafforzare le ideologiche umanistiche per le quali l'umano esprime la propria pienezza se emancipato dal divino, ne segna la crisi, e verosimilmente il tramonto. Si tratta di un apparente paradosso che dimostra come l'umanismo sia sorto ben all'interno del pensiero ontologico-metafisico, e non se ne sia mai separato nel corso della sua evoluzione. E' proprio in *Lettera sull'Umanismo* che Heidegger porta alla luce in modo definitivo lo stretto rapporto tra onto-teologia e metafisica occidentale, tanto che nello scritto "umanismo" è sinonimo di metafisica. La collocazione centrale dell'uomo scaturisce "solo in forza di un riferimento a un *Grund* che lo accerta in questo ruolo" (Vattimo, *La fine della modernità* 41). Si dimostra, in questo modo, il "travestimento" che ammantava il pensiero metafisico fin dalla sua origine, il suo carattere ideologico-strumentale finalizzato al predominio del soggetto, il quale "afferma la propria centralità, nella storia del pensiero, soltanto mascherandosi nelle sembianze 'immaginarie' del fondamento" (*Ibidem*, 41).

Stabilita questa connessione, resta da verificare in che modo la crisi dell'umanismo sia legata all'affermazione della civiltà della tecnica; e anche qui ci troviamo di fronte ad un paradosso. A partire dalla scuola di Francoforte, alcuni studiosi hanno collegato il declino dei valori umanistici al costituirsi di una civiltà tecnocratica, i cui valori tecno-scientifici hanno pervaso molteplici ambiti della società, dall'educazione dei cittadini all'organizzazione del lavoro e della produzione, alle stesse dinamiche politico-sociali e relazionali – sullo sfondo c'è la società della organizzazione totale descritta dai sociologi di Francoforte¹⁰.

¹⁰ La "teoria critica della società" è stata elaborata, a partire dagli anni Venti, presso l'Istituto per la Ricerca Sociale di Francoforte, del quale Theodor Adorno, Herbert Marcuse and Max Horkheimer sono stati i principali esponenti. Dopo l'avvento del Nazismo molti studiosi lasciarono Francoforte. In USA Herbert Marcuse orientò la ricerca alla più radicale contestazione del modello capitalistico; cfr.: Herbert Marcuse *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*,

Già prima, nel dibattito culturale europeo tra Otto e Novecento, la distinzione tra “scienze della natura” e “scienze dello spirito” era stata intesa a rimarcare la matrice spirituale della volontà e del comportamento umano, come non riconducibile ai parametri quantitativi delle scienze esatte. Analogamente, Husserl ha sostenuto che la svolta epistemologica impressa al corso delle scienze nell’epoca galileiano-newtoniana – e culminata nel “tecnologismo positivistico” – ha prodotto un divario tra le potenzialità tecnologiche e il livello di consapevolezza dei problemi morali connessi, con il conseguente accecamento da *prosperity* dell’uomo occidentale.

Sono stati questi gli ultimi tentativi di “riappropriazione” di quella posizione privilegiata faticosamente costruita dalla ideologia umanistica, di difesa di una *humanitas* ideale immaginata nella sua essenza, alla quale i meccanismi e le logiche della tecno-scienza sarebbero estranei, per lo meno in quegli esiti che tale essenza minacciano. E’ la classica idea frankensteiniana della creatura sfuggita di mano al suo creatore, con il suo errore di fondo: dimenticare che è nella essenza dell’uomo- creatore dare vita a quelle creature, che esse sono come un suo prolungamento necessario. Fuori di metafora: creare il mondo della scienza e della tecnologia non è stata per l’uomo un’opzione, una scelta dimostratasi poi errata a partire dalle sue conseguenze distruttive – la disumanizzazione in quanto negazione dell’essenza umana stessa -; è stata, al contrario, una necessità, dal momento che il suo corredo biologico di base non era, a differenza di quello degli animali, idoneo a garantirne la sopravvivenza.

Mentre l’animale è, infatti, dotato naturalmente di un apparato istintuale che, insieme a certe caratteristiche del suo organismo, lo rende adatto a sopravvivere in un determinato ambiente, come parte di un tutto, all’uomo manca una siffatta capacità d’integrazione, per via di una “carezza istintuale che non lo rende idoneo ad alcun ambiente prestabilito” (Galimberti, *Psiche e Techne* 160). Piuttosto egli è costretto a ricorrere a quelle strategie sostitutive dell’istinto che nell’operare tecnico trovano la loro più perfetta espressione – perché l’uomo è “l’animale non stabilizzato” di cui parla Nietzsche¹¹. Se la tradizione del pensiero occidentale – da Platone a Hegel - da sempre assegna all’uomo un ruolo predominante nel mondo della natura, individuando, di volta in volta, nella sua intelligenza o ragione, nella sua anima o spirito, quel *di più* che giustificherebbe la sua superiorità, bisogna, al contrario, ammettere che ciò caratterizza l’uomo consiste in un *di meno*, una mancanza che l’uomo riesce a compensare solo a patto di mettere in atto strategie alternative a quelle

Boston, The Beacon Press, 1955. (Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*); Herbert Marcuse *One-Dimensional man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, New York, Beacon Press, 1964.

¹¹ Cfr.: Friedrich Nietzsche, *Umano troppo umano*, vol. I.

istintuali, dotandosi di strumenti esterni indispensabili alla sua sopravvivenza. Mentre gli animali possono limitarsi a re-agire all'ambiente esterno al quale sono armonicamente collegati, l'uomo è, piuttosto, un "essere che agisce", che opera ai fini della sua sopravvivenza nell'incessante sforzo di trasformare l'ambiente inospitale in cui è "gettato" in un mondo vivibile e a sua misura:

L'uomo è organicamente "l'essere manchevole (*Mangelwesen*)": egli sarebbe inadatto alla vita in ogni ambiente naturale e così deve crearsi una *seconda natura*, un mondo di rimpiazzo, approntato artificialmente e a lui adatto, che possa cooperare con il suo deficiente equipaggiamento organico; e fa questo ovunque possiamo vederlo. Vive, per così dire, in una natura artificialmente disintossicata, resa maneggevole, trasformata in senso utile alla sua vita, ciò che è appunto la sfera della cultura. Si può anche dire che è costretto biologicamente al dominio sulla natura. (A. Gehlen, Una immagine dell'uomo, in *Antropologia filosofica* 88-89).

La tesi di Jameson secondo cui l'era postmoderna sarebbe quella in cui "la cultura è diventata una *seconda natura*" andrebbe letta, allora, non immaginando una novità specifica dell'epoca attuale rispetto a quelle passate, ma nel senso che l'uomo nell'età della tecnica sarebbe riuscito a portare a termine quel processo di dominio sulla natura al quale, fin dal suo primo apparire sulla terra, era proteso, ma che in epoche precedenti, data la limitatezza dei mezzi a sua disposizione, solo in parte aveva potuto realizzare. Se è vero che tale dominio è stato da sempre per l'uomo una condizione imprescindibile d'esistenza, e se tale dominio si è evidentemente realizzato attraverso la tecnica, questa non può essere letta come alternativa o accessoria, ma deve essere a sua volta necessariamente considerata una condizione imprescindibile d'esistenza:

Se per tecnica si intendono le capacità e i mezzi con cui l'uomo mette la natura al suo servizio in quanto ne conosce proprietà e leggi, le sfrutta e le contrappone le une alle altre, allora la tecnica, in questo senso più generale, è insita già nell'essenza stessa dell'uomo. (A. Gehlen, *L'uomo nell'età della tecnica* 12).

E se ciò è vero, dobbiamo respingere tutte quelle tesi umanistiche che sostengono la superiorità della conoscenza sull'azione, perché il mondo naturale che l'uomo può realmente conoscere non è un mondo originario e "innocente", bensì un mondo modellato dall'agire umano in vista della sua sopravvivenza. Dunque prima l'azione, senza la quale l'uomo non ha un mondo in cui vivere, e poi la conoscenza e la riflessione, intesa come azione di ritorno del mondo sull'uomo che lo ha modificato e adattato ai suoi bisogni. Gli umanisti, immaginando una *dignitas* umana fondata unicamente sulla sua "intelligenza", ed espressa nei campi della conoscenza e della contemplazione, declassando ogni pratica al rango di attività di secondo livello – e quindi,

privilegiando le “scienze dello spirito” su quelle “della natura” –, ricadevano in quel dualismo di corpo e intelletto che impedisce di comprendere la vera natura dell’uomo. E’ a questo errore di fondo che sembra più corretto attribuire la crisi che colpisce l’umanismo nel nostro tempo, e non all’affermarsi dell’età postmoderna in quanto età della scienza e della tecnica, che cronologicamente – e logicamente – segue, e non precede, tale crisi.

Il gesto che anche il miglior pensiero novecentesco ha cercato di compiere ogni volta che la centralità dell’uomo è apparsa minacciata, se non cancellata, dalla evoluzione tecnico-scientifica è stato quasi sempre un gesto difensivo, teso a “riappropriarsi” di questa centralità, nel tentativo di ripristinare un orizzonte – quello dominato da una *humanitas* piena e autocosciente - che appare sempre di più destinato al tramonto. Tale “riappropriazione” è, fin dall’inizio, destinata al fallimento, perché incapace di sfuggire alla “gabbia metafisica” alla quale vorrebbe opporsi: per collocarsi sempre più “presso di sé”, come soggetto che domina il mondo degli oggetti, l’uomo ha bisogno di quei fondamenti metafisici che, assicurando ordine e regolarità laddove tutto è illogico e disordinato, gli consentono di dominare il mondo degli eventi.

Tuttavia a questo dominio tende anche la cultura tecno-scientifica, che anzi sembra oggi realizzarlo in modo più completo ed efficiente dell’idealismo umanistico. Nel mondo della tecnica la metafisica raggiunge il suo culmine e compimento, realizzando in concreto quel dominio sul mondo della natura che le ideologie precedenti avevano soltanto potuto preannunciare - o realizzare in modo parziale e incompleto. Se nessuna di esse è in grado di sporgersi al di fuori dall’orizzonte metafisico, nessuna è in grado di contrastare realisticamente il predominio della scienza, e tantomeno di far rivivere un mondo umanistico che appare ormai inadatto ad interpretare e guidare il nostro tempo.

CAPITOLO 3: NEL DISINCANTO DEL MONDO: TRAMONTO DEI VALORI UMANISTICI E DISSOLUZIONE DEL SENSO NELL'ETA' DELLA TECNICA

Ciò che la coscienza postmoderna si trova ad affrontare è, come detto, il disvelamento, operato per la prima volta da Nietzsche, del fatto che tutti i valori umanistici non erano altro che figure – o maschere – della volontà di potenza, e che il fondamento metafisico – *l'óntos ón* – sul quale si fondavano non era un dato dell'Essere preesistente alla nostra consapevolezza di esso, ma una creazione umana – “troppo umana”, secondo il filosofo tedesco. Si è definitivamente accertata, così, la natura strumentale delle costruzioni metafisiche e di tutte le ideologie e, in quanto strumenti, esse sono state – nei fatti, prima che nei discorsi – sopravanzate dalla razionalità tecnico-strumentale: in essa la logica - potremmo dire la “missione” – metafisica trova il suo compimento e la sua realizzazione più compiuta, perché liberata dalle “sovrastutture” verbali che la avvolgevano e lasciata operare secondo la sua natura specifica. Per effetto di questa natura tutte le cose del mondo – gli enti – esistono o non esistono sulla base della loro “tecnicità”:

Se qualcosa non è *technikòn* – se cioè non produce o non è prodotto, o non rientra nel processo produrre-essere prodotto – allora non è, ossia è un niente. L' *anthropíne téchne* si è oggi completamente sostituita alla *theía téchne*, ma il senso dell'essere rimane ancor oggi identico a quello stabilito da Platone una volta per tutte nella storia dell'Occidente. Dio e la tecnica moderna sono le due fondamentali espressioni del nichilismo metafisico. (Severino, *La terra e l'essenza dell'uomo* 197).

Severino la chiama “cultura occidentale”, in quanto risultato di un processo di sviluppo che ha le sue radici nella filosofia greca e in quella giudaico-cristiana; ma se è vero, come appare a tutti gli effetti, che la realtà economica e sociale dell'Oriente va progressivamente allontanandosi dalle sue tradizioni per adeguarsi al modello dei Paesi industrializzati dell'altra metà del globo, possiamo dire che tale evoluzione appartiene al genere umano nel suo complesso, è un suo destino, nel senso di una destinazione alla quale era predisposta, per sua natura, fin dall'inizio. Tale destino è il nichilismo: e in questo senso, nella sua etimologia di “tramonto”, la parola Occidente può essere assunta quale definizione appropriata: essa rivela la sua natura di illuminazione transitoria, destinata a spegnersi al termine del suo ciclo, per lasciare il posto a un altro orizzonte, quello “notturno”; e così, mostra la sua impotenza a mantenersi indefinitamente potente, a sottrarsi alla sua provvisorietà:

La cultura occidentale non può avere la capacità di stabilire alcun limite all'aggressione dell'ente, che la tecnica va portando sempre più a fondo (...). Perché l'essenza di tale cultura è il nichilismo metafisico, di cui la tecnica è la più radicale e rigorosa realizzazione (*Ibidem*, 196).

A differenza della coscienza moderna, alla quale il nichilismo appare ancora un "ospite inquietante" che si vorrebbe mettere alla porta – magari con gli strumenti dell'estetica, se non funzionano quelli dell'etica e della ideologia –, la coscienza postmoderna ha compreso il fatto che esso costituisce la nostra realtà, poiché sorge da uno sviluppo che non abbiamo il potere di arrestare:

Diventa inevitabile la subordinazione degli scopi ideologici alla potenza e all'efficacia dell'Apparato, ossia la sua capacità di realizzare scopi. Tale subordinazione è il modo specifico in cui la civiltà della tecnica spinge al tramonto le ideologie (Severino, *La filosofia futura* 70).

In questo senso Severino – in opere della prima fase della sua produzione, come *Essenza del nichilismo* – sembra non portare fino alle necessarie conseguenze le premesse della sua lettura della relazione tra nichilismo e pensiero occidentale (Severino, *Essenza del nichilismo*). Forse perché – umanisticamente – trascinato dal desiderio di ipotizzare un cammino – lo chiama il "sentiero del Giorno" - differente da quello che ha portato il pensiero nel vicolo cieco del nichilismo metafisico; un cammino che potrebbe dar accesso a un mondo nuovo:

La possibilità di un'età nuova deve essere custodita. Perché se la metafisica è l'anima dominatrice della nostra civiltà, è stata appunto questa dominazione a condurre l'Occidente nell'estrema lontananza dalla verità dell'essere (...). La storia dell'Occidente – e dunque non soltanto la storia della filosofia occidentale – è lo sviluppo della dimenticanza dell'essere, ossia è la progressiva ed infine integrale realizzazione della vita secondo le determinazioni che son proprie di tale dimenticanza (*Ibidem*, 146).

In quest'ottica, a un altro orizzonte si potrebbe pervenire risalendo indietro fino al "peccato originale" del pensiero greco-platonico che, portando l'umanità fuori dalla dimensione a-storica del mondo primitivo, l'avrebbe condotta dentro un mondo, anzi *il* mondo della Storia; mondo che, però, si sarebbe fondato sull'abbandono della verità dell'Essere, la quale era, invece, la realtà dell'uomo primitivo - anche se questi non ne aveva coscienza. Tale abbandono nasce, secondo Severino, da un gesto preciso, quello con cui Platone separa e contrappone l'Essere al niente; ed è fondato sul

preciso convincimento che rappresenta anche il “pensiero dominante” della nostra epoca; esso può essere così sintetizzato:

Il pensiero dominante – e dominante al punto che non viene neppure formulato – resta ancor oggi quello antico di Platone: l’essere (...) è essenzialmente instabile: è (ossia non è un niente), ma potrebbe non essere (e cioè sarebbe potuto restare un niente); è, ma prima non era e tra qualche tempo non sarà più e potrebbe tutto annientarsi (...). Oggi si rifiuta la metafisica (...), ma si continua a pensare metafisicamente, perché si tiene fermo il “mondo”, come orizzonte assoluto dell’essere, in cui l’uscire dal nulla e l’annullamento dell’essere (sempre più controllati dall’uomo) sembrano stare davanti agli occhi di tutti (Severino, *Essenza del nichilismo* 149).

Il gesto fondante del pensiero platonico è, secondo Severino, quello del “cattivo pastore” che conduce il pensiero occidentale sul “sentiero della Notte”, cioè il cammino che lo allontanerà sempre di più dal senso autentico dell’Essere. Platone, infatti, dapprima conduce le determinazioni dell’Essere (gli enti) nell’Essere stesso, e poi divide quest’ultimo in due schiere:

(...) quella privilegiata degli enti divini, ingenerati e immutabili, e quella degli enti sensibili (il “mondo”), la cui nascita e morte sembrano attestare dallo stesso loro apparire (...). Pensa le determinazioni (e cioè il non-niente, l’ente) come per sé indifferenti al loro essere o non essere (e cioè al loro esistere o non esistere, al loro non essere un niente o essere un niente). Per tenerle ferme nell’esistenza – e intenderle come ingenerabili e incorruttibili – deve infatti andare alla ricerca di un *fondamento*: che però fonda soltanto la regione privilegiata delle determinazioni universali ed abbandona all’annullamento le determinazioni empiriche (*Ibidem*, 148).

Come giustamente percepito dai filosofi postmoderni, a partire da Lyotard, è in questo “fondazionismo” l’errore all’origine del nichilismo contemporaneo:

La metafisica identifica l’essere al niente, proprio in quanto si mette alla ricerca di un essere immutabile ed eterno: come tale l’essere potrebbe essere un niente (e dunque si deve andare alla ricerca della fondazione dell’esistenza di un essere eterno). (...) Affermando la possibilità che qualcosa (ossia un non-niente) non sia, e dunque acquisti e perda l’essere, il pensiero afferma che il non-niente è niente, pone l’identità dell’essere e del niente (...). Su questa identificazione dell’essere e del niente si fonda la storia dell’Occidente. Che è dunque la storia del nichilismo (*Ibidem*, 149-150).

La verità dell’Essere, che tramonta nel pensiero metafisico così fondato è, tuttavia, da sempre e per sempre presente alla coscienza dell’uomo che potrebbe recuperarla nella sua semplicità essenziale, attraverso un altrettanto essenziale capovolgimento:

Poiché l'essere, in quanto tale, è non-niente, l'essere non esce dal nulla e non ritorna nel nulla (cioè non può essere stato e non può ridiventare un niente). La verità dell'essere è appunto l'affermazione dell'immutabilità dell'essere (ossia della totalità concreta dell'essere) (Severino, *Essenza del nichilismo* 153).

Da qui una rinnovata fiducia nell'uomo, per il quale si torna a immaginare una posizione attiva e centrale nell'universo, quasi un rinnovato ruolo di "misura di tutte le cose":

L'uomo ha da sempre e per sempre dinanzi la verità dell'essere, intramontabile. In questo senso, non è una creatura che, uscita dal nulla, si prepari, nel tempo, ad entrare nell'eternità (o a ritornare nel nulla): l'uomo è l'eterno apparire della verità dell'essere. Il tempo e la storia stanno all'interno di questo apparire e costituiscono il processo della rivelazione del tutto (*Ibidem*, 153).

Il riaffiorare, qui, di categorie totalizzanti come "verità intramontabile" e perfino di una parola squisitamente teologica come "rivelazione", dimostra come sia difficile emanciparsi del tutto dall'orizzonte metafisico che fonda la nostra civiltà, all'interno del quale prende forma ogni pensiero – così come ogni forma d'arte. Severino correggerà in parte, nelle opere successive, queste posizioni; i filosofi e gli artisti postmoderni comprenderanno che la metafisica non è una "malattia" dalla quale l'uomo possa guarire, e che, anzi, ogni tentativo di oltrepassarla non fa che confermarne la logica essenziale, quella "progressiva" secondo la quale è imperativo essere nuovi, bruciandosi alle spalle i ponti con il passato.

E' ciò che si sono proposte di fare, in campo artistico, quasi tutte le avanguardie storiche, con il risultato che l'esponenziale ricerca di novità trova un limite in se stessa, e finisce nel vicolo cieco dell'impossibilità di rinnovarsi:

L'avanguardia distrugge il passato, lo sfigura: le *Demoiselles d'Avignon* sono il gesto tipico dell'avanguardia: poi l'avanguardia va oltre, distrutta la figura l'annulla, arriva all'astratto, all'informale, alla tela bianca (...). (Eco, *Postille a "Il nome della rosa"* 38).

Si finisce per rafforzare, così, proprio il nemico che si vorrebbe combattere, alimentando quella "cattiva infinità" tipica della razionalità strumentale, che paralizza ogni progresso nella ripetizione del già dato. Al contrario, abbandonando ogni pretesa di superamento e ogni tentativo di costruire un nuovo sistema totalizzante – un nuovo "*grand récit*" – in sostituzione del precedente, pur non potendo ribaltare il predominio del mondo tecnico, lo si può "abitare", aprendosi ad una

visione dell'Essere come puro accadimento, che non ha bisogno di alcuna trascendenza su cui fondarsi.

E' la "scoperta" heideggeriana del carattere "epocale" dell'Essere: l'Essere non si manifesta in quanto presenza, come invece assumeva la tradizione metafisica; l'Essere non è; che siano, si può dire degli enti. Non più struttura fondamentale, l'Essere è evento che può accadere così come può svanire nell'orizzonte non trascendibile della temporalità. Slegato dalle certezze metafisiche, l'Essere "non può (più) funzionare come *Grund*, né per le cose né per il pensiero" (Vattimo, *La fine della modernità* 183). Liberato dalla dipendenza dai fondamenti, il pensiero può darsi il compito di porsi in ascolto dell'Essere, a cominciare proprio dalla metafisica con tutte le sue "erranze", dalle quali non si può prescindere come se fossero semplici "errori" da correggere, o liquidare dal punto di vista di un pensiero più maturo e consapevole:

L'oblio dell'essere che costituisce la metafisica non può venire pensato come un errore dell'uomo, da cui si possa uscire con un atto di volontà e con una scelta metodica più rigorosa. La metafisica non è, perciò, solo un destino nel senso che ci appartiene e ci costituisce e che noi possiamo solo *Verwinden*: ma anche l'oblio dell'essere è, in un certo senso almeno, iscritto nell'essere stesso (non dipende da noi neanche l'oblio). L'essere non può mai darsi tutto in presenza ¹² (*Ibidem*, 182).

Quello proposto da Vattimo, attraverso l'heideggeriana *Verwindung*, è un atteggiamento conoscitivo anti-fondazionista e relativista propenso ad abbandonare, tra le altre ambizioni, anche quella di giudicare secondo criteri veritativi assoluti:

Il carattere di distorsione che è contenuto nella *Verwindung* significa che questa ripetizione della metafisica non ha lo scopo di accettarla quale essa è: per esempio, non si ripensa Platone ponendosi il problema se sia vera o no la dottrina delle idee; ma cercando di rimemorare la *Lichtung*, l'apertura destinale preliminare entro la quale la dottrina delle idee ha potuto presentarsi (...). L'atteggiamento che ne risulta è una specie di relativismo storicistico; non c'è alcun *Grund*, alcuna verità ultima; ci sono solo delle aperture storiche (*Ibidem*, 183).

¹² Secondo Vattimo, il postmoderno porta in sé le tracce del moderno proseguendole ma, appunto, *distorcendole*; come avviene, nella convalescenza da una malattia, quando permangono le tracce di questa, ma immunizzanti. La *Verwindung der Metaphysik* (la *guarigione* dal pensiero fondativo della metafisica) e dal pensiero normativo delle verità oggettive e dei valori assoluti, lascia permanere comunque la metafisica, nella stratificazione ermeneutica della nostra cultura, ma soltanto come l'oggetto di un *atteggiamento rammemorante* (*Andenken*).

Conoscere significa ricordare: rammemorare “l’essere come *Gewesen*, solo come non (più) presente” (*Ibidem*, 182), e comprendere che ciò che si può veramente ricordare dell’Essere è “la tras-missione delle aperture storico-destinali che costituiscono, per ciascuna umanità storica, *je und je*, la sua specifica possibilità di accesso al mondo” (Vattimo, *La fine della modernità* 184)¹³. Questo sguardo mosso da una volontà di comprensione e di ascolto lascia che gli eventi si esprimano, senza sovrapporre ad essi, per quanto possibile, un reticolato interpretativo che li limiti; esso sembra tradurre in pratica la *pietas* latina, e fa pensare alla devozione con cui Enea onora i propri antenati e il proprio padre Anchise, che porta sulle sue spalle nell’ora estrema come una parte di sé dalla quale non può separarsi. Così, in un’altra ora estrema, quella in cui l’umanità tutta si affaccia sull’orlo della propria estinzione, gli uomini più consapevoli – quelli che qui chiamiamo postmoderni – si caricano del peso della Storia, riconoscendola come il nostro destino, e cercando di farla sopravvivere, forse per un ultimo breve momento:

La parola che può definire questo atteggiamento nei confronti del passato e di tutto ciò che, anche nel presente, ci è tras-messo, potrebbe essere ancora un’altra, quella di *pietas* (*Ibidem*, 184).

Perché ciò che ci è trasmesso è anche il complesso delle informazioni e dei segnali simbolici che costituiscono il nostro presente: ciò che è dato in tempo reale, e che è già alle nostre spalle, nel momento stesso in cui viene prodotto, sopravanzato da altri contenuti e altri messaggi che si sovrappongono in una rete potenzialmente illimitata. All’interno di essa non ci è più possibile muoverci con in mano la bussola del “navigatore umanistico”, orientato da punti di riferimento e gerarchie valoriali, perché questo universo abissale è privo di centro – “Dio è morto” –, anzi ciascun punto è insieme centro e periferia, e manca qualunque fonte di illuminazione – qualunque “lanternone” pirandelliano – che non sia la fiamma breve di una intuizione parziale e temporanea, subito rovesciata o spenta da un’altra intuizione. La si può percorrere, piuttosto, come ragni, o come

¹³ Si noti l’affinità di queste “aperture destinali” con i “codici fondamentali di una cultura” che secondo Foucault definiscono il quadro di riferimento all’interno del quale ogni comunità umana, in ogni epoca o contesto sociale, struttura codici linguistici e operativi, pratiche tecniche e gerarchie valoriali; non si tratta più, per lo studioso o il filosofo, di aggiungere qualcosa alla storia delle idee e delle scienze, ma di rintracciare, attraverso uno vero e proprio “scavo archeologico”, il substrato a partire dal quale è stato possibile concepire tali idee, “l’*episteme* in cui le conoscenze, considerate all’infuori di ogni criterio di riferimento al loro valore razionale o alle loro forme oggettive, affondano la loro positività manifestando in tal modo una storia che non coincide con quella della loro perfezione crescente, ma è piuttosto la storia delle loro condizioni di possibilità (...) Più che di una storia nel senso tradizionale della parola, si tratta di una “archeologia”. (M. Foucault 10-12) Si tenta, così, di evitare le trappole del mito del progresso che colloca le acquisizioni dell’umanità in una progressione lineare secondo una oggettività in cui si esprime la prepotenza della ragione-dominio, e di attivare un’ottica conoscitiva che guarda al passato come a qualcosa di “altro da noi”, che non si può assimilare ma soltanto lasciar essere per quello che è.

acrobati, bilanciandosi sul vuoto di certezze e valori assoluti, transitando di realtà in realtà – o che è lo stesso, di sogno in sogno – senza la prospettiva di una meta da raggiungere, o di qualunque “redenzione”.

Il postmoderno prende coscienza del superamento delle ideologie della civiltà pre-tecnologica, e del conseguente tramonto del senso, come di qualcosa di irreversibile: per questo motivo, è stato spesso accusato di assumere una posizione rassegnata o rinunciataria, di complicità con l’Apparato che reifica l’uomo. Queste accuse muovono quasi sempre dal presupposto marxiano per cui tale reificazione nascerebbe da una volontà, quella collegata al predominio delle classi dominanti che subordinano le classi subalterne. Ma, oggi, classi dominanti e dominate si trovano tutte sottoposte al sistema della razionalità tecnica, orfane di qualunque strumento ideologico alternativo che consenta di riprendere il controllo degli eventi storici. Ci troviamo – che se ne siamo consapevoli o meno – all’interno di uno scenario in cui le costruzioni ideologiche non hanno più presa sulle cose, non possiedono più l’efficacia per intervenire sul mondo e modificarlo. Questo perché l’efficacia è diventato il parametro principe sul quale si giudica e si misura la realtà, ormai pressoché in ogni parte del mondo industrializzato – e quel poco che resta del mondo preindustriale sembra decisamente incamminato sulla strada che lo porterà a uniformarsi al sistema vincente. Il criterio dell’efficacia sostituisce quello veritativo, sul quale da sempre si fondano le ideologie e i sistemi metafisici, che per potersi pensare immutabili e assoluti a qualcosa di immutabile e assoluto si aggrappano, come l’idea di una verità universale:

La tecnica ha mutato il concetto di verità in quello di *efficacia*, per cui “vero” non è più un presunto ordine immutabile di idee, ma ciò che sortisce effetti di realtà (Galimberti, *Psiche e Techne* 410).

Ma quando, per il trascorrere degli eventi, una verità è soppiantata da un’altra verità, crolla anche il sistema teorico-ideologico che la supportava, e si ha evidenza che l’immutabile e l’assoluto non esistono nella realtà. Come in una nemesi, le ideologie si sgretolano per l’intrinseca necessità di assolutizzarsi; e, quando un sistema più solido, qual è quello della razionalità tecnologico-strumentale, s’impone, collassa l’intero complesso delle ideologie, divenuto non più “credibile”¹⁴. Il sistema della tecnica è più solido proprio perché esso rinuncia all’assoluto, concependo le idee teoriche sempre come ipotesi, per principio modificabili e superabili, in nome della logica della

¹⁴ Come detto nel primo capitolo, è la tesi sostenuta da J. Lyotard, in particolare in *La condizione postmoderna. Rapporto sul potere*.

migliore prestazione. Quando una teoria non è più “efficace”, nel senso che non è più in grado di spiegare e governare la realtà, può essere accantonata senza problemi, e sostituita da un’altra più idonea. In questo modo, appoggiandosi a ipotesi provvisorie invece che a “verità” definitive, la tecnica può garantirsi la sopravvivenza laddove i sistemi ideologici “muoiono” insieme alle teorie a cui sono connessi:

Trattando le idee non come *impianti teorici* autonomi e immutabili, ma come *ipotesi* da verificare in ordine alla loro efficacia, la tecnica determina il tramonto di tutte le ideologie per quel tanto che queste non si presentano come *sistemi ipotetici*, ma come *immutabili verità*. (Galimberti, Psiche e Techne 410).

La via da percorrere non può essere, allora, quella di riprendere da dove si era interrotto il progetto del moderno, perché questo vorrebbe dire riproporre complessi di idee che sono stati svuotati nei fatti e non possono spiegare il presente, appunto perché, nell’età della tecnica ...

(...) le idee sono “vere” finché creano un mondo e, a partire da loro, un mondo diventa comprensibile, per cui “vera” è ad esempio l’idea di Dio per la comprensione del mondo medioevale, così come “vera” è l’idea di Uomo per la comprensione del mondo umanistico, dopo di che queste idee diventano “*idola*”, pure sopravvivenze teoriche incapaci di spiegare alcunché (*Ibidem*, 410).

Non ha fondamento la critica secondo la quale i postmoderni si arrendono a uno scenario che potrebbe essere ancora modificato, recuperando i sistemi di valore in pericolo; al contrario, essi hanno capito che i vecchi modelli ideologici sono naufragati e che non si può fare altro che muoversi all’interno di questo naufragio – dentro questo “disincanto del mondo” -, senza mete e punti di riferimento sui quali orientarsi. I postmoderni accettano il destino del viandante per il quale ogni spostamento non è la tappa di un itinerario che porta ad Itaca, ma è mero movimento privo di destinazione. E’ simile all’andare dell’Ulisse dantesco proiettato verso “il mondo dietro il sole”, in cui non esistono albe né tramonti; ed insieme, ne è dissimile, perché da quel viaggio Ulisse sperava di conseguire la gratificazione – e giustificazione – della “virtute e canoscenza”; conseguimenti quanto meno difficili da definire nel contesto del tempo presente (Alighieri XXVI, 100-120). Alla mente del Sommo Poeta, come a tutta la cultura del suo tempo era presente un ordinamento cosmico stabile e perfetto, garantito dall’autorità dei filosofi greci e dal Verbo delle Sacre Scritture. In tale ordinamento le idee non sono provvisorie ma perfette, esse non *divengono* ma *sono*, e costruiscono una gerarchia all’interno della quale è possibile distinguere il vero dal falso, il giusto

dall'errato, e intraprendere un *itinerarium mentis in Deum*, che si orienta in modo sicuro, alimentato da una promessa di salvezza e di verità. E' soltanto nella nostra epoca che senso e direzione scompaiono dall'orizzonte dell'uomo – pur se questi ancora ne prova nostalgia –, lasciandolo in un buio privo di “stelle fisse” e consentendogli una forma di etica solo residuale:

Oggi che la tecnica non ci consente di pensare la storia iscritta in un *fine*, l'unica etica possibile è quella che si fa carico della pura *processualità* che, come il percorso del viandante, non ha in vista una meta. (Galimberti, *Psiche e Techne* 472).

Questo cammino orfano di punti di riferimento e di mete è esplorato anche in tanta letteratura postmoderna: per esempio, nel racconto *Il conte di Montecristo* Calvino mostra con chiarezza la specificità – e anche la drammaticità - la condizione di disorientamento spaziale che affligge coloro che vi si trovano prigionieri di uno spazio labirintico, il protagonista della storia, Edmond Dantès e il suo “antagonista” l'abate Faria – si tratta, ovviamente, di una riscrittura del romanzo di Dumas (Calvino, *Ti con zero*) . La godeliana fortezza di If, presso Marsiglia, si presenta come una prigione che nega ostinatamente – kafkianamente - qualunque tentativo, anche ingegnoso, di rintracciare la logica interna che la costituisce e imboccare una via d'uscita. Questa imperscrutabilità del percorso provoca la disperata frenesia del co-protagonista che, perso ogni orientamento, si muove ciecamente in tutte le direzioni, dipanando un cammino a gomito che non fa che avvolgersi in se stesso, frustrando ogni prospettiva di liberazione:

Le mura e i palchi di volta sono traforati in tutte le direzioni dal piccone dell'Abate, ma i suoi itinerari continuano ad avvolgersi in se stessi come in un gomito, e la mia cella continua ad essere attraversata da lui sempre seguendo una linea diversa. Il senso dell'orientamento è perso da tempo: Faria non riconosce più i punti cardinali, anzi neppure lo zenit e il nadir (*Ibidem*, 347).

Sono parole dal diario di Dantés, il quale sperimenta lo stesso sperdimento dell'abate, anche se, a differenza di quest'ultimo, non si perde di fronte allo smacco, ma lo vive fino in fondo, affidandosi a una ragione ancora in grado di guardare in faccia l'assurdo, di fare i conti con esso, pur nella consapevolezza di non poter averla vinta:

La fortezza non ha punti privilegiati: ripete nello spazio e nel tempo sempre la stessa combinazione di figure ... Ma se la fortezza cresce con la velocità del tempo, per sfuggire bisogna andare ancora più svelti, risalire il tempo ... Il momento in cui mi ritroverei fuori sarebbe lo stesso momento in cui sono entrato qui: m'affaccio finalmente

sul mare; e cosa vedo? Una barca piena di gendarmi che sta approdando a If; in mezzo c'è Edmond Dantès incatenato (*Ibidem*, 348-351).

Poiché non si può andare a ritroso nel tempo, non sarà possibile evadere dalla prigione della mancanza di senso; eppure Dantès sente che la sua unica *chance* – potremmo dire il suo ultimo dovere di uomo – è continuare a pensare e immaginare, cercando di mettere insieme i pezzi del mondo in frantumi, con lucida e paziente disperazione:

Lavorando di ipotesi riesco alle volte a costruirmi un'immagine della fortezza talmente persuasiva e minuziosa da potermi muovere a tutto mio agio col pensiero; mentre gli elementi che ricavo da ciò che vedo e ciò che sento sono disordinati, lacunosi e sempre più contraddittori. (Calvino, *Ti con zero* 346).

In questo modo, intimamente contraddittorio e paradossale, una speranza di salvezza, di liberazione dalla prigionia, può ancora essere concepita – ed è forse, in questa speranza, ancora un residuo di ottimismo illuministico che distingue Calvino dai postmoderni.

Tuttavia, ciò che qui conta non è tanto l'esito quanto lo sforzo in se stesso, il movimento e insieme il "metodo" che lo strutturano; la metafora che potrebbe rappresentare bene questo atteggiamento è quella dell'esilio, che Alessandro Dal Lago sceglie per raffigurare – in sintonia con la proposta del "pensiero debole" di Gianni Vattimo - la "debolezza del pensiero" nell'epoca postmoderna. L'esilio che può raffigurare le traiettorie di una razionalità ancora agibile è solo quello che sia stato accettato, fin dall'inizio, come sprovvisto di una patria alla quale ritornare. Chi affronta questo esilio-deriva è disposto a viverlo nella sua modalità estrema e definitiva di erranza, di assenza di redenzione, perché "se c'è redenzione, questa è nella sua negazione, nell'abitare l'esilio" (Dal Lago 116). Si tratta di un viaggio in cui la possibilità della dimora non è negata, così come non è negata la possibilità della scoperta – di qualche certezza parziale e provvisoria -; ciò che vi si esclude è l'installazione in un approdo sicuro e definitivo – quello delle certezze ideologiche e delle verità metafisiche. Questo approdo è, di per sé, inattuabile, e se anche fosse possibile raggiungerlo non sarebbe desiderabile, perché, come ci ha insegnato la Storia, *possedere* una patria – così come una fede o una ideologia – significa combattere per essa, in quello scontro tra le varie forme di ragione-dominio tra le quali la tecnica è alla fine risultata vincitrice.

E', questa, una scelta preliminare a ogni viaggio, scelta etica che trasforma il movimento dell'erranza in quella che Dal Lago definisce *attitudine all'ospitalità*:

Nell'ospitalità il pensiero – il soggetto – si apre all'alterità, ne accetta i doni per ricambiarli, ma sa che prossimo è l'abbandono di ogni suo nuovo ricovero. Della patria egli custodisce la memoria presso ogni nuovo ospite, ma sa che progettare il ritorno significherebbe negare – uccidere – ogni altro che vi si è presumibilmente installato. E d'altra parte egli non cerca di fissare presso ogni suo nuovo ospite una dimora stabile perché sarebbe costretto a cacciarne l'abitante primitivo (*Ibidem*, 116).

Nella dissoluzione dell'etica operata dalla tecnica si prospetta qui una forma di etica paradossale e residuale, che accetta di vedersi negato ogni valore pratico-normativo, orientandosi piuttosto in senso poetico-esistenziale, perché, come ci ricorda Dal Lago, richiamando Heidegger, "l'etica è un 'abitare poetico'" (*Ibidem*, 40), e nell'abitare la realtà è una forma di vita dignitosamente vissuta - pur nel vuoto della sua assurdità - perché "l'abitare è l'esperienza del lasciar essere" (*Ibidem*, 41); del lasciare che le cose siano, che si dispieghino anche in ciò che esse hanno di oscuro e incomprensibile, piuttosto che fare di tutto per addomesticarle in schemi a loro estranei, consentanei, invece, alla tracotanza di chi vuole dominare il mondo; e porsi in relazione con l'altro invece di combatterlo per il predominio su un mondo che poi, a causa di questa lotta, si riduce a terra bruciata su cui nessuno può più regnare. Fare un passo indietro per avvicinarsi e vedere meglio, rinunciando all'arrogante esattezza della tecnologia, secondo un atteggiamento ispirato a una forma speciale di "pudore"; anche se poi ciò che si può vedere è poco, è il "quasi nulla" che ci rimane dell'Essere; questo comporta un rivolgimento che può dare dignità alla nostra deriva:

Il rivolgimento che questo "quasi nulla" comporta è la capacità di "sospendere" il nostro modo abituale di stare dentro l'esperienza quotidiana; un modo che è caratterizzato dal contrario del pudore: dalla padronanza che crediamo di avere sulle cose o anche solo dall'inconsapevole prevalere di un rapporto di conoscenza e utilizzabilità (*Ibidem*, 41) ¹⁵.

La padronanza di cui parla Dal Lago non è altro che la volontà di potenza che ha alimentato il pensiero metafisico e che supporta oggi la ragione scientifica, per la quale dell'Essere esiste soltanto ciò che può si può misurare e calcolare secondo criteri logico-matematici. Tutto il resto – e dunque anche le fedi e le ideologie tradizionali - è destituito di senso o archiviato nell'ambito delle espressioni mitico-soggettive, alle quali si lascia che ciascuno creda liberamente, nella misura in cui

¹⁵ Per i concetti di "quasi nulla" e di "pudore" cfr. Jankélévitch, Vladimir. *Il non-so-che e il quasi-niente*. Genova: Marietti, 1987.

questo credo non incide sulla realtà. La ragione scientifica quantifica le cose della natura inserendole in modelli matematici: di esse non vuole sapere che cosa siano – non vuole conoscerne il nucleo essenziale –, ma come possano essere impiegate all'interno della catena operazionistica in cui i fini sono sostituiti dai risultati:

Nell'età della tecnica la misura della ragione è quella dell'*efficacia*, che traduce la domanda metafisica di natura *essenziale*: "Che cos'è?" in domanda pratica di tipo *funzionale*: "A che serve?". Il pensiero non è più impegnato con il *sensu* della cosa, ma con il suo *impiego* (Galimberti, Il tramonto dell'Occidente nella lettura di Heidegger e Jaspers 436).

Su questa catena la *techne* può esercitare un potere incontrastato, appunto perché ne è *a priori* l'orizzonte globale ed esaustivo; da questa collocazione essa ha scalzato la natura, alla quale il mito e la filosofia si erano appellati per spiegare il mondo secondo modelli onnicomprensivi:

E come un tempo la natura era pensata *prima* degli uomini e degli dei, così ora la razionalità scientifica è pensata *prima* di ogni evento che ad essa si appella per trovare senso e giustificazione (Galimberti, Psiche e Techne 378).

Al di fuori del sistema della razionalità tecnica, i dati empirici stessi non sussistono come riferimenti in sé autonomi, perché sono già il risultato dell'azione anticipante del pensiero scientifico:

Dire allora che la scienza si attiene solo ai *dati di fatto* significa dire semplicemente che la scienza considera reale solo ciò che si *dà* nelle modalità attese da quel *fare operativo* che è proprio delle sue ipotesi (...). Come "teoria del reale" la scienza non *contempla* la realtà, ma *controlla* se la realtà osserva le ipotesi anticipate⁸, se la realtà corrisponde al trattamento a cui è stata sottoposta dalle sue ipotesi (*Ibidem*, 378)¹⁶.

Nata in funzione del dominio dell'uomo sulla natura, la razionalità tecnica va ponendosi sempre più come "assoluta", sciolta - secondo l'etimologia latina - da qualunque legame esterno, non più rispondente al suo artefice, né volta a realizzare alcuna estrinseca finalità; tutto ciò che la sua potenza produce è sempre qualcosa d'interno al sistema olistico nel quale tutto viene risucchiato come nel "buco nero" di un orizzonte intrascendibile (*Umgreifende*). Già Max Weber la

¹⁶ Presentatasi all'anima greca, specialmente con Platone, questa teoria trova la sua formulazione più compiuta nella proposizione hegeliana "Ciò che è razionale è reale; e ciò che è reale è razionale", la cui validità, non a caso, è negata da filosofi postmoderni come Lyotard (Hegel 15).

percepiva come qualcosa di soverchiante e costrittivo, pur intravedendone un limite nell'estinzione della "base materiale" sulla quale si fondava:

La gabbia d'acciaio che determina con strapotente costrizione, e forse continuerà a determinare, finché non sia stato consumato l'ultimo quintale di carbon fossile, lo stile di vita di ogni individuo, che nasce in quanto ingranaggio. (Weber, Sociologia delle religioni 32).

Ma se questo limite è intrinseco al sistema capitalistico al quale Weber si riferisce, esso non appartiene a quello scientifico-tecnologico che ha la capacità di auto-rinnovarsi, abbandonando le fonti esaurite per reperirne o crearne delle altre. Se è probabile che un giorno o l'altro il capitalismo imploda, non si vede perché il sistema tecnologico dovrebbe seguirlo nel baratro; più probabilmente all'economia di mercato sostituirà un altro sistema, o farà definitivamente a meno di qualunque giustificazione teorica, dispiegando a pieno la sua autoreferenzialità esente da limiti e condizionamenti. Questa autoreferenzialità è fondata proprio sul fatto che la tecnoscienza costituisce un universo di puri mezzi, che non ha fini ma solo effetti da perseguire, avendo trasformato qualunque fine in mezzo per l'accrescimento complessivo del sistema. Al suo interno, qualunque cosa è considerata per la sua utilizzabilità di mezzo, diversamente è bandita come priva di valore. Così, i fini, che nell'età pre-tecnologica erano serviti a regolare le azioni e i progetti degli uomini, decadono, lasciando l'umanità in una situazione per forza di cose spogliata di senso.

Per prima, l'economia liberista aveva inaugurato un mondo privo di scopi, perché configurava l'azione imprenditoriale come libera di estrinsecarsi nella pura ricerca del profitto: dalla somma degli incrementi singoli – in termini di attività e mezzi di produzione - il sistema sarebbe cresciuto complessivamente, ed era questa crescita generale il fine economico implicito dell'azione socio-economica. Ma se il fine diventa l'incremento dei mezzi, si realizza compiutamente quel "capovolgimento dei mezzi in fini" che Marx riferiva al rapporto tra denaro e bisogni, e che adesso riguarda quello tra mezzi tecnologici e uomo. I primi, che erano stati creati dall'uomo come strumenti per soddisfare i suoi bisogni, si sono costituiti in un Apparato nel quale anche l'essere umano è diventato, nella migliore delle ipotesi, "funzionario", nella peggiore, materiale a disposizione per l'uso. Se il capovolgimento analizzato da Marx all'interno del mondo del capitale - per cui il bene perde il suo *valore d'uso*, finalizzato al bisogno, per diventare puro *valore di scambio*, che segue le leggi autonome del mercato a prescindere dal bisogno -, nel mondo della tecnica un secondo capovolgimento, radicale ed epocale, ha luogo, portando all'autonomizzazione dello strumento:

Se infatti la strumentazione (la tecnica) è la *condizione universale* per la produzione di qualsiasi bene, il fine a cui il fare umano innanzitutto tende sarà il potenziamento della strumentazione. Nell'età della tecnica si registra così, a proposito dello strumento, quel capovolgimento dei mezzi in fini che nell'età del mercato si era registrato a proposito del denaro. (Galimberti, *Psiche e Techne* 328).

Se inizialmente la tecnica è un mezzo per la produzione dei beni, essa finisce poi per diventare imprescindibile, perché senza di essa nessun bene può essere prodotto: la tecnica diventa, allora, il fine al quale ogni altro fine è subordinato. Ne consegue un processo di universale razionalizzazione, per cui tutte le cose del mondo – uomini compresi – finiscono per essere inseriti in base al ruolo che, come mezzi, possono esercitare per concorrere al funzionamento dell'Apparato; funzionamento che non risponde ad alcuna logica che non sia quella del suo potenziamento secondo i principi della razionalità stessa. Come la Natura interrogata dall'Islandese nel dialogo leopardiano, tale razionalità non può rispondere in alcun modo a eventuali richieste di senso formulate dall'uomo, perché esse sono per lei irrilevanti, e in qualche modo incomprensibili: come la Natura leopardiana, se d'un colpo dovesse annientare l'umanità intera, perché di ostacolo o per pura inavvertenza, non se ne renderebbe nemmeno conto.¹⁷ Interrogata sul perché del suo agire, risponderebbe semplicemente, e in modo perfettamente logico, che “si *deve* fare tutto ciò che si *può fare*”, e quindi, se necessario, anche annientare l'uomo o trasformarlo in qualche nuova specie più efficiente.

Già da alcuni decenni, apocalisse atomica e manipolazione genetica s'impongono come forme non più ipotetiche di questo scenario: in esse, il nichilismo e il totalitarismo della tecnica si manifestano nel modo più tangibile e terrorizzante:

Finora c'erano solo delle immaginazioni fantastiche a proposito della fine del mondo, oggi con la bomba atomica siamo in presenza della possibilità reale di un simile *esito nichilista*. (...) Equivalente alla bomba atomica, come problema che mette in gioco l'esistenza dell'umanità come tale, è il *totalitarismo*. (...) Con la bomba atomica è perduta l'esistenza *pura e semplice*, con il totalitarismo l'esistenza *degnata di essere vissuta*. (Jaspers 14-15).

¹⁷ Secondo Severino il pensiero di Leopardi – per molti versi sottovalutato - fonda l'orizzonte in cui si muove il pensiero filosofico contemporaneo; egli, per primo, vede chiaramente ciò che l'Occidente ha dimenticato: la verità dell'Essere che consiste nel nulla a cui tutte le cose sono destinate; missione del genio è risvegliare l'umanità a questa consapevolezza, sollevando “gli occhi mortali” innanzi al terribile spettacolo del “nulla annientante”, e insieme rendendo questa visione sopportabile attraverso la poesia, ultima illusione rimasta all'uomo contemporaneo. Cfr. Emanuele Severino, *Cosa arcana e stupenda*. Milano: BUR, 2006.

Dopo la Seconda guerra mondiale, l'umanità è entrata in un'epoca nuova, di dispiegamento totale delle potenzialità nichilistica della tecnoscienza, la cui potenza, prima controllabile, si è trasformata in "pre-potenza" in grado di *agire prima* e a prescindere dall'uomo che la ha inizialmente attivata. In questo impossessarsi del campo prima di ogni altra forza consiste la sua essenza totalitaria e la sua capacità di porre un dominio incontrastato sull'Essere, al punto di stabilire che cosa ha il diritto di esistere e che cosa non lo ha. Fuori dai confini della funzionalità non esiste alcunché di rilevante; all'interno di quei confini qualunque tendenza in contrasto con le sue norme è neutralizzata nel suo potenziale sovversivo, potendo essere trasformata in opportunità, in mezzo per confermare lo *status quo*. La ragione tecno-scientifica ha creato una minaccia nichilistica che dovrebbe suscitare un allarme continuo, una continua vigilanza, atteso che il predominio tecnologico può determinare la rovina dell'umanità. E invece l'uomo distoglie lo sguardo dall'argomento cruciale per la sua sopravvivenza, riducendolo a una condizione di "invisibilità":

Questo argomento che dovrebbe in realtà esserci continuamente presente con un massimo di evidenza, minaccioso e affascinante, si trova viceversa proprio *al centro della nostra incuria*; l'occupazione della nostra epoca è stornarne lo sguardo, l'orecchio, la vita, e sembra che gli uomini di oggi vi abbiano creato intorno una congiura del silenzio. (Anders, *L'uomo è antiquato*, vol. I: Considerazioni sull'anima nell'epoca dell'era della seconda rivoluzione industriale 222).

Un tale atteggiamento appare contraddittorio e incomprensibile, finché non ci si rende conto che l'uomo è ormai totalmente dipendente dall'Apparato, al punto che non è in grado di contrastarlo pur se questo lo espone a un pericolo apocalittico. Si tratta di una condizione radicalmente nuova, che pone una domanda radicale:

Non c'è mai stato un teorico della morale che abbia messo in dubbio il presupposto che ci saranno e ci debbano essere uomini. Fino a poco fa sarebbe stato assurdo metterlo in discussione. Ma con la bomba e con la nostra presa di posizione o con la nostra mancata presa di posizione di fronte a essa, questa domanda è diventata scottante. Cioè: al posto della "*domanda-come*" è subentrata la "*domanda-se*": la domanda *se* l'umanità continuerà a esistere o meno (*Ibidem*, 224).

Poiché l'olocausto nucleare deve essere (ancora) innescato da esseri umani, parrebbe che la potenza tecnologica sia (ancora) nelle mani degli uomini, sollevati da questo immenso potere al rango di "signori dell'Apocalisse". Tuttavia, secondo Anders, l'uomo non è all'altezza di questo potere e, sottoposto all'imperativo tecnico del "dover fare", finirà per usarlo in modo

irrimediabilmente distruttivo. Il sogno prometeico della “*creatio ex nihilo*”, coltivato dall’umanità fin dagli albori, si trasforma nell’incubo della “*reductio ad nihil*” perché, come sostiene Anders, in modo solo apparentemente paradossale:

Noi, uomini d’oggi, siamo i primi uomini a dominare l’Apocalisse, perciò siamo anche i primi a subire senza posa la sua minaccia. Siamo i primi Titani, perciò siamo anche i *primi nani o pigmei* – o come altro ci si voglia chiamare, noi esseri a cui è posta una scadenza collettiva – che non siamo più mortali come individui ma come gruppo; e la cui esistenza è sottoposta a revoca (*ibidem*, 227).

Il fatto che a essere revocabile non sia soltanto l’esistenza di un singolo o di un gruppo – etnia, nazione, persino civiltà –, ma quella planetaria, fa sì che l’annientamento minacciato dalla bomba atomica – e in generale delle tecnologie distruttive – prospetti una forma di nichilismo totalizzante.

Nel mondo pre-atomico, al di là delle promesse fideistiche di una vita eterna dopo la morte, l’uomo poteva immaginare una forma di “immortalità immanente”, cioè un prolungamento della vita nella memoria di coloro che della sua vita avevano fatto parte. Se l’artista poteva contare sul fatto che i posteri lo avrebbero ricordato attraverso le sue opere, nelle quali egli aveva lasciato una inconfondibile impronta di sé, anche il semplice padre di famiglia poteva nutrire una speranza analoga, nella misura in cui i suoi figli, e i figli dei suoi figli, avrebbero custodito il suo ricordo – oltre che parte del suo patrimonio genetico. Mentre il corpo mortale si sarebbe disfatto, qualcosa come una traccia immortale avrebbe continuato a trovare posto nel mondo, come su una nave che continui il suo viaggio nonostante lo sbarco di alcuni suoi passeggeri. Ma, in una prospettiva apocalittica, è la nave stessa che, dissolvendosi, trascina con sé tutte le cose. Se viene meno il “mondo-della-vita”, l’esistenza singola conosce una “seconda morte”, ultima e definitiva: se non resta nessuno in grado di ricordarsi di noi è come se non fossimo mai vissuti. Così come, se un fatto non è ricordato o tramandato da nessuno, è come se non fosse mai accaduto: poiché gli è negata ogni *chance*, anche mediata, di ripetersi, si dissolve nel nulla:

La vita che scompare una volta per sempre, che non ritorna, è simile a un’ombra, è priva di peso, è morta già in precedenza, (...) sia stata essa terribile, bella o splendida, quel terrore, quello splendore, quella bellezza non significano nulla. Non occorre tenerne conto, come di una guerra fra due Stati africani del quattordicesimo secolo che non ha cambiato nulla sulla faccia della terra, benché trecentomila negri vi abbiano trovato la morte tra torture indicibili. (Kundera, *L’insostenibile leggerezza dell’essere* 11).

Per Kundera è, paradossalmente, proprio l'impossibilità dell'eterno ritorno profetizzato da Nietzsche, a togliere peso e senso all'Essere: questo perché per la coscienza postmoderna il nichilismo non è più "l'ospite più inquietante" ma l'inquilino stabile della realtà, è la sua essenza resa attuale dalla dissoluzione della categoria del senso operata dalla tecnica. La vita "è morta già in precedenza" perché inserita nella dimensione totalitaria di un sistema che, non conoscendo altra realtà che quella del calcolo, la tratta come un ente qualsiasi, "*quale grandezza finita*, quindi sopprimibile: e ciò significa che siamo già stati 'annientati' dal metodo stesso, prima ancora di venir annientati effettivamente". (Anders, L'uomo è antiquato, vol. I: Considerazioni sull'anima nell'epoca dell'era della seconda rivoluzione industriale 231).

L'ipotesi nichilista affacciatasi agli albori della filosofia e approdata alla domanda heideggeriana "Che ne è dell'essere? Dell'essere ne è nulla", diventa la realtà del tempo della tecnica, la "terra straniera" nella quale ci è dato abitare; ora che è venuto ciò che doveva venire "dopo il nichilismo e dal nichilismo", i filosofi postmoderni si sforzano di collocarsi, come raccomandava Nietzsche, all'altezza delle cose grandi, perché "le cose grandi esigono che di loro si taccia o si parli con grandezza, cioè cinicamente e con innocenza" (Frammenti postumi 1887-1888 in Opere, vol. VIII 392-393). In assenza di questa tempra prende forma la vergognosa *débâcle* del "nichilismo passivo", a causa del quale rinunciando, senza combattere, alla possibilità di descrivere la catastrofe che ci viene addosso – di pensarla prima di essere da lei "pensati" - annullando quel poco che ci rimane, di dignità ed umanità, prima del suo definitivo compimento; vedremo così avverata la visione di arida tristezza di Zarathustra:

Vidi una grande tristezza invadere gli uomini. I migliori si stancarono del loro lavoro; una dottrina apparve, una fede le si affiancò: tutto è vuoto, tutto è uguale, tutto fu! (...) Aridi siamo divenuti noi tutti. Tutte le fonti sono esauste, anche il mare si è ritirato. Tutto il suolo si fenderà, ma l'abisso non inghiottirà! Ah dov'è mai ancora un mare dove si possa annegare: così risuona il nostro lamento sulle piatte paludi. (Nietzsche, Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno. In Opere, vol. VI 175).

Se è vero che quello che nell'universo pre-tecnologico era il "mondo-della-vita" è stato – o sta per essere – completamente trasformato nel "mondo-della-tecnica", tutti i dispositivi teorico-pratici che prima organizzavano l'esistenza, anche nella sua dimensione collettiva, hanno subito una radicale trasformazione o, se questo non è stato possibile, sono stati destituiti di senso (Galimberti, Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica).

E' questo il caso della politica che ha seguito il destino dell'etica, sua genitrice teorica, nel ridursi a un "involucro" puramente nominale, dietro il quale operano le forze che realmente determinano la realtà; realtà che non possiamo riconoscere, se non ci congediamo da nozioni che appartengono a un mondo che non è più il nostro:

Ovunque volgiamo lo sguardo, vediamo istituzioni che sembrano le stesse di sempre, che portano gli stessi nomi, ma che al loro interno stanno diventando qualcosa di completamente diverso. Continuiamo così a parlare di nazione, famiglia, lavoro, tradizione, natura, come se fossero uguali a ciò che erano in passato, anche se non lo sono più: rimane l'involucro esteriore, ma dentro sono mutati (...) pressoché ovunque (Giddens 31).

Fino alle soglie della postmodernità, il pensiero politico ha mantenuto il senso che gli era stato attribuito dai Greci: quello di scegliere i mezzi e i modi di convivenza più adeguati a garantire alla comunità umana una vita giusta e felice. In quest'ottica la politica, essenza dell'uomo in quanto "animale sociale", è essenzialmente scelta: quella della via migliore per arrivare a una vita collettivamente prospera; perché, scrive Aristotele:

Tutte le cose infatti, per così dire, le scegliamo in vista della felicità; essa infatti è il fine" (Aristotele, Etica a Nicomaco, libro X, in Opere 1176b, 30-31).

Tale felicità può essere realmente conseguita, in quanto prodotto di un pensiero politico che, mosso da equilibrio e saggezza, sappia tenere insieme gli interessi e le forze contrastanti che operano nel mondo sociale. La misura di questo equilibrio è, secondo questa tradizione, reperibile in natura, perché dalla natura sorge il bisogno umano di organizzarsi collettivamente:

L'uomo è per natura un essere socievole, per cui lo Stato è un prodotto naturale. (Aristotele, Politica, Libro I in Opere 1253a, 3-4).

La filosofia politica "conosce ciò che è meglio" perché padroneggia le leggi della natura: per questo può essere concepita come la "tecnica regia" che governa tutte le altre tecniche – le quali non saprebbero che cosa fare della loro potenza fattiva a prescindere dall'orientamento fornito della politica-natura (Platone 304a). Siamo nella dimensione pratica di un "agire" politico che si differenzia dal mero "fare" tecnico, e impone a esso il suo controllo e la sua superiorità. La preminenza della politica si è mantenuta fino a quando ha potuto dominare sulla tecnica,

orientandola agli scopi posti dall'uomo. Tuttavia, nel momento in cui la tecnica ha raggiunto un livello tale per cui da mezzo è diventata fine – in quanto mezzo *indispensabile* per perseguire qualunque fine -, la gerarchia tecnica/politica si è rovesciata, al pari del rapporto tra il fare e l'agire, ed è oggi la politica a doversi adattare alle necessità della tecnica, a “rincorrere” le sue esigenze che non sono più naturali ma artificiali. L'imposizione delle esigenze tecniche, in un mondo governato dai principi matematici, svuota di senso i criteri e le norme – dell'etica naturale o dell'ideologia – sulle quali la politica tradizionale aveva regolato il suo agire; in questo contesto, non si può più parlare di agire – né di scegliere - ma solo di un fare funzionale al principio del massimo rendimento dei mezzi a disposizione.

Ciò è vero e verificabile ovunque nel mondo della tecnica – che coincide col mondo industrializzato al quale il secondo e terzo mondo vanno sempre più conformandosi -; gli Stati nazionali non hanno più il controllo dei propri confini e le decisioni al loro interno sono subordinate ai parametri dell'economia – che si rifanno a misure quantificabili come la crescita del Pil e l'andamento dei mercati -, e della tecnologia – al cui sviluppo sacrificare ogni risorsa, anche quando, come nel caso dell'armamento nucleare, ogni altro potenziamento è irrilevante, perché si è raggiunto l'effetto distruttivo globale. Non c'è decisore politico, nemmeno colui che ha a disposizione il potere economico e tecnologico più grande, che sia in grado di decidere in autonomia, fuori dalla logica della razionalità strumentale; questo perché è il decisore ad essere a disposizione del sistema e non viceversa: se non agisse in conformità con i parametri di efficienza ed efficacia, fallendo l'obiettivo del massimo risultato conseguibile, sarebbe rimosso; e se, per esempio in campagna elettorale, annunciasse misure del tutto “illogiche” – secondo le logiche tecno-capitalistiche - non sarebbe nemmeno eletto – o queste misure si rivelerebbero meri espedienti per guadagnarsi l'elettorato, impossibili poi da realizzare nella pratica.

L'Apparato si autonomizza, respingendo ogni intrusione dall'esterno, e attivando “l'egemonia della necessità” all'interno della quale tutto è già preventivamente deciso, e il cittadino comune così come il più alto funzionario non può fare altro che collaborare – cioè lavorare con e nell'Apparato, nel rispetto dei suoi imperativi funzionali:

Un'egemonia della necessità si basa sui numeri e sulle percentuali più che sulle idee e sulle teorie, misura tutto in rapporti matematici, usa i parametri finanziari come strumento supremo e definitivo. Così i parametri diventano simbolici, parlano da soli e non hanno bisogno di essere giustificati, sono sovraordinati alla politica: divengono politica. (Mauro 52).

Questi parametri impongono una logica estranea al meccanismo decisionale del consenso su cui si basano le forme di governo democratico: quelle che promettono di garantire i diritti sociopolitici e la protezione dai pericoli – il sogno moderno della libertà coniugata con la sicurezza -, ma che ora sembrano implodere insieme “a tutta quella impalcatura materiale, istituzionale, intellettuale” che l’Occidente aveva messo in piedi “al fine di sviluppare e articolare il meccanismo della democrazia per proteggerci nel nostro vivere insieme” (*Ibidem*, 3). Improvvisamente, vediamo crollare quella costruzione difensiva, imperniata sullo stato di diritto e i valori democratici, demolita da una crisi la cui capacità di smantellare ogni nostro costruito e trasformare l’esistente sembra non avere limiti:

Oggi sappiamo che quel meccanismo da solo non ci difende, che la crisi lo penetra e lo deforma attraversandolo, e così facendo lo svuota. Scopriamo che professare la democrazia nelle forme e negli istituti non ci protegge, dunque non è sufficiente. La democrazia non basta a se stessa (*ibidem*, 3).

Sono parole che esprimono con chiarezza un sentimento di generale malessere, quel senso di sperdimento e d’impotenza che colpisce soprattutto chi ha creduto nel primato della politica come azione generatrice di senso e di valori.

Tuttavia, per fronteggiare questa crisi, ammesso che sia possibile, occorre riconoscerla per quello che è, e capire da dove ha origine: e cioè non da un contingente “errore di percorso” dell’uomo che si è colpevolmente allontanato dal cammino della razionalità illuminante, ma dall’essere sempre rimasto su questo cammino, avviato dal pensiero metafisico greco e pervenuto a quello cibernetico-computazionale. Se è vero, come dice Mauro, che “il governo democratico è precario”, non è vero che “tutto è fuori controllo”: lo è solo se il controllo al quale ci si riferisce è quello che tradizionalmente esercitava l’uomo padrone della razionalità scientifica; ma ora che quest’ultima si è autonomizzata e collocata al governo dell’esistente, è più corretto dire che tutto è sotto il *suo* controllo, quello dei suoi imperativi logico-matematici a prescindere dai quali nulla di rilevante accade sulla scena del mondo.

Questo riconoscimento ha giovato alla coscienza postmoderna, non per declinarsi in un’accettazione passiva dell’esistente – cosa della quale i postmoderni sono da sempre e da più parti accusati di fare -; al contrario per collocarsi in una dimensione di onestà e autonomia intellettuale che la sottrae alla “falsa coscienza” di chi rimane comunque irretito in un sistema totalitario. Secondo Jaspers, questa falsa coscienza ha, per esempio, vanificato il “no” di chi ha

rifiutato il nazismo solo quando se ne trovato direttamente minacciato, e non prima, né a prescindere da questa imminente minaccia:

Come sotto il nazismo il no viveva sotto le condizioni che il nazismo offriva, quindi di fatto solo per mezzo del nazismo, e pertanto in modo colpevole, perché la propria vita non fu sacrificata con un no, così ogni no appartiene alla logica del sistema come tale, a quella logica che tutti irretisce in quella realtà che, solo di fronte alla minaccia, si rifiuta (Jaspers 551).

Questo opporsi al sistema quando esso ha ormai manifestato il suo “volto truce”, il suo risvolto che mette in pericolo la nostra vita e i nostri interessi – il nostro primario interesse alla vita -, è svilito dalla situazione di bisogno da cui sorge, e si pone come una mossa utilitaristica che probabilmente non si farebbe se le cose non avessero preso una piega a noi sfavorevole. Al contrario, il rifiuto che nasce da una considerazione disinteressata delle cose è il prodotto di una coscienza autentica, la quale, a differenza della cattiva coscienza, si occupa dell’essere prima che del fare; essa, infatti, sa che “la domanda *che cosa devo fare* può nascere solo dalla risposta: *che cosa voglio essere*” (*Ibidem*, 553). Jaspers crede sia (ancora) possibile recuperare “la vita degna di essere vissuta”, perché di essa è (ancora) competente l’uomo; il nocciolo di tale esistenza non consiste nelle strategie “utilitaristiche” del fare, ma nella capacità di “*ex-sistere*”, di trascendere l’orizzonte chiuso della realtà che obbedisce alle leggi del sistema. Esso, infatti, compie ogni sforzo per “situarci”, per far sì che ogni uomo – così come ogni altro ente a disposizione – non soltanto non *possa* lasciare il posto che gli è stato assegnato, ma nemmeno *lo voglia*. Così, per esempio, l’odierno mercato dei beni – che non fa che tradurre in termini di profitto economico i parametri di efficienza e di produttività - si dispiega in un modo tanto allettante che è quasi impossibile non voler partecipare al banchetto da lui allestito, rifiutandone le gioie, e così dicendo di “no al positivo”; all’interno del suo paradiso mobile ed efficiente, chiunque sarebbe portato a “benedire” l’epoca in cui viviamo, a sostenerne la superiorità rispetto a quelle precedenti, almeno dal punto di vista delle soddisfazioni materiali:

Si poteva cavillare all’infinito per sapere se gli uomini fossero o no più felici nei secoli passati; si potevano commentare la sparizione dei culti, la difficoltà del sentimento amoroso, e discuterne inconvenienti e vantaggi; si poteva evocare la comparsa della democrazia, la perdita del senso del sacro, la disgregazione del legame sociale (...) Resta il fatto che, sul piano dei consumi, l’eccellenza del XX secolo era indiscutibile: niente, in nessun’altra civiltà, in nessun’altra epoca, poteva paragonarsi alla perfezione mobile di un centro commerciale contemporaneo funzionante a pieno regime (Houellebecq, *La possibilità di un'isola* 27).

A questi “piaceri elementari e rinnovati” il protagonista del romanzo di Houellebecq non sa più rinunciare, mentre accetta di buon grado la scomparsa dei piaceri e dei valori del passato come un sacrificio necessario per arrivare al mondo dei consumi in cui è totalmente immerso; il mercato è una delle modalità della dipendenza, l’altra è naturalmente la tecnologia: così David Foster Wallace può immaginare che un film, l’ *Infinite jest* che dà il titolo al suo romanzo, sia stato ideato per procurare ai suoi spettatori un piacere così intenso da spingerli ad abbandonare ogni altra attività per continuare a visionarlo all’infinito (Foster-Wallace, *Infinite Jest*).

In questo modo, il totalitarismo della tecnica, a differenza dei totalitarismi del passato, non ha nemmeno bisogno di esercitare la forza per disarmare chiunque le si voglia opporre: esso riesce a sottrarre all’uomo perfino il desiderio di recuperare la sua esistenza in quanto “originaria apertura all’essere”, sporgendo dalla “cura dell’ente” a cui lo costringe, ridotto a ente tra gli enti – o, peggio, ente al servizio degli enti, siano essi mezzi di produzione o prodotti da consumare. In questa dimenticanza dell’Essere come trascendenza è l’essenza del nichilismo in quanto condizione dell’esistere umano all’interno del totalitarismo tecno-scientifico.

Il contrario della dimenticanza sarebbe la rammemorazione del senso dell’Essere che, però, non può sorgere, nel senso che non può essere nemmeno immaginata, finché si è intrappolati nel sistema - e facendo appello ai “sensi” generati dal sistema. Qualunque prospettiva di autonomia – se non di liberazione - non può essere nemmeno pensata fino a quanto il pensiero rimane sotto il controllo della razionalità tecnica, che ne ha stabilito modalità di elaborazione e confini. Occorrerebbe *de-situarsi* dal sistema, recuperando e mettendo in azione “un pensiero che non sia il pensiero del calcolo razionale, e che soprattutto abbia effettivamente qualcosa da pensare che non sia già pensato dalla ragione” (Galimberti, *Il tramonto dell'Occidente nella lettura di Heidegger e Jaspers* 437). Ci si chiede se realisticamente esista questa possibilità, se rimanga ancora un “impensato da pensare” che conceda all’uomo un’ultima nicchia di *ex-sistenza*, un residuo mondo-della-vita all’interno del mondo-della-tecnica: la tesi di questo studio è che, se questa *chance* esiste, i postmoderni hanno fatto ogni sforzo per afferrarla, innanzi tutto attraverso la ricerca di un nuovo linguaggio. Se poi ci siano riusciti o meno, rimane una questione aperta.

CAPITOLO 4: L'INDIVIDUO E LA SUA ILLUSIONE: IL PROBLEMA DELL'IDENTITA' NELL'ETA' POSTMODERNA

Se dall'antichità la parola soggetto (dal latino "*sub-iectum*") indica il principio che sta alla base delle cose, è con Cartesio che essa è definita meglio come soggettività pensante – comunque denominata: ragione, coscienza, interiorità – e posta a fondamento della realtà. Il mondo esiste in quanto pensato da una sostanza pensante (*res cogitans*); la quale, a sua volta, trova in sé stessa la conferma della propria esistenza, nell'evidenza dell'autocoscienza (*io cogito*); evidenza che è, poi, facilmente sollevata a criterio di verità universale:

Considerai in generale quel che si richiede perché una proposizione sia vera e certa (...) Avendo notato che nel *penso, dunque sono*, non v'è null'altro che mi assicuri che dico la verità, se non che vedo chiarissimamente che, per pensare, bisogna essere, giudicai di poter prendere per regola generale che le cose che noi concepiamo in modo chiaro e distinto sono tutte vere (Cartesio 86).

L'idea platonico-cristiana dell'anima quale entità immortale ed incorruttibile, tradotta poi in termini materialistici nella nozione di coscienza in quanto presenza dell'io a se stesso, non è mai messa in discussione nella sua qualità di fondamento, e per quasi tutta la modernità sostiene e giustifica i progetti di dominio dell'uomo sul mondo. E' solo quando cominciano a manifestarsi le prime avvisaglie del fallimento di tale progetto che le tradizionali certezze intorno alla soggettività cominciano a sgretolarsi. Come per le altre categorie metafisiche, è ancora una volta Nietzsche a infliggerle il primo potente colpo, svelandone il carattere illusorio e strumentale: lungi dal poter contare su di essa come su di un supporto stabile e originario per giustificare un mondo, la soggettività si rivela un fenomeno accidentale e temporaneo, sorto in funzione delle necessità di sopravvivenza dell'uomo:

La coscienza in generale si è sviluppata soltanto sotto la pressione del bisogno di comunicazione – (è) stata all'inizio necessaria e utile soltanto tra uomo e uomo (in particolare tra colui che comanda e colui che obbedisce). (...) Il fatto che le nostre azioni, i pensieri, i sentimenti, i movimenti sono anche oggetto di coscienza – almeno una parte di essi – è la conseguenza di un terribile "dovere" che domina l'uomo da lungo tempo: essendo l'animale maggiormente in pericolo, ebbe bisogno di aiuto, di protezione; ebbe bisogno dei suoi simili, dovette esprimere le sue necessità, sapersi rendere comprensibile – e per tutto questo gli fu necessaria, in primo luogo, la "coscienza" (...). Noi "sappiamo" (o crediamo, o ci immaginiamo) precisamente tanto quanto può essere vantaggioso sapere nell'interesse del gregge umano (Nietzsche, *La gaia scienza* 271-273).

Tutta la vita cosciente, con il suo corredo di abilità intellettive e creative, in cui, sulla scorta del pensiero classico l'umanesimo moderno aveva rintracciato il nocciolo della superiorità dell'uomo sugli altri viventi – così come dell'anima sul corpo - non sarebbe altro che uno strumento al servizio delle dinamiche evolutive. Strumento peraltro imperfetto se, nato per accrescere le potenzialità vitali, finisce poi per imprigionarle e soffocarle. La narrazione metafisica di una dimensione dello spirito autonoma e superiore a quella corporea non regge più, e Nietzsche è uno dei primi ad affermarlo con chiarezza, ribaltando senza mezzi termini l'antica gerarchia anima-corpo:

Le funzioni vitali sono (...), per principio, milioni di volte più importanti di tutte le belle disposizioni e le altezze della coscienza: queste ultime sono un sovrappiù, se non sono strumenti di quelle funzioni animali (...). Ciò che è chiamato "corpo" e "carne" conta infinitamente di più: il resto è un piccolo accessorio. (Nietzsche, Frammenti postumi 1887-1888 in Opere, vol. VIII 11 (83)).

Se questo è vero, la coscienza non può pretendere di fondare e controllare un mondo, in quanto a sua volta fondata e controllata da istanze a essa sovraordinate, a partire dalle quali soltanto può essere compresa. Tra queste hanno un rilievo fondamentale le dinamiche di potere che caratterizzano da sempre le comunità umane – dalle prime piccole tribù alle cittadinanze degli Stati nazionali -, all'interno delle quali l'individuo è pensato come soggetto non per consentirgli di estrinsecarsi liberamente, al contrario per far sì che possa "as-soggettarsi" ai valori ed alle norme generali, in cui – come Nietzsche ha chiarito una volta per tutte – in realtà si esprime la volontà dagli individui più forti e delle classi sociali dominanti.

Per Lévi-Strauss, i cui studi antropologici di impostazione strutturalista anticipano alcune posizioni teoriche del postmoderno, la coscienza umana è una pedina i cui movimenti sono vincolati non solo alla storia mutevole delle norme e dei valori comunitari, ma anche a strutture profonde e invariabili, operanti nell'inconscio individuale. Nel presentarci un mondo umano condizionato da strutture che agiscono al di sotto della vita cosciente, lo studioso francese – e con lui tutto lo strutturalismo – contribuisce a smantellare l'interpretazione umanistica e antropocentrica che ha segnato la visione del mondo di gran parte della Storia occidentale (Lévi-Strauss).

Tale impostazione trova poi compiutezza nelle indagini "archeologiche" di Michel Foucault, che mirano a determinare l'orizzonte di senso – l'*epistème* - a partire dal quale ogni civiltà storica costruisce il suo universo normativo e valoriale. In antitesi all'uomo che determina il proprio mondo,

proclamato in quegli anni dall'esistenzialismo erede dell'umanesimo tradizionale, l'uomo di Foucault nasce da una crepa che si apre sulla superficie mobile della realtà, al di sotto della quale opera un sistema di forze che lo precede. Non è lui il motore e il centro l'universo, ma ne è un effetto praticamente irrilevante, e comunque provvisorio; e questa per Foucault è paradossalmente una buona notizia:

Stranamente l'uomo – la conoscenza del quale passa per occhi ingenui come la più antica indagine da Socrate in poi – non è probabilmente altro che una certa lacerazione nell'ordine delle cose, una configurazione, comunque, tracciata dalla disposizione nuova che egli ha recentemente assunto nel sapere. Sono nate di qui tutte le chimere dei nuovi umanesimi (...). Conforta tuttavia, e tranquillizza profondamente, pensare che l'uomo non è che un'invenzione recente, una figura che non ha nemmeno due secoli, una semplice piega nel nostro sapere, e che sparirà non appena questo avrà trovato una nuova forma (M. Foucault 13-14).

Da questo punto di vista, l'uomo di oggi sarebbe un'invenzione della modernità che, perduta la fiducia del mondo pre-moderno nel rapporto ordine del discorso/ordine della realtà, fa dell'uomo oggetto, oltre che soggetto, della conoscenza, collocandolo in una condizione di lacerante ambiguità, dentro la quale nasce e muore – muore appena dopo essere nato. In ultima analisi, Foucault attribuisce alle scienze umane, dall'antropologia alla psicoanalisi, la responsabilità della creazione, così come della eclissi, dell'uomo: tuttavia, sembra che così facendo si muova – certo suo malgrado - ancora dentro una visione in cui è l'uomo a determinare il reale.

Come si è argomentato nei precedenti capitoli, la distruzione dell'uomo della tradizione occidentale appare oggi legata all'imporsi di un universo tecnologico che lo subordina alle sue dinamiche, riconoscendolo non per quello che è ma per come può essere impiegato. Ciò non esclude che l'uomo sia da sempre "soggetto" a forze che lo impiegano, modellandolo e determinandone il pensare e l'agire – e quindi che il suo collocarsi al governo del mondo sia sempre stato un atto arrogante e illusionistico. La differenza è che nel mondo pre-tecnologico quei sistemi impositivi erano ancora di natura culturale, appartenevano sostanzialmente agli uomini, mentre oggi sono, in misura rilevante e sempre crescente, costrutti artificiali autonomizzati rispetto alla cultura umana che li ha costituiti. E' una differenza non da poco, che produce conseguenze sostanziali: le potenze tecnologiche costituiscono una "seconda natura" che procedendo alla totale razionalizzazione del mondo, lascia sussistere dell'uomo soltanto quella parte funzionale che può adattarsi alle sue dinamiche produttive, sospingendo nell'irrilevanza tutte le sue altre componenti, e dissolvendo la percezione unitaria che l'uomo pre-tecnologico aveva di sé – pur se era solo una percezione illusoria.

Meglio, allora, prendere atto della “morte del soggetto” in quanto portato della metafisica, e verificare – come fa Foucault – se sia possibile avviare il pensiero su nuovi cammini, a caccia di un “impensato” dimenticato dal pensiero metafisico, grazie al quale trovi ancora ragione per cui sussistere - sia pure in una forma fragile e residuale. In quest’ottica paradossale, l’apertura programmatica e fiduciosa di Foucault non appare priva di senso - e di fascino:

Ogni possiamo pensare soltanto entro il vuoto dell’uomo scomparso. Questo vuoto infatti non costituisce una mancanza; non prescrive una lacuna da colmare. Non è né più e né meno che l’apertura di uno spazio in cui finalmente è di nuovo possibile pensare (Caruso 368).

Pensare ma anche immaginare: perché su questo cammino la letteratura può portarci molto avanti, testimoniando della condizione in cui il linguaggio sfugge alla presa del soggetto “totalitario”, e permettendoci di intravedere ciò che rimane nascosto all’occhio di chi guarda il mondo solo per ritrovarvi conferma del proprio sé; è il terreno su cui sorge “la parola della parola” alla quale, passando attraverso l’esperienza della morte del soggetto, punta la letteratura postmoderna:

Se la filosofia moderna, dal *cogito* cartesiano alla dialettica hegeliana, è un pensiero dell’interiorità volto a confermare l’io e a ricondurre il negativo all’interno della coscienza, la letteratura contemporanea rimanda a un pensiero del di fuori (*pensée du dehors*) che porta il soggetto a disperdersi in un’*esteriorità radicale in cui fa esperienza della propria morte*¹⁸.

L’identità personale nasce per la prima volta in Grecia quando, con Platone, si presenta come improrogabile la necessità di sottrarre l’umanità al caos del mutamento che l’uomo sperimenta attraverso la precarietà e deperibilità del proprio corpo. Prima del mondo greco, nell’universo tribale questa esigenza non è nemmeno avvertita, perché il singolo non è separabile, nemmeno ipoteticamente, dal gruppo comunitario in cui nasce; qui, l’identità è riferibile soltanto al collettivo, con l’unica eccezione della singolarità totemica (Lévi-Strauss, *Il totemismo oggi*). La soggettività sorge, allora, da un’impazienza metafisica, laddove il pensiero non accetta più di persistere nella condizione in cui è gettato, nella naturalità fisica prima del corpo e poi della comunità che per l’uomo pre-storico sono l’unica realtà esistente. Platone raccoglie un’istanza comune a tutti gli

¹⁸ V. Sorrentino: *M. Foucault, Antologia. L’impazienza della libertà*. Milano, Feltrinelli 2005, pag. XIX (Sorrentino). Il curatore dell’antologia fa riferimento alle tesi esposte da Foucault in: *La pensée du dehors*, in “Critique”, n. 229/1966 (numero dedicato a M. Blanchot). Ed. it. *Il pensiero del di fuori*, in *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 2004, p. 113.

uomini del suo tempo, quando immagina questa entità psichica come un vento o un respiro – *ànemos* e *psyché* – che, sfuggendo alla precarietà periferica delle singole membra, si concentra in un nucleo autonomo, stabile e depurato dalle scorie e dalle limitazioni corporee.

Se è la filosofia greco-platonica a promuovere questa concentrazione in antitesi alla dispersione caotica del mondo pre-storico e pre-filosofico, questo nucleo identitario si presenta come il primo fondamento del pensiero metafisico occidentale; e del pensiero metafisico condividerà la parabola, entrando in crisi e poi frantumandosi quando il racconto che lo sorregge non sarà più credibile. Più precisamente, è il racconto della sua autonomia a non reggere più alla prova dei fatti, perché nel mondo tecnologico non esiste più un “privato” separato dal “pubblico”, né un’azione che non sia già predeterminata dall’universo dei mezzi, a prescindere dal quale nessuna azione è possibile.

Ciò non vuol dire che nel mondo pre-tecnologico l’individuo fosse del tutto libero di scegliere i suoi fini e di agire per realizzarli: non è mai esistita una intenzionalità di un soggetto privato che non fosse ampiamente condizionata dal contesto pubblico in cui aveva luogo; al punto che per secoli filosofi, artisti e asceti hanno celebrato l’interiorità come la sede della libertà umana più autentica. Tuttavia nelle società in cui la razionalità tecnica non aveva raggiunto l’attuale livello di complessità e interconnessione tra strumenti e soggetti coinvolti, il condizionamento era ancora incompleto e si poteva legittimamente pensare a un soggetto capace di azioni e intenzioni autonome. Nel mondo postmoderno, in cui praticamente nessuna azione realmente efficace è praticabile a prescindere dalle logiche della razionalità strumentale e dall’insieme dei mezzi tecnici a disposizione, il soggetto è sempre meno il produttore di azioni – e di grandi imprese - che lo facevano il protagonista assoluto della Storia del mondo, e sempre più il prodotto di un ordinamento che funziona, e fa funzionare il nostro pianeta, a prescindere dai suoi progetti e dalle sue intenzioni. Se di soggetto possiamo ancora parlare oggi dobbiamo parlarne - come per i valori ideologico-metafisici ai quali era strettamente legato - in termini di “postumità”, come di qualcosa che sopravvive alla sua stessa morte, in termini di debolezza costitutiva e di precarietà: da esso non è possibile congedarsi in modo definitivo perché è stato per secoli l’asse portante della cultura occidentale dalla quale sorge il nostro mondo, e fa ancora parte delle nostre costruzioni di senso sulla realtà. Tuttavia, l’identità che lo fondava è diventata inefficace da un punto di vista pratico-effettuale, trasformata in funzionalità consentanea all’Apparato:

Assistiamo così al declino dell'identità nella funzionalità e alla nascita di un "soggetto postumo", che definiamo tale perché non promuove azioni, ma scaturisce da quelle azioni che, essendo descritte e prescritte dalla logica del sistema, a sua volta condizionata dalla disponibilità delle strutture tecniche, sono sempre meno "azioni" e sempre più "funzioni" (Galimberti, *Psiche e Techne* 551).

Si tratta di azioni che non dicono più niente della soggettività di chi le compie – delle sue attitudini come delle sue intenzioni –, perché l'individuo non può scegliere se non tra le azioni previste e poi effettuarle nel modo prestabilito. In questo contesto, non è (più) possibile (ri)conoscere l'individuo dalle sue azioni, secondo il precetto aristotelico che è stato alla base di tutti i giudizi sull'uomo formulati dalla cultura greco-cristiana e da quella pragmatico-illuministica fino alle soglie del nostro tempo. Tanto le scelte quanto le azioni non rivelano se non le configurazioni del sistema tecnico rispetto al quale l'individuo è un semplice esecutore – funzionario o libero professionista che sia –, che nel suo compito può essere sostituito da un altro individuo senza alcuna modifica o interruzione nel processo produttivo. Fuori da questo processo e dalle sue logiche funzionali, tutto ciò che il soggetto può fare e pensare nella sua sfera privata non ha alcuna ricaduta sulle dinamiche che governano il mondo.

Ciò non vuol dire che l'uomo di oggi non possa scegliere e agire nel suo privato: al contrario il ventaglio delle possibilità si dispiega con una ricchezza e varietà che, nelle epoche precedenti, era riservata soltanto ad alcune *élites* o a individui eccezionali. Con l'aiuto dei media e dei social network, il sistema rifornisce incessantemente l'individuo di opzioni appetibili – siano esse beni materiali da acquistare o condizioni di vita da perseguire –, capaci di stimolare i suoi desideri e le sue ambizioni e promuovere il suo agire privato. Questa sovrabbondanza di opzioni potrebbe far supporre, come fa Bauman, che il problema del mondo postmoderno – da lui notoriamente definito "fluido-moderno" –, sia (nuovamente) quello della scelta dei fini – a fronte degli innumerevoli mezzi a disposizione:

Non è più questione di cercare in condizioni di conoscenza incompleta, di calcolare i mezzi (quelli di cui si dispone già e quelli ritenuti necessari e attentamente ricercati), a fronte di determinati fini. E' piuttosto una questione di considerare e decidere, a dispetto di tutti i rischi noti o semplicemente supposti, a quale dei molti, fluttuanti, seducenti fini "a portata di mano" (vale a dire ragionevolmente perseguibili) dare priorità, considerata la quantità di mezzi a disposizione e senza badare alle scarse possibilità di una loro unità di lungo periodo (Bauman, *Modernità liquida* 60).

Questo “buffet ricolmo di prelibatezze” sarebbe il risultato, secondo lo studioso polacco, del moltiplicarsi nell’Occidente tardo-capitalistico di “molti uffici in lotta per la supremazia”, nessuno dei quali avrebbe la minima possibilità d’imporsi come “Ufficio supremo”, cioè come centro di controllo sociale e culturale di carattere universale (*Ibidem*, 60-61). In questo mondo libero perché incontrollato e incontrollabile, esente dalla minaccia di antichi e nuovi Grandi Fratelli, gli individui avrebbero il privilegio di autodeterminarsi liberamente:

Oggi, per così dire, tutto si riduce all’individuo. Tocca all’individuo scoprire che cosa è capace di fare, portare tale capacità al limite estremo e scegliere i fini a cui tale capacità può essere meglio applicata, e cioè la maggiore soddisfazione possibile (*Ibidem*, 61).

La natura edonistica di questa maggiore soddisfazione è, però, esplicitata nel passaggio seguente in cui, citando un famoso libro americano, Bauman precisa che compito dell’individuo-consumatore è “trasformare l’imprevisto in un divertimento”; e, allora, il privilegio della scelta si trasforma in una condanna, non tanto perché porta con sé l’inevitabile ansia connessa a ogni processo decisionale – si pensi all’*aut-aut* kierkegaardiano -, o perché il numero delle possibilità è “dolorosamente superiore” a quello che in una singola vita si può ragionevolmente pensare di esperire; quanto perché alle decisioni prese viene preventivamente negata la possibilità di generare conseguenze e progetti (*Ibidem*, 61). Per poter essere sempre pronti a cogliere le nuove opportunità che si presentano – che il *luna-park* del tecno-consumismo propone -, e non rovinare l’esperienza eccitante di una vita-avventura che perennemente si rinnova, bisogna impedire che le scelte diventino irrevocabili e che si concretizzino in un percorso esistenziale coerente e consequenziale. In questo contesto, in cui nulla di predeterminato e di conclusivo può sussistere, bisogna ammettere che “non esiste neanche una vittoria definitiva” (*Ibidem*, 61).

La posta in palio non è da poco, e ciò che l’individuo non può “vincere” è il proprio sé, perché, impegnato a inseguire gli infiniti cambiamenti, e trascinato dall’imperativo del dover perennemente *diventare*, non può *essere*, cioè fermarsi e riconoscersi in una identità specifica, e possedersi come progettualità e come storia. La “libertà di poter diventare chiunque” presenta, secondo Bauman, un “retrogusto amaro”, anche se poi il sociologo americano non sembra qui portare fino in fondo il suo ragionamento:

Come Zbyszko Melosik e Tomasz Szkudlarek osservano nel loro illuminante studio sui problemi di identità, vivere in mezzo a un numero apparentemente infinito di opportunità (o quanto meno superiore a quelle che è possibile

perseguire) ha il dolce sapore della “libertà di poter diventare chiunque”. Tale dolcezza nasconde tuttavia un retrogusto amaro, dal momento che “diventare” implica che niente è stato ancora raggiunto e che tutto è ancora di là da venire; la condizione di “essere qualcuno” che quel “diventare” intende assicurare preannunzia la fine della partita, il fischio finale dell’arbitro: “una volta raggiunto il tuo fine non sei più libero: una volta che sei diventato qualcuno, non sei più se stesso” (*Ibidem*, 62).

In *Vita liquida*, un testo di cinque anni dopo, Bauman arriverà alla conclusione che la libertà promossa dalla società consumistica è in realtà solo un’illusione – peraltro riservata a pochi -, se non una coercizione – si sarebbe tentati di dire una “coazione a ripetere”; questo perché:

Coloro che praticano e si godono la nuova condizione di “indefinitezza” (*unfixedness*) dell’io tendono a farvi riferimento con il termine “libertà”. Si può ribattere, però, che avere un’identità che non è fissa ma contraddistinta soprattutto dall’essere valida “fino a nuovo avviso” non è una condizione di libertà, ma una costrizione obbligatoria e interminabile (...) (Bauman, *Vita liquida* 25).

Da una parte, quindi, la libera di scelta resta un diritto-dovere puramente teorico, il cui esercizio è fuori dalla portata della maggioranza degli uomini, quella che Bauman definisce “la classe inferiore globale”, che rappresenta il fondo di scarto del processo produttivo e di consumo, e ricomprende, assieme ai ceti indigenti, una grossa fetta dell’antica classe media che ha perduto insieme al potere d’acquisto il suo precedente *status* di relativo benessere; dall’altra, questa libertà per pochi innesca una corsa al cambiamento frenetica ed interminabile, un forzoso “carosello del cambio di maschera” per mantenersi credibili, e per mantenere credibile la facciata di una società giusta e progredita, dietro la quale si agitano cupi drammi d’ingiustizia e oppressione.

E’ un mondo-spettacolo all’interno del quale l’individuo, se ha i mezzi per farlo, concepisce la propria vita in termini di “rappresentazione”, ben sapendo che, accanto al suo ruolo professionale che lo inserisce nel meccanismo sociale, l’unico tratto riconoscibile del proprio essere-nel-mondo è quella esteriorità – Foster Wallace la chiama “guardabilità - in cui si consuma il trionfo della cultura dei consumi:

Noi, il pubblico, vediamo inconsapevolmente avvalorata la tesi secondo la quale la caratteristica più significativa delle persone è la *guardabilità*, e il valore umano contemporaneo non è solo isomorfo al fenomeno del guardare ma è radicato al suo interno (Foster-Wallace, *Di carne e di nulla* 102).

Pochi contano, e a torto, sul fatto di poter essere conosciuti per aspetti più sostanziali del proprio sé, a cominciare da quel “carattere” che definiva l’individuo del passato - perfino “l’uomo senza qualità” di Musil possedeva un proprio carattere specifico, sia pure in termini negativi e paradossali. Questo perché ogni tratto legato alla soggettività è progressivamente delegittimato dall’ordinamento tecnico che, non riuscendo a “leggerlo” in termini oggettivi e quantitativi, e non potendolo utilizzare, lo destituisce di valore e ragion d’essere. E’ il destino di tutto ciò che non rientra nei parametri razionali e produttivi, mentre è negata la possibilità di persistere oltre la sua utilizzabilità a tutto ciò che, pur essendo sorto dentro quelle logiche, ha acquisito stabilità e solidità; è ciò che accade alle identità che finiscono per essere trattate come qualunque altro oggetto di consumo. E allora la “libertà di essere chiunque” si mostra per quello che è: una falsa libertà, se non una nuova forma di schiavitù, in cui il diritto alla vera libertà – e a una individualità come scelta autonoma – è conculcato, sacrificato sull’altare dei valori di efficienza e funzionalità che soli governano il nostro tempo:

Dando la falsa impressione di rifornire gli individui di mondi possibili, di identità proteiformi e di scelte sempre reversibili, la cultura del consumo diffonde, nello sfarfallio delle possibilità, quella illibertà che è poi l’astensione dalla scelta, tipica del mondo conformistico (Galimberti, I vizi capitali e i nuovi vizi 73).

Questo gioco illusionistico messo in atto dalla “cultura del consumo” fa sì che la mancanza di libertà che il regime della tecnica impone, non sia facilmente percepibile, e di fatto sia davvero poco percepita; lo dimostra, per esempio, la circostanza per la quale, quando l’individuo-consumatore avverte una crepa nel proprio stato di benessere – uno stato di leggero *discomfort* così come una vera depressione -, ricorre immediatamente a quegli strumenti di compensazione che il mercato gli offre, dalle evasioni materiali come lo *shopping*, anche nelle sue forme compulsive, o artificiali, agli psicofarmaci a alle droghe, senza minimamente sospettare che esse provengono proprio dalla dimensione che è causa delle sue sofferenze. Il rimedio è, allora, peggiore del male, e non fa che inchiodarlo in misura sempre crescente, e alla fine irrimediabile, alla sua condizione. Non può sospettarlo, perché per farlo dovrebbe mettere in discussione il *modus vivendi* che gli offre tanti vantaggi – un autentico “sfarfallio delle possibilità –, e sospettare che non sia lì, come dice di essere, per donargli il maggior benessere e la maggior felicità possibili. Dovrebbe supporre che non sia il “migliore dei mondi possibili” mentre, come abbiamo visto, l’universo tecnico in quando orizzonte totalitario e intrascendibile presenta la sua realtà come la migliore, perché perfettamente logica e razionale. Dovrebbe addirittura comprendere che la libertà promessa – in cui si crede già o a cui

aspira - sia una forma di “dissimulata schiavitù” (Galimberti, Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica 565-590), e sorprendendosi con le catene ai polsi, desiderare liberarsene. In realtà accade esattamente il contrario, nel senso che rinunciarebbe a tutto tranne che a quelle catene:

E' vero, la situazione del secolo XX si distingue fondamentalmente da quella del XIX secolo. Se in una delle frasi più famose del secolo scorso si diceva che la maggioranza dell'umanità di allora “non aveva niente da perdere tranne le sue catene”, oggi bisogna dire che *la maggioranza crede di possedere tutto grazie alle sue catene (di cui non si accorge)*. Dato che fa parte della natura di queste catene il non essere avvertite da chi le porta (tanto poco quanto un qualsiasi a priori), naturalmente non si arriva mai alla paura di perderle. (Anders, L'uomo è antiquato, vol. II: Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale 47) .

Lo dimostra il fatto che, quando nel funzionamento del sistema si presenta una sia pur breve interruzione – da un semplice *black-out* elettrico a una più impegnativa crisi di produzione -, vengono subito mobilitate tutte le energie affinché lo *status quo* sia ripristinato; e a nessuno viene in mente che quella momentanea crisi potrebbe essere l'occasione per riflettere sul nostro modo di vivere, per metterlo in discussione nei suoi aspetti più deleteri, e per renderci conto che, in ultima analisi, esso ci chiede più di quanto non ci dà. In questo modo il sacrificio dell'individualità in termini di omologazione, che ogni epoca e ogni contesto sociale richiede a ogni suo componente è, nel mondo della tecnica e dei consumi, portato alle sue conseguenze estreme: non soltanto non è possibile sopravvivere in questo mondo se non adottando una *condotta omologata*, ma non si riesce nemmeno ad avere coscienza di questa omologazione; il che vuol dire che non è possibile sopravvivere se non, letteralmente, come una *coscienza omologata*:

Se il mondo dei beni da produrre e consumare riesce a costituirsi come mondo coeso senza lacune, senza interruzioni, senza alternative, gli obblighi imposti da questo mondo e le obbedienze richieste non saranno avvertiti come tali, bensì come *condizioni naturali* di essere nel mondo (Galimberti, Psiche e Techne 616).

Si tratta di una condizione inaudita nella Storia dell'umanità: nemmeno le dittature più autoritarie erano riuscite a presentarsi come forme assolutamente naturali, ottenendo un'adesione così larga, completa e profonda. E al suddito, allo schiavo o all'operaio, pur nella costrizione fisica più buia, non era sottratta la libertà mentale di sognare – e anche di progettare – una via d'uscita alla propria condizione. Il re, il padrone o il capitalista erano uomini anche loro, soggetti ai mutamenti della sorte e alle precarietà del corpo, e una monarchia poteva cadere per via di una

ribellione ma anche, più prosaicamente, per la morte del sovrano e la contestuale assenza di eredi. Si trattava di un rapporto tra uomini, mentre oggi, nel regime della tecnica, il rapporto è tra gli esseri umani e l'ordinamento tecno-scientifico, in cui la razionalità strumentale si è autonomizzata, rendendo gli uomini suoi sottoposti. Tanto nel *leisure*, come consumatori o spettatori, quanto nel lavoro, come operatori, gli uomini si ritrovano a dover collaborare a un processo del quale essi non scelgono modalità e obiettivi – pur se a volte credono di farlo. Ma quando le azioni sono anticipatamente previste e prescritte, e la loro finalità non appartiene – non è nemmeno visibile – a chi le compie, questi si ritrova a operare “come un automa”, in una condizione alla quale è per principio sottratta ogni possibilità di senso e alternativa di futuro:

Ora, privare un'attività del suo scopo significa privare chi vi prende parte di un vero rapporto con il *futuro*, e, senza futuro, l'agire si muove in quell'orizzonte senza tempo che lo trasforma in un fare senza senso, pura risposta alle richieste dell'apparato, non dissimile dalla rigida risposta che ogni animale dà agli stimoli che provengono dal suo ambiente (Galimberti, I vizi capitali e i nuovi vizi 76).

E' una curiosa nemesi storica che l'umanità ricada oggi in quella condizione di eteronomia e illibertà in cui si trovava nello stato di natura, proprio per via di quella razionalità tecnica alla quale aveva fatto ricorso come strumento per realizzare il proprio cammino di progresso e liberazione.

Tra gli scrittori postmoderni, Michel Houellebecq si caratterizza per il modo lucido, e quasi spietato, di descrivere le conseguenze di un tale illogico e inaudito ribaltamento. Non a caso, nei suoi due più importanti romanzi, *Le particelle elementari* e *La possibilità di un'isola* (Houellebecq, *Le particelle elementari*) (Houellebecq, *La possibilità di un'isola*), l'umanità vive la sua ultima stagione, contrassegnata dalla ricerca materialistica del piacere e del benessere individuale – quella che definisce “opzione edonistico-libidica” -, nella progressiva scomparsa dei valori tradizionali, resi inservibili dalla regolamentazione del mondo promossa dalla scienza e dalla tecnica.

Al protagonista de *Le particelle elementari*, *Il mondo nuovo* di Huxley appare sorprendente nella sua capacità profetica di descrivere il tipo di società alla quale l'Occidente nel suo complesso aspira – pur senza dirselo esplicitamente – e va ineluttabilmente consolidando. Sorprendente perché il libro fu scritto nel 1932, prima della “grande mutazione metafisica” che ha condotto alla civiltà postmoderna. Il mondo di Huxley, nel quale “la libertà sessuale è assoluta, non vi è più alcun ostacolo al piacere e al godimento”, l'uomo sperimenta una forma di felicità biologica, scevra da “tragedie e sentimenti estremi”, essendosi completamente affidato alla scienza ed alla tecnica, quali unici sistemi in grado di dare risposte alle sue domande e ai suoi bisogni. E' nella scienza e nella

tecnica, e non più nella religione o nella filosofia, che l'uomo ha riposto le sue speranze di felicità da una parte, e di liberazione dal dolore – e perfino dalla morte – dall'altra; e la semplice quanto fondamentale intuizione di Huxley è che l'evoluzione del genere umano presto sarà “pilotata esclusivamente dall'evoluzione scientifica e tecnologica” (Houellebecq, *Le particelle elementari* 164-165).

Infatti, ciò che da sempre muove il desiderio di conoscenza dell'Occidente, al di là delle sue varie manifestazioni, è il bisogno di conseguire quella “certezza razionale”, che non altro che il complesso dei principi logico-matematici su cui si fondano le scienze esatte e si organizza l'universo dei mezzi tecnologici:

L'Occidente si è interessato oltre ogni misura alla filosofia e alla politica, si è battuto in maniera assolutamente irragionevole su questioni filosofiche o politiche, ha appassionatamente amato la letteratura e le arti; ma in realtà non c'è mai stato niente nella storia che abbia avuto tanto peso quanto ne ha avuto il bisogno di certezza razionale. A questo bisogno di certezza razionale, l'Occidente ha sacrificato tutto: la sua religione, la sua felicità, le sue speranze, in sostanza ha sacrificato la sua stessa vita. E' una cosa di cui bisognerà ricordarsi, quando si vorrà dare un giudizio di insieme sulla civiltà occidentale (Houellebecq, *Le particelle elementari* 284).

Che cosa l'uomo abbia sacrificato emerge dalla dimensione nichilistica dell'esistenza dei due protagonisti del romanzo: due fratelli che dai poli opposti di un razionalismo asociale e di un sentimentalismo narcisistico giungono allo stesso vuoto e alla stessa disperazione. E' l'insignificanza a cui la razionalità tecnica conduce l'esistenza individuale, negandone il lato *qualitativo* e soggettivo, connesso all'interiorità dei sentimenti e delle emozioni, che dota ogni uomo di una personalità specifica, e potenziandone il lato *quantitativo* e razionale, per cui ogni uomo è simile all'altro. Questa specificità non interessa al regime della tecnoscienza perché non ha alcun valore funzionale – non è nemmeno misurabile da questo punto di vista –, e quindi non può essere integrata nella sua catena di mezzi in cui ogni cosa è connessa all'altra come parte di un meccanismo che opera in vista del suo perfezionamento potenzialmente illimitato. Una dimensione afinalistica, così assurda nella sua assoluta razionalità, in cui la soggettività si dissolve in due modi, nei due modi incarnati dai due protagonisti del romanzo di Houellebecq: o accettando il primato dell'oggettività in un mondo privo di risonanze emotive, come fa Michel unicamente votato alla ricerca scientifica – e che con le sue geniali scoperte contribuirà alla sublimazione del genere umano in una specie più progredita -; o lottando per affermarsi come soggettività emotiva, come fa Bruno, che finisce per fallire tanto come uomo quanto come professionista. Fuori dal ruolo funzionale all'apparato, infatti, l'uomo

contemporaneo è ancora soggetto al funzionalismo tecnico, che agisce pervasivamente anche nel privato – in quel residuo di privato che chiamiamo “tempo libero” -, costringendolo a potenziare la componente egoistica e narcisistica in un modo così estremo da annullarlo, invece che valorizzarlo, come individuo.

Nella “civiltà del tempo libero”, che attraverso i media prospetta un appagamento dei desideri e una illusione di liberazione, l’uomo è piuttosto schiavo che libero consumatore – e più omologato che specifico - in quella pressione del desiderio in cui l’uomo incontra da sempre l’infelicità e la distruzione - e tanto più oggi in cui in questa pressione si esprime il controllo dissimulato e apparentemente *soft* di un soggetto, com’è la razionalità tecnica, che della felicità e integrità dell’uomo per nulla si cura:

Di per sé il desiderio – contrariamente al piacere – è fonte di sofferenza, di odio e di infelicità. E, questo, tutti i filosofi (...) l’hanno capito e insegnato. La soluzione degli utopisti (...) consiste nell’annientare il desiderio, e le sofferenze connesse, organizzandone l’immediata soddisfazione. All’opposto, la società erotico-pubblicitaria in cui viviamo si accanisce a organizzare il desiderio, a svilupparlo fino a dimensioni inaudite, al tempo stesso controllandone la soddisfazione nel campo della sfera privata. Affinché la suddetta società funzioni, affinché la competizione continui, occorre che il desiderio cresca, si allarghi e divori la vita degli uomini (*Ibidem*, 169).

Se l’apparato funziona a pieno regime, autoalimentandosi senza alcun limite prestabilito, non solo l’infelicità del singolo ma la disgregazione di una intera società rappresentano un inevitabile, e accettabile, effetto collaterale. Al protagonista di *Furia*, Malik Solanka, storico delle idee in pensione e geniale costruttore di bambole, l’America, centro di emanazione della tecnocrazia e del capitalismo mondiali, appare insieme al vertice del suo potere e della sua ricchezza e sull’orlo del collasso. Questo perché l’incremento esponenziale di potere e ricchezza – la *performance* oggettivata nel Pil – avviene a spese, invece che a favore dell’umano, “ridefinito” in termini meccanicistici attraverso l’imposizione di contenuti e parametri valutativi - si sarebbe tentati di dire di un *software* estraneo alla sua vera natura - ma consentanei al potenziamento del sistema. Strumento manipolatorio ne sono i desideri che rattrappiti nella dimensione dell’affermazione narcisistica – la competizione tanto economica, quanto politica e sessuale – e condotti al parossismo della irrealizzabilità – anche perché nel suo solipsismo l’uomo non può realizzare nulla di reale nel mondo -, scatenano negli uomini quel furore distruttivo che il professor Solanka vede dilagare per le strade di New York – e che di fatto pervade tutte le città del mondo:

Qui nell'America del boom, incarnazione dei favolosi regni dorati di Keats, qui nella pentola piena di dobloni ai piedi dell'arcobaleno, le aspettative degli uomini erano ai massimi livelli della storia, e pertanto ai massimi livelli erano le loro delusioni. Quando la gente appiccava incendi che distruggevano il West, quando un uomo prendeva un fucile e cominciava ad ammazzare degli estranei (...), questa delusione, per la quale troppo debole era la parola "delusione", era il motore dell'inarticolata espressività degli assassini (...) (Rushdie 244).

E non soltanto chi commette delitti efferati, ma qualunque cittadino della "terra dell'abbondanza" si sente vittima di una espropriazione, di speranze e di progetti di vita, del proprio tempo, e perfino dell'intimità del proprio corpo: in sostanza, di tutto ciò che fa di lui un essere umano:

La gente si svegliava (...) e si rendeva conto che la vita non le apparteneva. Il *corpo* stesso non le apparteneva, nessuno era più padrone del proprio corpo. A questo punto non vedevano più per quale ragione non dovessero sparare. Gli dei fanno impazzire chi vogliono distruggere. Le Furie aleggiavano sopra Malik Solanka, sopra New York e l'America, lanciando i loro ululati. Nelle strade sottostanti il traffico, umano e inumano, rispondeva con un rabbioso urlo di assenso (*Ibidem*, 244).

Espropriazione alla quale – sintomaticamente – la coscienza non sa dare un nome, proprio perché ciò che gli viene innanzi tutto sottratto è il linguaggio per esprimere la sua sofferenza, il linguaggio della soggettività emotiva che diventa irrilevante nel regime dell'oggettività tecnica:

Perché il vero problema erano i danni, non alla macchina ma al cuore desiderante, e il linguaggio del cuore stava diventando incomprensibile (*Ibidem*, 243).

Non a caso, l'incapacità di riconoscere le proprie emozioni, e quelle voci del corpo che fondano la nostra identità, è da molti studiosi considerata il tratto essenziale del narcisismo che, da disturbo dell'individuo è passato a descrivere una condizione epocale. Secondo Alexander Lowen "il disturbo fondamentale della personalità narcisistica è la negazione dei sentimenti" (Lowen 18). Questa negazione sarebbe connessa a un potenziamento eccessivo delle attitudini logico-razionali, e porterebbe queste persone a vivere un'immagine corporea idealizzata in sostituzione di quella reale:

Ciò che accade è che il narcisista si identifica con l'immagine idealizzata. L'immagine reale di sé è così perduta (...) (*Ibidem*, 17-18).

La conseguenza è il mancato incontro con quel sé autentico che, radicandosi nel corpo e nei sentimenti, consente all'uomo di riconoscersi, e di essere nel mondo *come persona*; piuttosto, all'uomo contemporaneo sembra richiesto di essere nel mondo *come macchina*, cioè come esecutore efficiente di un processo che non gli appartiene, e *come immagine* quanto più possibile adeguata ai modelli di successo che si impongono a livello sociale. Entrambe le richieste non possono essere esaudite se non attraverso un sacrificio del proprio sé e una negazione dei propri sentimenti, cioè di quei fondamenti dell'umanità che non potrebbero integrarsi nei percorsi tecnologici che dell'umanità possono benissimo fare a meno:

A livello culturale il narcisismo può essere visto come una perdita di valori umani: viene a mancare l'interesse per l'ambiente, per la qualità della vita, per i propri simili. Una società che sacrifica l'ambiente naturale al profitto e al potere rivela la sua insensibilità per le esigenze umane (*Ibidem*, 9).

Al contrario, l'uomo contemporaneo non può fare a meno dell'apparato tecnico, e, pur di inserirsi nel suo funzionamento, si adatta a vivere un'esistenza inautentica, automatica e sostanzialmente irreali. Così impara perfino a non percepire, e quindi a non patire, questa inautenticità, questo automatismo e questa irrealità, perché il processo di negazione del proprio sé di cui parla Lowell garantisce che tutto ciò che non è funzionale – al ruolo esecutivo ed alla connessa immagine sociale - sia respinto ancora prima che affiori alla coscienza:

La necessità di proiettare e mantenere un'immagine costringe a impedire che qualsiasi sentimento contrario a essa raggiunga la coscienza. Il comportamento che potrebbe contraddire l'immagine viene razionalizzato secondo le regole di quest'ultima (*Ibidem*, 50).

Alleggerito dal "peso" del proprio sé, il narcisista può mettere in pratica, nel modo più puro ed estremo, le regole del razionalismo: per il quale è perfettamente logico raggiungere i propri obiettivi egoistici a spese di chi, avendo gli stessi obiettivi, non è altro che un avversario, un ostacolo da rimuovere con ogni mezzo. Ciò è più facilmente attuabile se non si è trattenuti da sentimenti di fraternità e solidarietà, che mal si conciliano con la competizione; si tratta di sentimenti che nascono in profondità - nei pressi del sé corporeo - ai quali il narcisista è estraneo, perché interagisce in

superficie, trattando anche l'altro come tratta stesso, come un personaggio teatrale o una funzione meccanica. Se la tecnica prescrive che "si deve fare tutto ciò che si può fare", questo suo imperativo inevitabilmente porta tutti gli attori in campo ad assecondare la propria "volontà di potenza", nella consapevolezza che sarà il più forte – e non per esempio il più saggio o il più generoso – a prevalere nella lotta per la vita – e per il conseguimento dei benefici e dei piaceri materiali che il grande *shopping mall* dei consumi mette a disposizione. Ciò che il razionalismo tecnico esige è che, prescindendo da qualunque considerazione e vincolo di ordine morale, si massimizzino i risultati sulla base delle risorse a disposizione. E il narcisista sa farlo meglio di chiunque, come dimostra il fatto che, proprio grazie alla sua astuzia amorale e alle sue abilità manipolatorie, riesce spesso a raggiungere grandi risultati in quel mondo del potere e del denaro, in cui è la forza spregiudicata ad avere la meglio.

Daniel, il protagonista de *La possibilità di un'isola*, è un comico la cui celebrità planetaria è legata non solo, e non tanto, al sapido acume con cui è capace di rappresentare la realtà contemporanea, quanto all'opportunismo disinvolto con cui sa approfittare delle opportunità – e delle lacune – del sistema mass-mediatico, e al cinismo disinvolto che gli consente perfino di prendersi gioco delle debolezze di coloro che lo portano in trionfo: le reti televisive e gli impresari che lo ingaggiano, ma anche il pubblico che, a ogni incremento di *audience*, moltiplica il suo prestigio e la sua ricchezza. La sua lucrativa carriera di *one man show* teatrale, e poi di scrittore cinematografico, decolla grazie alla produzione in serie di pantomime e film brevi di bassa lega, che intercettano gli istinti più bassi della *mediocritas* sociale, cavalcando l'onda di quella contro-cultura che, a partire dagli anni '60-'70, riscrive, in una chiave illusoriamente liberatoria, i codici morali e comportamentali della tradizione occidentale:

La condanna a morte della morale era diventata insomma una sorta di sacrificio rituale generatore di una riaffermazione dei valori dominanti del gruppo – impernati da alcuni decenni sulla competizione, sull'innovazione, sull'energia, assai più che sulla fedeltà, sulla bontà e sul dovere. Se la fluidificazione dei comportamenti richiesta da un'economia sviluppata era incompatibile con un catalogo normativo troppo ristretto delle condotte, essa si adattava invece perfettamente a un'esaltazione permanente della volontà e dell'*io* (Houellebecq, *La possibilità di un'isola* 44).

E poiché, in questo contesto, "ogni forma di crudeltà, di egoismo cinico o di violenza era così la benvenuta", Daniel concepisce opere estreme e scandalose – e proprio per questo di grande successo –, di volta in volta in bilico tra la misoginia e il razzismo, tra l'*horror* e la pornografia, in cui

dà sfogo a un personale disgusto per l'umanità, e intercetta perfettamente il senso comune di una civiltà al tracollo. Degli uomini, egli non riesce nemmeno a sopportare il riso, cioè proprio quell'impulso sprigionato dal sentimento del comico che lui conosce in tutte le sue pieghe e sa manipolare a suo vantaggio:

Ciò che non riuscivo più a sopportare era il *riso*, il riso stesso, quell'improvvisa e violenta distorsione dei tratti che deforma il volto umano, che lo priva in un attimo di ogni dignità. Se l'uomo ride, se è l'unico nel regno animale a esibire questa atroce deformazione facciale, è anche perché è l'unico che, superando l'egoismo della natura animale, abbia raggiunto lo stato infernale e supremo della *crudeltà* (*Ibidem*, 52).

E allora in un film come *Diogene il cinico*, affronta la questione della terza età, evidenziandone l'improduttività e l'inutile costo sociale e, rifacendosi a una raccomandazione – e probabilmente solo provocatoria – dei cinici, conclude che la migliore soluzione è che i figli uccidano i genitori nel momento in cui essi diventano delle inutili bocche da sfamare (*Ibidem*, 45). Mentre ne *Il deficit della previdenza sociale*, il problema da liquidare sono i bambini, che alcune coppie di umani insensatamente si ostinano a mettere al mondo; votato a porre fine a questa sciagura, un movimento fondamentalista internazionale promuove una catena globale di omicidi di bambini e la sostituzione del genere umano con “una specie di orsi straordinariamente intelligenti” (*Ibidem*, 57). Per l'autore, i neonati suggeriscono con i primi vagiti che accompagnano il loro venire al mondo che l'esistenza umana non è destinata ad altro che a una continua, inconsolabile e assurda sofferenza:

Se il neonato, unico in tutto il regno animale, manifesta immediatamente la propria presenza nel mondo con urla ininterrotte di sofferenza significa naturalmente che soffre, che soffre in modo intollerabile (...). È forse una sensibilità nervosa anormale, un qualsiasi difetto di costruzione. Comunque sia, a ogni osservatore imparziale appare chiaro che l'individuo umano *non può* essere felice, che non è in alcun modo concepito per la felicità, e che il suo solo destino possibile è quello di diffondere l'infelicità attorno a sé rendendo l'esistenza degli altri intollerabile quanto la propria – le sue prime vittime essendo di norma i genitori (*Ibidem*, 57).

Un nichilismo totalizzante – leopardiano – che suscita perplessità e disgusto nel pubblico, determinando l'insuccesso dell'opera; eppure, ci racconta l'autore, nello stesso periodo cominciavano ad apparire negli Stati Uniti le prime *childfree zones*, locali pubblici e abitazioni private interdette ai minori di 13 anni. Mentre la caduta dell'indice di natalità nei Paesi industrializzati – e poi a ruota in quelli in via di sviluppo – veniva pubblicamente deprecata, gli esseri umani, nel loro

privato, andavano via via rinunciando a riprodursi. Alla fine, il suicidio diventava l'inevitabile approdo di un'esistenza contabilizzata in termini freddamente razionali:

Mai, in nessuna epoca e in nessun'altra civiltà, si è dedicato così tanto tempo e con tanta costanza alla propria età; ciascuno di noi ha in mente una prospettiva di futuro assai semplice: verrà il momento in cui la somma delle gioie fisiche che gli restano da godere sarà inferiore alla somma delle sofferenze (...). Quest'analisi razionale delle gioie e dei dolori – che ciascuno, presto o tardi, si ritrova a fare – a partire da una certa età sfocia ineluttabilmente nel suicidio (Houellebecq, *Le particelle elementari* 262).

Nei suoi romanzi, lo scrittore francese immagina che questo suicidio diventi collettivo, e che il genere umano come lo conosciamo venga sostituito da una generazione di uomini più evoluti, geneticamente modificati e perfezionati al punto da riuscire a esistere secondo parametri perfettamente razionali, senza per questo venire travolti da crolli emotivi. Anzi, la depressione della sfera emotivo-sentimentale evita a questi *Uebermensch* quelle sofferenze che l'umanità ha patito fin dalla sua origine, reagendo a volte con violenza autodistruttiva.

E' uno scenario plausibile, al pari di quello immaginato da alcuni scrittori di fantascienza, ma anche da autorevoli scienziati, secondo il quale sarà l'intelligenza artificiale, organizzata in una specie di "macchina mondiale", a soppiantare l'uomo e prendere il controllo del mondo. In entrambi i casi, la razionalità tecno-scientifica trionfarebbe, portando a compimento la sua natura di "orizzonte intrascendibile", e la sua supremazia tra le forme di volontà di potenza che hanno plasmato la Storia del nostro pianeta. Non è possibile stabilire se ciò sia inevitabile o meno: in un caso o nell'altro, l'umanità ha il dovere di provare a collocarsi all'altezza degli eventi, ricordandosi che – come afferma Gehlen – l'uomo non vive semplicemente ma "nel mondo prende posizione" (Gehlen 43). Può, così, decidere se lasciare che la mutazione abbia luogo non solo contro ma anche senza di lui – senza che lui ne abbia nemmeno coscienza - o essere ancora, magari per l'ultima volta, nel mondo, esercitando la sua caratteristica, insopprimibile capacità di comprensione e immaginazione, anche se ciò che deve comprendere e immaginare è l'incomprensibile e l'inimmaginabile del suo oltrepassamento.

Questo perché, lo scenario tecnocratico, portando al mancato riconoscimento del sé prima, e dell'altro poi, mentre potenzia l'individualismo narcisista – in cui si esprime la ragione-domino della tradizione metafisica - inibisce il conseguimento di una soggettività autocosciente, limitata ma ancora libera – per esempio, quella prospettata del pensiero "debole" vattimiano. Ciò che la cultura contemporanea tende a eradicare negli individui è, in ultima analisi, il senso del limite, che è alla

base della costruzione di una tale soggettività. Lo è perché muovendosi entro confini – psicologici, religiosi, morali – che danno forma alla realtà, il singolo può incontrare se stesso in relazione con l'altro. Ciò che caratterizza la cultura dei consumi e dei mass-media è, al contrario, il potenziamento dei desideri, a cominciare da quello di trascendere i propri limiti. Ma "l'assenza di limiti si traduce nella perdita del senso del sé" (Lowen 179), e quando una intera cultura promuove questa negazione la perdita – la disgregazione psichica e sociale – diventa inevitabile e definitiva.

Il consumatore ideale è un soggetto desiderante che deve poter "consumare" il rito dei propri desideri, senza troppi vincoli pratici e preoccupazioni morali. E quando delle barriere economiche si frappongono alla realizzazione dei suoi desideri deve impegnarsi a rimuoverle, incrementando con l'impegno lavorativo il reddito a disposizione. Allo stesso modo, il lavoratore deve essere "flessibile" per adattarsi alle dinamiche del capitalismo post-industriale, farsi "fluido" per assecondare il cambiamento e il rischio connessi alla economia del breve termine; ma "un movimento fluido richiede l'assenza di ostacoli" (Sennett 73). In quest'ottica, l'ostacolo principale può essere considerato il "carattere", nucleo peculiare dell'individuo che si forma a partire dai suoi tratti emotivi e morali e si plasma nella sua relazione con gli altri:

Il "carattere" indica soprattutto i tratti permanenti della nostra esperienza emotiva (...). Tra la moltitudine dei sentimenti in cui tutti noi ci troviamo costantemente immersi, siamo sempre impegnati nel tentativo di salvarne e rafforzarne qualcuno. Sono questi sentimenti confermati che plasmeranno il nostro carattere, definendo i tratti personali cui attribuiamo valore di fronte a noi stessi e in base ai quali ci sforziamo di essere valutati da parte degli altri (*Ibidem*, 10).

Tuttavia, nella cultura dei consumi basata sull'usa e getta, e nel mondo economico-produttivo dell'iper-capitalismo globalizzato, vengono meno quei punti di riferimento tanto simbolici quanto concreti ai quali la coscienza potrebbe ancorarsi per il tempo necessario a scrivere una propria narrazione – a scriversi come narrazione. Perché la narrazione strappa la realtà al suo caos informe, stabilendo delle connessioni, sia pure ipotetiche e temporanee, tra cose, uomini ed eventi. E' un artificio, una costruzione che non ambisce a un valore ultimativo e assoluto; ma per mezzo di essa gli uomini possono motivare il proprio agire e dare un senso al proprio essere nel mondo. Tuttavia, nella configurazione tecnica del mondo, la narrazione così come il soggetto narrante non trovano più posto, perché tutto deve essere a disposizione del sistema tecnico-produttivo, modellabile e sostituibile, in un *continuum* in cui non può esistere nessun *discretum*, dotato di una propria separatezza e autonomia – cioè di una propria storia.

Ciò che si richiede è, in ultima analisi, il sacrificio assoluto di qualunque individuazione, perché la soggettività porta con sé una intimità irriducibile e specifica – quella che Anders definisce “trascendenza interna” (Anders, *L’uomo è antiquato*, vol. II: *Sulla distruzione della vita nell’epoca della terza rivoluzione industriale* 201) – che contiene una “riserva di significati propri che resistono all’omologazione” (Galimberti, *Psiche e Techne* 662). In quanto incompatibile con il macchinismo tecno-scientifico, l’individuazione è da questo respinta, e infine, laddove possibile, soppressa:

L’individuazione, che ha nella trascendenza interna la sua radice, è un ostacolo all’esigenza totalitaria implicita nella tecnica, non per ragioni di potere, ma per ragioni di funzionalità (Galimberti, *Psiche e Techne* 662).

Una soppressione di questo tipo finisce per disarticolare le coscienze, negandole definitivamente a qualunque *ubi consistam*, trascinandole in quella dimensione di irrealtà che, nella scomparsa dei vissuti reali – sia pure di sofferenza e tragedia - in cui da sempre l’uomo proietta la propria interiorità desiderante e progetta il proprio mondo e il proprio futuro, è la dimensione di un eterno presente in cui ogni progetto umano va diventando sempre meno rilevante e realizzabile.

Il pensiero e l’arte postmoderna non negano l’abisso di tale dissoluzione, la quale è nei fatti prima che nelle parole, ma si rifiutano di subirla come la subisce la cultura consumistica eterodiretta, la cui interiorità è vuota perché saturata dai contenuti artificialmente prodotti dall’apparato tecno-mediatico. A questi contenuti *della decadenza*, preferiscono una riflessione *sulla decadenza*, in cui la coscienza è ancora viva, nel pensiero e nella immaginazione; e guardandosi dalla tentazione di riproporre le strutture forti – e i linguaggi e le soggettività forti - della ragione metafisica, anzi, sottoponendole a una problematizzazione “ironica”, provano a confrontarsi ancora una volta con i temi e i problemi fondamentali del nostro essere umani.

Questo approccio più disincantato alla crisi – del soggetto e dell’Essere in generale - dimostra come la cultura postmoderna abbia assunto una forma che, originandosi da quella moderna, se ne è sensibilmente differenziata. E’ vero che già a partire dalla metà dell’Ottocento, il modernismo artistico-letterario aveva espresso un “disagio della civiltà”, un senso di vuoto e di disgregazione esistenziale che minacciava l’autonomia dell’io, a dispetto – o proprio a causa – dei progressi tecnologici ed economici nei paesi dell’Occidente industrializzato. A Baudelaire, per esempio, la città moderna nel suo dinamismo convulso appariva già radicalmente disumana, luogo di deterioramento morale dal quale ogni ideale di bellezza, che potrebbe strappare l’io alla inerte contemplazione della morte – al mero “spleen” -, è irrevocabilmente tramontato; in un contesto in cui il poeta – e con lui

qualunque uomo incline ai sogni e dotato di sensibilità – è fuori posto, ridicolizzato perché con le sue “ali da gigante” non può muoversi nello spazio angusto dell’utilitarismo borghese (Baudelaire).

Dopo di lui, gran parte della letteratura europea – con l’eccezione di alcune Avanguardie e di scrittori eccentrici come D’Annunzio – si fa puntuale testimone di questa crisi, della voragine che si è aperta, in un modo che appare irreparabile e definitivo, tra l’uomo e il mondo. Posto in una condizione di estraneità al reale, incapace di integrarsi nelle sue logiche culturali e sociali, anche se privo del coraggio di opporsi ad esse, l’uomo di Pirandello e di Pessoa finisce per ritrovarsi anche “estraneo a se stesso”: la sua identità si presenta costantemente instabile e incerta, si contraddice e si modifica, finendo per perdere i suoi contorni perché si scopre scissa e molteplice, priva di unitarietà – è nessuna perché è centomila, o meglio è insieme nessuna e centomila.

Contemporaneamente, in campo filosofico, la dissoluzione del concetto classico, cartesiano e “borghese”, di soggetto è legata alla scoperta che la coscienza non è autonoma ma sottoposta a una serie di determinazioni, come quelle economico-produttive (Marx), psichiche (Freud), o connesse alle necessità vitali di sopravvivenza e predominio (Nietzsche). La soggettività tradizionale è messa in discussione, insieme alle spiegazioni metafisiche e universali della realtà: pensatori e artisti avvertono con forza che “la vita non dimora più nella totalità, in un Tutto organico e concluso” (Magris 364).

Sono conclusioni che anticipano le teorie postmoderne incentrate sulla fine delle metanarrazioni e delle verità e soggettività universali, che quindi non possono essere considerate del tutto nuove; tuttavia, in quel momento storico la “morte di Dio” è ancora soltanto la profezia di un filosofo, non è presente al *common sense* di una società che, al contrario, non smette di coltivare illusioni totalitarie e di nutrirsi di miti universalistici, a cominciare da quello del progresso che, concepito per assicurare agli essere umani la felicità, li sospinge poi lungo un “cammino fatale” in cui l’accrescimento materiale si moltiplica a spese di qualunque altra dimensione del vivere (Verga). Una trappola che il mondo moderno, nel suo complesso, ancora ignora – e si ostina a ignorare, rifiutandosi di ascoltare le voci illuminate di chi, come Verga, osa strappare il velo che nasconde la nuda verità; può farlo perché permangono al suo interno delle aree sulle quali le tecnoscienze non hanno ancora esteso il loro controllo, dei miti, appunto, o degli ideali “umanistici” in grado di motivare e giustificare l’agire e il decidere umano, per lo meno entro certi limiti. Nell’odierna postmodernità, quel cammino procede a ritmo forsennato – così velocemente da generare una parvenza di immobilità post-istorica -, perché quelle ideologie residuali sono definitivamente tramontate, lasciando campo libero alla razionalità tecnica che ora può esercitare la sua pre-potenza

cieca e aggressiva sulla totalità delle coscienze umane, collocandoci in una dimensione paradossalmente – e disperatamente - irrazionale:

Nel corso dei Tempi moderni, la ragione cartesiana ha corroso uno dopo l'altro tutti i valori ereditati dal Medioevo. Ma nel momento della vittoria totale della ragione sarà l'irrazionale puro (la forza che vuole solo il proprio volere) a impadronirsi della scena del mondo, perché non ci sarà più alcun sistema di valori comunemente accettato in grado di opporsi ad esso (Kundera, L'arte del romanzo 25)

Avvertendo i primi segnali di questo scenario, dell'allungarsi dell'ombra dell'assurdo sull'esistenza umana – e fin dentro l'intimità dell'io cosciente –, la sensibilità modernista è scossa da uno choc psichico, ed esprime il sentimento tragico di chi si trova improvvisamente estromesso dal paradiso dell'Essere inteso come totalità – si chiami natura, amore, perfezione classica, trascendenza del genio romantico, e così via -, che ancora intravede, sia pure per frammenti e illuminazioni, anche se sa che non vi è alcuna certezza che vi si possa fare ritorno:

Il paradiso è sbarrato, e il cherubino è dietro di noi: dobbiamo fare il giro del mondo per vedere se non sia forse ancora aperto in qualche punto, di dietro (Magris 364).

Se esiste lo si può ritrovare ai confini del mondo o in qualche punto del passato: a esso gli scrittori modernisti cercano di accedere "poeticamente", vuoi risalendo lungo una catena di simboli e corrispondenze illuminanti (simbolismo, ermetismo), vuoi andando a ritroso nel tempo sull'onda dei ricordi (Proust), vuoi analizzando al microscopio i minimi dettagli del momento presente (Joyce); in ogni caso, è sempre viva, sia pure a un livello sotterraneo, una nostalgia del fondamento, della perduta armonia uomo-mondo, che controbilancia la angosciata constatazione della sua assenza. La perdita è ancora recente e sanguinante, la voragine del non-senso si è aperta bruscamente, e le coscienze, formatesi in un contesto umanistico-metafisico, non si sono ancora adattate al nichilismo come condizione di normalità del vivere.

In letteratura, la ricerca dell'originalità stilistica, del "grande stile" individuale, è tanto diffusa e spasmodica – con le connesse preoccupazioni da *anxiety of influence* – perché, con Lyotard, "la forma continua a offrire al lettore e allo spettatore, grazie alla sua consistenza riconoscibile, motivo di consolazione e di piacere", e con l'ausilio di questa compensazione lo scrittore può meglio inoltrarsi nei territori oscuri dell'"impresentabile", cioè dell'assenza del "tutto e dell'uno", del quale si prova nostalgia (J. F. Lyotard, Il postmoderno spiegato ai bambini 23-24). Se la totalità è perduta

nel mondo e la soggettività è dispersa, i contenuti dell'opera non possono che testimoniare questa perdita e questa dispersione; tuttavia, totalità e unitarietà vengono recuperate a livello formale, attraverso un sistema stilistico originale e organico in cui ciascun autore – e con lui ciascun lettore – si identifica e rispecchia. Se la dissoluzione del soggetto è presentata nel contenuto, nella forma si tende a una ricomposizione, non importa quanto artificiale e illusoria: l'illusione può anche non essere percepita, o può essere considerata indispensabile a un'operazione che dia senso e dignità al vivere.

Si potrebbe parlare, non soltanto per l'arte ma per la modernità nel suo complesso, di un'accettazione incompleta, "nostalgica", dello scenario nichilistico. E qui incontriamo ciò che il postmoderno ha di nuovo e caratterizzante rispetto all'epoca precedente: collocandosi storicamente dopo l'olocausto del senso, esso non conosce il mondo "vero" degli ideali e delle verità metafisiche, ma soltanto quello "favolistico" in cui non esistono verità ma solo interpretazioni, e anche la soggettività umana è un'ipotesi la cui sopravvivenza è legata a un universo, come quello tecnoscientifico, che la trascende e forse la destina all'insignificanza. Guardare questo mondo con la consapevolezza disincantata di chi sente di vivere l'ultima stagione della Storia umana, attraversarlo e rappresentarlo per quel poco che è, senza rimpiangere quel tanto che non potrà mai essere, è il compito non facile che i postmoderni cercano di portare a termine: per questo sono degni di attenzione.

CAPITOLO 5: LA POETICA DEL POSTMODERNO

La poetica postmoderna – come è intesa in questo studio - è quella che pone a tema della sua rappresentazione artistica la condizione umana nell'epoca del suo declino, attraverso procedure espressive e linguistiche che provano a “neutralizzare” – nei limiti del possibile – i processi di funzionalizzazione attraverso i quali l'apparato tecnico controlla anche l'aspetto linguistico-comunicativo delle interazioni umane. Poiché dall'apparato tecnico dipendono le nostre attuali condizioni di esistenza, anche nella comunicazione inter-individuale gli uomini, oltre a *percepirsi* come semplici funzionari dell'apparato, non possono fare a meno di *esprimersi* in termini funzionali, rimuovendo dal loro orizzonte espressivo tutto ciò che è irrilevante dal punto di vista logico-razionale; per il quale hanno rilevanza soltanto quei *dati di fatto* che costituiscono il reale razionalmente percepibile, cioè quelle enunciazioni che rientrano nella logica elementare secondo la quale una cosa è se stessa e non un'altra.

Questa logica rifiuta tanto la dialettica della contraddizione, quanto la simbolica dell'ulteriorità di senso – per la quale ogni segno contiene il rinvio a un significato ulteriore e ogni cosa è anche altro oltre se stessa; ed impedisce quello che Valéry chiama “il lavoro che fa vivere in noi ciò che non esiste” (Valéry Vol I., p. 1333), quindi, *in primis* l'attività artistica nel suo complesso, che si sforza di far esistere l'*invisibile* e il *potenziale* all'interno del reale, ampliandolo senza negarlo. Attraverso questa logica e questo linguaggio il sistema punta a immunizzarsi da tutto ciò che potrebbe metterlo in discussione, perché le parole *fanno mondo*, e se le uniche parole pronunciabili sono quelle tecniche non può esistere altro mondo che non sia quello deciso dalla tecnica; esso tende a costituirsi come “orizzonte storico-destinale”, cioè come pre-comprensione dell'Essere del nostro tempo, precomprensione che non può che essere linguisticamente determinata, perché:

(...) è anzitutto nel linguaggio che si dispiega l'originaria familiarità con il mondo che costituisce la non-trascendentale ma sempre storicamente finita e “situata” condizione di esperibilità dell'esistenza (Vattimo, *La fine della modernità* 74).

Poiché il mondo con cui dobbiamo avere familiarità è quello governato dalla razionalità strumentale, il linguaggio funzionale promosso dalla tecnica deve tradurre i concetti in operazioni, prevedibili ed agibili come tutte le operazioni processuali, escludendo ogni ulteriorità di senso che “metta la freccia” verso un orizzonte estraneo a quello razionalmente predeterminato – e con ciò potenzialmente destabilizzante. Tra queste ulteriorità quella promossa dalla comunicazione

artistica è la più minacciosa, perché - ancora con Heidegger - la vera opera d'arte "non si lascia esperire come una cosa nel mondo, ma pretende di essere essa stessa una nuova prospettiva globale sul mondo" (*Ibidem*, 75); essa vuole costituirsi come un "evento inaugurale", così ponendosi in competizione con gli altri sistemi fondativi che, come la razionalità tecnica, vogliono essere l'alfa e l'omega del mondo:

Ciò che chiamiamo poesia sono gli eventi inaugurali in cui si istituiscono gli orizzonti storico-destinali dell'esperienza delle singole umanità storiche (*Ibidem*, 74).

Secondo Heidegger nell'opera poetica prende vita quel rapporto del linguaggio con la morte, che permette all'uomo di attingere l'autenticità del vivere; autenticità altrimenti negata dalla dittatura del "si"¹⁹, cioè quel conformismo totalizzante per il quale vale la pena dire e fare soltanto ciò che comunemente si dice e si fa, allontanando da sé quel pensiero della morte che, in quanto limite invalicabile della nostra esistenza, dà senso e valore alle nostre parole e alle nostre azioni – alla nostra decisione cruciale di pro-gettarci per la morte:

Possiamo dire: anticiparsi per la morte – da cui dipende la possibilità di un esistere autentico – significa per lo Heidegger di *Unterwegs zur Sprache*, esperire il nesso linguaggio-mortalità, e cioè l'infrangersi della parola nel dire originario della poesia (Vattimo, *La fine della modernità* 78).

La morte – e il pensiero della, e la parola della morte – è quanto di più privato ogni essere umano possieda, rimandano a quella "dimora dell'anima" nella quale, nell'età umanistica, il poeta e il filosofo agognavano rifugiarsi per incontrare se stessi ed eventualmente la propria opera, e alla quale richiamavano anche l'uomo comune, desideroso di sottrarsi al frastuono del mondo che fa tacere la voce dell'interiorità; rimandavano, quindi, a quella "riserva di "privato", di libertà e di dignità, che è inaccessibile da fuori" che, oggi, è presa d'assedio, e in ultima analisi colonizzata, da quel continuo rifornimento linguisticamente determinato di contenuti e di merci con in quale l'apparato tecno-consumistico quotidianamente ci inonda – e dal quale ci lasciamo volontariamente, e quasi voluttuosamente inondare (Anders, *L'uomo è antiquato*, vol. II: *Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale* 135). Lo facciamo perché la

¹⁹ "Nell'uso dei mezzi di trasporto e di comunicazione pubblici, dei servizi di informazione e dei giornali, ognuno è come l'altro. Questo essere assieme dissolve completamente il singolo esserci nel modo di essere "degli altri", sicché gli altri dileguano ancor di più nella loro particolarità e determinatezza. In questo stato di irrilevanza e di indistinzione il Sì (*Man*), esercita la sua tipica dittatura" (Heidegger, *Essere e tempo* C. 27, 215-216).

tecnoscienza è un sistema conformistico che non tollera “pareti” tra il dentro e il fuori, cioè residui di esistenza non quantificabili e controllabili, ambiti che resistono alla sua misurazione e alla sua gestione. Mentre il televisore per le generazioni dell’era pre-tecnologica era ancora un elettrodomestico, cioè uno strumento che si poteva attivare alla bisogna, per vivere l’esperienza televisiva e poi ritornare alla quotidianità, noi “non possiamo letteralmente immaginare una vita senza televisione” (Foster-Wallace, Tennis, Tv, Trigonometria, Tornado 69-70); all’uomo tecnologico è richiesto di rimanere sempre “connesso” con il sistema tecno-mediatico – che oltre alla televisione oggi è largamente alimentato dalla rete telematica -, in modo che la sua interiorità psichica possa riempirsi del mondo esteriore, e al limite coincidere senza residui con esso.

Si dovrà allora capovolgere il luogo comune secondo il quale l’anima dell’uomo tecnologico sia vuota: al contrario, essa è stracolma di contenuti che, però, non le appartengono – non parlano il linguaggio che le appartiene -, anzi hanno l’effetto di negarla come individualità specifica per annegarla in quel “sentimento oceanico” che secondo Freud caratterizza quella fase dello sviluppo psichico in cui l’io infantile si trova in una condizione di “comunione con il tutto” e, poiché non è ancora capace di percepirsi come distinto dal mondo, si sente illimitato ed onnipotente (Freud, Il disagio della civiltà in Opere Vol. X, 559-561). Sentimenti che se persistono nell’uomo maturo ne inibiscono la maturità psichica, condannandolo alla limitatezza e all’impotenza.

Così l’uomo postmoderno è condannato a un esistere dimidiato, schizofrenico: mentre nella vita pubblica deve sforzarsi di incarnare l’impeccabile professionista che agisce in conformità agli *standard* di efficienza del sistema, nel privato è spinto a regredire a una condizione infantile in cui la norma – la patologica normalità - è una edonistica sregolatezza in cui tutto è lecito perché possibile. Tuttavia, la spaccatura tra le due dimensioni è solo apparente: in entrambi i casi l’uomo si sacrifica per essere conforme – o come dice Anders “coestensivo” – al mondo, nel quale la sua anima si va perdendo come una goccia d’acqua in un mare sconfinato (Anders, L’uomo è antiquato, vol. II: Sulla distruzione della vita nell’epoca della terza rivoluzione industriale 136). E in entrambi i casi il singolo uomo è, non diversamente da ogni altro, compreso dentro un orizzonte omologato che, lungi dal consentirgli di “sporgere” come individuo, lo forza ad annullarsi per essere riconosciuto; questo perché il riconoscimento non proviene più, come nell’età umanistica, da altri uomini, ma da una forma di alterità impersonale in cui la razionalità umana si è oggettivata. Essa vuole quel livellamento di tutte le possibilità dell’Essere che ogni sistema totalitario vuole, ma lo ottiene in modo inverso, attraverso una “atomizzazione” della massa, per cui ogni individuo è sì conformato

attraverso l'imposizione morbida dei contenuti massmediatici che sono l'equivalente della propaganda di regime, ma in modo solipsistico, come individuo massificato - o individuo-massa:

La tecnica fa suo lo scenario descritto da Marx, introducendo però quella variante che è l'*atomizzazione* della massa e la sua disarticolazione in singolarità individuali che foggiate da prodotti di massa, consumi di massa, informazioni di massa rendono superflua la formazione di una massa concentrata, per cui "massa" non è più la *concentrazione* di molti, ma, come "massificazione", è la *qualità* di milioni di singoli, ciascuno dei quali produce, consuma e riceve le stesse cose, ma *in modo solistico* (Galimberti, Psiche e Techne 604).

In luogo di *compagni di vita* con esistenze differenti per stile e contenuti, soli eppure sodali, abbiamo *compagni di rifornimento*, i quali, riforniti di contenuti identici dal sistema rispetto al quale diventano sempre più congruenti, finiscono per diventare congruenti tra loro; soli non possono più essere solidali, non possono più nemmeno conoscersi, perché sono tanto vicini tra loro da non riuscire a vedersi:

L'assioma scolastico: "Se due grandezze sono uguali a una terza, allora sono anche uguali tra loro" assume qui il significato: "Se due compagni di rifornimento vengono riforniti come materiale uguale, e diventano uguali a questo, allora diventano anche uguali tra loro (Anders, L'uomo è antiquato, vol. II: Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale 137).

Tanto vicini da non potersi nemmeno parlare, perché tra loro manca quel dislivello di informazioni e quella difformità di esperienza che rendono la comunicazione agibile e sensata; laddove tutti possiedono le stesse informazioni e conducono le medesime esperienze – è il punto limite non ancora raggiunto al quale l'apparato tecno-mediatico va spingendoci -, gli uomini non possono più propriamente comunicare, ma solo partecipare a uno "scambio tautologico", in cui dietro al *surmenage* comunicativo promosso dalle tecnologie mediatiche c'è l'afasia e il silenzio:

Il nostro parlare sembra atrofizzato al punto da essere un'attività priva di senso; con ciò intendo che, quando ci parliamo l'un l'altro, noi rivestiamo una stessa e identica esperienza del mondo (di cui siamo stati riforniti) con parole che fanno parte dello stesso patrimonio di vocaboli (di cui siamo stati riforniti); e perciò non facciamo altro che praticare un mero *scambio tautologico* (Anders, L'uomo è antiquato, vol. II: Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale 139).

Partecipando a questo “monologo collettivo” da un lato contribuiamo a confermarlo, rafforzandone la credibilità e la risonanza – la “viralità” –, dall’altro ci incastoniamo sempre più al suo interno, apprendendone contenuti e linguaggi che poi rimbalziamo verso gli altri, come in un caotico *match* tennistico senza scopo:

In altre parole: *il rumore di milioni di voci prodotto al giorno d’oggi non rappresenta più altro – e in ciò consiste la nuova funzione del parlare odierno – che un unico “monologo collettivo”, pronunciato a ruoli distribuiti. La società conformistica parla nel suo insieme con se stessa (Ibidem, 139).*

Poiché il conformismo della postmodernità è quello promosso dalla razionalità tecnica, per la quale è irrilevante tutto ciò che non è oggettivamente quantificabile, sono le parole della soggettività, che da sempre veicolano sentimenti e pensieri legati all’interiorità umana, le prime a non poter più essere pronunciate e ascoltate. E se mancano le parole è l’interiorità stessa ad ammutolirsi, a mancare all’appuntamento con se stessa, perché per riconoscersi dovrebbe avere a disposizione un silenzio che il “rumore del mondo” le nega, ed un vocabolario per esprimersi che non sia quello del “mero recitare insieme ciò che insieme si ascolta senza posa” (*Ibidem, 248*), che è il trionfo di una moltitudine in cui l’individuo è sempre più solo e più dissolto. Presupposto di questo trionfo è “il riuscire a vivere in un completo accordo con la realtà del mondo, senza fare ricorso ad alcun elemento trascendente, utopico, ideologico”, all’interno di una immanenza anti-ideologica che è quella articolata dalla dimensione tecnica (Bonomi 87). E a questo mondo – o meglio alla rappresentazione che ce ne dà l’apparato tecno-scientifico - ci si “accorda” soltanto abbandonando quel mondo-della-vita, in cui l’anima dell’uomo è ancora *risonanza* del mondo e non sua passiva *riproduzione*.

Se quel mondo ancora sussiste può dircelo l’arte, laddove essa sappia estraniarsi all’ideologia dominante, collocandosi al tempo stesso dentro e fuori la realtà presente per meglio raccontarla, in una dimensione in cui le parole della vita possono ancora essere pronunciate, anche se senza alcuna garanzia che verranno udite. Il fatto che la fede nell’attività artistica non sia ancora venuta meno, che a essa si dedichino nel mondo un gran numero di uomini, e che qualche volta essi godano di un certo seguito e di un certo credito, è la prova che il mondo tecnico non ha ancora soppiantato e ridotto al silenzio quello della vita.

E’ ciò che pensa, tra gli altri, Milan Kundera, che alla critica lucida del tempo in cui viviamo accompagna una fiducia nella capacità della letteratura di tenere accesa una luce, per quanto fievole e precaria, di consapevolezza e comprensione umana. Se la nostra è l’epoca dell’“oblio dell’essere”,

niente impedisce alla letteratura di misurarsi con questo oblio, di raccontarlo e in qualche modo contrastarlo, perché la letteratura ha la possibilità di “tenere ‘il mondo della vita’ sotto una luce perpetua” (Kundera, *L'arte del romanzo* 18). Si tratta di mettere in atto questa possibilità, perché la “passione del conoscere”, che ha portato alla supremazia tecno-scientifica, e quindi alla frantumazione del mondo umano, può anche essere indirizzata a raccogliere questi frantumi e a metterli sotto una lente di ingrandimento che ne eviti la definitiva dispersione. Si può, cioè, affiancare Cervantes a Descartes, pur mettendo in conto che potrebbe essere quest’ultimo ad averla vinta.

Mentre il pensiero razionale-cartesiano – e con esso il senso comune – ambisce al *mondo come paradigma*, l’anti-pensiero artistico può accontentarsi del *mondo come ambiguità*, in questo portandoci più avanti sul cammino della conoscenza. Perché, abbandonando la pretesa di dominare la realtà attraverso la Verità immutabile ed universale del numero, può darci accesso alla reale condizione dell’uomo contemporaneo che, nella scomparsa del “Giudice Supremo”, conosce piuttosto lo smarrimento e la precarietà. Confrontarsi con l’ambiguità del mondo, guardare in faccia il mondo delle “mezze verità” o delle verità molteplici, “possedere (...) come sola certezza la *saggezza dell’incertezza*”, non è impresa da poco: occorre dissipare il sogno di “un mondo in cui il bene e il male siano nettamente distinguibili”, e, in ultima analisi, il desiderio di “giudicare prima di aver capito”, alimentato dalle metafisiche tradizionali e, oggi, dalla razionalità tecnica che ne rappresenta il compimento definitivo (*Ibidem*, 20).

Ai fondamentalismi che fabbricano assoluti come antidoti all’angoscia dell’imprevedibile e dell’ignoto, l’opera d’arte contrappone il coraggio di accogliere l’essenza misteriosa e ambigua del mondo, e di “soportare la sostanziale relatività delle cose umane” (Kundera, *L'arte del romanzo* 21). Tra i due approcci esiste una differenza costitutiva, *ontologica* tale da renderli inconciliabili:

Il mondo basato su una sola Verità e il mondo ambiguo e relativo del romanzo sono fatti di due materie diversissime l’una dall’altra. La Verità totalitaria esclude la relatività, il dubbio, l’interrogativo, ed è quindi inconciliabile con quello che chiamerei lo *spirito del romanzo* (*Ibidem*, 30).

E se, con Kundera, lo spirito del romanzo è lo *spirito di complessità*, poiché il suo intento è quello di mostrare che la realtà è molto più sfuggente e articolata di quanto generalmente si creda, esso non può trovarsi in armonia con la società tecno-capitalistica dominata, al contrario, da uno *spirito di semplificazione e di riduzione*, che uniforma le coscienze, trattenendole sul terreno di quelle evidenze fattuali e di quelle verità assiomatiche - “il frastuono delle risposte semplici e rapide

che precedono la domanda e la escludono” (*Ibidem*, 36) – in cui si estrinseca l’omologazione del senso comune. E se la sua unica ragion d’essere è quella di aggiungere un nuovo tassello alla conoscenza del mondo della vita, questa è incompatibile con le ragioni del mondo della tecnica, che ai viventi non vuole concedere alcuna attenzione, ma solo servirsene come strumenti e materiali a disposizione. Posto di fronte alla prospettiva della fine – della Storia umana così come della sua stessa storia – il romanzo può e deve farsi anch’esso “terminale” – “postumo”, come lo si è altre volte definito - per cogliere la *chance* paradossale di conoscenza e forse di chiaroveggenza, che è in ogni prossimità con la morte:

E’ nel momento della fine (fine di un amore, fine di una vita, fine di un’epoca) che il tempo passato all’improvviso si rivela come un tutto e assume una forma luminosamente chiara e compiuta (*Ibidem*, 85).

E posto di fronte al “paradosso terminale” in cui l’umanità si trova intrappolata, può e deve farsi anch’esso, il più possibile, paradossale, sfruttando quelle chiavi interrogative e dubitative che sono tra le sue armi migliori per testimoniare, forse per l’ultima volta, nel poco tempo prima del *lockdown* di tutti i sensi e di tutte le prospettive, la Storia dell’uomo nel mondo:

E’ stato mentre scrivevo *L’insostenibile leggerezza dell’essere* che, ispirato dai miei personaggi, i quali, in un certo modo, si ritirano tutti dal mondo, ho pensato al destino della famosa formula di Descartes: l’uomo, “signore e padrone della natura”. Dopo aver compiuto miracoli nelle scienze e nella tecnica, questo “signore e padrone” si rende improvvisamente conto di non essere padrone di nulla e di non essere signore né della natura (che si ritira a poco a poco dal pianeta), né della Storia (che gli è sfuggita di mano), né di se stesso (guidato com’è dalle forze irrazionali della sua anima). Ma se Dio se n’è andato e l’uomo non è più padrone, il padrone chi è? Il pianeta procede nel vuoto senza padrone alcuno. E’ appunto l’insostenibile leggerezza dell’essere (Kundera, *L’arte del romanzo* 67).

Su questa condizione paradossale e terminale non si possono esprimere giudizi, né formulare criteri veritativi che la racchiudano in una forma definitiva; anzi le figure dell’indefinitezza e della sospensione sembrano le più adatte alla testimonianza ambivalente e plurivoca che può consegnarci l’arte nel nostro tempo – l’arte postmoderna, secondo questa tesi. Indefinitezza e sospensione che sono frutto della molteplicità dei punti di vista dai quali si possono guardare e descrivere le cose, così come della forma di interrogazione senza risposte e senza fine che può assumere il discorso artistico. Il quale, nel formulare interrogativi sulle questioni cruciali dell’esistenza astenendosi dal dare delle risposte, può arrivare ad una qualche conoscenza – forse anche comprensione -

dell'umano – cosa che il pensiero dominante del nostro tempo non è in grado di fare, perché proteso alle risposte prima ancora che le domande siano formulate, e al limite a risposte prive di domande:

La risposta è già nelle domande stesse, perché, come dice Heidegger, l'essenza dell'uomo ha la forma di una domanda (Kundera, *La vita è altrove* 10).

Come la vita, l'arte può pro-gettarsi per la morte, farsi *esercizio di mortalità*, non per raggiungere la compiutezza di una esperienza del mondo che alla luce della morte campeggi luminosa, quanto per farne risaltare la natura di "evento-traccia", al quale è dovuto il rispetto delle cose transeunti e precarie. Ciò che muore nel *Palomar* di Calvino – opera da molti considerata emblematica della condizione postmoderna – è la tracotanza metafisica di una razionalità che vorrebbe autodifendersi dalla morte, laddove la vera saggezza è quella "mortale", il cui sforzo di conoscenza si perpetua oltre la sua fine, nelle menti dei lettori che ne continueranno idealmente il cammino. Così Calvino sintetizza la sua opera:

Un uomo si mette in marcia per raggiungere, passo a passo, la saggezza. Non è ancora arrivato (Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. 2 1405).

Sfuggendo, da un lato, alla *retorica della ripetizione* delle opere che confermano il "già detto" – la paraletteratura e l'arte di regime - e, dall'altro, alla *retorica della novità* a tutti i costi, anche a quello di approdare all'insignificanza e al silenzio – le Avanguardie e il postmoderno acritico -, l'arte postmoderna propone, con pudore e rispetto per il vivente, una testimonianza della fondamentale storicità – e mortalità - dell'esistenza. Si scopre che il suo regno non è l'eternità – come sognavano gli idealisti della modernità - ma la finitudine a cui appartengono le cose fragili e momentanee del mondo. La sua indicazione di verità è piuttosto quella di una lapide che consegna ai vivi che la visitano solo una piccola traccia, parziale e sbiadita, della vita passata:

(...) perché l'unica esperienza postmoderna della verità è quella di una traccia o memoria tramandata attraverso il tempo, come i segni che il tempo lascia sulla facciata di una tomba. Tale verità spogliata dai caratteri autoritari dell'evidenza metafisica accade solo nell'arte ed è in tal senso che l'esperienza della verità è essenzialmente estetica, nonostante le pretese metafisiche della scienza e della tecnologia (Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia* 115).

Mentre per il Tabucchi di *Requiem* la letteratura è il luogo in cui i vivi e i morti possono tornare a dialogare – perché il confine vita/morte come quello realtà/sogno è molto più labile e poroso di quanto crediamo –, per Patrizia Valduga – autrice anche lei di un *Requiem* autobiografico – la scrittura, specialmente quella poetica, si colloca tanto in prossimità alla morte da farsi esperienza stessa della morte; infatti essa è:

(...) “iscrizione”, traccia per la sopravvivenza, indirizzata all’altro; traccia da cui mi posso assentare e che quindi mi significa la mia assenza, la mia morte (...) (Valduga 107).

E al tempo stesso può farsi “resistenza alla morte”: può sottrarre la vita all’oblio della morte esponendola al rito sacrificale della forma:

L’imprigionamento delle parole è l’imprigionamento della vita: la sospensione, il congelamento della vita per affermare e salvare la vita. Se sacrificare significa rendere sacro mettendo a morte, la poesia sacrifica la vita, la rende sacra attraverso il rito della forma che la espone alla morte” (*Ibidem*, 107).

Prigione che l’autrice rende ancora più costrittiva ricorrendo alle forme metriche chiuse della tradizione – dal sonetto, al madrigale alla ballata - per farne “recinto, polveroso e crudele” in cui praticare, come in un rito magico-taumaturgico, “un accanito corpo a corpo con i fermenti e i fantasmi della propria immaginazione” (Raboni). E’ il modo tipicamente postmoderno di ritornare al passato non con “atteggiamento ‘nostalgico’, da *Historismus* onnivoro e quasi libidico” (Ceserani, *Raccontare il postmoderno* 88), ma perché se ne avverte la presenza vitale – la “monumentalità” – e insieme l’inesorabile scomparsa (Vattimo, *La fine della modernità*).

Se la stessa autrice fa del suo poema *La tentazione* un *collage* di calchi e prelievi tratti da una secolare tradizione letteraria – dalla Divina Commedia e i Poemi anglosassoni alla grande poesia del Novecento –, tale modalità non deriva da una “tendenza a giocare con le forme, a tentare la produzione aleatoria di nuove forme o a cannibalizzare allegramente le vecchie” (Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo* 317), ma è il frutto di un rapporto amoroso – quasi proustiano – con il passato, grazie al quale, per un fulmineo “clic” pre-razionale, il poeta collega il suo immediato bisogno di dire a una parola, un sintagma, o un intero verso ascoltato chissà dove ma prodotto da una analoga urgenza espressiva.

Lo stesso rapporto con la tradizione ispira gli artisti figurativi, a partire da quegli architetti che, alla Biennale di Venezia del 1980, presentarono opere tutte all’insegna della citazione ironica e del

pluralismo stilistico, in cui la “presenza del Passato” era centrale. A chi li accusò frettolosamente – e sintomaticamente – di revivalismo e neo-conservatorismo, Paolo Portoghesi replicò sottolineando il rapporto nuovo e speciale, insieme di continuità e di rottura – di rottura nella continuità - che legava questi artisti al passato. Essi accettavano, come un fatto ovvio e non penalizzante, che il “già detto” della tradizione ci riguarda, anzi ci appartiene; in particolare, che “il linguaggio dell’architettura di tutti i secoli, di tutte le civiltà è di fronte a noi” e che “con esso dobbiamo misurarci” (Portoghesi e Zevi, Facciatisti e facciatosti in L'Espresso, n. 33 58). Misurarsi che non comporta un mero ricalco, nell’assenza di profondità artistica e ideologica – come vorrebbero i loro detrattori -, quanto mettersi responsabilmente in ascolto del passato – delle vestigia viventi della tradizione -, per poi assumerle come una “*chance* per fare esperienza dell’essere non più come essenza fondante ma come traccia, come accadere storico-culturale” (Jansen, Il dibattito sul postmoderno in Italia 322-323).

E’ quell’atteggiamento che secondo Vattimo, mescolando rammemorazione (*Andenken*) e distorsione (*Verwindung*), permette alla coscienza postmoderna di rapportarsi alla metafisica senza liquidarla come un mero errore, ma assumendola attraverso un “alleggerimento” delle sue categorie forti. E ciò che vale per la modernità vale per l’intera tradizione artistico-culturale, al punto che anche il riaffiorare dei miti e degli archetipi della nostra civiltà non desta imbarazzo - perché collegabile a un conservatorismo nostalgico e acritico - al contrario può essere fonte di riscoperta e di liberazione:

Il riemergere degli archetipi (...) è per l’architettura non un geloso modo di conservazione e di tutela ma una gioiosa riscoperta di qualcosa costretto a vivere dentro di noi clandestinamente (Portoghesi, Dopo l'architettura moderna 214).

Secondo Portoghesi l’eredità della tradizione è accostata dai postmoderni attraverso un atteggiamento “pendolare”, in cui il presente e il passato sono poli autonomi e inconciliabili tra i quali l’artista incessantemente fa la spola sulla base delle necessità...

(...) di comprendere gli opposti, senza peraltro postularne una “conciliazione finale” di stampo romantico, comprenderli nella loro dualità e praticarli nella prassi della oscillazione come fa il timoniere che per mantenere la rotta ha bisogno di continue escursioni del timone (Portoghesi, Introduzione a Immagini del post-moderno 11-12).

Come “l’arte della contaminazione” di Vattimo, la prassi dell’oscillazione di Portoghesi si confronta con le conseguenze della dissoluzione delle premesse di stampo romantico-idealistico, per le quali l’arte era espressione irripetibile del genio, e di quelle fondate sulla logica del progresso e della novità, che hanno ispirato il modernismo, in particolare quello avanguardista. Di tali premesse si è via via impadronita la razionalità tecnica che ha determinato una estetizzazione diffusa, di massa, in cui – pur nell’impressione illusoria di una maggiore libertà di espressione - il fenomeno estetico è andato perdendo il suo valore conoscitivo, insieme alla sua carica di contestazione. E’ ciò che accade quando l’esperienza artistica non è più percepita come qualcosa di sostanzialmente diverso dalle varie produzioni mediatico-pubblicitarie, che hanno fatto proprie le trasgressioni sperimentali, piegandole al fine di promuovere quel “mercato dell’anima”, in cui il predominio delle logiche tecno-economiche si esprime anche a livello socio-culturale.

Al di sotto delle pur variegata forme di questo mercato è, ancora, quel “pensiero unico” che concepisce l’essere come (auto)evidenza e stabilità. L’arte che potrebbe metterlo in discussione – che potrebbe rappresentarne il “negativo” fotografico - presenta i caratteri opposti dell’indeterminatezza e dell’instabilità: come l’Essere heideggeriano essa “si dà come ciò che, al tempo stesso, si sottrae” (Vattimo, *La fine della modernità* 65), cioè come una verità precaria e paradossale, disancorata dalle certezze della ragione classica come da quelle della metafisica dei fondamenti.

La matrice delle forme artistico-letterarie – così come delle concezioni teorico-critiche – che rientrano nello spazio culturale del postmoderno è, secondo questa tesi, la coscienza del carattere drammaticamente precario - e assurdamente marginale - dell’esistenza umana nell’età della tecnoscienza. Nell’incremento esponenziale dei mezzi tecnologici e nella generalizzazione delle norme regolatrici della razionalità tecnica – che attraverso i suoi principi di efficienza e funzionalità controlla il mondo economico-produttivo così come quello sociale – l’uomo sperimenta una forma di nichilismo assoluto, cui si esprime la sua incapacità, e forse impossibilità, di ritagliarsi un posto, e una ragion d’essere, nel mondo. Privato dei punti di riferimento ideologico-valoriali della tradizione umanistica – rimpiazzati dagli imperativi edonistico-narcisistici del consumismo -, e immerso in una realtà sempre meno reale, frantumata e desemantizzata, è sempre meno soggetto dell’esistenza e sempre più oggetto di “determinazioni esterne” che lo assorbono al punto da fargli dimenticare il suo nome e il senso del suo viaggio. Respingendo la tentazione del silenzio – alla quale finiscono col cedere le ultime esperienze moderniste -, i postmoderni provano a gettare una luce di conoscenza sull’essere-della-vita, prima che esso cada definitivamente nell’oblio.

Se parlano dell'Essere, tuttavia, lo fanno sapendo che esso è evento labile e sfuggente sul quale si può dire ben poco di certo e definitivo – sicuramente meno di quanto presume il pensiero metafisico-cartesiano. Su di esso, essi credono, si possono solamente sollevare degli interrogativi ma non per confermare delle verità, perché la verità stessa è molteplice e provvisoria, qualcosa che non ha radici ma si muove con noi come la linea dell'orizzonte (A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte*). E poiché l'Essere è oggi più che mai “deriva” e oscillazione - tra presenza e scomparsa così come tra realtà e finzione/rappresentazione -, l'arte postmoderna assume quella pronuncia costitutivamente ambigua e polisemica, frammentaria e parodica, in cui si esprime la sapienza di chi sa quanto il dire umano, e artistico, sia fallibile e limitato. Se, con Wilde, gli artisti postmoderni rappresentano “la percezione e l'accettazione di un mondo il cui disordine eccede e sfida ogni ricomposizione” (Wilde 20, I, 23-31), essi hanno definitivamente rinunciato alla pretesa ancora moderna di attingere verità unitarie e universali – connettendosi, di volta in volta, ai mondi simbolici della trascendenza, dell'interiorità o del mito -, attraverso un linguaggio unitario e universale.

In questo modo il discorso artistico si apre alla contaminazione dei codici – così come dei generi e degli stili -, in una forma che, se non polifonica, è quantomeno duplice – e quindi ambivalente e ambigua. Secondo Charles Jencks, l'architettura postmoderna si distingue per l'adozione di un *double coding* – un doppio codice – che si traduce in un *double talking*, in un discorso che si esprime, e può essere inteso, perlomeno a due livelli, specialistico-elitario e popolare:

L'architettura postmoderna cerca di superare l'elitismo modernista senza abbandonarlo, ma piuttosto allargando i linguaggi dell'architettura in molte direzioni diverse – in direzione del vernacolare, della tradizione, oppure del linguaggio commerciale della strada. Di qui il doppio registro o *double coding* di un'architettura che parla contemporaneamente all'élite e all'uomo della strada (Jenks 8).

Secondo Linda Hutcheon, che estende il *double coding* al discorso letterario, doppiezza e duplicità costituiscono la cifra peculiare del postmoderno, in quanto atteggiamento profondamente autoconsapevole e autocritico:

Il postmoderno, in generale, prende la forma di una dichiarazione autoconsapevole, autocontraddittoria, autocritica (*self-undermining*). E' pressappoco come dire una cosa e al tempo stesso porre delle virgolette prima e dopo quello che viene detto. L'effetto è quello di evidenziare (*highlight*) o “evidenziare”, e di sovvertire o “sovvertire”, e l'atteggiamento prevalente è “saputo” e ironico – persino “ironico”. (Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* 1).

La modulazione ironica della pronuncia, in particolare, disconnette dall'eccesso di serietà di chi, esercitando la ragione classica in quanto ragione-dominio, si crede padrone delle cose oltretutto delle parole, come se le cose e le parole fossero da noi completamente determinabili – e non fossimo noi, al contrario, da esse largamente determinanti –; e consente quella oscillazione tra opposti in cui, insieme alla “presunzione della padronanza” è elusa quella della rivelazione certa e definitiva, e qualche minima verità può presentarsi in un modo quanto si vuole frammentario ed incerto, e magari anche enigmatico e sfuggente, ma mai unilaterale e dogmatico. Opera qui una diffidenza nei confronti di ogni retorica, diffidenza che attiva una cautela: “quella di non far diventare ‘seria’ e stabile una condizione che assomiglia piuttosto a un momento (mai fissabile) di squilibrio” (Dal Lago 47).

L'arte della contaminazione, che non ha timore di confrontarsi con la pluralità dei punti di vista, perché accetta che la sua visione non sia l'unica ma una delle tante possibili, e che non dimentica che la sua visione è sempre “impura” – perché storicamente e culturalmente orientata –, può redimersi dal condizionamento del *pensiero unico* che si traveste da *pensiero naturale* per nascondersi il suo assolutismo:

Sembra ragionevole poter dire che la preoccupazione principale del postmoderno è quella di denaturalizzare alcuni dei caratteri dominanti del nostro stile di vita, far notare che quelle entità che senza pensarci sperimentiamo come “naturali” (ivi compreso il capitalismo, la concezione patriarcale della società e l'umanesimo liberale) sono in realtà “culturali”, costruite da noi, e non date a noi (Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* 2).

In questo l'arte postmoderna può giocare un ruolo “politico” senza fare politica in modo diretto: sovvertendo pregiudizi e convincimenti ideologici assoluti, ma poi arrestando questa sovversione prima che diventi anch'essa arroganza e faziosità. In questo senso è giusto dire, con Hutcheon, che le opere postmoderne non puntano mai a convincere della bontà di una lettura ideologico-politica della realtà; piuttosto, quando affrontano questioni connesse a un contesto storico-sociale, lo fanno sempre con un'ampiezza di vedute che si trova a suo agio con le congetture piuttosto che con le certezze; si tratta di opere “a ipotesi” piuttosto che “a tesi” (Hutcheon, *A poetics of postmodernism* 180).

Se vogliono ottenere qualcosa dal lettore, è che egli arrivi a mettere in discussione autonomamente le proprie “verità”, che le contestualizzi – relativizzandole –, avendo compreso che

esse sono “istituzionali”, cioè nate in - e condizionate da - un determinato contesto politico-discorsivo – sia esso scelto da noi o dato in partenza. Tutto ciò in cui crediamo – e che motiva il nostro dire e il nostro agire, compreso quello artistico – è ideologico nella misura in cui non può non tener conto di ciò che si crede attorno a noi, nel mondo storico-sociale al quale apparteniamo. E ciò che si crede dipende in larga parte – più di quanto non si sia generalmente disposti ad ammettere – dalle strutture e delle relazioni di potere della società - strutture e relazioni che, nell’età postmoderna, sono governate dal pensiero calcolante della ragione tecno-strumentale.

Chi produce arte può, oggi come nel passato, confermare questa appartenenza – ne nasceranno le opere-prodotto destinate a un facile consumo -, negarla con un gesto di ribellione – le opere sperimentali dell’*High Modernism* che, di trasgressione in trasgressione, sono giunte alla scrittura automatica e alla tela vuota -, oppure farne oggetto di una problematizzazione consapevolmente (auto)ironica: è il caso dell’arte postmoderna. La quale è mossa dalla saggezza “apocalittica” di chi, avendo assistito al crollo di tutte le metafisiche della verità – e di tutte le ideologie -, le sa oltrepassate e improponibili, ma sa anche che il loro puro ribaltamento retorico non sarebbe una soluzione, perché l’anti-metafisica si tradurrebbe in una nuova metafisica, l’anti-retorica in una nuova retorica.

L’artista postmoderno è consapevole che la condizione attuale è estrema, e la tratta con quella serietà che appartiene più a quei “comici” che sanno confrontarsi con le tragedie: messo “spalle al muro” dalla Storia, prova a uscire dall’*impasse* imboccando una “terza via” - alternativa a quelle che si contendono il trofeo della verità -: quel procedimento ironico-ambivalente che per mettere a tema il contemporaneo – così come il soggetto che lo abita – ce lo (rap)presenta – ce lo costruisce davanti agli occhi – per poi smontarlo pezzo per pezzo, facendolo oggetto di una problematizzazione critica. Senza negare, con falsa innocenza, che questo è il nostro mondo, e che dalle sue convenzioni discorsive e dominanti culturali siamo, volenti o nolenti, condizionati:

Intenzionalmente contraddittoria, dunque, la cultura postmoderna usa e abusa le convenzioni del discorso. Essa sa di non poter sfuggire alle implicazioni nelle dominanti economiche (il tardo capitalismo) e ideologiche (l’umanesimo liberale) del suo tempo. Non c’è un fuori. Tutto ciò che può fare è interrogare dall’interno. Non può far altro che problematizzare ciò che Barthes ha definito il “dato” e il “ciò che va da sé” della nostra cultura (Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction* 13).

In questo senso, si può certamente affermare, ancora con Hutcheon, che il postmoderno è costitutivamente contraddittorio: se mette in questione, e sottopone a parodia, le convenzioni del

nostro tempo - così come le forme artistico-culturali della tradizione -, non dimentica mai di far risaltare anche le sue proprie insufficienze e contraddizioni – perché non esiste niente di assoluto, e ogni posizione è storicamente e culturalmente “situata”. Non si va in cerca di una impossibile vittoria contro l'imperfetto e il contingente, di una impossibile redenzione in nome di una qualche nuova utopia, ma di un punto di osservazione – relativamente libero ed autonomo – che sia al tempo stesso fuori e dentro la realtà storica che si vuole rappresentare. Sempre con quell'atteggiamento autocritico che si traduce nelle forme “anti-totalitarie” dell'autoriflessività, della parodia e del *pastiche*, che caratterizzano gran parte della produzione postmoderna (*Ibidem*, 23).

Un atteggiamento al quale si può contestare molto – per esempio, il rifiuto di collocarsi dalla “parte giusta della barricata” -; ma se oggi “il principio della intellegibilità strutturale” non è più accessibile agli uomini, è già tanto – il massimo che si possa sperare – che alcuni artisti scommettano ancora di poter dare una forma viva alle loro opere, una forma paradossale capace di farci conoscere, e forse illogicamente – paradossalmente - amare - “la vita in mezzo ai frammenti non amati”, che è la nostra vita in un mondo non più nostro. (Jameson, Recensione a *The Names* di Don De Lillo e a Richard A. di Sol Yurick in *The Minnesota Review* 116).

CAPITOLO 6: IL MONDO COME ENIGMA: LA METALETTERATURA TABUCCHIANA TRA REBUS, EQUIVOCI E MISTERI

La narrativa di Antonio Tabucchi è, tra quelle dell'ultimo scorcio del XX secolo, una di quelle che più mette in campo le strategie e le prospettive che, nei precedenti capitoli, sono state descritte come postmoderne. Confrontandosi con gli esiti migliori della letteratura contemporanea, e intrattenendo un rapporto tanto stretto quanto peculiare con l'arte moderna, Tabucchi è riuscito a elaborare un discorso artisticamente valido di comprensione e problematizzazione della realtà del nostro tempo, rivelandone inquietudini, contraddizioni e ambiguità.

Naturalmente, come per tutti gli scrittori capaci di dire qualcosa di veramente significativo sulla propria epoca, il rapporto che Tabucchi ha col contemporaneo è di "discronia", o quantomeno di "non coincidenza", perché, con Agamben, solo in una dimensione di non coincidenza, e di non uniformazione, al contemporaneo, questo può essere veramente percepito – si direbbe addirittura pensato – e quindi descritto e rappresentato in forme artistiche. In questo senso l'opera di Tabucchi, nonostante tutte le sue forme e sostanze apertamente anacronistiche, e anzi proprio grazie a queste, è pienamente contemporanea – e quindi ci riguarda e ci appartiene:

Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo (Agamben 9).

E ciò deve essere ancor più vero in un contesto in cui – come si è ampiamente argomentato nei precedenti capitoli – il contemporaneo è dominato dal totalitarismo di un ordinamento, quello tecnoscientifico, che si pone come orizzonte unico e invalicabile per l'esistente, al quale è richiesta, per sussistere, una completa adesione alle sue norme. La narrativa di Tabucchi mostra evidentemente che l'orizzonte non si è ancora chiuso del tutto – con Galimberti che "non si è ancora fatta sera" (Galimberti, *Psiche e Techne* 714) - appunto perché, per mezzo di opportune strategie, basate sul distanziamento e sull'inattualità, sembra ancora possibile per gli uomini ritagliarsi degli spazi residui, di azione e di comprensione dell'umano. Strategie basate sull'inattualità e sull'ambivalenza – caratteristiche primarie dell'*arte della contaminazione* postmoderna -, che comportano un rapporto col tempo di carattere anti-logico e anti-conformista, che contraddice il principio di non contraddizione.

Nel mondo narrativo di Tabucchi siamo ben dentro la postmodernità, per quanto apparentemente ne restiamo fuori: se è vero che l'età della tecnica non è quasi mai al centro della rappresentazione, le storie collocandosi generalmente in epoche e luoghi lontani, "altri" rispetto al presente, tuttavia ne siamo ben dentro, perché epoche e luoghi lontani sono descritti con gli occhi di chi vive la postmodernità come un orizzonte soffocante, senza scampo²⁰, che non è possibile osservare e descrivere direttamente – la luminosità dell'assoluto tecnico "brucia" e inibisce qualunque visione autonoma del reale -, ma solo attraverso un'ottica obliqua - quasi *blurred* - regolata su una "giusta distanza" tra l'uomo e le cose, e improntata al pudore di chi nutre un autentico rispetto verso l'Essere e le sue manifestazioni.

Quest'ottica apparentemente anacronistica cattura il tempo nella sua attualità meglio di qualunque *discorso sull'attualità*, istaurando col tempo una relazione peculiare, e perciò autentica e significativa:

La contemporaneità è (...) una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente, essa è *quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo* (Agamben 9).

L'opera di Tabucchi si libera – e ci libera -, anche se per solo un breve momento, dalla prepotenza della razionalità strumentale, proprio perché si colloca in una posizione ambigua e paradossale, in un non-tempo e non-luogo, se così si può dire, perché sulla scacchiera del presente tutti i tempi e i luoghi sono già presidiati da una logica che trascende il discorso umano sulle cose, che lo rende irrilevante. Per Tabucchi l'umano è, al contrario, l'argomento più importante, più attuale: per non perderlo di vista nemmeno un istante – inghiottito nel "ventre" del tecno-capitalismo dominante – è disposto a tenere lo sguardo fisso sul presente, "per percepirne non le luci, ma il buio" (*Ibidem*, 13); che non significa accettare passivamente l'esistente, al contrario è un impegnarsi attivamente e strenuamente per neutralizzarne le luci abbaglianti – gli imperativi della funzionalità e le sirene della società erotico-consumistica -, per scoprirne il risvolto di tenebra nascosto, "il suo buio speciale, che non è, però, separabile da quelle luci" (*Ibidem*, 13).

Al contrario dell'uomo di successo, perfettamente integrato nell'ordinamento sociale fino a non percepirne più la forza coercitiva, il quale allontana da sé ogni dimensione oscura e problematica della realtà, come un residuo inutile se non un ostacolo da rimuovere, l'uomo poetico

²⁰ Perché, come sostiene Agamben, "un uomo intelligente può odiare il suo tempo, ma sa in ogni caso di appartenergli irrevocabilmente, sa di non poter sfuggire al suo tempo" (Agamben 9).

di Tabucchi sente che questo buio non può essere ignorato, perché in esso si possono reperire ancora degli scampoli di quella umanità che nel mondo “in piena luce” non trova più diritto di cittadinanza:

Può dirsi contemporaneo soltanto chi non si lascia accecare dalle luci del secolo e riesce a scorgere in esse la parte dell'ombra, la loro intima oscurità (...). Contemporaneo è chi riceve in pieno viso il fascio di tenebra che proviene dal suo tempo (*Ibidem*, 14-15).

Tabucchi confessa di trovarsi costantemente assediato da questo buio, che lo inquieta profondamente, ma sente l'urgenza, e il dovere, di prendere nella massima considerazione, dedicandosi a esso come scrittore-testimone di qualcosa di inspiegabilmente essenziale. Da quest'orbita notturna provengono schegge – o “frattali” – di esistenza, che si sottraggono a ogni ricomposizione ordinata e unitaria, e che non può far altro che raccontare così come si presentano, nella loro forma incompiuta e larvale, enigmaticamente irrisolta, umili per la loro mancata pretesa di avere una qualunque rilevanza oltretutto un senso compiuto. Sono minuzie di esistenza, piccole occorrenze quotidiane che lo scrittore, liquidata ogni nostalgia per quell'aura che un tempo circondava la sua figura, con la disincantata, autoironica modestia del “vissi al cinque per cento” montaliano (Montale, *Per finire*, in *Diario del '71 e '72*), può ascrivere all'influenza di una ispirazione “di serie B” – musa sì ma “zoppa, confidenziale” -, alchimia casuale di eventi fattuali e mentali tanto labili e inconsistenti - “stravaganti” perché del tutto estranei alle gerarchie di valore e di senso del mondo contemporaneo -, che chi se ne fa portatore sente il continuo bisogno di giustificarsi, di ridimensionare tanto la materia trattata quanto il prodotto artistico finito – evitando, d'altra parte, che l'antiretorica si traduca in una nuova, occulta forma di retorica:

Ipocondrie, insonnie, insofferenze e struggimenti sono le muse zoppe di queste brevi pagine. Avrei voluto intitolarle Estravaganze, non tanto per il loro carattere, quanto perché molte di esse mi sembrano vagare in un loro strano fuori che non possiede un dentro, come schegge alla deriva sopravvissute a un tutto che non è mai stato. Estranee ad ogni orbita, ho l'impressione che navighino in spazi confidenziali eppure di ignota geometria; diciamo frattali domestici: le zone interstiziali del nostro quotidiano dover essere o certi bitorzoli dell'esistenza (A. Tabucchi, *I volatili del Beato Angelico* 165).

A indicarne l'estraneità e la marginalità costitutive, nel racconto *I volatili del Beato Angelico* Tabucchi le presenta nelle forme bizzarre e misteriose di strane creature alate, precipitate da spazi ignoti fin nel giardino di un convento, e accolte dal monaco-pittore quali “creature alla deriva”

bisognose di un'ospitalità che, per via della loro deformità – e difformità rispetto ai canoni del conformismo umano – non potrebbero trovare nel mondo fisico. L'unico ricovero che il pittore può offrire loro – e per questo ritaglia loro un posto, e un ruolo, all'interno delle sue tele - è quello non fisico e non conformistico dell'arte, quell'"altrove teorico e plausibile" che si offre come alternativa – modesta ma (ancora) possibile - al "dove imprescindibile e massiccio" dell'esistenza (A. Tabucchi, Donna di Porto Pim 21).

L'uomo medioevale può inquadrare la presenza illogica di quelle mostruosità in un'ottica di senso, quello umanistico-cristiano, per il quale all'innaturale – e perfino al contro-naturale – è possibile riconoscere l'impronta della progettualità divina; e così, dentro il quadro della Crocifissione, "per alleviare il dolore della Vergine" e farle comprendere come le sofferenze del figlio sono volute da Dio, l'Angelico pensa di raffigurare i volatili come "esseri divini che quali strumenti del destino celeste si prestassero a ribadire i chiodi nelle mani e nei piedi del Cristo" (A. Tabucchi, I volatili del Beato Angelico 173).

All'uomo postmoderno, al quale non è più concesso il conforto veritativo dei "grandi racconti" organici e compiuti – e che guarda con dubbioso distacco a quelli dell'umanesimo tradizionale - non resta che trascrivere i pensieri e i sentimenti connessi al proprio essere nel mondo sotto forma di "rumore di fondo fatto scrittura", di "sparute parole" (A. Tabucchi, Donna di Porto Pim 165-166), quale residua espressione dell'arte nel mondo del tramonto delle certezze metafisiche – e, in ultima analisi, del tramonto dell'arte stessa. In questo, secondo Tabucchi, non è eroismo ma nemmeno rassegnazione:

Dunque, più che quasi-racconti, direi che queste pagine sono un "rumore di fondo" fatto scrittura. Con un po' più di spregiudicatezza da parte mia avrebbero meritato come titolo L'Asino di Buridano. Me lo ha vietato (...) l'idea che se agli ignavi per "rumore di fondo" non sono concesse l'opzione e la compiutezza, resta sempre loro la possibilità di alcune sparute parole: e tanto vale dirle. Una forma di consapevolezza da non confondersi col nobile stoicismo, ma neppure con la rassegnazione (Ibidem, 165-166).

Questo atteggiamento, prima che poetico umano, è stato notato fin dai primi studi critici su Tabucchi; per esempio, Giorgio Bàrberi Squarotti, nella *Storia della Civiltà letteraria* del 1996, descrive la poetica letteraria tabucchiana come caratterizzata da una contro-ontologia del dubbio e da una pluralità dei punti di vista, poste all'origine di un universo enigmatico, instabile e multiforme, nel quale "si situano personaggi e vicende sempre un poco ambigue, contraddittorie, che hanno molte e notevoli facce ed è allora difficile fissarne una sola e risolvere l'equivoco" (Squarotti 1648);

e allora, i personaggi tabucchiani non riescono a riconoscersi nei valori dominanti del mondo a cui appartengono – specialmente quelli che regolano gli aspetti pratico-funzionali dell’esistenza -, e si ritrovano a dibattersi in labirinti senza uscita, a girare a vuoto in orbite senza tempo e senza luogo, paralizzati in un eterno *refrain* dell’uguale o, al contrario, accesi dalla smania di “tentare diversi orizzonti, altri modi di essere”, comunque condizionati dalla “impossibilità di credere in un’ontologia assoluta e definita una volta per sempre” (Squarotti 1650).

Sono questi personaggi “fuori orario”²¹, protagonisti di svariati e più o meno rovinosi “deragliamenti dell’esistenza”²², i preferiti di Tabucchi perché incarnano perfettamente la sua postmodernità anti-sistemica e anti-metafisica, la sua visione dell’esistenza come evento “disincantato”, incomprensibile e irreversibile – perché la comprensione, se si dà, è tardiva, e la reversione non può che rimanere ipotetica o immaginaria:

Gli eventi ritmano la nostra vita, ma non si sa quando arrivano né da dove arrivano. La vita è una partitura musicale che noi eseguiamo forse senza conoscere la musica. Non abbiamo lo spartito. Lo spartito si capisce solo dopo, quando la musica è già stata suonata (A. Tabucchi, Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori 86-87).

In uno dei racconti più emblematici – ed enigmatici - di *Piccoli equivoci senza importanza*, la vita è un “*rebus* che non ha soluzione”, la cui sostanza imprevedibile e imponderabile è così descritta:

La vita è un appuntamento, lo so di dire una banalità, Monsieur, solo che noi non sappiamo mai il quando, il chi, il come, il dove. E allora uno pensa: se avessi detto questo invece di quello, o quello invece di questo, (...) oggi sarei impercettibilmente differente, e forse tutto il mondo sarebbe impercettibilmente differente. O sarebbe lo stesso, e io non potrei saperlo (...). Un appuntamento e un viaggio, anche questa è una banalità, mi riferisco alla vita, naturalmente, chissà quante volte è stato detto; e poi nel grande viaggio si fanno dei viaggi, sono i nostri piccoli percorsi insignificanti sulla crosta di questo pianeta che a sua volta viaggia, ma verso dove? E’ tutto un rebus, le sembrerò maniaco (A. Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza* 30).

In questo racconto, al protagonista che ripercorre con la memoria un’avventura sentimentale vissuta molti anni prima, cercando inutilmente di ricomporre il *puzzle* degli eventi rimasti avvolti nel mistero, l’esistenza finisce col rivelarsi un “ingranaggio” assurdo e incomprensibile; a differenza del

²¹ “I miei personaggi sono fuori orario perché, quando capiscono e si tormentano sul loro errore, ormai è troppo tardi. La musica, insomma, è già stata suonata.” (Cherici e Tabucchi 15).

²² “Certi deragliamenti dell’esistenza provocati da un sassolino sulle rotaie. Se un sassolino sulla rotaia può provocare il deragliamenti di un treno: questo è un tema che mi interessa approfondire” (Cherici e Tabucchi 20).

motore di un'automobile che egli è perfettamente in grado di smontare e rimontare per metterne in chiaro il funzionamento, l'esistenza umana si presenta come una serie di parti di cui non si riesce a ricostruire il tutto, perché il quadro complessivo non è reperibile, e i nessi e collegamenti fra le cose restano inspiegabili: manca quella "cinghia di trasmissione" che darebbe unitarietà e senso alle singole componenti, ma tale meccanismo non è conoscibile o, che è lo stesso, è del tutto assente. A differenza della razionalità cartesiana che fornisce una illusione di senso e di coerenza alle varie manifestazioni del vivere – perché esclude tutto ciò che non è riconducibile alle sue logiche matematico-funzionali –, la razionalità "debole", zoppicante e precaria al punto da sporgere sull'irrazionalità – senza però totalmente abbracciarla – della letteratura postmoderna si limita a formulare delle ipotesi sull'esistenza, senza la pretesa di comprimerla in formulazioni definitive e assolute.

Per questo, il protagonista senza nome di *Rebus* definisce la ragione "pavida" e, nonostante le sue arroganti pretese, di fatto incapace di accostarsi al cuore vero – che è essenzialmente un cuore semplice - delle cose, quello del quale tutti gli esseri umani sentono il bisogno profondo, e che qualche volta riescono a raggiungere – in forma transitoria e parziale - nella dimensione dell'immaginazione e del sogno:

A volte una soluzione sembra plausibile solo in questo modo: sognando. Forse perché la ragione è pavida, non riesce a riempire i vuoti tra le cose, a stabilirne la completezza, ché è una forma di semplicità, preferisce una complicazione piena di buchi, e allora la volontà affida la soluzione al sogno (A. Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza* 29).

La semplicità onirico-immaginativa che Tabucchi evoca qui e altrove è, naturalmente, tutt'altro che consolatoria: non mirando ad alcuna forma di appropriazione/manipolazione dell'Essere, essa rifiuta la metafisica dei "grandi racconti" che offre illusioni di stabilità e completezza all'immaturità delle coscienze. Attraverso l'immaginazione e il sogno – diciamo pure "il sogno dell'arte" –, la letteratura chiama i lettori alla responsabilità, offrendo loro l'opportunità di affacciarsi, per un breve vertiginoso momento, sul *recto* non visibile dell'arazzo della realtà – che nel *verso* mostra il disegno chiaro ma menzognero delle cose così come appaiono –, per constatare, però, che dietro non c'è la chiave per risolvere il mistero, ma questo stesso mistero nella sua nudità, così denso e intricato da torcersi in un inestricabile groviglio.

E allora l'atto di "spiare nel rovescio dell'esistenza" comporta un coraggio duplice – se si vuole anche ambivalente e ambiguo-: quello della intrapresa, della sfida al mistero e quello, solo in apparenza contrapposto, dell'ammissione di sconfitta:

L'intenzione era di quella natura: di spiare nel rovescio dell'esistenza, nel rovescio delle cose (...). Quello che mi interessava non era guardare le figure dell'arazzo, ma tutti i nodi e i fili che stanno dietro al tappeto; perché quando rovesci un tappeto capisci tutta la tessitura che costituisce le figure dell'arazzo (...). Cercavo di andare dietro il tappeto e di vedere. Però è evidente che in quel libro c'è, almeno credo, la consapevolezza che il retro dell'arazzo è fatto di fili talmente intricati da costituire un labirinto. Dunque, non sono leggibili come figure. Delle due l'una: o il labirinto, o la figura nella sua apparenza, che però non puoi sapere come è fatta (Cherici e Tabucchi 24-25).

Ciò che appare guardando il lato invisibile delle cose è proprio il niente in quanto origine, guida e destino di quella condizione umana in cui - con Nietzsche - l'Essere "rotola" dal centro verso un punto x, che Tabucchi rappresenta postmodernamente nelle vesti meno apocalittiche e più ironico-parodiche del "piccolo, piccolissimo niente":

Un niente indeterminabile. Un *je-ne-sais-quoi*, come direbbe Jankélévitch. Un piccolo, piccolissimo niente. Ma è spesso il motore della vita (...). E' il sassolino nella rotaia che fa deragliare il treno, come dicevo, o il battere d'ali di una farfalla a New York che scatena il tifone a Pechino (*Ibidem*, 21).

Questo posizionamento rovesciato rispetto alla faccia visibile della realtà comporta una contrapposizione – se non una contestazione ideologica - al pensiero dominante del nostro tempo. Come detto, tutta l'arte postmoderna, per poter condurre il proprio discorso di libertà espressiva, deve preliminarmente neutralizzare i dispositivi linguistico-narrativi attraverso i quali la tecnoscienza si fa padrona del mondo, riducendo al silenzio ogni pensiero interpretativo concorrente – qual è quello artistico-letterario. Se è vero che la letteratura possiede, da sempre, la vocazione a "contraddire nel suo spazio immaginario l'ordinamento reale", dedicando attenzione a tutto ciò che in essa "incontra distanza, diffidenza, ripugnanza, rifiuto", gli imperativi ai quali l'arte postmoderna è, oggi, obbligata a contrapporsi per potersi esprimere sono di carattere funzionale, perché è nella funzionalità pura, con i suoi principi di efficienza e di efficacia, che la razionalità si concretizza e si dispiega nel nostro tempo:

Il freudiano “principio di realtà” si storicizza nella sua versione moderna e capitalistica, secondo l’espressione giustamente fortunata di Marcuse, in “principio di prestazione”. Nel nostro imperativo funzionale non fa altro che specializzarsi, materializzarsi e rendersi esecutivo l’imperativo razionale stesso: con la stessa tendenza al rincaro incessante delle proprie pretese (Orlando 10).

Per Francesco Orlando la letteratura, che si configura dalle origini come “sede del ritorno del represso (...) razionale” (*Ibidem*, 20), si specializza via via come luogo istituzionalizzato in cui la fantasia umana recalcitra al processo di razionalizzazione al quale la tecnoscienza sottopone l’uomo insieme agli altri enti del mondo. La fantasia letteraria, in quest’ottica, restituirebbe diritto di cittadinanza a un tipo di rimosso razionale specifico, quello razionale-funzionale.

A sostegno di questa tesi Orlando attesta la crescente presenza, nei testi degli ultimi due secoli, di oggetti non funzionali, perché inutili dal punto di vista strumentale, o resi inservibili dal trascorrere del tempo. In passaggio molto significativo, lo studioso italiano richiama la comparazione di Freud tra “regno psichico della fantasia” e “riserve o parchi per la protezione della natura” (Orlando 17), in quanto questi ultimi nascono dall’esigenza di proteggere lo stato di natura originario “là dove le esigenze dell’agricoltura, delle comunicazioni e dell’industria minacciano di cambiare rapidamente la faccia della terra fino a renderla irricognoscibile” (Freud, Introduzione alla psicoanalisi in Opere VII 527). Se è vero che l’astratta fantasia si concretizza – istituzionalizzandosi – nella pratica letteraria, allora è giusto affermare, con Orlando, che la letteratura nella civiltà della tecnica è diventata una specie di “riserva protetta” di tutto ciò che, secondo le logiche prevalenti, potrebbe estinguersi senza conseguenze per il sistema.

Tesi assolutamente condivisibile e in linea con quanto si è sostenuto finora, purché si aggiunga che lo stato di funzionalizzazione alla quale l’arte oggi si contrappone è un processo che, iniziato più di due secoli fa con le rivoluzioni industriali, soltanto nella seconda metà del Novecento ha assunto una tale potenza ed estensione da imporre la sua egemonia a livello planetario e su ogni aspetto rilevante dell’esistenza. Gli artisti della prima modernità – da Baudelaire a Joyce – devono aver percepito la disumanizzazione che questo processo comportava fin dai suoi primi effetti, e possono anche averne immaginato – e paventato - le conseguenze deleterie – Beckett e Orwell, tra gli altri. Per Tabucchi e i postmoderni, invece, la razionalizzazione del mondo – il mondo fatto tecnica – è il presente imprescindibile e inesorabile del nostro tempo, una realtà che non può essere scongiurata attraverso questa o quella pratica ideologica – nemmeno attraverso la pratica artistico-letteraria – perché tutte le ideologie hanno perso qualunque capacità di incidere sulla realtà, soppiantate dalla tecnoscienza in quanto orizzonte unico e intrascendibile.

L'arte tabucchiana, come tutta l'arte postmoderna, sa che questo dominio non è realisticamente ribaltabile; ciò che le è possibile fare è aprire una dimensione altra rispetto alla tecnica ma, si potrebbe dire, come si apre un "circo ambulante", concepito per essere temporaneo, piuttosto che come un parco permanente. Fuori di metafora, l'attenzione che i postmoderni dedicano a quanto è marginalizzato dalla cultura egemone si ritrae appena in tempo per evitare che prenda corpo un'altra egemonia, rovesciata rispetto a quella iniziale ma ugualmente totalitaria.

Ciò che il postmoderno mette in discussione è, in sostanza, il concetto stesso di egemonia – di centro -, mettendone in risalto modalità e limiti. E' questa, secondo Linda Hutcheon, la sua natura paradossale: problematizzare l'ordine esistente - dando spazio al non-integrato e al marginale - senza volerlo ribaltare in un nuovo ordine altrettanto totalitario e omogeneizzante; sottolineando il fatto che ogni gerarchia ideologico-culturale nasce dal bisogno umano di ordine e integrazione, e come tale, e dentro questi limiti, va interpretata. Non esiste nessun ordinamento naturale, invariabile nel tempo e nello spazio, esistono soltanto dei sistemi culturali, artificialmente costruiti, e validi limitatamente a un contesto sociale specifico:

Il postmoderno mette in questione i sistemi chiusi, centralizzati, totalitari e gerarchizzati: mette in questione, ma non distrugge. Riconosce il bisogno umano di mettere ordine, mentre avverte che gli ordini che noi creiamo sono appunto questo: costrutti umani, non entità naturali o date (Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction* 41-42).

La critica postmoderna è paradossale perché non può prescindere dal sistema che essa mette in discussione, e si rivolge anche a se stessa, nelle forme auto-ironiche e auto-contraddittorie che la caratterizzano – e la distinguono da quelle più specificamente moderne. E se concede spazio all'eccentrico – il diverso, l'eterogeneo, l'ibrido e disfunzionale - lo fa per strapparli alla marginalizzazione cui è sottoposto dal sistema dominante, rammentandoci della sua esistenza per un breve momento, e non per assumerlo a nuovo centro egemonico – in grado di marginalizzare a sua volta ciò che adesso è egemone:

E' più un'interrogazione dei valori comunemente accettati dalla nostra cultura (chiusura, teleologia, soggettività), interrogazione che è completamente dipendente da ciò che mette in discussione. Questa è forse la formulazione più semplice possibile del cosiddetto paradosso del postmoderno (*Ibidem*, 42).

Paradossale è, per un postmoderno come Tabucchi, l'esistenza stessa: intricata di enigmi, incongruenze, oscurità e vuoti di senso – così come è chiaramente rappresentata nelle sue opere -, essa è tutt'altro che comprensibile secondo gli schemi interpretativi della nostra cultura, fondati sui principi di causalità e di non contraddizione che la razionalità cartesiana le ha messo a disposizione per governare il mondo – e, infine, per governare l'umanità stessa. La letteratura che dissipa questa reificante illusione – e lo fa attraverso la pratica paradossale della menzogna che svela la verità - non risveglia le coscienze per accompagnarle verso un'altra dimensione illusoriamente rassicurante e liberatoria; al contrario, la destabilizza nelle sue convinzioni precostituite per mettendola di fronte alla "realtà mutevole, polisemica, e quindi inconoscibile nella sua totalità" che è la verità della condizione umana nell'età della tecnica (Brizio-Skov 111).

Se l'ultima, essenziale funzione dell'arte è quella di mostrarci come il nostro millenario convincimento di conoscere il mondo – e di dominarlo con le armi prima della metafisica e poi della tecnoscienza – nasca da un clamoroso errore di prospettiva – e di presunzione -, allora essa non è chiamata ad alcun ruolo "elettivo", di superiorità intellettuale e morale, ma ad una vocazione di poco conto, alla quale si addice piuttosto la figura barocca dell'equivoco:

Malintesi, incertezze, comprensioni tardive, inutili rimpianti, ricordi forse ingannevoli, errori sciocchi e irrimediabili: le cose fuori luogo esercitano su di me un'attrazione irresistibile, quasi fosse una vocazione, una sorta di povere stimate priva di sublime (A. Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza* 7).

Vocazione così poco sapienziale – e piuttosto socratica nella sua consapevolezza di non sapere – che, pur giungendo a una qualche ragionevole intuizione sulla realtà, non ne fa mai una certezza assoluta, una pietra angolare per costruirvi sopra un sistema interpretativo capace di fornire allo smarrimento dell'uomo contemporaneo qualche elemento di stabilità se non di consolazione – come del resto fecero i barocchi, ai quali Tabucchi si riferisce con ammirazione certo, ma anche con una sfumatura di ironia:

Mi potrebbe consolare la convinzione che l'esistenza sia equivoca di per sé e che elargisca equivoci a tutti noi, ma credo che sarebbe un assioma, forse presuntuoso, non molto dissimile dalla metafora barocca (*Ibidem*, 7).

Se i barocchi supponevano che l'equivocità fosse un carattere apparente e provvisorio della realtà nella sua dimensione terrena, e dunque, potevano (ancora) nutrire la speranza che, una volta risvegliatisi dal sonno/sogno della vita, l'equivoco si sarebbe chiarito e il volto autentico del mondo

si sarebbe manifestato nella sua verità, Tabucchi – uomo postmoderno che non coltiva più queste speranze redentive – può più modestamente augurarsi – e augurare ai suoi antenati barocchi - di non ritrovarsi, a fine corsa, a dover prendere atto che il vero volto del mondo è quello di una *waste land* dominata da un immenso “equivoco senza appello, in cui il mistero – l’oscuro nulla - della vita si infittisce fino a raggiungere una dimensione definitiva e universale” (*Ibidem*, 7). Ma neanche questo si può affermare con assoluta certezza – si tratterebbe di un’affermazione speculare rispetto a quella escatologica -, e l’unico dire veramente onesto è quello che non sporge dal territorio dell’ipotesi per contrapporre al vuoto dell’enigma il pieno della rivelazione, e che si esprime sempre in termini congetturali e auto-contraddittori, affermando per poi negare – o insieme negando – ciò che si afferma, per mostrare che ogni realtà ha il suo rovescio, o meglio che la realtà non è una manta.

I racconti di Tabucchi appaiono refrattari a qualunque decifrazione conclusiva, perché non sono mai “a tesi”: liberi dalla necessità di esemplificare una visione che li trascende – e li imprigiona – possono raccontare il “qui e ora” di una vicenda esistenziale, di una Storia umana nella sua purezza di evento, a prescindere dalle motivazioni e dalle finalità – che probabilmente non conosceremo mai -, così come dai nessi logici di causa ed effetto, che non esistono se non nell’artificialità della ragione strumentale. In Tabucchi l’universo letterario assume l’enigma del mondo nella sua integrità senza modificarlo o distorcerlo in termini ideologici o semplicemente poetici; lo porta sulle spalle, per così dire, con la serietà di un gioco, dimostrando un profondo senso di responsabilità nei confronti di quel “gioco della vita, con i suoi paradossi, a cui tutti siamo chiamati a rispondere” (Trentini 52-53).

Se il “che cosa accade”, l’evidenza fattuale della storia non è quasi mai reperibile nelle storie tabucchiane, è perché queste rifiutano di rappresentare nei termini logico-finalistici della razionalità metafisica e, a differenza di questa, accettano il fatto che l’esistenza umana si origini e si dipani in termini prevalentemente accidentali, che le sofferenze così come le gioie degli uomini, provocate da occasioni fugaci e imprevedibili, non confluiscano in quadri di senso e di valore – se non limitati e provvisori.

Se è vero, con McHale, che l’arte postmoderna è caratterizzata – e distinta da quella moderna – dalla sua propensione per la “dominante ontologica” (McHale 9-11), l’arte di Tabucchi prefigura una “ontologia del dubbio” (Dolfi, *Gli oggetti e il tempo della saudade* 60), in cui l’aleatorietà e precarietà della condizione umana è presentata fino alle estreme conseguenze dell’alogico e dell’assurdo. Tutte le domande restano senza risposta compresa quella ontologica per eccellenza –

“che mondo è questo?” – perché il mondo fondato sulla purezza dell’evento non è definibile, ma solo rappresentabile in forma di *disiecta membra*, per lampi che rabbuiano invece di illuminare, e frammenti che non s’incastano ma fanno curiosamente a pugni tra loro.

L’ontologia del mondo che Tabucchi ci presenta è, piuttosto, un’esperienza che l’autore vuole condividere con il suo lettore – come lui uomo gettato nel vuoto di senso contemporaneo -, aiutandolo a liberarsi dai filtri culturali – quelli del mondo della tecnologia e dei consumi - che gli impediscono di vedere, ma anche trascinandolo con lui nello smarrimento che questo vedere comporta. La narrativa di Tabucchi è, insieme, dono e insidia: come i medicinali degli antichi, inevitabilmente avvelena un po’ per curare.

Le opere scritte da Tabucchi tra il 1981 e il 1992, con il loro impianto decisamente anti-realistico e le loro tendenze meta-letterarie, sembrano più di altre adatte ad attestare la natura postmoderna della sua narrativa. L’impostazione di questi scritti – tra i quali spiccano le raccolte programmatiche *Piccoli equivoci senza importanza* e *Il gioco del rovescio* (A. Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza*) (A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio* - seconda edizione -) – non va ricondotta né allo sperimentalismo neo- (o post) avanguardista – del resto ormai in disarmo in quegli anni – né, in linea con quanto si sta qui argomentando, a una concezione estetizzante – e anestetizzante - della letteratura, impegnata a sublimare poeticamente “il principio nichilista postmoderno della vacuità di senso” (Ganeri 68). Chi lo fa non comprende che dell’insensatezza dell’età della tecnica Tabucchi si fa responsabilmente carico nel solo modo che sente ancora praticabile: attraverso l’arte postmoderna dell’ambiguità e dell’oscillazione, che guarda in faccia – “abita” – il tramonto delle certezze e dei valori metafisici senza quella “cattiva coscienza” che vorrebbe riscattare tale perdita con la fondazione di una nuova metafisica – magari sotto i paraventi dignitosi di nuove critiche dialettiche.

Così inteso, il postmoderno della metanarrativa tabucchiana di questi anni, lungi dall’essere condiscendente e acritico – come appare dalla prospettiva di chi si attarda sui valori artistici della modernità - è una strategia improntata all’abbassamento di tono e di pretese di chi sa di trovarsi in una condizione-limite oltre la quale niente è più dicibile e esperibile, ma non può far altro che volere ancora, forse per l’ultima volta, esperire e raccontare quell’universo enigmatico e frammentato, caotico e minaccioso - il cui “disordine eccede e sfida ogni tentativo di ricomposizione” - che è la sola vera realtà che conosce:

Dunque, quelle mie *non-storie*, apparentemente senza senso, o meglio con un senso disturbato, erano il solo modo che avevo a disposizione per raccontare il disordine del mondo (Guglielmi 198).

Strategia che sembra nascere, piuttosto che dalla “volontà di potenza” delle poetiche della modernità, dall’accettazione della propria impotenza, della condizione “mortuaria” in cui “autore e personaggio, scrittore e scrittura hanno ormai raggiunto la comune condizione di fantasmi in cerca di un’impossibile vita” (Ferroni 94).

Ne nascono opere dalle geometrie sghembe e i contenuti indeterminati – da *Il gioco del rovescio a Requiem* - che rifiutano di essere lette come discorso chiuso o *self-contained*, ma si concedono al più ampio ventaglio delle possibilità interpretative, dando occasione al lettore di confrontarsi con una realtà sfuggente e labirintica, che è l’immagine letteraria del mondo in cui viviamo. L’autore mostra questa realtà – questa realtà-*monstrum* – sapendo di non avere alcuna *chance* di dotarla di un ordine e di un senso complessivo: per questo, non di rado, egli si concede un atteggiamento “ludico-sapientiale”, rimescolando le carte e disattendendo le attese che derivano dalle regole codificate della tradizione letteraria, se non da vuoti e improduttivi *cliché* – in questo senso il manierismo della narrativa tabucchiana non è sostanziale -; atteggiamento che chiama in causa il lettore, il quale, destabilizzato nelle sue certezze e privato di qualunque “bussola interpretativa”, è condotto a riflettere sull’enigma dell’esistenza, e a sfidarne il non-senso – o che è lo stesso, la superfetazione di sensi – in una condizione di inquieta solitudine non dissimile da quella dell’autore, entrambi immersi nello stesso naufragio, il naufragio delle parole e delle cose:

Le storie narrate appaiono come i resti di un naufragio: non permettendo al lettore di dare un ordine all’universo che creano, anzi, destabilizzando qualsiasi tipo di certezza, lo costringono a riflettere su un mondo in cui i significati e le verità sono molteplici (F. Brizio-Skov, Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo 89).

Dalle pagine della metanarrativa tabucchiana – ma anche dalle opere più realistiche del periodo successivo - trapela un senso di colpa che la critica ha variamente interpretato; una delle sue possibili cause sembra essere collegata allo smarrimento dello scrittore di fronte alla complessità del mondo contemporaneo, al senso di inadeguatezza che deriva dal non saper fornire risposte soddisfacenti ai quesiti esistenziali che la sua letteratura solleva: è come se nell’appellarsi al lettore egli gli presentasse preliminarmente le sue scuse per non essere in grado di aiutarlo a

chiarire la situazione - di indicare “l’anello che non tiene” nella rete che avvolge le nostre vite -²³, per poi chiamarlo alla collaborazione da pari a pari, alla fraterna condivisione della faticosa e interminabile ricerca del senso.

Se è vero, con Cesare Segre, che la letteratura elabora “modelli” atti a “descrivere la vita umana” e a “interpretarla con volute deformazioni ed esagerazioni” (Segre 220), la metanarrativa di Tabucchi sembra voler descrivere l’impossibilità per l’uomo contemporaneo di costruire modelli interpretativi in grado di collocare l’esistenza in un orizzonte di senso organico e stabilizzato.

Per coglierne la sostanza più peculiare, insieme a tutta la ricchezza artistica, non si deve dimenticare, sulla scorta di quanto raccomandato da W. Iser in *The act of reading* (Iser), che il testo letterario è sempre – persino nelle sue forme più mimetiche e convenzionali – oggetto virtuale polisemico, organismo *in nuce* che l’altro polo implicato nel processo, il lettore effettivo, dotato di un suo proprio bagaglio di esperienze e idee, costruisce come qualcosa che non esisteva prima. Costruzione che, naturalmente, non può essere arbitraria, perché condizionata dall’insieme delle istruzioni che l’opera fornisce tra le righe, e ancorata alla datità imprescindibile del testo, a quel “contenuto di fatto” che “permette a generazioni diverse di lettori di intendersi quando parlano della stessa opera” (Luperini 13-14). La lettura-costruzione realizza così il *progress* mai concluso delle possibili ermeneutiche dei testi: i quali, pur rappresentando realtà ordinarie e consuete, possono mantenere un “nocciolo duro” di indeterminatezza ed enigmaticità, refrattario a ogni analisi razionale.

E’ appunto il caso delle “opere-monolocali”²⁴ del periodo che si sta qui analizzando, le quali, caratterizzate come sono da un alto tasso di indeterminatezza – dovuto ad un raffinato gioco di lacune, reticenze e incongruità - sembrano sfidare, con la loro polisemia, le logiche della ragione strumentale. Non a dispetto del loro carattere dimesso e disorganico, e al loro respiro breve e quasi occasionale, ma proprio grazie a questi, esse sono in grado di rappresentare il mondo al di fuori delle menzogne illusorie promosse dal sistema di pensiero dominante. Mentre questo promuove un “pieno” appagante ma accecante, un discorso onnicomprensivo che riempie tutte le lacune – neutralizzando l’*horror vacui* che comportano -, ciò che più conta nelle opere di Tabucchi è il “vuoto”

²³ Cfr: *Ossi di seppia* in (Montale, *Ossi di seppia* in Opere complete).

²⁴ “Le mie storie, purtroppo, sono piene di buchi. Vi si aggirano presenze sfuggenti, personaggi che non riescono ad essere veri personaggi ma solo immagini sbiadite, fisionomie umbratili, parvenze ... E’ la mia divisione dello spazio che non prevede ampi locali e lunghi corridoi: in essa si affastellano oggetti e persone, in una convivenza ibrida e senza stile ... Insomma un contenitore poco elegante e molto confuso, come mi sembra essere il mondo in cui vivo.” (A. Tabucchi, *Il monolocale del racconto* in Supplemento Alfabetà, n.84 XII).

basato sul non-detto, sul frammentario e il discontinuo, cioè sull'insieme di quelle "funzioni negative" – o "*blanks*" - che nel romanzo postmoderno, deludendo le aspettative del lettore in relazione ai codici narrativi tradizionali, ne incentivano la produttività:

Il non-completamento delle funzioni narrative tradizionali conduce alle "funzioni negative" nelle quali le attese sono invocate dal lettore come un retroterra rispetto al quale le *reali* funzioni del testo diventano operative. (...) I *blanks* creati dalle funzioni non soddisfatte, benché attese, richiedono un aumento di produttività da parte del lettore, perché insieme ad ogni connessione che stabilisce egli deve anche fornire il codice che consentirà di afferrarla (Iser 300-301).

Se nelle narrazioni tradizionali, le "lacune" prodotte dai *blanks* rimandano a una struttura sottostante, accuratamente predisposta dall'autore, che il lettore non deve fare altro che identificare e ricostruire nella sua mente, tale ricostruzione è preventivamente inibita nella narrativa tabucchiana, che offre, invece, una frammentazione destrutturata – e destrutturante -, perché i frammenti non nascendo da un tutto prestabilito resistono a qualunque tentativo di riaccostarli per generare una interpretazione compiuta della realtà – o, come voleva la critica tradizionale, del messaggio-*core* dell'opera. La coscienza postmoderna sa che questo disegno non esiste o, che è lo stesso, è semplicemente irrecuperabile per la mente umana, perché la realtà non sorge da una intenzione creatrice né è tesa a raggiungere una qualche finalità, ma esiste come puro accadimento; il fatto che, poi, la pre-potenza della ragione-dominio si adoperi a riordinarla e organizzarla – peraltro limitatamente ai suoi aspetti funzionali – accresce, invece di ridurre, l'irrazionalità connaturata all'esistente, e dimostra, ancora una volta, come - non diversamente da tutte le metafisiche che la hanno preceduta – essa non è altro che una ideologia strumentale a una volontà di potenza che, nel suo aggredire invece di lasciar essere l'esistente, rivela la sua irrimediabile impotenza.

La narrativa tabucchiana propone un mondo non falsificato e manipolato, disordinato e inquietante quanto si vuole, ma con il quale è possibile riconciliarsi, perché in esso i sensi si moltiplicano invece di restringersi a quelli imposti dalle logiche dominanti, e quindi vi è ancora spazio – uno spazio sempre più piccolo e minacciato - per una residuale ermeneutica umana. Lo fa invalidando le aspettative del lettore, tanto quelle basate sulla visione del mondo che il pensiero dominante gli impone, quanto quelle eventualmente acquisite come lettore esperto – i *topoi* e codici della narrativa tradizionale -, per lasciarlo privo di orientamento a stabilire delle connessioni – e delle prospettive – tra i segmenti del racconto, per poi rendersi conto che esse non erano che

delle ipotesi accanto ad altre ipotesi, tutte ugualmente plausibili e degne di considerazione; così come sono degni di considerazione tutti gli individui - autori e lettori – convocati a dare la propria interpretazione dei testi, in regime di parità, all'interno del "circolo interpretativo" che la letteratura (postmoderna) promuove.

Qui si fa esperienza, insieme, di un mondo diverso da quello preconfezionato dal luogo comune, e di un diverso tipo di comunicazione, basato sulla pluralità – insieme sulla ricchezza e sulla dispersione – delle prospettive, invece che sulla *reductio ad unum*, in cui ciascun individuo si uniforma agli altri per conformarsi a un pensiero che lo trascende, e lo annulla. Il lettore-individuo che non dipende più dall'autore-demiurgo – il lettore postmoderno - allarga la dimensione del suo pensare e del suo agire, è più liberamente impegnato a fare i conti con la vita, nella sua complessità e inafferrabilità, e quindi è caricato di una responsabilità che la narrazione moderna, con le sue convenzioni e le sue strutturazioni unificate, non necessariamente comportava; egli attualizza il testo non per esaurirne la polisemia riconducendolo a una struttura univoca ma, al contrario, per renderlo inesauribile, strutturandolo e destrutturandolo in un movimento senza fine – nel senso che si rinnova nelle diverse letture dei diversi lettori, anche lontani nel tempo e nello spazio:

La realizzazione del testo si manifesta essa stessa come una costante ristrutturazione delle connessioni stabilite (...). Il suo fine non è scoprire un punto in cui tutte le connessioni stabilite possano convergere; al contrario, esso resiste in tutti i modi all'integrazione in una singola struttura unificata, e questa continua, progressivamente mobile resistenza non conduce al caos, ma ad un nuovo modo di comunicazione. Invece di essere compresa in un modello sovrapposto, la vita di tutti i giorni può qui essere sperimentata come storia di punti di vista sempre cangianti. (Iser 303).

Così come Tabucchi, per esplorare e far conoscere la "terra di nessuno" della postmodernità, imbocca la rotta dell'ambivalenza e della indeterminazione, il lettore di Tabucchi non è chiamato a rintracciare una qualche verità nascosta dal suo autore, bensì a muoversi tra i frammenti delle sue storie con un passo analogamente oscillante e anti-lineare, quello di chi non soltanto mette in discussione le verità degli altri, ma soprattutto le sue proprie, quelle connessioni di significato che devono rimanere autocoscientemente fluide e provvisorie per non consolidarsi in formazioni pregiudiziali. Il gesto destrutturante di Tabucchi, che rinuncia a colmare le lacune logiche della vita, costruendo quadri di senso e "ponti" di significato univoci che in realtà non esistono, chiama il lettore ad accogliere il manifestarsi spesso illogico e casuale degli eventi rinunciando, insieme a "i

suoi strumenti familiari di accesso al testo” (*Ibidem*, 303), a quelli ideologici che, per semantizzare la realtà, la deformano sovrapponendole sovrastrutture inautentiche e artificiali.

E’ in questo accoglimento un’apertura all’Essere che l’inautenticità del pensiero ideologico e tecnologico nega, perché “l’incessante invalidazione delle connessioni stabilite” che la narrazione tabucchiana esige, fa sì che il lettore sperimenti “la storicità dei propri punti di vista attraverso l’atto di lettura stesso” (*Ibidem*, 304). E’ apertura alla coscienza della Storia in cui siamo immersi, del mondo in cui viviamo, nel quale, se l’uomo vuole ancora fare esperienza di qualcosa di autentico – che non sia lo *spot* sulla realtà imposto dal tecno-consumismo - questo è il “non c’è più” in quanto fine di tutti i racconti del passato e impossibilità di quelli futuri, ma anche possibilità di abitare questo niente, di viverlo come un’ultima disperata *chance*:

Questa esperienza corrisponde all’apertura del mondo, (...) e le visioni del mondo date si trasformano in pure possibilità di come il mondo può essere sperimentato. Il contesto di queste possibilità resta largamente indefinito (benché non totalmente), perché ogni definizione precisa può essere fatta solo contro lo sfondo dell’apertura, e così deve inevitabilmente condurre ad una consapevolezza della sua condizionalità e dei suoi limiti (*Ibidem*, 304).

Il mondo che qui si sottopone a esperimento, e che il lettore sperimenta come un’esperienza nuova e sconcertante ma vera – mentre il mondo configurato dalla tecnica e dai consumi è occultato da una menzogna di cartapesta, tranquillizzante e colorata – è il *mondo dell’insensatezza*, in quanto Tabucchi ci conduce a sperimentare come falsi i sensi comunemente attesi, per poi permanere in una visione lucidamente disperata per mezzo della quale la vita si mostra per quello che è: caso e non necessità, episodio e non storia, frammento e non disegno – ma anche debolezza e precarietà e non stabilità e dominio. E’ valido per Tabucchi ciò che Iser afferma della narrativa di Beckett: attraverso l’esposizione all’insignificanza e illogicità dei frammenti narrativi – la negazione - quest’arte ci rende coscienti che il significato che tradizionalmente si attribuisce agli eventi è una costruzione di natura storica e non una certezza logico-metafisica, e che questa costruzione possiede una motivazione “difensiva”, atta a proteggere la mente umana dal niente che la circonda:

La densità delle negazioni non solo mette a nudo la storicità del nostro concetto di significato ma rivela anche la natura difensiva di questa aspettativa tradizionale; noi ovviamente anticipiamo un significato che rimuoverà l’illogicità, i conflitti e, e finalmente tutta la contingenza del mondo nell’opera letteraria (Iser 320).

Come Beckett, Tabucchi abbraccia, e ci invita ad abbracciare, continuamente questa contingenza, attraverso ogni crepa logica e ogni deragliamento strutturale delle storie che ci racconta, perché vuole che si abbandoni definitivamente la logica infantile del “c’era una volta” – che forza la vita dentro una struttura ordinante che non le appartiene – per accogliere quella del “non c’è più”, che è il nichilismo del nostro tempo, con la maturità e la dignità di chi si rapporta alla condizione umana senza intenti ideologici e manipolatori. E’ senz’altro vero, per Tabucchi, ciò che Gerda Zeltner scrive a proposito del *nouveau roman* di Robert Pinget:

Per ridurla ad una formula molto semplicistica, si potrebbe descrivere la trasformazione nell’opera di Pinget come segue: se “c’era una volta” è il punto di partenza per il mondo dei racconti di fate nel suo ... *nouveau roman* sta ora all’inizio un radicale, incisivo “non c’è più”. Quando si è perso qualcosa, il linguaggio comincia. Da *Senza risposta* in poi, ognuna delle sue prose a suo modo assume la non-esistenza come propria condizione preliminare (Zeltner 76).

All’insegna della negazione e dell’indeterminatezza, le opere narrative di Tabucchi che qui si stanno analizzando, da *Il gioco del rovescio* a *Sogni di sogni*, mostrano una tensione postmoderna più esplicita delle opere degli altri periodi. Probabilmente, a determinare questa loro caratteristica è, soprattutto, la loro meta-narratività, ovvero la loro propensione a mettere in risalto l’aspetto “artificiale” della narrazione, scoprendone – invece di occultarli – i meccanismi di costruzione del mondo fittizio (Waugh 102-103). Su questo Tabucchi, tenendo sempre davanti agli occhi la lezione pessoana, pur se adattandola al contesto presente, è sempre stato chiaro: la letteratura deve mantenersi sul piano della “finzione vitale” se vuole rivelare una qualche verità sull’uomo e sul mondo; deve farlo per rovesciare le menzogne che la manipolazione totalitaria dei sensi condotta dal sistema tecno-scientifico dominante spaccia per verità:

Il poeta è un fingitore. /Finge così completamente/ che arriva a fingere che è dolore/ il dolore che davvero sente (F. Pessoa 13).

In opposizione all’oggettivismo funzionalistico del mondo tecnico, lo scrittore (ri)propone un soggettivismo a-logico – più che anti-logico – in cui l’infingimento è idoneo a mettere a nudo una realtà interiore che il mondo tralascia o deride. Così, nel dialogo epistolare con un teosofo indiano, determinato a dare un senso mistico-filosofico al *Notturmo indiano* (*La frase che segue è falsa, la*

frase che precede è vera), Tabucchi risponde, schermendosi e insieme chiarendo in modo perentorio la sua idea di scrittura:

Ma lasci che le dica una cosa. Non creda troppo a ciò che affermano gli scrittori: essi mentono (dire menzogne) quasi sempre. Ha detto uno scrittore di lingua spagnola che forse lei conosce, Mario Vargas Llosa, che scrivere un racconto è una cerimonia simile allo *strip-tease*. (...) Anche lo scrittore denuda in pubblico la sua intimità attraverso i suoi racconti. Ci sono, evidentemente, delle differenze. Ciò che lo scrittore esibisce di se stesso non sono le sue segrete grazie, come la disinvolta ragazza, ma i fantasmi che lo assediano, la parte più brutta di se stesso: le sue nostalgie, le sue colpe e i suoi rancori (A. Tabucchi, *I volatili del Beato Angelico* 196-197).

Ciò che la posizione ironico-difensiva di Tabucchi sembra qui voler sfuggire è proprio il rischio che la sua prosa venga interpretata, come fa il teosofo a partire dal suo gnosticismo, in un senso iniziatico-conoscitivo che, abbandona le fedi del mondo occidentale – da Cartesio ad Hegel a Marx –, ma poi le sostituisce con quelle della mistica orientale che si rivolge anch'essa all'inseguimento della totalità e dell'universalità: quel Tutto simboleggiato dal Mandala, in cui il sé si compie dissolvendosi. Se per il teosofo anche l'Equivoco chiamato in causa da Tabucchi rappresenta – induisticamente – “l'errore della vita” e porta ad un “viaggio iniziatico intorno all'illusione del reale” (*Ibidem*, 195), per lo scrittore italiano l'equivoco non si fa simbolo di qualcosa che lo trascende, tantomeno di un qualche principio assoluto ed eterno, e se rappresenta qualcosa, questa sua rappresentazione non esce dal modesto recinto dell'intimità personale, popolata da dubbi che non si sciolgono e da fantasmi che non trascendono la contingenza ma ne sono sostanziati – sono le proiezioni di una vita interiore tutt'altro che esemplare, travagliata da smarrimenti e sensi di colpa:

E infine devo dirle che a mio avviso il senso più immediato del *Notturmo* rispecchia uno stato di spirito molto meno profondo di quanto lei ha potuto generosamente supporre. Per motivi privati dei quali le risparmio la noiosa conoscenza (...), provai allora un senso di estraneità molto forte verso tutto: a tale punto che non sapevo più perché ero lì, quale era il senso del mio viaggio, e quale senso aveva ciò che stavo facendo e ciò che io stesso ero. Da ciò, forse, il mio libro. Insomma, un equivoco. L'equivoco evidentemente mi si addice (*Ibidem*, 195).

In questa ammissione di disorientamento e di impotenza è la specificità – tutta postmoderna – della poetica tabucchiana. In essa la dimensione dubitativa è strumento raffinato e ambiguo per raccontarci il non-senso della nostra condizione; essa nasce dalla sconcertante scoperta che “una certa cosa che era così, era anche in un altro modo” (A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio* - seconda edizione - 5), cioè che la realtà dell'Essere che pensiamo di conoscere e dominare con gli strumenti

della ragione, è irrimediabilmente inconoscibile e incontrollabile. Le sue ragioni profonde così come i suoi veri contorni sfuggono alla comprensione umana che, se esercitata con onestà intellettuale, non può fare altro che formulare – e riformulare - delle ipotesi su di essa, limitandosi a indagarne i “vicoli ciechi” e gli interstizi ed astenendosi tanto dalle rappresentazioni compiute quanto dai giudizi definitivi. E accettando che il senso rimanga – anche angosciosamente – sospeso, aperto alla polivalenza e alla polisemia.

Per portarlo a questa accettazione, nei suoi racconti, Tabucchi “tradisce” il suo lettore, deludendone i bisogni e le aspettative; negandosi al tradizionale compito autoriale, di orientamento e di guida, lo lascia senza bussole e mappe di riferimento ad aggirarsi per i labirinti in cui le sue storie ossessivamente si avvolgono. Esercita al massimo livello la negatività della scrittura: omettendo elementi o eventi essenziali, mettendo in rilievo dubbi e incongruenze, frammentando e lasciando in sospeso, per evitare che nella mente di chi legge i fatti si concatenino secondo quelle logiche di causa-effetto e quei principi di non contraddizione con i quali la metafisica ci ha abituato a leggere - travisandola – la realtà. Queste logiche – Tabucchi sembra dirci – sono estranee e sovrastrutturali alla vita vera, la quale, a ben guardarla, si presenta piuttosto come lo *strange loop* di Hoffstadter, all’interno del quale il paradosso è la regola e non l’eccezione:

Lei forse si ricorderà il paradosso di Epimenide che dice più o meno così: *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera* (...). Riesumando questo paradosso, un matematico americano, Richard Hoffstadter (...) ha recentemente messo in crisi la dicotomia logica (aristotelico-cartesiana) sulla quale la vostra cultura è basata e secondo la quale ogni affermazione deve essere o vera o falsa. Infatti questa affermazione può essere contemporaneamente vera e falsa; e ciò perché si riferisce a se stessa al negativo: è un serpente che si morde la coda o, secondo la definizione di Hoffstadter, un “anello strano” (*a strange loop*) (A. Tabucchi, *I volatili del Beato Angelico* 196).

Alle logiche cartesiano-aristoteliche sfuggono apertamente racconti come *Passato composto* in cui il re portoghese Don Sebastiano de Avis scrive al pittore Francisco Goya, vissuto quasi due secoli dopo, per commissionargli un quadro che lo ritragga in battaglia tra cadaveri e fiori effigiato nella polena di un fiabesco vascello – “con un sorriso, ma che sia incerto o vagamente ineffabile, come la nostalgia irrimediabile e sottile di chi sa che tutto è vano” – (*Ibidem*, 176); o *Lettera di Mademoiselle Lenormand*, in cui una delle più celebri veggenti dell’età napoleonica predice a Dolores Ibarruri – l’attivista politica spagnola passata alla Storia con l’appellativo di “Pasionaria”, per il suo ruolo decisivo nella lotta alla dittatura franchista - il suo destino singolare e la sua

altrettanto singolare vocazione alla tristezza, quella irrimediabile e profonda di “coloro che hanno la facoltà di decidere della sorte altrui” (*Ibidem*, 177).

L’inversione anti-logica presente/passato rinvia in questi, come in altri simili racconti a una dimensione paradossale dalla quale – Tabucchi sembra spiegarci – è possibile riflettere in modo inedito sull’esistenza, e certificarne magari – shakespearianamente – la vanità e inconsistenza di sogno; e stabilire, una volta per tutta, che la letteratura stessa è il sogno di un sogno, un sogno al quadrato che si nutre di “povere supposizioni, pallide illusioni, implausibili ipotesi” (A. Tabucchi, *Sogni di sogni* 225); laddove l’onorismo non nasce da un surrealismo estetico – o peggio estetizzante – ma apre un orizzonte prospettico dal quale l’ordine logico delle cose è sovvertito, o meglio rivelato in quanto costruzione ipotetica non esclusiva, affiancata in prima battuta dal suo rovescio “notturno” e poi, in ultima analisi, dalla molteplicità inesauribile delle possibili prospettive.

Nel racconto che dà il titolo alla raccolta *Il gioco del rovescio* il protagonista, chiamato a interrogarsi sull’esistenza enigmatica di Maria do Carmo, una donna carismatica che ha lasciato una traccia indelebile nella sua vita, comprende che lo slittamento dalla realtà al sogno offre una possibile chiave per infrangere la superficialità granitica del senso comune e incamminarsi verso un’esperienza più profonda – anche se più dolorosa ed incerta - dell’enigma della realtà:

Forse Maria do Carmo aveva finalmente raggiunto il suo rovescio (...). Mi parve che esso fosse il punto di fuga di una prospettiva, come quando si incrociano le linee prospettiche di un quadro (...) il quadro era *Las Meninas* di Velázquez, la figura di fondo sulla quale convergevano le linee (...) era Maria do Carmo col suo vestito giallo, io le stavo dicendo: ho capito perché hai codesta espressione, perché tu vedi il rovescio del quadro, che cosa si vede da codesta parte?, dimmelo, aspetta che vengo anch’io, ora vengo a vedere. E mi incamminai verso quel punto. E in quel momento mi trovai in un altro sogno (A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio* - seconda edizione - 24).

Se il rovescio/sogno – il réves/rêve del gioco verbale del racconto – spinge a sbirciare il risvolto invisibile delle cose che la razionalità e il senso comune rendono inaccessibile, non la fa per sostituire a quegli assiomi un'altra verità altrettanto stabile e rassicurante, ma per certificarne l’assenza – la dissoluzione nella pluralità - e per mostrare, della realtà, non la trasparenza e la docilità familiare, ma “l’irriducibile estraneità, la densità non assimilabile” (Amigoni 138). Ancora una volta, la letteratura come *desassosego* e smemoramento, come avventuroso-perturbante *trip* nel niente che ci circonda.

Come molte opere compiutamente postmoderne, quelle di Tabucchi intrattengono un rapporto ambivalente con la tradizione letteraria: più che a un rinnovamento dei codici tradizionali

sono inclini a una loro “rivisitazione” dall’interno, in un’ottica in cui continuità e innovazione si implicano reciprocamente. La sfiducia nella fede che le Avanguardie avevano riposto in forme di palingenesi in grado di generare nuove forme di arte va di pari passo con il crollo delle ideologie rivoluzionarie con le loro promesse di cambiare il mondo.

L’arte della contaminazione, in cui l’accoglimento dell’eredità linguistico-espressiva della tradizione coesiste con la sua manipolazione “ironica”, è espressione di una coscienza come quella postmoderna, per la quale il superamento dialettico della modernità non è più attuabile. La Storia umana – così come la storia dell’arte – non è unitaria e non presenta un andamento lineare: è piuttosto molteplice e circolare, e quindi percorribile in numerose direzioni. L’andamento che il postmoderno predilige è quello pendolare, per cui è possibile spostarsi tra le epoche così come tra le culture, in un “nomadismo” che punta alla polivalenza e alla polisemia come opportunità di arricchimento.

Naturalmente, da parte di chi resta saldamente aggrappato alle dialettiche moderniste, l’assenza di una sintesi è letta come una mancanza progettuale, e la rivisitazione del passato è interpretata come una tendenza regressiva, fraintendendo il riuso di temi e stilemi già sperimentati come un bisogno di “ritorno all’ordine” che è, in ultima analisi, l’obiettivo opposto rispetto a quello al quale puntano i postmoderni. Per chi ragiona in questi termini non risulta accettabile il fatto che, negli autori postmoderni, è presente “il paradosso di avere ucciso il padre (letterario si intende), di non riconoscersi un passato, e di ristabilire poi una continuità con i modi tradizionali” (Mainardi 135). Così come non è ammissibile la rinuncia postmoderna alla ricerca di quello stile individuale e originale che ha contrassegnato tanto la tradizione classica quanto quella espressionistica, cioè i capisaldi di tutta la produzione letteraria e artistica occidentale:

E’ proprio la mancanza di uno stile nelle opere postmoderne, e la tendenza a mescolare e manipolare gli stili (e non a *parodizzarli* o stravolgerli espressionisticamente) che spiega, a mio avviso, il rifiuto ostinato (...) di riconoscere la letteratura postmoderna come tale. Perfino gli scrittori, impegnati nel creare la nuova letteratura, sembrano spaventati all’idea di raccogliere alcuni dei temi tipici dell’immaginario postmoderno, quasi temessero di essere trascinati lontano e di perdere il controllo del loro stile letterario (Ceserani, *Raccontare il postmoderno* 166).

Qui l’emergere dello stile originale è connesso alla nozione di arte come oggetto autonomo, in condizione di fornire una versione sublimata – così come creativamente deformata – della vita, dalla quale è intimamente separata. Nell’epoca postmoderna l’arte ha definitivamente perduto

questo *status* – ammesso che lo abbia mai avuto -, per acquisire quella dimensione testuale che accomuna i soggetti produttori di testo con i loro prodotti – così come le produzioni artistiche di tempi e spazi lontani tra loro. Se l'arte muore non è, come aveva previsto Hegel, per una sua trasmutazione in un altro valore – filosofico-morale o religioso – ma, più modestamente, per una sua riduzione a testo tra i testi, in una interconnessione priva di orientamenti “polari” e gerarchie stabili, che, tuttavia, dispone a una ermeneutica più aperta e “democratica”:

Qualsiasi cosa può essere un testo in questo senso (la vita quotidiana, il corpo, la rappresentanza politica), mentre quegli oggetti che un tempo erano considerati “opere” possono ora essere riletti come degli enormi insiemi o dei sistemi di testi di vario genere, sovrapposti l'uno all'altro tramite le varie intertestualità, successioni e frammenti, o, ancora, come puri processi (chiamati ormai produzione testuale o testualizzazione). L'opera d'arte autonoma quindi – non diversamente dal vecchio soggetto o ego autonomo – sembra essere svanita, volatilizzata (Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* - trad. ita. *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989 77).

L'intertestualità artistico-letteraria si configura, in questo senso, non soltanto come una scelta linguistico-espressiva, ma più ancora come l'espressione di una nozione dell'Essere, secondo la quale questo non si localizza in una identità stabilmente determinata e, quindi, non può essere “catturato” da un'angolazione poetica univoca, ma si manifesta in luoghi e tempi anche lontani fra loro, in frammenti di molteplicità e polivalenza identitaria. E allora se l'arte vuole coglierlo in questa disseminazione, deve farsi mobile e aperta agli echi che provengono dal contemporaneo così come dal passato, acquistando quella “leggerezza” che Calvino descrive come il punto di approdo della sua ricerca artistica – e, quindi, prescrive come qualità essenziale di una letteratura veramente capace di raccontare il contemporaneo:

Dopo quarant'anni che scrivo *fiction*, dopo aver esplorato varie strade e compiuto esperimenti diversi, è venuta l'ora che io cerchi una definizione complessiva per il mio lavoro; proporrei questa: la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e del linguaggio (Calvino, *Lezioni americane* 7).

Leggerezza che per Calvino è uno scatto liberatorio dalla “lenta pietrificazione” del mondo – cioè dalla uniformazione e massificazione che il tecno-consumismo impone all'esistente - e, sola,

consente “l’inseguimento perpetuo delle cose, l’adeguamento alla loro varietà infinita” (*Ibidem*, 32-33).

La letteratura deve, insomma, cogliere la molteplicità delle cose e delle loro “relazioni, in atto e potenziali” (*Ibidem*, 121), non per integrarle in un sistema stabile e ordinato – ambizione originariamente medioevale che ha poi impregnato buona parte della mentalità moderna -, bensì per lasciarsi sedurre e sconcertare dal loro arbitrario collegarsi e scollegarsi in una rete sconfinata – o i cui confini coincidendo con quelli dell’universo restano al di fuori della portata umana. Un’avventura “babelica” - che presuppone l’accettazione dell’incompletezza e della provvisorietà, e la predisposizione alla sofferenza che lo scacco della conoscenza inevitabilmente comporta. E’ quanto succede, secondo Calvino, dentro la *Recherche* in quanto romanzo-mondo della interminabile – e anche impraticabile - conoscenza spazio-temporale:

La rete che lega ogni cosa è anche il tema di Proust; ma in Proust questa rete è fatta di punti spazio-temporali occupati successivamente da ogni essere, il che comporta una moltiplicazione infinita delle dimensioni dello spazio e del tempo. Il mondo si dilata fino a diventare inafferrabile, e per Proust la conoscenza passa attraverso la sofferenza di questa inafferrabilità (Calvino, *Lezioni americane* 121).

Tabucchi, postmodernamente intriso dalla consapevolezza di venire dopo gli esperimenti dell’*High Modernism* – Proust, appunto, ma anche Joyce e Borges – ne ridimensiona le ambizioni enciclopediche, ancor più convinto che, nella nostra epoca, “non è più pensabile alcuna totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima” (*Ibidem*, 127), a meno che non ci si lasci assorbire da quella autoritaria e uniformante promossa dall’artificialità tecno-scientifico, in cui la dimensione umana si dissolve. Al contrario, con la sua “volatile leggerezza” (Palmieri 125) – se possibile, ancora più disancorata e dissolta di quella calviniana -, punta tutte le sue carte sulla conoscenza dell’umano, senonché non può fare a meno di constatare – e farci constatare – i limiti di questa conoscenza.

E dell’uomo non abborda se non il “lato manco” (*Ibidem*, 1), quell’insieme problematico di debolezze, sofferenze ed oscurità che, però, lo rendono nella sua autenticità ben più delle versioni luminose e celebrative inaugurate dall’umanesimo e poi fatte proprie dal modernismo scientifico. Quest’uomo, tra l’altro, non è unità ma molteplicità, contenitore disordinato di una pluralità – di spazi, tempi e anime – che la letteratura può esplorare se si fa “luogo della curiosità e della *pietas*” (Dolfi, Tabucchi. *La specularità, il rimorso* 16) in cui autore e lettore si possono incontrare – e rispecchiare – uscendo dai limitati confini della propria individualità – il proprio *self* narcisistico e limitante:

Tabucchi mostra come mediante la letteratura ciascuno possa vivere altre “vite parallele” alla sua, immaginarsi fornito di più biografie possibili, che ne moltiplicano le possibilità ... In questo modo si intreccia la propria vita a quella degli altri, si sperimentano le modalità del come si sarebbe potuti essere e non si è stati, se non grazie alla fantasia (Bodei, Giochi proibiti. Le "vite parallele" di Antonio Tabucchi in Dedicato a Antonio Tabucchi 118-121).

Figlio della molteplicità pirandelliana e della eteronimia pessoana l'uomo di Tabucchi – e l'uomo-Tabucchi - è plurimo, e si colloca nel guscio di una dimensione minore, frustrata da turbamenti e sconfitte: per questo non è difficile riconoscersi e rispecchiarsi in lui. Come Pessoa, l'autore stesso è preda della polisemia e della intertestualità che ha generato, e così:

Si rispecchia e si rifrange in personaggi tormentati alla ricerca d'identità, che si rincorrono e cercano sotto mutato nome nell'infra e nell'extra-testo; accompagna i suoi libri (quelli che legge, quelli che scrive) con l'ausilio delle citazioni, che individuano i punti sui quali, al di là del tempo, l'io si moltiplica in un prisma di volti sfuggenti e complementari a cui lega la sintonia e la ricerca di quanto si fa, da indole, destino (Dolfi, Tabucchi. La specularità, il rimorso 17).

Questa soggettività ci appartiene, e in essa possiamo riconoscerci, a patto naturalmente di sottrarci alle trappole delle rappresentazioni precostituite delle quali l'apparato tecno-mediatico ci rifornisce in abbondanza, nel tentativo di collocarci come agenti operanti, anche inconsapevolmente, nella catena della produzione e del consumo. Qui le rappresentazioni precostituite non soltanto appartengono a un campionario limitato, per cui i modelli si ripetono sistematicamente tra gli individui, ma contengono qualcosa di estraneo all'umano, perché dell'uomo incasellano soltanto gli aspetti funzionali, trattandolo come una macchina. Il sistema vuole, certo, l'indebolimento della soggettività individuale, la sua frantumazione, ma non per prendere atto di una sua specificità umana, al contrario per abolirne l'umanità stessa e trasformarla in materia a disposizione dei suoi meccanismi manipolatori.

La crisi della soggettività descritta da Tabucchi e dai postmoderni resta, invece, una rappresentazione tutta interna alla condizione umana, essa stessa episodio, estremamente drammatico, e verosimilmente estremo e terminale, della Storia dell'umanità. Tabucchi ci mette di fronte alla crisi dell'identità come dramma umano, che tutti noi viviamo in quanto abitanti dell'universo dell'incertezza e della provvisorietà, presentandoci personaggi che ci assomigliano perché, come noi, sgomenti all'idea che quel nucleo identitario che chiamiamo io, che la tradizione metafisica ci assicurava unitario e indivisibile, sia invece il campo di battaglia di una “confederazione

di anime”, di personalità diverse ed antagonistiche in lotta per la supremazia sulla nostra vita interiore.

Tuttavia, scoprirsi polimorfi e divisi al di là, e quindi prendere coscienza della lacerante *guerra dentro di noi*, può anche regalarci il germe di un cambiamento impensabile in condizioni di stabilità, condurci alla dismissione di modi di essere e di pensare sclerotizzati dalla mera abitudine, e assumerne altri che comprendiamo essere più giusti, perché più nostri in quanto uomini in mezzo ad altri uomini, come noi sofferenti e irrisolti. Così Pereira, da anni marmorizzato in una visione idealistica della realtà che lo mette in fuga dalle proprie responsabilità – dietro l’alibi dell’autonomia della cultura dalla politica e dai giochi di potere -, può rimettersi in discussione a partire da un evento traumatico, come il brutale assassinio di un giovane amico per mano del regime salazarista, soffrendo per la perdita del sé consolidato, ma in ultimo riscattandosi nel recupero di un altro sé più consapevole, non fosse altro che della necessità di confrontarsi con gli altri:

Sì, disse Pereira, però se loro avessero ragione la mia vita non avrebbe senso, non avrebbe senso aver studiato a Coimbra e avere sempre creduto che la letteratura fosse la cosa più importante del mondo (...) non avrebbe più senso niente, e è di questo che sento il bisogno di pentirmi, come se io fossi un’altra persona e non il Pereira che ha sempre fatto il giornalista (A. Tabucchi, *Sostiene Pereira. Una testimonianza* 122).

Perché l’inganno di una concezione della letteratura come estranea alla realtà storico-sociale del suo tempo è disvelato a Pereira dal punto di vista opposto, incarnato dal giovane Monteiro, quello della cultura come azione e scelta nel campo di forze sul quale si misurano la Storia e la politica. Col giovane ingenuamente rivoluzionario, ma in definitiva più consapevole, l’anziano Pereira stabilisce una interconnessione che ha risonanze emotive e intellettuali capaci di trasformarlo umanamente. In questa come in qualunque relazione umana ciascuno incontra negli altri parti di sé altrimenti destinate a rimanere nascoste, incontra l’altro come *alter ego*; e a questo Tabucchi arriva attraverso una poetica dell’ascolto, strutturata sulla combinatoria dell’alea piuttosto che su una costruzione programmatica, perché è profondamente convinto che, a guardarlo senza preconcetti e senza paura, il mondo è governato dal caso e non dalla necessità, il suo ordine è apparente o, che è lo stesso, dettato da logiche inconoscibili.

Così il protagonista di *Voci* (A. Tabucchi, *L’angelo nero* 11-28)– racconto che esplicita meglio di altri la dimensione dialogica dell’arte tabucchiana -, interpellato dai fantasmi delle persone scomparse a lui care – le sue personali “voci di dentro” – e contemporaneamente impegnato a catturare frammenti delle conversazioni altrui per farne una storia, capisce che non può far altro

che rinunciare alle ricerca di un ordine che non appartiene alla realtà delle cose – ma a una costruzione logica che a questa realtà si sovrappone, negandola -, lasciandosi andare all'entropia delle sensazioni e dei ricordi, al presentarsi estemporaneo e imprevedibile delle cose, unica *chance* di non perdere contatto - per quanto questo sia doloroso - con la propria umanità:

Ti metti a pensare a quegli anni, a tutto, è impossibile pensare a tutto assieme, bisogna prendere le cose per ordine, ma le cose hanno un ordine? E a quale ordine si riferisce una frase come questa: a quale tempo, a quale momento, a quale circostanza? A tutto, può riferirsi a tutto, dunque è inutile pensare le cose per ordine, lasciale pure venire così come vengono (A. Tabucchi, L'angelo nero 20).

La totalità sfugge, e non è reperibile un manuale – o un “Libro Sacro” – da consultare in cerca delle risposte ai propri interrogativi esistenziali, e allora non resta che “giocare seriamente” con le occasioni che si presentano alla solitudine del *flaneur* che vaga senza meta sotto forma di brandelli di frasi ascoltate per strada o echi di ricordi che orbitano dentro la propria coscienza; giocare con la struggente giocosità dell'arte capace di farci entrare in contatto con “tutto ciò che eccede la nostra immediata capacità di comprensione, con la densità delle esperienze più estranee e sconosciute (Bodei, Giochi proibiti. Le "vite parallele" di Antonio Tabucchi in Dedicato a Antonio Tabucchi 122). E allora il “corpo a corpo” narrativo con l'enigma del vivere assume – qui come in tutte le opere di Tabucchi – una dimensione “debole”, anti-eroica e privata, quasi vergognosamente vissuta come un segreto passatempo infantile – o un rituale apotropaico - che non si pretende abbia importanza oltre che per sé anche per gli altri:

A volte può prendere il via con un gioco, un piccolo gioco segreto e quasi infantile che solo tu conosci e che per pudore non diresti mai a nessuno, cose così non si fanno, ma è un gioco, diciamo uno scherzo con se stessi, o con gli altri, gli occasionali passanti, occasionali avventori, sono loro gli ignari compagni del tuo gioco, anche se non lo sanno (A. Tabucchi, L'angelo nero 13).

L'autore è un dilettante che se ne va in giro a rubare qualche spezzone di frase – e di vita altrui – catturato al volo dal flusso delle parole vaganti per le strade – come un fotografo che ruba delle rapide istantanee di vita senza chiedere il permesso alle persone che ritrae -, per poi giocare, al suo ritorno a casa, la sua partita a poker con il caso che favorirà, o impedirà, l'aggregarsi delle tessere raccolte nel mosaico di una storia:

Ripeti la frase dentro di te un paio di volte, la assapori, una buona apertura, come delle buone carte in un poker, chissà cosa costruirai stasera, la sera è bello scrivere un pezzo assurdo ma logico che le voci degli altri ti hanno regalato, qualcosa che ti racconterà una storia del tutto diversa dalle storie che hanno raccontato tutti quelli ai quali hai rubato questa storia e che invece appartiene solo a te (*Ibidem*, 14).

Naturalmente, l'eventuale esito positivo di questo confronto, e cioè il sorgere delle scrittura, non assicura alcuna vittoria conclusiva; il protagonista-autore del racconto – dietro al quale occhieggia l'autore stesso – non riesce a comprendere a pieno i messaggi che le voci del presente e i fantasmi del ricordo gli inviano, non è in grado di dialogare veramente con loro, né di sciogliere i nodi relativi alla misteriosa vicenda che gli è accaduta in passato, e si ritrova ad affrontare da solo lo scacco di un appuntamento mancato e di una ricerca inconclusa.

La letteratura-gioco è sempre, per Tabucchi, un *forbidden game* perché, se ci mette in relazione con gli altri, non può colmare la voragine che ce ne separa, e non può assicurare che ciò che accade sia intellegibile, e tantomeno reversibile. Può solo volteggiarvi sopra, con tragicomica leggerezza, catturandone i misteriosi barbagli:

I giochi dell'essere sono proibiti, lo sappiamo, da ciò che dovendo essere è già stato (A. Tabucchi, Lettera a una signora di Parigi - Forbidden Games - 60).

E così come i giochi dell'Essere anche quelli dell'identità rimandano a un eventuale fallimento, perché l'identità è da Tabucchi postmodernamente intesa come una sostanza multiforme e instabile, costitutivamente (inter)dependente ed (inter)connessa a un'alterità linguistica prima ancora che esistenziale, nelle forme di un dialogo da un lato con il "già detto" – gli interlocutori passati, tanto reali quanto artistico-letterari - quando con il "non ancora detto" – i destinatari del messaggio, ipotetici e futuri -; dialogo il cui risultato è tutt'altro che garantito perché soggetto a tutti i limiti e gli intoppi della comunicazione. Ma se l'esito della comunicazione – e della interconnessione esistenziale – fallisce anche l'identità del soggetto ne è destabilizzata, e infine dissolta nella frammentazione delle componenti anche eterogenee che la costituiscono.

Nei testi di Tabucchi è, allora, presente tanto un inestinguibile desiderio di alterità, nelle forme della continua ricerca di una comunicazione quanto più possibile intima e autentica con gli altri soggetti, quanto la frustrazione di questa stessa ricerca, perché quando l'altro è assente – perché scomparso dalla vita del personaggio, nello spazio o nel tempo - o si rivela nient'altro che una proiezione dell'io - l'idealizzazione di un amore perduto, la fantasia di un sogno o il fantasma di un

ricordo –, il soggetto non scambia altre parole se non quelle che già conosce e possiede, e così finisce intrappolato nella rete della solitudine e della incomunicabilità.

Da qui quella che Linda Hutcheon definisce appropriatamente la natura parodica della intertestualità dell'opera postmoderna, perché se questa si apre al mondo - e alla relazione con gli infiniti discorsi di questo mondo - non lo fa in modo ingenuo – con l'ingenuo realismo di chi pensa di poter misurare e descrivere oggettivamente il mondo, per poi aderire “ideologicamente” a esso -, ma con la consapevolezza che la realtà è sempre il frutto di una interpretazione determinata da una scelta prospettica e condizionata da una (con)testualità storico-discorsiva, che ne fanno qualcosa di valido in termini contingenti, mai assoluti e universali. Da qui la paradossalità auto-ironica – quella che si è definita la “giocosa serietà” tabucchiana – di un'arte che si apre al mondo senza (con)confondersi con esso, ben sapendo che il mondo non esiste se non come *discorso sul mondo*, e quindi come intreccio teoricamente – ermeneuticamente - infinito delle “narrazioni” che su di esso si dipanano:

La sua relazione con “ciò che concerne il mondo” è ancora sul livello del discorso, ma rivendicare questo non è cosa di poco conto. Dopotutto noi possiamo “conoscere” (come opposto di “esperire”) il mondo attraverso le nostre narrazioni (passate e presenti) su di esso, o almeno così il postmodernismo sostiene. Il presente, così come il passato, è sempre già irrimediabilmente testualizzato per noi, e la scoperta intertestualità della “metafiction storiografica” funge come una delle possibili segnalazioni testuali di questa presa di coscienza postmoderna (Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction* 128).

Così, se Tabucchi dichiara che “senza la narrazione non si dà storia” (A. Tabucchi, *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?* 7), fiducioso del fatto che la narrativa possa mettere un argine al flusso indistinto degli eventi – rubandoli per un breve momento al caos nullificante - è ben consapevole, poi, che la sua scrittura è solo uno dei tanti modi – e nemmeno il più efficace e risolto – di prendere contatto con questa realtà prima che essa si dissolva; che è solo uno dei tanti modi di sopravvivere in una condizione in cui “l'intertestualità è la condizione propria della testualità” (Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction* 128):

Tutto in tremila anni di storia letteraria è stato già raccontato. Nonostante questo, quando ci si mette alla scrivania a scrivere, si racconta una storia sempre in modo diverso, e quindi ognuno è un po' un Omero (...) se per Omero s'intende una memoria collettiva, ricettacolo di molti altri cantori prima di lui (A. Tabucchi, *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?* 21).

Se ci si sente depositari di tante voci che hanno raccontato storie prima di noi, si deve poi coerentemente agire in una condizione di “epigonismo”, senza ripararsi dietro una falsa innocenza, coscienti del fatto che nulla di nuovo può essere raccontato – perché la Storia umana ha compiuto tutta la sua parabola e non è passibile di ulteriori sviluppi -, ma non per questo si rinuncia a farlo:

Noi portiamo nel nostro bagaglio di scrittori, oggi alle soglie del duemila, tutta una grande civiltà che ha caratterizzato l'occidente. Certamente come narratori di questa civiltà non possiamo fingere di essere degli scrittori naif, che arrivano con l'innocenza dei selvaggi a dire “ascoltate, adesso vi racconto il mondo nuovo”. Noi non raccontiamo il nuovo mondo, noi raccontiamo il vecchio mondo (A. Tabucchi, *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?* 22).

Da qui l'atteggiamento coscientemente auto-riflessivo e intenzionalmente ironico-parodico che informa la narrativa tabucchiana, nel segno di una problematizzazione della nozione moderna di “opera d'arte come oggetto, chiuso, autosufficiente ed autonomo” (Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction* 125) e di un “indebolimento” della soggettività autoriale che si apre al dialogo con ogni altro soggetto – e perfino ogni altro fantasma – del mondo, consapevole del fatto che non c'è parola che non sia già di per sé parola di tutti, e che non è possibile l'io senza l'altro:

Prima che la parola diventi “propria” e si identifichi con le proprie intenzioni, il linguaggio è sempre altrui. Quindi l'io, come la lingua, non è mai unitario, ha un'alterità e una pluralità interna (Ponzio 189-190).

La relazione che l'opera di Tabucchi intrattiene con il passato va letta, come per ogni autore autenticamente postmoderno, nei termini della heideggeriana *Verwindung*, che Gianni Vattimo ha riproposto come categoria utile a delineare i contorni – e i confini – del postmoderno. Secondo Vattimo, il postmoderno si caratterizza essenzialmente per il suo rapporto di continuità e insieme distorsione – potremmo dire continuità distorta – con il moderno, in una visione in cui alla Storia umana, dissoltasi in una infinità di storie contingenti e locali, non è più possibile attribuire – illuministicamente - una evoluzione lineare, ma solo riconoscere un andamento ondivago e frammentato, multidirezionale. E poiché questa linearità era l'effetto di una miopia prospettica – la prospettiva eurocentrica che, da secoli, informava l'intera Storia mondiale -, la *Verwindung* si pone con un'angolazione che, paradossalmente, corregge errando o, nei termini medico-clinici usati da Vattimo, guarisce senza poter smaltire completamente i postumi della malattia; in questa

prospettiva, il postmoderno è “ciò che ha con il moderno un rapporto *verwindend*: che lo accetta e lo riprende, portandone in sé le tracce, come di una malattia della quale continuiamo ad essere convalescenti, e che lo prosegue, distorcendolo” (Vattimo, "Postmodernità e fine della storia" in Giovanni Mari (a cura di) *Moderno postmoderno* (98-107) 102).

Secondo Anna Botta la *Verwindung* assume in Tabucchi i caratteri di un “lutto del moderno”: in quest’ottica andrebbe letta un’opera come *Requiem*, nella quale il commiato laico “musicato” da Tabucchi in onore del modernismo – e di uno dei suoi indiscussi maestri, Fernando Pessoa – esprime una “arte della contaminazione” che, allo stesso tempo, accoglie e celebra l’eredità moderna e se ne distanzia attraverso la distorsione e l’ironia (Botta, Antonio Tabucchi's *Requiem: Mourning Modernism* in Antonio Tabucchi: *A Collection of Essays*, Ferraro Bruno e Prunster Nicole (a cura di), in “Spunti e Ricerche”, vol. 12 143-157). E in effetti l’intero romanzo è all’insegna della categoria della “mortalità” – perché, nella *trance* allucinatoria, il protagonista vi incontra “vivi e morti sullo stesso piano” di (ir)realtà domestico-crepuscolare²⁵ (A. Tabucchi, *Requiem* 7) – e insieme di quella della leggerezza parodica – attraverso la quale ogni ieraticità del rituale è continuamente minacciata e, in ultimo, decomposta.

Fin dalle prime pagine il protagonista – che è insieme soggetto e oggetto del suo sogno-allucinazione, sempre in bilico tra immaginazione e realtà – si comporta come un personaggio picaresco che vagabonda come per inerzia urtando contro eventi misteriosi ed improbabili, e imbattendosi in personaggi altrettanto bizzarri che muovono al sorriso e insieme alla *pietas*. Gli eventi e le persone del quotidiano – sembra dirci Tabucchi - meritano tutta la nostra considerazione, perché sono il contenuto della nostra condizione umana che, però, è così evanescente e precaria da sembrare sognata più che reale. Tutto ciò che sorge nel mondo è destinato a dissolversi – smentendo il sogno di infinità sognato dalla tecnica -, e per questo deve essere guardato con una speciale attenzione, “l’attenzione devota a ciò che, tuttavia, ha solo un valore limitato” (Vattimo, "Postmodernità e fine della storia" in Giovanni Mari (a cura di) *Moderno postmoderno* (98-107) 103). Persino il maestro Pessoa è qui oggetto insieme di reverenza e d’ironia, personaggio lunatico

²⁵ A chi potrebbe obiettare che il suo *Requiem* non possiede la solennità necessaria, Tabucchi risponde in nota al suo romanzo: “La verità è tuttavia che ho preferito suonare la mia musica non con un organo, che è uno strumento proprio delle cattedrali, ma con un’armonica, che si può tenere in tasca, o con un organetto, che si può portare per strada. Come Drummond de Andrade, ho sempre amato la musica a buon mercato; e, come egli diceva, *non voglio Handel come amico, e non ascolto il mattinale degli arcangeli. Mi basta quel che la strada mi ha portato, senza messaggio, e, come ci perdiamo, si è perduto* (A. Tabucchi, *Requiem* 8).

e idiosincratice come tutte le altre *dramatis personae* di questo racconto “corale”.²⁶ Così quando, dopo l’attesa di una giornata “di passione”, il protagonista si trova a tavola con lui, non esita ad accusarlo di aver ingannato tutti, critici e lettori. La risposta di Pessoa conferma la poetica della “finzione vera” abbracciata anche da Tabucchi:

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 (A. Tabucchi, *Requiem* 124-125).

La seconda accusa che il protagonista muove al suo invitato riguarda il ristorante in cui ha luogo la cena, che è definito “postmoderno” per il suo aspetto stravagante e pluristilistico – “un riassunto di forme diverse” - e per la cucina che propone, risultato di una mescolanza di piatti i cui nomi si riferiscono ad autori e opere letterarie di epoche diverse. Al maestro Pessoa, che si dichiara estraneo alla volgarità anarchica di quel contesto in cui tutto è così scopertamente dissimulato, il protagonista obietta che “sono state le avanguardie a rompere l’equilibrio” (*Ibidem*, 118), argomentando che è nella sua opera, e in quelle dei più significativi modernisti, la radice della eterogeneità caotica e irrazionale del mondo contemporaneo. Il modernismo, in questa prospettiva, avrebbe cominciato l’opera di demolizione delle certezze metafisiche poi portata a compimento da un postmodernismo prosperante in un’epoca di smarrimento e desertificazione intellettuale e morale. E’ questa la chiave di lettura che Flavia Brizio-Skov propone dell’episodio:

Il modernismo avrebbe dato, secondo il protagonista, il colpo fatale alle certezze dell’uomo contemporaneo, aprendo una breccia che non è stato più possibile arginare, cosicché, mentre prima era ancora possibile interrogarsi sul problema della conoscenza, dopo non lo è stato più (F. Brizio-Skov, Antonio Tabucchi. *Navigazioni in un arcipelago narrativo* 126).

In questa prospettiva il invitato modernista, offrendo un brindisi agli “uomini di fine secolo” che dovranno affrontare “una quantità di problemi”, si colloca in una posizione di vantaggio rispetto al protagonista “ormai immerso nella postmodernità”, e pertanto “vittima di ogni tipo di incertezze e quindi cosciente dell’impossibilità di conoscere la realtà” (*Ibidem*, 126).

²⁶ “Pensai: quel tizio non arriva più. E poi pensai: mica posso chiamarlo “tizio”, è un grande poeta, forse il più grande poeta del ventesimo secolo, è morto ormai da tanti anni, devo trattarlo con rispetto, meglio, con tutto il rispetto” (*Ibidem*, 13).

Tuttavia, c'è in questa interpretazione il rischio paradossale che, da un lato, al modernismo sia addebitata una responsabilità non sua e, dall'altro, che il postmodernismo culturale sia inteso come un portato della postmodernità. In realtà, come si è argomentato nella prima parte di questo studio, il tramonto delle verità metafisiche è un processo intrinseco all'evoluzione del mondo occidentale, in particolar modo del suo pensiero logico-metafisico tradottosi nel funzionalismo procedurale del razionalismo tecno-scientifico. E' quest'ultimo, se vogliamo dire così, il responsabile della perdita delle certezze e degli ideali tradizionali, che durante la modernità sopravvivono ancora, in coabitazione con le prime intuizioni sul loro tramonto concepite dagli spiriti più avanzati – da Nietzsche a Pirandello, da Picasso a Beckett, e naturalmente Pessoa. Non possiamo, perciò, dire che l'arte e il pensiero moderno abbiano iniziato l'opera di smantellamento dell'edificio idealistico-metafisico, quanto che ne abbiano certificato i primi crolli; così come non è corretto dire che il postmodernismo, a demolizione avvenuta, abbia optato per una passiva accettazione e quasi un accomodante crogiolarsi nella caotica vacuità che ne è poi seguita.

L'arte postmoderna non è disarmata ma combattente, e se combatte qualcosa è proprio l'allineamento acritico delle coscienze al pensiero dominante, la loro cieca acquiescente tranquillità che prova a destabilizzare per lasciare spazio alla presa di coscienza critica della realtà; ecco perché, sempre nello stesso frammento di *Requiem* che si è qui preso in esame, Tabucchi mette in bocca a Pessoa queste affermazioni:

Non crede che sia proprio questo che la letteratura deve fare, inquietare? Da parte mia, non ho fiducia nella letteratura che tranquillizza le coscienze (...) Preferisco l'angoscia ad una pace marcia, affermò lui, tra le due cose preferisco l'angoscia (A. Tabucchi, *Requiem* 119).

L'arte postmoderna di Tabucchi, sulla falsariga di quella pessoana, mira a guardare in fondo all'abisso quanto mai vertiginoso dell'assenza di senso del mondo e dell'infelicità destinale della condizione umana: preferisce collocarsi in questa angoscia piuttosto che dissolvere la propria consapevolezza e profondità di visione nella "pace marcia" degli uomini-ormai-automi manipolati dalla tecnocrazia. Un postmodernismo attivo, dunque, tutt'altro che estetizzante perché in Tabucchi la metatestualità non è manierismo artificioso ma problematizzazione, attraverso l'arte, della natura e dei limiti della conoscenza della realtà – e, insieme, riflessione sulla natura e sui limiti dell'arte stessa -; così come l'intertestualità non mira a un accumulo di riferimenti puramente ostentativo, quanto a produrre una interconnessione tra umani che possono confrontarsi sull'esistenza, perché

il dramma che ciascuno vive è comune anche all'altro, anche se spesso vissuto in un'ottica inconciliabile con quella dell'altro.

E' l'artificio del "dramma in gente" di Pessoa che fa di *Requiem* – come della gran parte delle opere tabucchiane – un luogo teatrale in cui i personaggi parlano più di quanto non agiscano, e attraverso un dialogare quanto si vuole incongruo e paradossale "mettono in mostra" la loro condizione e la condividono emozionalmente con i lettori. E' finanche un bene che il protagonista e gli altri personaggi non riescano a intendersi fino in fondo sulle questioni affrontate, perché ciascuno le aborda da una prospettiva emotiva, culturale e intellettuale diversa, e la conversazione non mira a una sintesi dialettica quanto al suo contrario, al dubbio inquietante che nessuna sintesi possa essere raggiunta perché la verità è assente e disseminata.

Da questo punto di vista la comunicazione si manifesta piuttosto negli errori di decodifica e nei *lapsus* che non nell'esattezza lineare di un ragionamento ben costruito, essendo tale costruzione un artificio ingannevole della razionalità che si vuole certa e infallibile. Al contrario, i dialoghi tabucchiani sono intessuti di incertezze, fraintendimenti e incongruenze, perché vogliono dimostrare i limiti e non i trionfi della conoscenza, e soprattutto rappresentare una umanità che appare degna di attenzione – e si direbbe di fraterno affetto - proprio perché disorientata, vulnerabile e insicura.

Lo smarrimento è così grande che non si sa bene se i personaggi delle storie siano reali o immaginari, usciti da un'altra opera di finzione, o frutto di una allucinazione o di un sogno, e perché si trovino proprio in quel luogo e facciano quello che fanno:

Non so, dissi io, ora come ora non saprei dire, ho un'impressione assurda, l'idea di averla incontrata dentro un libro, ma forse sarà il caldo o la fame, a volte il caldo e la fame fanno di questi scherzi. Ho l'impressione che il signore sia un poco fissato, disse il vecchio, mi scuserà se glielo dico, ma mi pare un poco fissato. No, dissi io, il problema è un altro, il problema è che neanche so perché mi trovo qui, è come se fosse un'allucinazione, neanche saprei spiegare quel che sto dicendo (A. Tabucchi, *Requiem* 16).

In sostanza, ciò che i personaggi di Tabucchi veicolano nei loro dialoghi sono false o mancate informazioni, piuttosto che dati di fatto precisi, nozioni ambigue e plurivoche, spesso a cavallo tra la realtà l'immaginazione e il sogno, che ognuno può liberamente interpretare, e in questa libertà incontrare anche l'inquietudine, lo sberdimento e il vuoto – il nulla che è più reale di qualunque cosa visibile e tangibile.

Le certezze della ragione classica non appartengono alla letteratura, che non può condividere il suo implacabile punto di vista quantitativo perché in contrasto con la debolezza e storicità dell'Essere; anche se, poi, questa fedeltà disarmata è vissuta dalla scrittore non senza quelle frustrazioni e quei sensi di colpa che sono del tutto estranei a chi si crogiola nella luce appagante dell'esattezza. E' l'immaginario signor *Quantum* "uomo giusto e positivo, e dotato di una fede serena" al quale Tabucchi si rivolge idealmente in una lettera pubblicata su *Alfabeta*, quasi come per confrontarsi con un suo *alter-ego* rovesciato, con cui non si va d'accordo ma che, al tempo stesso, un po' s'invidia per la tranquillità interiore della quale, a causa della propria onestà intellettuale, non si può godere:

E' logico e naturale che nell'uso della Sua macchina Lei abbia delegato a me la funzione di esposimetro. Io sono uno scrittore e, grazie a una nobilissima tradizione aristotelico-cartesiana che la nostra cultura Le ha consegnato, Lei concepisce la mia anima come dotata di una cellula fotoelettrica altamente sensibile che Le permetterà di regolare il Suo obiettivo (...). Insomma, io sono il suo termometro luminoso, attraverso di me Lei vuole vederci chiaro. Mi creda, stimato signore, non è questo un compito dal quale potrei allegramente esimermi. Lei non può immaginare con quanta cattiva coscienza e con quanti complessi di colpa uno scrittore debba lottare per rinunciare alle nobili, alte e lucide speranze che in lui vengono riposte. (A. Tabucchi, Il monolocale del racconto in Supplemento Alfabeta, n.84 XII).

La vocazione letteraria è inevitabilmente segnata dall'impotenza del conoscere e dal rimorso di non riuscire a fare chiarezza, per se stessi e per gli altri, sul destino e sulla Storia degli uomini; senso di colpa del quale, in molti passaggi della narrativa tabucchiana, è offerto un corrispondente simbolico nell'Herpes Zoster, un'affezione psicosomatica pressoché universale, che si manifesta in modo sotterraneo e misterioso, quasi larvale, in una dimensione in cui la sanità e la malattia diventano indistinguibili tra loro:

E' un virus molto strano, disse il Copista, pare che tutti ce lo portiamo dentro allo stadio larvale, ma si manifesta quando le difese dell'organismo sono infiacchite, allora attacca con virulenza, poi si addormenta e torna ad attaccare ciclicamente, guardi, le dico una cosa, penso che l'herpes sia un po' come il rimorso, (...) non c'è niente da fare contro il rimorso (A. Tabucchi, Requiem 79).

Una condizione che sembra il corrispettivo della *Verwindung* vattimiana, in cui la guarigione dalla "malattia metafisica" coabita con le recrudescenze, e le tentazioni di tale malattia; e che,

quindi, presenta in fondo al tunnel delle angosce e dei sensi di colpa qualcosa di destinale, che ha il sapore di una liberazione al rovescio.

E' il destino che appartiene a tutti noi: quello del protagonista di *Requiem*, costretto a vivere "da due parti" – la realtà e il sogno o la finzione -, muovendosi "come un sonnambulo" in un labirinto di luoghi e tempi familiari e insieme irriconoscibili, conversando con i fantasmi dei suoi ricordi e delle sue paure profonde, e compiendo, in una giornata lunga un romanzo, un percorso "di tribolazione ma anche di purificazione", al termine del quale forse sarà in pace con se stesso:

Meno male che mi consoli, padre, dissi, perché non sono soddisfatto di me stesso. E' per questo che sono in questa stanza, disse il mio Padre Giovane, perché volevo tranquillizzarti e tranquillizzare me stesso, ora che mi hai raccontato tutto sono molto più sollevato. Spero proprio di sì, padre, dissi io, spero che non mi riapparirai più in questo modo che fa spavento (...). In ogni caso è bene che tu sappia una cosa, disse il mio Padre Giovane, non è per mia volontà che ti sono apparso in questa stanza, è stata la tua volontà a chiamarmi, perché sei stato tu a volermi in sogno, ed ora mi resta solo il tempo di dirti addio (...) (*Ibidem*, 63).

Siamo noi che convochiamo i nostri fantasmi, e sperimentiamo, nel sogno dentro un sogno che è il rito letterario, la *chance* fugace e precaria – quasi inattingibile perché ci sfugge dalle mani non appena ci sembra di averla fatta nostra – di resistere al non-senso e alla non-storia che sono la sostanza del nostro tempo; tutti insieme, scrittori così come lettori, artisti e non, comparse innumerevoli ma somiglianti sul palcoscenico d'aria dove va in scena il dramma etereo ma quanto mai dolorosamente carnale dell'umano esistere.

CAPITOLO 7: L'UOMO COME ENIGMA: L'IDENTITÀ LIQUIDA, PRECARIA E MOLTEPLICE NELLA NARRATIVA TABUCCHIANA

L'opera di Tabucchi, come quella dei grandi artisti e romanzieri della contemporaneità, si ritrova a confrontarsi, e come a sbattere contro, la dimensione concreta, inesorabile e inaggrabile della postmodernità, in cui non è più l'uomo, con il suo strumentario di tradizioni e invenzioni, a raccontare e progettare il mondo, ma la tecnica a sovrastare insieme il mondo e l'uomo che lo abita, pro-gettandoli verso una cattiva infinità che si presenta come un abisso di livellamento dell'essere umano, diventato ente a disposizione della tecnica al pari di tutti gli altri enti. Perciò, questo scenario *rivoluzionario* – nel senso proprio, del suo fare piazza pulita di tutte le categorie preesistenti per instaurare un nuovo regime, al tempo stesso antichissimo e nuovo – può essere a buon diritto definito *post-umanistico*, termine che esprime la liquidazione non soltanto di tutte le categorie mentali e valoriali che hanno regolato il vivere umano per secoli, ma del soggetto umano stesso, che va progressivamente perdendo il suo *ubi consistam*, e in ultima analisi la sua ragion d'essere.

Si tratta di un'esperienza limite, inaudita e scioccante, che legittimamente potrebbe portare all'ammutolimento, a quel silenzio al di là del dire che già in passato molti artisti e intellettuali avevano proposto come ultima, dignitosa posizione rimasta a disposizione dell'uomo di coscienza e di intelligenza di fronte all'inarrestabile franare del reale contemporaneo. Se, al contrario, si pensa ancora praticabile un attraversamento di questo magma di dissoluzione – come certamente pensa Tabucchi -, lo si fa senza bussole o mappe di navigazione, in una condizione estrema d'incertezza non soltanto sui contenuti e i contorni del mondo fisico – come accadeva già durante la modernità – ma anche, e soprattutto, sui contenuti e i contorni del *self*, in una situazione in cui la soggettività si è talmente sgretolata che – come in un regressione a una specie d'infanzia tardiva e estrema dell'umanità – diventa sempre più difficile distinguere se stessi dal mondo, il *self* dal *non-self*.

Se il Dioniso della tradizione mitica cercando se stesso nello specchio vede il mondo, l'uomo contemporaneo non riesce più nemmeno a distinguerne i lineamenti, deformati come sono dalle procedure discorsive dell'ordinamento tecnico-funzionale, il quale più che regolare il mondo è diventato il mondo stesso. In questo scenario, l'identità *egologica* viene sostituita da quella *funzionale* e gli uomini – atterriti dal vuoto interiore che ha scavato dentro di loro la dissoluzione dell'anima-identità - per sapere chi sono e trovare un senso per cui vivere, si rivolgono all'ordinamento tecno-scientifico in quanto fornitore – l'unico rimasto - di ordini, discorsi e funzioni:

Fine dell'anima e fine del mondo come realtà contrapposta alla realtà dell'anima. Oltrepassamento della relazione soggetto-oggetto su cui erano cresciute la filosofia e la scienza nell'età moderna. Abolizione della dicotomia tra apparenza e realtà e quindi, come vuole l'espressione di Nietzsche, tra "mondo vero" e "mondo apparente" (...). Il posto lasciato vuoto dall'anima come *principio d'ordinamento* viene infatti occupato dal *funzionamento di un ordine*, guardando il quale gli individui sapranno chi sono (Galimberti, *Psiche e techné. L'uomo nell'età della tecnica* 647).

Tuttavia l'identità meramente *funzionale* che ne emerge non è autentica, perché non possiede un suo centro volitivo, e non appartiene più all'individuo ma al sistema che lo trascende e lo ingloba in un "abbraccio mortale" in cui il soggetto come tale – come l'umanità lo ha sempre pensato – a poco a poco sparisce:

A questo punto l'identità non è più una prerogativa del soggetto individuale, ma del sistema, e il principio di individuazione non è più rintracciabile in un nucleo essenziale, invariabile e reperibile in ciascuno come poteva essere l'"anima", ma in quell'insieme integrato di funzioni che sono leggibili sono all'interno dei rinvii predisposti dalla tecnica (*ibidem*, 648).

Tabucchi naturalmente non nega questo stato di cose; e, giustamente, colloca le categorie tradizionali dell'identità - come *anima*, *psiche* e *inconscio* - all'interno della tradizione culturale che le ha generate, ammettendone il tramonto - sia pure con una sfumatura di velata, ironica e consapevole malinconia (o *saudade*)²⁷; le tratta con quel relativismo ironico predicato dai migliori postmoderni – si pensi ad Eco o a Linda Hutcheon -, che permette di eludere il corpo a corpo schiacciante con il Leviatano tecno-scientifico, per ritagliarsi un angolo di sopravvivenza, e di visione, che sottragga al livellamento funzionale, e quindi all'impossibilità anche artistica di dire alcunché su se stessi e sulla realtà in cui siamo.²⁸

Emblematico è, in questo senso, il modo in cui, in *Requiem*, al confine tra il sogno e la realtà – e tra lo *sketch* comico e il dialogo sapienziale – Tabucchi fa discutere la questione dell'anima a due dei personaggi del romanzo. L'apertura è a opera dello Zoppo della Lotteria che, dedicando alcune ore al giorno a una lettura erudita – un saggio filosofico sulla rivista francese "*Esprit*" -, nota come il

²⁷ La *Saudade* è per Tabucchi qualcosa di più della semplice nostalgia: in Donna di Porto Pim essa è, infatti, definita "la pena per ciò che non fu e che avrebbe potuto essere" (A. Tabucchi, *Donna di Porto Pim* 26), è una dimensione dell'Essere insieme di perdita struggente e di recupero conoscitivo, e un motore creativo dal quale ha origine una cospicua parte della sua produzione letteraria.

²⁸ Si legga, a questo proposito, Baudrillard: "Sembra che le cose abbiano perso la loro finalità, la loro determinazione critica, e possano solo raddoppiarsi nella loro forma esacerbata e trasparente (...). Ovunque il virus della virtualità e dell'inabissamento prevale; e ci trascina verso un'estasi che è anche quella dell'indifferenza" (Baudrillard 23 e 34).

discorso sull'anima, trascurato per alcuni decenni, stia tornando prepotentemente di moda; e dichiara di credere all'anima, sia pure "in un senso vitale e collettivo, forse in una concezione spinoziana" (A. Tabucchi, *Requiem* 18). Anche il protagonista ha fede nell'anima, anche se, a ben vedere, ne coltiva una concezione meno categorica e più problematica, che nasce dall'esperienza allucinatoria e disorientante della sua enigmatica giornata a Lisbona, e che va a sovrapporsi, tanto confusamente quanto sintomaticamente, con il concetto di "inconscio":

E' una delle poche cose in cui credo, dissi io, perlomeno adesso, qui, in questo giardino dove stiamo conversando, è stata la mia anima a combinarmi tutto questo, voglio dire, non so bene se è l'anima, magari sarà stato l'Inconscio, perché è stato il mio Inconscio a portarmi fino a questo punto (*Ibidem*, 18).

Qui la solidità di una fede che, circoscritta al "qui e ora", si lascia "contaminare" da altre fedi e tradizioni interpretative, rivela il postmoderno tabucchiano, in quanto mossa critica che svincola dagli assoluti del regime tecnico, il quale, al pari di ogni regime ideologico, ragiona per opposizioni binarie e non accetta il contraddittorio. Di questa posizione si fa interprete, senza averne una precisa coscienza, il suo interlocutore:

Altolà, disse lo Zoppo della Lotteria, l'Inconscio, cosa vuol dire con questo?, l'Inconscio è roba della borghesia viennese di inizio secolo, qui siamo in Portogallo ed il signore è italiano, noi siamo roba del Sud, la civiltà greco-romana, non abbiamo niente a che fare con la Mitteleuropa, scusi sa, *noi* abbiamo l'anima (A. Tabucchi, *Requiem* 18).

Con maggiore apertura mentale, il protagonista conclude il discorso senza veramente chiuderlo, com'è giusto fare per eludere la pretesa di una determinatezza che non è nelle cose, né in noi come esseri umani, ma soltanto nelle configurazioni logiche e discorsive del razionalismo cartesiano:

E' vero, dissi io, io l'anima ce l'ho, di sicuro, ma ho anche l'Inconscio, voglio dire, *ormai* l'Inconscio io ce l'ho, inconscio uno se lo prende, è come una malattia, mi sono preso il virus dell'Inconscio, capita (*ibidem*, 18).

Da queste poche battute emerge la filosofia dell'io che attraversa tutta l'opera tabucchiana, e che nasce e si incastra nel suo originale e suggestivo atteggiamento postmoderno: da una parte i suoi personaggi agiscono disordinatamente – o si negano a ogni azione - in un mondo caotico e incomprensibile, condizionati da sentimenti contraddittori, memorie più o meno "contaminate",

paralizzanti nostalgie e inguaribili sensi di colpa, in cui la soggettività si frammenta in un crogiolo di istanze psichiche, finendo per ritrovarsi estranea non solo alla realtà ma anche a se stessa; dall'altra, l'indebolimento dell'io, eludendo i rischi di una razionalità egocentrica e totalizzante e traducendosi in un'attitudine conoscitiva basata sul dubbio e l'oscillazione piuttosto che sulla definizione di certezze, può trasformarsi in una forza paradossale, un "meno d'essere" che, se non può porre rimedio all'assurdità dell'esistenza nell'età della tecnica, può indicare un metodo per abitarla.

E' un'attitudine che può essere a ragione definita *oscillatoria*, dietro la quale – come afferma Pia-Schwarz-Lausten - possiamo leggere una "doppia intenzione" relativamente all'ermeneutica della realtà ma anche al rapporto con il lettore, in quanto referente primario e funzione indispensabile della letteratura:

La narrativa di Tabucchi sembra tuttavia avere una doppia intenzione, in quanto non solo descrive la mancanza di senso e coerenza dell'esistenza umana, ma rappresenta anche il desiderio di stabilire un nuovo legame; i suoi testi si rivolgono infatti al lettore con un invito a partecipare attivamente alla creazione dei testi, cioè a cercare dei significati tra gli elementi narrativi, anche se saranno sempre provvisori, illogici o illusori. Da una parte, quindi, i suoi racconti illustrano l'impossibilità di dare un senso agli eventi, mentre dall'altra stimolano tale impresa (Schwarz-Lausten 9).

In ogni caso, per Tabucchi bisogna accettare la situazione in cui ci è dato vivere nell'epoca della tecnica, quella in cui a disgregarsi è ogni configurazione stabile e totalitaria dell'Essere, tanto nel suo rapporto col mondo, quando con se stessi, anche se questo genera disorientamento e sconforto, quella *inquietudine*²⁹ che, se non può rassicurarci, può almeno tenere ancora in vita una coscienza che il sistema tecnico e massmediatico cerca sistematicamente, e capillarmente, di addormentare. Se inattuabile è il senso complessivo del reale altrettanto lo è quel senso unitario del soggetto che è stato, per secoli, il fondamento del pensiero occidentale e la base delle sue costruzioni ideologiche e materiali; e, se così stanno le cose, piuttosto che riunire fittiziamente i pezzi di un io disgregato sotto l'egida del razionalismo strumentale – che identifica il soggetto in quanto funzionario dell'apparato se non in quanto mera funzione -, è meglio fare i conti con questa

²⁹ Secondo Tabucchi sul filo dell'inquietudine è possibile collocare alcune delle più significative esperienze letterarie del Novecento; e questo nonostante – o forse grazie alla - indefinitezza del termine – e della dimensione esistenziale che descrive: "Non è facile definire esattamente che cosa sia "l'inquietudine" (...): è un disagio di vivere, un'incompetenza verso la vita, e soprattutto un senso di estraneità verso di essa (...) la stessa estraneità che faceva dire ad Alvaro de Campos, l'altro grande eteronimo di Pessoa, di sentirsi straniero in qualunque luogo e dappertutto" (A. Tabucchi, Il filo dell'Inquietudine. Un percorso nella letteratura del Novecento dal "desassossego" di Pessoa, al "rimorso" di Gadda, alla "rabbia" di Pasolini (lectio doctoralis), in Tempo spazio e memoria nella letteratura italiana. Omaggio ad Antonio Tabucchi 41-42).

scissione/frantumazione, imparando a convivere con una pluralità all'interno dell'individualità, quella "confederazione delle anime" che, in *Sostiene Pereira*, il dottor Cardoso propone non solo come chiave di lettura degli smottamenti che sconvolgono l'animo del protagonista, ma anche come strumento terapeutico che lo accompagni all'accettazione del cambiamento, del sé come cambiamento incessante e inevitabile:

Ebbene, disse il dottor Cardoso, credere di essere "uno" che fa parte a sé, staccato dalla incommensurabile pluralità dei propri io, rappresenta un'illusione, peraltro ingenua, di un'unica anima di tradizione cristiana, il dottor Ribot e il dottor Janet vedono la personalità come una confederazione di varie anime, perché noi abbiamo varie anime dentro di noi, nevero, una confederazione che si pone sotto il controllo di un io egemone (...). Forse, concluse il dottor Cardoso, dopo una paziente erosione c'è un io egemone che sta prendendo la testa della confederazione delle sue anime, dottor Pereira, e lei non può farci nulla, può solo eventualmente assecondarlo (A. Tabucchi, *Sostiene Pereira*. Una testimonianza 123).

In questo senso, è giusto dire che all'esperienza di decentramento e frammentazione della soggettività tradizionale Tabucchi risponda con un atteggiamento autocritico e paradossale, che prende le distanze tanto da uno sterile e quantomai arrendevole "nichilismo drammatico", quanto da quella "cinica allegria postmoderna" con la quale, spesso, si giudica superficialmente, fraintendendola, la consapevolezza critica e matura di molti autori contemporanei. Come questi, Tabucchi adotta "un atteggiamento conoscitivo che si può definire ermeneutico, che cioè non cerca verità forti, e non descrive una *Bildung* tradizionale, ma che avanza "a tentoni" – per usare l'espressione di Tabucchi ne *Il filo dell'orizzonte* (Schwarz-Lausten 11):

"E tu, gli ha detto Spino, "tu chi sei per te? Lo sai che se un giorno tu volessi saperlo dovresti cercarti in giro, ricostruirti, frugare in vecchi cassette, recuperare testimonianze di altri, impronte disseminate qua e là e perdute? E' tutto buio, bisogna andare a tentoni" (A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte* 80).

E se è certamente vero che la dissoluzione del soggetto – in particolare, del soggetto tradizionale "borghese" – era già stata messa in luce da alcuni scrittori modernisti, come Pirandello e Pessoa – ai quali Tabucchi rimanda continuamente nei contenuti e nelle forme espressive -, lì si trattava ancora di un momento aurorale, in cui il capovolgimento dei mezzi in fini tecnici non aveva ancora consegnato il mondo al dominio della razionalità strumentale, e questo processo era ancora avvertito, e letto anche nelle sue conseguenze a lungo termine, soltanto dagli spiriti più acuti, i quali

potevano ancora sperare di cambiare il corso degli eventi attraverso le loro denunce, richiamando gli altri uomini alla consapevolezza e al senso della responsabilità.

Oggi che la tecnicizzazione del mondo si è compiuta e la soggettività umana si è risolta in funzione dell'apparato tecno-scientifico, da un lato l'esperienza della dissoluzione del soggetto è diventata esperienza diffusa, di cui la collettività anche se non sempre il singolo ha coscienza – e l'aspetto quantitativo del fenomeno ne ha inevitabilmente modificato anche la natura e la qualità - ; dall'altro gli scrittori sono diventati "postumi", nel senso che, venendogli a mancare la prospettiva del cambiamento attraverso la loro azione intellettuale, e trovandosi di fronte all'assurdità del non-senso diventata ineluttabile, non possono trattare questa assurdità in forme drammatiche - perché il dramma è di chi è colto di sorpresa dal riemergere del passato e si dispone alle conseguenze future, il che non si dà nell'orizzonte postmoderno. Intrappolati tra reiterazione del passato e impossibilità del futuro, non resta loro che negare all'incombere dell'assurdo quel peso e quella tragicità di cui l'assurdo si serve per mettere in trappola, offuscando ogni lucidità di pensiero e quindi abbattendo ogni ostacolo al suo predominio:

Tabucchi descrive una condizione assurda con una retorica postmoderna che le toglie peso e tragicità (...) Sembra che l'essenziale per Tabucchi non sia superare la distanza ormai insuperabile tra soggetto e mondo, ma piuttosto di *abitarla*, per usare un'espressione di Rovatti (...) Il rovescio, l'essere altro, può essere interpretato come una soluzione alla solitudine e all'assenza dell'altro, come una strategia per superare la malinconia e come un modo postmoderno di relativizzare o alleggerire l'esperienza di perdita (Schwarz-Lausten 149-150).

Si veda come nel brano di *Requiem* appena citato, la questione dell'identità non soltanto è posta come un argomento qualsiasi di una conversazione – apparentemente – svagata e surreale tra due personaggi che si incontrano per caso, ma è condotta in modo illogico e incongruo, come una "conversazione tra sordi" che sembrano rispondere più a se stessi che all'interlocutore, le cui parole ascoltano a stento – non per cattiva volontà ma come se non fossero veramente "sintonizzati" sul dialogo in corso -, e che ricorrono ad argomentazioni carenti sotto ogni punto di vista – perché mal strutturate o connesse a teorie ampiamente superate o a ragionamenti arbitrari e contraddittori -, quasi stessero ragionando con se stessi ad alta voce.³⁰

³⁰ Nella suo saggio sull'uso del silenzio, della reticenza e dell'ellissi nella fiction di Tabucchi, Marina Spunta fa giustamente notare come tali strategie si colleghino al carattere "dialogico" del pensiero e dell'arte contemporanea, e coinvolgono il lettore assegnandoli il compito di colmare i vuoti di senso che esse producono: "Following the collapse of grand narratives, contemporary thought and literature increase their dialogic nature in a process of *Verwindung* and unending search (despite the awareness of the aim being unattainable), which makes the reader center-stage by drawing them into the text" (Spunta 101).

Si tratta di un vero e proprio *topos* della narrativa tabucchiana - il “dialogo mancato” (A. Tabucchi, *I dialoghi mancati*) -, rivelatore dello statuto problematico, scisso e instabile, dell’identità, perché se questa non può darsi – non può nemmeno strutturarsi – se non in un rapporto dialogico con l’altro – singolare e sociale -, il sistematico fallimento del dialogo e dell’incontro con l’altro – assente, scomparso, fantasmatico – indica il fallimento della costituzione della soggettività, almeno nella sua forma classica, coerente e unitaria³¹. A mancare, insomma, è l’io forte, razionale e coerente, dell’umanesimo moderno, in un dissolvimento che, però, è presentato in termini umoristici – anche nel senso dell’umorismo pirandelliano - più che drammatici, e del quale è esplicitata anche la positività antidogmatica ed antiautoritaria.

L’altro del quale, in Tabucchi, l’io va in cerca, generalmente mosso da ricordi e nostalgie, è quasi sempre assente: o perché è morto o perché non fa più parte della vita del personaggio; e, allora, si presenta sulla scena come un fantasma, o meglio un *alter ego*, riflesso e irradiazione della coscienza del personaggio. Poiché l’altro è fuori dalla cornice della storia, l’autoriflessione dell’io non può che incontrare le tracce che l’altro ha depositato nella sua coscienza: tracce che ovviamente non appartengono più a chi le ha impresse, ma a chi le ha inglobate dentro di sé e le rammemora con stupore e nostalgia. E così, nel fittizio incontro con l’altro, l’io incontra se stesso, o meglio uno dei suoi molteplici sé, e parlare con l’altro è un modo – uno dei tanti modi possibili - per parlare con se stessi, pretesto per l’autoriflessione e la rammemorazione:

Scrivere ai morti è una scusa, è un elementare fatto freudiano, perché è la maniera più rapida di scrivere a noi stessi (...) sto scrivendo a me stesso, anche se forse invece sto scrivendo alla tua memoria che ho dentro di me, alla tua traccia (...) in realtà sto scrivendo solo a me stesso: anche la tua memoria, la tua traccia sono solo una cosa mia, tu non ci sei in niente, ci sono solo io (A. Tabucchi, *I volatili del Beato Angelico* 212).

L’altro può essere tanto una persona amata e centrale nell’esistenza del protagonista – è il padre, oltreché in *Requiem*, nei racconti “Capodanno” (A. Tabucchi, *L’angelo nero* 107-152), “I pomeriggi del sabato” (A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio* 55-76) e gli “incanti” (A. Tabucchi, *Piccoli*

³¹ In questa prospettiva è da respingere la tesi di Francese sull’autocoscienza raggiunta dai personaggi tabucchiani attraverso il rispecchiamento intersoggettivo: di fatto, essa è negata dal contenuto stesso delle storie, e mette capo a una riappropriazione del soggetto in quei termini “forti” e stabili che Tabucchi cerca di capovolgere; esemplare del suo pensiero la seguente, troppo ottimistica, conclusione: “Intersubjective understanding is possible because the introspection carried forward by Tabucchi’s characters necessitates looking at the self from the outside, from the vantage of the other. They do so because part and parcel of their author’s poetic involves striving to obtain a diverse form of awareness of his own subjectivity, to see himself as others see him” (Francese, *Socially Symbolic Acts: The Historicizing Fictions of Umberto Eco, Vincenzo Consolo, and Antonio Tabucchi* 36).

equivoci senza importanza 47-62) -, ma può essere anche una madre, un coniuge o un figlio – quanto una persona che poco o nulla si conosce, figura misteriosa e ambivalente che il protagonista insegue o della quale cerca di ricostruire, come un *detective*, l'identità.

E' il caso di due romanzi come *Il filo dell'orizzonte* e *Notturmo indiano* (A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte*) (A. Tabucchi, *Notturmo indiano*), in cui Tabucchi ricorre all'indagine poliziesca piegandola – post-modernamente - in senso metafinzionale³², facendone un'avventura dell'io che, mentre sta cercando qualcuno nel mondo, capisce di essersi in realtà messi alla ricerca di se stesso, nel momento in cui l'altro si rivela una proiezione o una duplicazione di sé. Se l'altro è un doppio – o un fratello somigliante, un sosia – non lo è, come nel fantastico tradizionale, nel senso di un'alterità perturbante e insidiosa che mette sotto pressione – e magari in scacco matto – il soggetto, ma come una diramazione dell'io, un suo frammento accidentalmente venuto alla luce che – quasi archeologicamente - adombra la presenza di tutte le altre particelle in cui risulta (s)composto l'io.

Per questo, nel *Sogno di Fernando Pessoa, poeta e fingitore*, Alberto Caeiro – che nel racconto è maestro del poeta, in un rovesciamento metaletterario tra autore e personaggio – il quale ha convocato Pessoa nella sua casa in Sud Africa per fargli un'importante rivelazione prima di morire, si esprime in questi termini:

Sappia solo questo, che io sono lei (...). Sono la parte più profonda di lei, disse Caeiro, la sua parte oscura. Per questo sono il suo maestro (A. Tabucchi, *Sogni di sogni* 264-265).

E al poeta-discepolo che gli domanda come debba procedere sulla strada aperta da questa consapevolezza, risponde:

Lei deve seguire la mia voce (...), mi ascolterà nella veglia e nel sonno, a volte la disturberò, certe altre non vorrà udirmi. Ma dovrà ascoltarmi, dovrà avere il coraggio di ascoltare questa voce, se vuole essere un grande poeta (*Ibidem*, 265).

Programmaticamente indicando un ruolo – forse ultimo e residuale – per il poeta-intellettuale nell'età della tecnica, quello di mettersi in ascolto dell'inaudito e guardare in faccia, senza

³² Monica Jansen in "Tabucchi, Sciascia e il giallo-verità", definisce *Notturmo Indiano* un "giallo metafinzionale" per il suo rovesciamento dei canoni del giallo tradizionale, funzionale allo sviluppo del tema identitario (Jansen, Tabucchi, *Sciascia e il giallo-verità* 23).

nascondimenti o negazioni di sorta, la “verità” dell’io contemporaneo, la sua scomposizione non di mosaico, in cui ogni parte ha il suo posto accanto alle altre in una unità individuabile, stabile ed organizzata – come sembrava ancora all’occhio “veggente” della modernità, e com’è tutt’oggi per il razionalismo funzionale -, quanto di un insieme indeterminato, caotico, complesso e sempre mutevole. Il che comporta, per il poeta stesso, il procedere lungo un crinale sottilissimo, al di là del quale la dissoluzione del sé non è più scongiurabile o ricomponibile.

Così il protagonista di *Notturmo indiano* non può ottenere, come tutti gli altri, il pronostico sul suo futuro dall’indovino-scimmia, perché la sua individualità risulta assente, svaporata e confusa con l’alterità:

“Mi dispiace”, disse lui, “mio fratello dice che non è possibile, tu sei un altro” (...) “Dice che non è una questione di rupie”, tradusse il ragazzo, “tu non ci sei, non può dirti dove sei” (A. Tabucchi, *Notturmo indiano* 134-135).

Dove salta all’occhio che l’*inesistenza* del protagonista del *Notturmo* è diversa da quella del *Cavaliere inesistente* calviniano³³: mentre quest’ultimo si mantiene in vita, presente a se stesso e agli altri, e agente nel mondo, grazie alla pura volontà di esistere – e poteva ancora ispirare un’estrema, illuministica fiducia nell’intelligenza umana, in quanto potenza capace, pur con tutti i suoi limiti, di comprendere e governare il reale -, all’anti-eroe tabucchiano è senz’altro negata questa come qualunque altra possibilità di sfuggire alla propria impotenza - e inconsistenza. Anzi, se il suo viaggio ha uno scopo – al di là di quello, irrealizzabile, di ritrovare una persona che in realtà non esiste – potrebbe essere quello di accogliere questa inconsistenza come una *chance* di superamento della visione – e ossessione - occidentale per la quale la soggettività del corpo-intelletto è sempre – fatalmente - antagonistica all’oggettività del mondo sensibile:

Se l’esclusione del tutto vitale è legata all’occidentale abitudine di identificazione con un corpo-intelletto, alla visione e alla coscienza primaria e prevalente di essere un corpo, l’unica significativa acquisizione del protagonista in un viaggio per l’India (e la scelta del paese allora non è casuale) potrebbe passare proprio dall’allontanamento da questa da questa endiadi fatale, dalla capacità di uscire dal corpo, di vedersi, come *io*, altrove (Dolfi, Tabucchi. *La specularità, il rimorso* 52).

³³ Si legga, per esempio, come Agilulfo commenta il proprio status di essere incorporeo, la sua diversità rispetto a tutti gli altri uomini: “Agilulfo trascina un morto e pensa: “O morto, tu hai quello che io mai ebbi né avrò: questa carcassa. Ossia, non l’hai: tu sei questa carcassa (...). Bella roba! Posso ben dirti privilegiato, io che posso farne senza, e fare tutto. Tutto – si capisce – quel che mi sembra più importante; e molte cose riesco a farle meglio di chi esiste, senza i loro difetti di grossolanità, approssimazione, incoerenza, puzzo” (Calvino, *I nostri antenati* 346).

E tuttavia l'itinerario incongruo non approda a una conclusione demistificante e liberatoria, in cui una qualche verità – e tantomeno vitalità – si sprigiona dal caos degli accadimenti, quanto a un rovesciamento dell'apparenza in un'altra apparenza, in una circolarità che rimette tutto in discussione, oltre la verità e la menzogna. Per questo la narrazione è proposta in modo disorganico, per episodi e frammenti che mal si integrano e collegano tra loro, al punto da non riuscire a strutturarsi in storia, e resta in dubbio se un romanzo esista davvero, o non sia nient'altro che un'ipotesi nella mente dell'autore; il quale, di fronte alla precisa richiesta di raccontarne la trama, risponde sulla difensiva:

“Ma non è un romanzo”, protestai io, “è un pezzo qua e uno là, non c'è neppure una vera storia, sono solo frammenti di una storia. E poi non lo sto scrivendo, ho detto *supponiamo* che lo stia scrivendo” (A. Tabucchi, *Notturmo indiano* 156).

La storia ipotetica – o la non-storia - è quindi un susseguirsi di “*morceaux choisis*” – così li definisce Christine, la fotografa-interlocutrice del protagonista ³⁴-, frammenti lasciati affiorare a caso, i quali, come fotogrammi, non possono che inquadrare una porzione de- limitata della realtà, escludendone l'interezza. Per la fotografa tale pratica deve essere senz'altro stigmatizzata in quanto mistificatoria e immorale; cosa che la donna comprova facendo riferimento a un suo memorabile scatto dal quale è stato ricavato un ingrandimento in aggiunta alla fotografia; il soggetto di entrambe è un giovane africano con le braccia alzate che se nell'inquadratura stretta sembra intento a festeggiare una vittoria, nell'immagine completa si rivela essere stato appena freddato da un agente della polizia. La dis-integrazione operata dall'ingrandimento ha, in quest'ottica, comportato una falsificazione della realtà - addirittura un suo capovolgimento di senso -, e quindi non può avere diritto di cittadinanza all'interno dell'idea di *arte-verità* – che è anche *arte-integrità* – coltivata dalla fotografa.

E tuttavia, che esista un'oggettività alla quale riferirsi come parametro per distinguere con certezza il vero dal falso – o il morale dall'immorale – è un presupposto che il realismo assume come auto-evidente, mentre tale assunzione non è (più) possibile in una prospettiva postmoderna. Così tra la fotografa e il protagonista-scrittore del *Notturmo* si stabilisce una dialettica che ricalca quella che ha impegnato modernisti e postmodernisti: la fotografa, che diffida dei frammenti e pretende l'interezza – che punta alla verità essenziale scartando l'accidente –, pretende che lo scrittore le

³⁴ “Il mio libro si chiamava *Sudafrica* e aveva un'unica didascalia (...) *Méfiez-vous des morceaux choisis* (diffidate dei pezzi scelti)” (*Ibidem*, 157).

racconti “la sostanza del suo libro”; lo scrittore, dal canto suo, si schermisce – “è difficile dire il concetto di un libro” - e un po’ si burla di lei – “per esempio nel libro io sarei uno che si è perso in India (...) il concetto è questo” (A. Tabucchi, *Notturmo indiano* 157) – per poi dipanare una narrazione alla rovescia – in cui da soggetto della ricerca ne diventa l’oggetto, e la finzione si mescola alla realtà – che rappresenta una perfetta esemplificazione letteraria dell’idea tabucchiana di senso, di verità e di identità.

Si tratta, ovviamente, del “gioco del rovescio” in quanto fondamento strategico e procedimento basilare di tutta la narrativa tabucchiana. Così come – con grande disappunto della fotografa – nella storia ipotizzata tutto è poco chiaro e nulla sembra essere certo – per esempio, non si sa nulla, perché nulla si può sapere, tanto di colui che cerca quanto di colui che è cercato³⁵ -, e l’essenziale sembra tutto “fuori cornice”, l’arte narrativa di Tabucchi punta all’ipotetico, all’incongruente e all’incerto quali dimensioni che più ci appartengono, e meglio ci parlano di noi stessi e del mondo in cui viviamo. Punta alle ipotesi più che alle conferme, alle domande più che alle risposte, perché ciò che conta è l’investigazione in sé stessa al di là dei suoi esiti:

Mi piace procedere nella scrittura come se si trattasse di un’investigazione giudiziaria, perché nello scrivere, in fondo, non facciamo altro che raccogliere tutte le potenzialità che ci sono nell’etere, nella vita, e accumularle su un pezzo di carta. Si tratta di un lavoro demiurgico: dopo aver riunito tutte quelle grandi e piccole ipotesi, cerchiamo di trarne una tesi che, a volte, non riesce neppure ad apparire, ma non importa, perché l’importante forse è realizzare quel lavoro di istruzione preliminare (Cattaruzza 70).

Nella consapevolezza che non esiste verità assoluta e comprensione totale, meglio, secondo Tabucchi, posizionarsi su uno scetticismo che, se può depositare in noi l’amara insoddisfazione dell’imperfetto e dell’incompiuto, elude quegli esiti infausti ai quali hanno condotto, e conducono, le posizioni totalitarie, comprese quelle tecnocratiche:

Posseduti come siamo dal senso della precarietà, ci è impossibile uno sguardo totale e soddisfacente sulla realtà, bisogna accontentarsi di qualche barlume, di qualche visione, di qualche intuizione e continuare ad andare avanti. Forse, in fondo, è la cosa migliore, perché tutto questo ci ha fornito anche di scetticismo, che probabilmente è l’atteggiamento più sano in un mondo come il nostro. Non mi fido per principio dei sistemi che si basano su rigide credenze e su rigide convinzioni, perché credo che ci portino verso grandi disastri, come quelli che abbiamo già visto nel nostro secolo (Cattaruzza 71).

³⁵ “Ma lei chi è?”, chiese Christine, “voglio dire nel libro”. /” Questo non viene detto”, risposi, “sono uno che non vuole farsi trovare, dunque non fa parte del gioco dire chi è” (A. Tabucchi, *Notturmo indiano* 157).

Ciò che conta è cercare l'altro in sé stessi, sé stessi attraverso gli altri. L'identità attraverso l'alterità (e viceversa). E' ciò che può aver luogo – che dovrebbe sempre aver luogo – nella letteratura:

“E lui perché la sta cercando con tanta insistenza?”

“Chi lo sa”, dissi io, “è difficile saperlo, questo non lo so neppure io che scrivo. Forse cerca un passato, una risposta a qualcosa. Forse vorrebbe afferrare qualcosa che un tempo gli sfuggì. In qualche modo sta cercando sé stesso. Voglio dire, è come se cercasse sé stesso, cercando me: nei libri succede spesso così, è la letteratura” (A. Tabucchi, *Notturmo indiano* 158).

L'investigazione su se stessi e sul mondo può apparire fallimentare solo se la si giudica secondo i parametri di una razionalità ordinatrice che riduce le cose ai soli elementi misurabili secondo dei parametri preordinati, minimizzandole e strumentalizzandole – e in questo risiede il carattere pregiudiziale della tecnica, la sua *pre-potenza* -; da un altro punto di vista - quello che nasce dal ribaltamento di questa presunzione - la ricerca è stata sensata e fruttuosa, comunque degna di essere perseguita, perché ha portato all'accertamento dell'inesistenza e illusorietà di qualunque certezza sull'io e sul mondo, e quindi a un disvelamento di verità, pur se si tratta della verità del niente, del mistero e del non-senso:

In fondo, sebbene sia nel *Notturmo indiano* che nel *Filo dell'orizzonte* la ricerca è una ricerca mancata, nel senso “qu'elle ne aboutit à personne”, in fondo c'è una risposta perché il personaggio, il protagonista, colui che compie la ricerca, anche se non ha trovato l'altro, alla fine ha cercato sé stesso e ha trovato qualcuno (...). La ricerca l'ha dunque condotto nei confronti di sé stesso. Direi quindi che i *nobody* siamo noi tutti e, in questo caso, direi che il *nessuno* è proprio il personaggio narrante: è colui che fa la ricerca, che cerca il nessuno che sta dentro di noi, pirandellianamente inteso (Dolfi, Tabucchi. *La specularità, il rimorso* 125).

E se da sotto il profilo narrativo, Tabucchi sceglie per i suoi romanzi-indagini la struttura del giallo, lo fa proprio per metterne a nudo i limiti – che sono poi quelli della razionalità umana -, rovesciandolo e quasi irridendone le pretese logico-razionali. Ne demistifica la peculiarità che secondo Eco è alla base del suo successo, quella di celebrare “il trionfo dell'ordine finale (intellettuale, sociale, legale, morale) sul disordine della colpa” (Eco, *Postille a "Il nome della rosa"* 31-32). Mentre la *detection* classica si fonda sul “*congetturare* che tutti i fatti abbiano una logica, la *logica che ha imposto loro il colpevole*” (*Ibidem*), giungendo così alla soluzione del caso, il meta-

giallo – o “metaphysical detective story” -, manipolando e, infine, destrutturando le convenzioni del genere, mette al centro il “dubbio epistemologico che guida la ricerca razionale della verità” (Jansen, Tabucchi, Sciascia e il giallo-verità 25):

Un romanzo poliziesco metafisico è un testo che parodia o sovverte le tradizionali convenzioni poliziesche - come la chiusura narrativa e il ruolo del detective come lettore surrogato - con l'intenzione, o almeno l'effetto, di porre domande sui misteri dell'essere e del sapere che trascendono le mere macchinazioni della trama basata sul mistero (...). Ciò indica esplicitamente come gli scrittori postmoderni abbiano alterato il romanzo poliziesco. Tali scrittori hanno usato il processo raziocinante di Poe per affrontare insondabili questioni epistemologiche e ontologiche: cosa possiamo conoscere – se esiste qualcosa di conoscibile? Che cosa è reale – se esiste qualcosa di reale?³⁶.

Nel *Notturmo*, per esempio, ogni tappa e incontro del viaggio del protagonista sembra foriera di qualche indizio o informazione che aiuti a far luce sui tanti aspetti irrisolti della storia – a partire da quelli legati all'identità dei personaggi -, ma l'aspettativa è sistematicamente frustrata, e i piani della realtà più che convergere verso un possibile quadro d'insieme si moltiplicano e si scompongono, alimentando altri dubbi e interrogativi. Come nel caso della fotografia, occorrerebbe un punto di vista esterno e onnicomprensivo, da lontano e da fuori, che ovviamente è inattuabile, dato che il fuori della rappresentazione è anche il fuori della vita³⁷. L'esistenza è, piuttosto, un qui e ora intessuto di incongruenze e misteri, una molteplicità irriducibile in cui ogni evento si mostra plurale e mutevole a seconda della prospettiva dalla quale viene abordata.

Per questo Tabucchi ci propone un poliziesco-sciarada in cui l'enigma non si scioglie – e ci mostra chiaramente che non potrebbe sciogliersi pur se l'indagine andasse avanti *ad infinitum* –, e le possibili soluzioni-interpretazioni si moltiplicano, come le identità multiformi dei personaggi. E', così, messo definitivamente in luce il fallimento di quella logica che vorrebbe ordinare la realtà sulla base di costanti e assoluti che le sono estranei, mostra l'utilità di un approccio antidogmatico e antitotalitario in grado di confrontarsi con l'enigmaticità del reale:

³⁶“A metaphysical detective story is a text that parodies or subverts traditional detective-story conventions – such as narrative closure and the detective’s role as surrogate reader – with the intention, or at least the effect, of asking questions about mysteries of being and knowing which transcend the mere machinations of the mystery plot (...) it indicates explicitly how (...) postmodernist writers have altered the detective story. Such writers have used Poe’s ratiocinative process to address unfathomable epistemological and ontological questions: What, if anything, can we know? What, if anything, is real?” (Merivale e Sweeney 3).

³⁷ Di fronte alle evidenti incongruenze della storia, il protagonista spiega alla fotografa che il libro “deve essere un po’ come quella sua fotografia, l’ingrandimento falsa il contesto, bisogna vedere le cose da lontano” (A. Tabucchi, *Notturmo indiano* 161).

Il mondo che il narratore-detective avrebbe dovuto decifrare per sottoporlo al nostro scrutinio attraverso l'investigazione ha portato non alla conoscenza, bensì alla registrazione del progressivo fallimento della logica con cui derivare significato dalla realtà (F. Brizio-Skov, Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo 95).

E' questo, in fondo, il fine più nobile – e il cuore – di ogni creazione artistica, quello di scavalcare la logica del plausibile – cosa che non è dato quasi mai fare nella quotidianità della vita "reale" – per accedere – attraverso quella che Tabucchi, sulla scorta di Pessoa, definisce la "finzione vera"³⁸ – a un contesto di plausibilità dell'implausibile" (Bodei, Giochi proibiti. Le "vite parallele" di Antonio Tabucchi in Dedicato a Antonio Tabucchi 126), in cui conosciamo la moltiplicazione, piuttosto che l'ordinaria riduzione, del mondo e dell'io:

Per virtù dell'arte, invece di vedere un solo mondo, il nostro, lo vediamo moltiplicarsi (Proust 205).

In questa dimensione l'io e il mondo, il soggetto e l'oggetto, rivelano la loro inestricabile connessione: l'io multiplo non è soltanto un portato del mondo multiplo – per effetto della disintegrazione, e virtualizzazione, della realtà del mondo tecnologico - ma è anche il generatore del mondo multiplo, in quanto sede di una molteplicità di prospettive interpretative che *fanno mondo*. E i personaggi letterari, configurazione primaria delle potenzialità dell'arte, sono al tempo stesso la causa e l'effetto, l'incarnazione e la rivelazione della molteplicità del nostro io individuale:

Già, ma dove nasce un personaggio? Sono io che me lo chiedo. E cosa significa? Da quale parte, da quale anfratto di ciò che abbiamo la presunzione di essere, arriva? Sarà quella "altrità" di cui parla Machado, cioè quella molteplicità che tutti siamo e che si oppone a quell'io che l'anima unica del cristianesimo (e del resto anche la psicoanalisi) ha imposto alla nostra civiltà occidentale, pragmatica persino nella metafisica? (A. Tabucchi, Intervista con Romana Petri, in Avvenimenti libri 62).

Ce lo ricorda anche Remo Bodei, che per fare luce su Tabucchi si riferisce all'eteronimia pessoana:

³⁸ Si veda, tra gli altri loci, il colloquio tra il protagonista e Pessoa in Requiem, in cui il poeta così si difende dall'accusa di aver basato il suo successo letterario sulla menzogna: "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, la verità suprema è fingere, questa è la convinzione che ho sempre avuto" (A. Tabucchi, Requiem 124-125).

Pessoa non afferma, dunque, come Flaubert, “Madame Bovary sono io”; dato che il nostro io è multiplo, tutte le nostre creazioni letterarie, persino i personaggi dei nostri sogni, sono, da un lato, sfaccettature dell’io, dall’altro vivono anche nella loro dimensione propria, mostrando in noi la presenza a grappolo di altri io potenziali, ossia di altri punti di vista panoramici sul mondo (Bodei, Giochi proibiti. Le "vite parallele" di Antonio Tabucchi in Dedicata a Antonio Tabucchi 120).

Secondo Bodei, la creazione di “interlocutori immaginari” che prendono forma di personaggi letterari è un gioco la cui serietà è misurabile sulla base delle conseguenze – senz’altro positive - cui mette capo, nel senso che “dubitare di essere un unico indivisibile individuo, sentirsi `dividuo`”, comporta per il soggetto un ampliamento delle possibilità conoscitive ed esistenziali, e, alla fine, una sorta di liberazione dalle limitazioni del reale:

Tabucchi mostra come mediante la letteratura ciascuno possa vivere altre “vite parallele” alla sua, immaginarsi fornito di più biografie possibili, che ne moltiplicano le possibilità. In questa prospettiva, il romanzo e il suo consumo possono essere considerati anche come rimedio alle limitazioni casuali e a quelle necessarie della vita (*Ibidem*, 121).

Tabucchi stesso sembra accreditare questa posizione interpretativa, sulla dimensione del gioco come essenziale alla vita umana, e sulla letteratura come “gioco serio”, la cui posta è estremamente alta:

Credo nel gioco serio, nel gioco vero, quello in cui si rischia qualcosa di importante, in cui si può persino arrivare a giocare l’esistenza (Cattaruzza 29).

La sottolineatura del rischio che questo gioco comporta appare indicativa di un carattere meno pacificato, e più problematico, della letteratura tabucchiana, di quell’ambivalenza postmoderna nell’ambito della quale l’inquietudine del *dépaysement* convive con la fibrillazione immaginativa e conoscitiva – sempre in una forma baluginante e precaria. E se, come afferma Bodei, le opere letterarie ci permettono di migrare incessantemente da un mondo all’altro, le opere di Tabucchi ci dimostrano che questa migrazione non è vivibile come un’esperienza di tranquilla e arricchente gratificazione, innanzi tutto perché non vi è una realtà solida e protettiva come una casa alla quale, dopo l’*excursus* immaginativo, fare ritorno. Nell’universo tabucchiano il vivere da “frontalieri” tra il reale e i suoi possibili significa, piuttosto, muoversi sonnambulicamente tra realtà

e sogno, così come tra l'io e le sue duplicazioni-proiezioni, lungo un crinale scivoloso che bordeggia l'abisso:

(...) con la desolata conclusione che entrambi (reale e sogno) si equivalgono (...) ci troviamo proiettati all'improvviso nella dimensione dell'Assurdo (Tabucchi, *Un baule pieno di gente*. Scritti su Fernando Pessoa 90).

Nell'assenza di qualunque punto di riferimento e di qualunque certezza – nell'assenza di Dio -, il "nomadismo" tabucchiano mette capo a un'esperienza insieme di ritrovamento e di perdita, di scoperta e frustrazione – perché "ci si rende conto che dietro la porta che si è aperta ce n'è un'altra, dietro la quale ce ne sarà probabilmente un'altra" -, che è l'esperienza del nostro mondo come "labirinto borghesiano", infinitamente privo di ordine, stabilità e prospettive di senso (Cattaruzza 82).

Questo intrappolamento non mette capo, tuttavia, alla tragicità del moderno, ma si risolve quasi sempre in quel disincanto ironico in cui è la coscienza "postuma" di essere giunti, dopo un cammino durato secoli e intessuto di polvere e di gloria, all'ultima stazione della Storia umana. Un disincanto "umoristico" dal quale può persino scaturire una risata, che nasconde un dolore angoscioso, anzi che ne è l'altra faccia, come la risata di Spino, il protagonista de *Il filo dell'orizzonte*, sul cui significato l'autore stesso si è interrogato (A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte*).

Come *Notturmo indiano*, il romanzo ruota attorno a un'indagine metafisico-esistenziale: il protagonista, assistente nell'obitorio di un ospedale, nel tentativo di svelare l'identità di un giovane morto in uno scontro con la polizia, finisce per interrogarsi sulla propria vita e sull'esistenza in generale:

Nella logica segreta del racconto (la sua "geometria ignota", "impossibile da formulare in un ordine razionale o in un perché"), l'inchiesta per svelare l'identità di una persona sconosciuta viene sostituita dall'inchiesta per trovare un significato nella vita del protagonista, il quale ora cerca la sua vera identità, inevitabilmente celata dietro una maschera formata da abitudine, frustrazione, stanchezza, rinuncia e tendenza all'oblio (Ceserani, *Il filo dell'orizzonte*: è Luino o Duino il posto dove andare? in *Dedica a Antonio Tabucchi* 144).

Su entrambi i piani la sua investigazione fallisce: l'identità del giovane rimane misteriosa, così come inestricabili e avvolti nell'oscurità restano i nodi esistenziali. Il suo percorso investigativo, incongruo e aleatorio, è piuttosto alimentato da una forma di curiosità ossessiva che da un concreto

desiderio di conoscenza, e sembra rovesciare all'esterno – nell'indagine su uno sconosciuto – una sotterranea inquietudine tanto estranea al sé quanto familiare.

Dopo aver raccolto una serie di indizi che non portano a nulla, ed essersi illusoriamente avvicinato alla soluzione del caso – un appuntamento rivelatore, al quale però nessuno si presenta –, Spino si è ritrovato solo e sconfitto in mezzo alle ombre di un mistero insolubile, e allora “suo malgrado ha cominciato a ridere” (A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte* 105). Tipico uomo postmoderno, “Spino ha ricevuto scacco matto dalla vita” (A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* 56), perché nel fallimento della sua personale indagine ha identificato un fallimento metafisico, che riguarda tutti gli uomini, e che dipende dalla “impossibilità di cogliere i veri nessi delle cose che sono” (A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte* 98):

Possiamo dire, prendendo a prestito la definizione di Brian McHale, che quello che ci viene proposto ne *Il filo dell'orizzonte* non è un esercizio di epistemologia, che non abbiamo un testo di scoperta e conoscenza, quale sarebbe stato se fosse stato un romanzo poliziesco, ma un esercizio di ontologia, e cioè un romanzo sull'esistenza umana, il cui problema non è l'identità del giovane ucciso e ciò che gli è successo, ma l'identità di Spino, chi è lui, chi siamo noi, e dove siamo, in che tipo di mondo, o mondi e di vite abitiamo (Ceserani, *Il filo dell'orizzonte: è Luino o Duino il posto dove andare?* in *Dedica a Antonio Tabucchi* 155).³⁹

Il fallimento dipende dal fatto che gli eventi si presentano a noi entrando e uscendo dal nulla, senza una ragione comprensibile, e non si collegano tra loro in un ordine di senso che non sia quello determinato dal totalitarismo della ragione tecno-strumentale – il quale, essendo *non-umano*, non può che tradursi in un non-senso per chi abbia ancora attese di senso umane. Se l'orizzonte di senso si sposta continuamente in avanti contestualmente a chi lo insegue, dimostrandosi inattuabile – è questa l'indicazione che ci dà il titolo stesso del romanzo - chi, come Spino, si sforzi nonostante tutto di collegare tra loro gli eventi – e di decifrare i segni che gli eventi depositano nel mondo -, finisce per ritrovarsi intrappolato in quel labirinto-rizoma che è il mondo della postmodernità. E con lui il lettore, che Tabucchi mette di fronte al sovvertimento delle convenzioni “epistemologiche” attraverso le quali il giallo fa prevalere una idea di un universo ordinato la cui conoscenza è possibile, a patto di usare bene le risorse della razionalità:

³⁹ Lo stesso capovolgimento “metafisico” della detective story agisce in *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, con un identico meccanismo che “delude le aspettative del romanzo giallo e destabilizza il lettore costringendolo a porsi quesiti, a chiedersi come mai le convenzioni del genere giallo vengano alterate e perché la scoperta dell'assassino non coincida con la sua punizione. Si deve dedurre che la struttura “alterata” del romanzo è un continuo richiamo a ciò che è appunto assente nel racconto: la giustizia” (F. Brizio-Skov, Antonio Tabucchi. *Navigazioni in un arcipelago narrativo* 154).

Il lettore di Tabucchi percorre un cammino labirintico che lo porta a scoprire che la frammentazione della realtà e i quesiti ontologici irrisolti sono specchio della sua condizione di uomo di fine millennio (F. Brizio-Skov, Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo 97).

Mentre Guglielmo da Baskerville – protagonista di un altro giallo postmoderno come il *Nome della Rosa* – riesce (ancora) a organizzare gli elementi probatori della sua indagine secondo un ordine razionale, trovando una via d'uscita dal labirinto-biblioteca, Spino, pur usando lo stesso metodo congetturale, non riesce a individuare la “logica implacabile” che ordina e collega gli accadimenti e le cose (A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte* 98), e si ritrova intrappolato in una specie di perverso, irrisolvibile “gioco dell’oca”, che rimanda alla nullità della vita stessa:

E così eccolo di nuovo a vagare in cerca di niente, i muri di queste viuzze sembrano promettergli un premio che non riesce a raggiungere, come se costituissero il percorso di un gioco dell’oca fatto di caselle vuote e di trucchi nel quale lui continua a girare sperando che a un certo punto la ruota si fermi e la pallina cada su un numero che dia significato a tutto. E intanto là c'è il mare, che lui guarda. Su di esso passano sagome di navi, qualche gabbiano, nuvole (A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte* 71).

Di fronte a una meccanica degli eventi composta per lui in un “balletto leggiadro e funesto” (*Ibidem*, 20), i cui movimenti risultano assurdi e incomprensibili, se qualcosa gradualmente si chiarisce a Spino, nell’oscurità che lo circonda, è che il senso della vita è ignoto, e che “Nobodi, pur esistendo, è come se non fosse esistito” (A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* 56).⁴⁰ Nell’ipotesi interpretativa di Tabucchi stesso, l’assurdità di questa rivelazione gli provoca una risata beckettiana nella quale è insieme riso e pianto⁴¹, disperazione e speranza, come di chi si renda conto di non essere altro che un’umile marionetta “i cui fili sono nella mani della Necessità”. Tuttavia, quest’amara presa di coscienza può mettere capo a una paradossale forma di liberazione:

Egli crede di volere, ma in realtà “è voluto”. Quando se ne accorge, quando la fantasia lo spinge a evocare la semplice immagine della marionetta mossa dai fili, Spino ride. Ma ridere, in questo caso, significa anche spezzare

⁴⁰ Non sfugga, nel passo finale, l’indicazione sull’ombra di Spino, anch’essa molteplice e divisa come la sua identità: “Lo spiazzo era illuminato da fanali gialli antinebbia che traevano dal suo corpo quattro ombre proiettate ciascuna in direzione opposta all’altra, come se volessero fuggire da lui a ogni passo” (A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte* 104).

⁴¹ A questo proposito, Tabucchi stesso in *Autobiografie altrui*: “E sempre per quel principio dei vasi comunicanti dell’umore biliare che può trasformarsi in lacrime, ecco la poesia *Rir, roer* di Alexandre O’Neil in cui il principio sembra appartenere davvero all’omeopatia: E se fossemos rir, / Rir de tudo, tanto, / que a forza de rir, nos tornássemos pranto (...)” (A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* 54).

un incantesimo. Se Spino ride perché si è accorto di essere una marionetta, non è *già più* una marionetta. Ridendo ha spezzato i fili invisibili che lo muovevano (A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* 58).

Come Spino – sembra volerci dire Tabucchi – anche all’uomo postmoderno è data una *chance* esistenziale, che non passa per la negazione ma per l’accettazione del niente che ci costituisce – e costituisce il mondo in cui viviamo, del niente dal quale, insieme a tutte le cose, sporgiamo per poi ritornarvi, nell’imperscrutabile mistero delle ragioni e dei fini di questo fugace, avventuroso e travagliato viaggio:

Spino è ritornato nel nulla a cui apparteneva. E ride (A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte* 59).⁴²

La morte come orizzonte esistenziale all’interno del quale operare un ripensamento della propria umanità – insieme a un confronto con la società e con la Storia - è il tema dominante di due romanzi come *Sostiene Pereira* e *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (Tabucchi, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*), che per il loro impianto realistico e la loro tensione “civile” sono stati a volte erroneamente interpretati come opere “a tesi”, in cui Tabucchi, smessi i panni un po’ scomodi dello scrittore metaletterario, sarebbero approdato a una narrativa ideologica, o peggio di consumo, giocata sulla “leggibilità” – se non banalità – della narrazione così come dei contenuti. Esemplificativo, in questo senso, il commento di Luca Doninelli - apparso nel 1994 su “Il Giornale”, due mesi dopo la pubblicazione di *Sostiene Pereira* – secondo il quale il romanzo sarebbe ideologicamente giocato su un’opposizione semplicistica bene/male, con la polarità positiva collocata sul fronte socialista-libertario:

Tutta la storia, anzi, la Storia è un conflitto tra reazionari e progressisti. I reazionari vogliono soffocare la libertà umana in nome della propria farneticante idea del bene, che intendono imporre a tutti: i progressisti sono i giovani che sacrificano la vita in nome della libertà e della tolleranza (Doninelli).

⁴² Il *Filo dell'orizzonte*, non diversamente dal *Notturmo indiano*, è stato da molti critici interpretato come un libro tematico sulla morte; si legga, per tutti, Walter Geerts: “Il *Filo dell'orizzonte* è un libro sulla morte, e per dirlo subito in parole banali sulla vita come morte e sulla morte come vita (...) Il momento in cui Spino, il protagonista (...) si trova a dover registrare il cadavere di un giovane (...), questo momento è anche il punto di partenza, da parte sua, di una sistematica e paziente ricerca sull’identità del giovane, dell’identificazione con lui e, anzitutto, del lento apprendimento ed inseguimento della morte. Lo spazio narrativo si stende qui tra il rifiuto di una morte trovata e l’accoglienza di una morte ricercata” (Geerts 115).

L'equivoco, che è evidentemente frutto di una lettura frettolosa dell'opera, forse sarebbe piaciuto allo stesso Tabucchi, il quale, come si sa, ha sempre considerato il fraintendimento non soltanto un *leitmotiv* dell'esistenza ma anche una chiave di lettura interpretativa spesso in grado di aprire delle porte normalmente inaccessibili alla più nitida – e apparentemente più affidabile – razionalità lineare. Sicuramente ci è utile, in questa sede, per ribadire come, anche nelle opere narrativamente più accessibili, Tabucchi resti fedele alla poetica postmoderna dell'indeterminatezza e del dubbio, che ne fa un lucido e profondo interprete della nostra contemporaneità. Qui, lungi dal recuperare un posizionamento "forte" rispetto alla realtà, continua a presentarci del mondo in cui viviamo puri ed enigmatici "splinters of existence"⁴³ che, a dispetto di qualunque applicazione di logica, permangono nella loro disordinata disaggregazione.

Si tratta di un mondo, quello della postmodernità, la cui indecifrabilità – e, al limite, assurdità – non può essere neutralizzata, ma soltanto indagata attraverso gli strumenti di un pensiero antidogmatico e aperto alla molteplicità delle prospettive – nella consapevolezza che nessuna può essere assunta come assoluta e definitiva:

Anche in *Sostiene Pereira* Tabucchi rimane un narratore postmoderno: il testo pone quesiti irrisolti, il romanzo termina, ma non finisce, lasciando le varie problematiche create dal romanzo aperte all'interpretazione del lettore. Non esiste mai nella narrativa tabucchiana un unico messaggio, un'unica verità che l'autore vuole trasmettere al lettore tramite il testo, ma molte verità, molte interpretazioni (F. Brizio-Skov, Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo 128).

La "scheggia esistenziale" che *Sostiene Pereira* ci mette di fronte è la crisi di un intellettuale costretto dagli eventi drammatici del suo tempo – la dittatura militare di Salazar – a mettere in discussione sé stesso e la sua collocazione nel contesto storico-sociale in cui vive. Dell'identità di Pereira non si traccia un semplice *iter* redentivo, di risveglio e riscatto in una nuova personalità più stabile e matura, ma un processo di scomposizione e ricomposizione, che piuttosto mette in luce la natura frammentaria e instabile della soggettività, il suo essere una misteriosa molteplicità variabile nel tempo e nello spazio in modo imprevedibile e accidentale – "una sola moltitudine"⁴⁴:

⁴³ Così A.L. Lepsky: "The art of Tabucchi has often been defined as minimalist. Barilli takes Bret Easton Ellis phrase "less than zero" and applies it to the splinters of existence which Tabucchi puts before us, and which disintegrate as they are presented" (Lepsky 200).

⁴⁴ The title he has given to one collection of Pessoa's writings "Una sola moltitudine" (Pessoa) could be extended to Tabucchi's characters: they are too ambiguous, a multitude of personalities within one person – Pirandello's "uno, nessuno e centomila" (Pirandello), Pessoa's heteronyms" (see Tabucchi, *Un baule pieno di gente*) (Tabucchi, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*) (*Ibidem*, 200).

Il mistero che affrontano è il concetto di identità: la relazione del soggetto con se stesso e con il mondo fenomenologico. L'identità per questi soggetti, però, resiste all'oggettivazione: non può essere manipolata a posteriori in forma narrativa. Poiché non è data alcuna soluzione finale all'enigma, il soggetto non può cogliersi come un essere la cui natura è chiarita attraverso la dialettica "storia/racconto" (...). I protagonisti di Tabucchi sembrano incarnare quella che Paul Ricoeur chiama un'ermeneutica del sospetto, il sospettare che sia un errore attribuire certezza e stabilità all'identità individuale ⁴⁵.

Piuttosto che la logica ordinata di un percorso redentivo – quello tipico di molta letteratura realistica moderna - il vero operatore del cambiamento in Pereira sembra essere il caso, che lo porta a contatto con una nuova prospettiva sulla realtà – la lotta contro il regime di Monteiro e di altri giovani idealisti-rivoluzionari, così come “l’opposizione silenziosa” di padre Antonio e dell’amico Silva -, portandolo a sospettare che la vita che sta conducendo ormai da tempo – tutta imperniata su un’idea della letteratura come avulsa dal contesto storico-sociale – rappresenti una non-vita, mera facciata di ordine e tranquillità dietro la quale, come nella società in cui vive, agisce una invisibile corruzione mortifera – “pensò: questa città puzza di morte, tutta l’Europa puzza di morte” (A. Tabucchi, *Sostiene Pereira. Una testimonianza* 90).

Fin dalle prime pagine il giornalista-intellettuale si ritrova assorto a meditare sulla morte, ne è ossessionato in un modo incomprensibile, assurdamente antitetico al gioioso contesto che lo circonda:

Quel bel giorno d’estate, con la brezza atlantica che accarezzava le cime degli alberi e il sole che splendeva, (...) lui si mise a pensare alla morte. Perché? Questo a Pereira è impossibile dirlo. Sarà perché suo padre, quando lui era piccolo, aveva un’agenzia di pompe funebri (...), sarà perché sua moglie era morta di tisi qualche anno prima, sarà perché lui era grasso, soffriva di cuore e aveva la pressione alta (...), ma il fatto è che Pereira si mise a pensare alla morte, sostiene. E per caso, per puro caso, si mise a sfogliare una rivista (A. Tabucchi, *Sostiene Pereira. Una testimonianza* 7).

⁴⁵ “The mystery they confront is the concept of identity: the relation of the subject to itself and to the phenomenological world. Identity for these subjects, however, is resistant to objectification: it cannot be manipulated a posteriori into narrative form. Since no final solution to the enigma is given, the subject cannot grasp itself as a being whose nature is clarified through “history/story” (...) Tabucchi’s protagonists seems to endorse what Paul Ricoeur calls a hermeneutics of suspicion, the fallacy of crediting self-identity with certainty and stability”. (Botta, *Detecting Identity in Time and Space - in Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism - by P.Merivale e S.E. Sweeney* 222).

La concatenazione degli eventi che metteranno in crisi le sue certezze è presentata come fortuita e non consequenziale, tanto da legittimare il dubbio che, se qualcuno degli accidenti elencati non si fosse presentato, la coscienza di Pereira sarebbe rimasta “addormentata”, e il giornalista avrebbe continuato a vivere – o a morire – aggrappato a quelle illusorie certezze che gli impediscono di vedere la realtà – e di riconoscere la natura oppressiva e distorsiva del regime salazariano. Se non avesse incontrato Monteiro - e cioè la sua concezione ideale di una società libera e giusta ispirata al marxismo –, forse avrebbe continuato a vivere nel solco di un pensiero conformistico che, separando l’azione dell’individuo dai suoi fini – in questo caso la letteratura e il giornalismo dalla politica –, perché i fini sono di competenza esclusiva del regime totalitario dominante – ieri politico, oggi tecnocratico - finisce per separare l’individuo da ogni orizzonte di senso e, in ultima analisi, da se stesso.

La meditazione sulla morte, in questo senso, non sarebbe più una sterile ossessione, ma un’opportunità per l’uomo di mantenersi radicato ai valori della sua umanità, strappandosi alla disumanizzazione provocata dal regime:

La società dei consumi, sterile e incapace di riflettere sui valori profondi della nostra civiltà, ha invece cancellato la morte dai nostri costumi. Una nuova riflessione sulla morte farebbe bene a tutti noi (Ferraro 69).

Se è vero che “Pereira pensa alla morte perché è una persona profonda” (*Ibidem*, 69), non si può negare che, prima di trovare il coraggio di riscattarsi nel suo coraggioso gesto di opposizione al regime – nel finale aperto del romanzo –, stenti a inverarsi in una personalità compatta e consapevole che realizza in un percorso coerente e finalizzato; piuttosto, lo si vede crogiolarsi in una condizione regressiva, di fuga dalla realtà – che lo porta, per esempio, a condurre frequenti monologhi con il ritratto della moglie morta –, o agire in modo confuso e contraddittorio, condizionato da pensieri conflittuali, esitazioni, nostalgie e rimorsi.

Perlomeno due Pereira si presentano sulla scena: quello che permane nel suo “bozzolo” di ricordi e fantasie letterarie, dentro il quale si trincerava deresponsabilizzandosi – non soltanto rispetto alla questione politico-sociale⁴⁶, ma anche relativamente alla sua “testimonianza”, tanto da rifiutarsi

⁴⁶ A chiunque gli ricordi che, come intellettuale e giornalista, dovrebbe prendere la parola contro le violenze e gli abusi del regime, risponde con frasi del tipo: “mi occupo solo della pagina culturale” (A. Tabucchi, *Sostiene Pereira. Una testimonianza* 96).

di riferire fatti, pensieri, persino sogni⁴⁷ -, e un secondo Pereira che sente insinuarsi tra le pieghe della coscienza un confuso disagio di cui non riesce a comprendere l'origine e comincia a uscire allo scoperto, ma quasi suo malgrado. Se comincia ad aiutare il giovane Monteiro - sempre con prudenza, quasi riluttante rispetto a un impulso esterno a se stesso - non lo fa per ragioni etico-politiche bensì di carattere personale: il giovane rivoluzionario è, inizialmente, il catalizzatore accidentale di un dubbio – che i valori sui quali ha poggiato la sua intera esistenza non siano in grado di reggere all'urto della realtà presente e andrebbero perlomeno rimodulati -, per poi configurarsi come una proiezione affettiva – il figlio che lui e la moglie avrebbero voluto -, ed egoica, l'*alter ego* che Pereira ritrova dentro la molteplicità degli io che lo costituiscono – ma anche i vari necrologi, come quello di Majakovskij rappresentano degli io potenziali che Pereira ha sempre preferito ignorare -.

In questo modo, giunge a comprendere che, se da giovane avesse imboccato un cammino esistenziale e politico simile a quello di Monteiro, sarebbe forse diventato come lui, una persona consapevole del presente che si proietta verso il futuro; è il dottor Cardoso a rappresentargli la frequentazione col giovane come un'opportunità di far emergere un suo io egemone e, tagliato il cordone ombelicale col passato, cominciare a “frequentare il futuro” (A. Tabucchi, *Sostiene Pereira*. Una testimonianza 158). A Pereira le considerazioni di Cardoso lì per lì sembrano ragionevoli e incoraggianti, e tuttavia non appena si separa dal medico – quasi si allontanasse dalla voce della sua coscienza - è sopraffatto da un sentimento misto di nostalgia e solitudine, che sembra poterlo ricacciare nella “morta gora” della sua consueta (non)vita:

Pereira si alzò e lo salutò. Lo guardò allontanarsi e sentì una grande nostalgia, come se quel commiato fosse irrimediabile (...). E quando il dottor Cardoso uscì dalla porta e scomparve nella strada lui si sentì solo, veramente solo, e pensò che quando si è veramente soli è il momento di misurarsi con il proprio io egemone che vuole imporsi sulle coorti delle anime. Ma anche se pensò così non si sentì rassicurato, sentì invece una grande nostalgia, di cosa non saprebbe dirlo, ma era una grande nostalgia di una vita passata e di una vita futura, sostiene Pereira (*Ibidem*, 159).

La sua oscillazione tra stasi e cambiamento, passato e futuro – vale a dire, tra io contrapposti - continua anche nelle ultime fasi della storia, quando Pereira comincia a esporsi personalmente a

⁴⁷ Per esempio, quando omette deliberatamente l'oggetto di una sua riflessione esistenziale: “si mise a pensare alla sua vita, ma di questo non ha voglia di parlare, sostiene”; o di parlare di un sogno significativo: “perché il suo sogno non ha niente a che fare con questa storia, sostiene” (*Ibidem*, 124-126).

protezione dei giovani antifranchisti – per i quali ha cominciato a sentire un sentimento inatteso, quasi di affetto paterno -, e proprio in questa fase cruciale, la sua incapacità di comprendere i fatti – a cominciare da quelli di cui è lui stesso protagonista – e la sua inettitudine decisionale continuano significativamente ad accompagnarlo:

Pereira spense le candele e si chiese perché si era messo in tutta quella storia, perché ospitare Monteiro Rossi, perché telefonare a Marta e lasciare messaggi cifrati, perché entrare in cose che non lo riguardavano? Forse perché Marta era diventata così magra che sulle scapole le si vedevano due scapole sporgenti come due ali di pollo? Forse perché Monteiro Rossi non aveva un padre e una madre che potevano dargli ricovero? Forse perché lui era stato a Parede e il dottor Cardoso gli aveva esposto la sua teoria sulla confederazione delle anime? Pereira non lo sapeva e ancora oggi non saprebbe rispondere (*Ibidem*, 179).

Questa insicurezza è rappresentativa della magmaticità – ed enigmatica – della psiche umana – dinamica e aperta alla metamorfosi quanto statica e persistente nella sua inerzia -, e dimostra chiaramente come, a sostanziare anche quest’opera di Tabucchi, sia un pensiero “debole” – che mette capo a un’identità debole - che, pur contraddicendo gli assoluti di un’ideologia autoritaria come il fascismo salazarista, evita di lasciarsi trascinare sul suo terreno – l’assolutismo metafisico -, per adottare un approccio autoconsapevole e autocritico, proteso a difendere un’umanità minacciata.

È ciò che Tabucchi sembra avere a cuore anche in *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (Tabucchi, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*), che porta all’attenzione il tema della giustizia negata – anche in uno stato di diritto. Come in *Notturmo indiano* e ne *Il filo dell’orizzonte*, la sovversione delle regole della *detective story* è funzionale al rovesciamento della metafisica hegeliana per la quale “tutto ciò che è reale è razionale, tutto ciò che è razionale è reale” (Hegel 15). E la delusione delle aspettative del lettore – basate sulle convenzioni di genere e, naturalmente, sulle logiche razionali-consequenziali – richiama la sua attenzione su ciò che va oltre la *detection*: in questo caso, sulla negazione della giustizia per i cittadini comuni, vittime della disumanità del Potere. Perché, come dimostra Tani nel suo *The innovative Anti-Detective Novel*, negli anti-romanzi gialli caratterizzati dal fallimento della giustizia è la vicenda esistenziale dei *detective* l’elemento centrale della storia, laddove la loro natura caratteriale è decisiva nel portarli al riscatto o alla rovina (Tani 10-25 e segg.).

In *La testa perduta di Damasceno Monteiro* i protagonisti, un giornalista e un giudice, nonostante tutta la loro buona volontà di far luce su un brutale omicidio, si dimostrano poco più

che improvvisati investigatori: avviluppati nelle oscure reti di chi vuole nascondere la verità, finiscono per arrovellarsi in discussioni infinite e autoreferenziali, perdendosi dietro a desideri irrealizzabili, dubbi e rimpianti, nei quali rischiano a ogni passo di smarrirsi:

Firmino è lontano dalla mente “sovrumana” della narrativa poliziesca classica. L'indagine è lenta e fitta. Il progresso è dovuto più al caso che all'abilità intellettuale dell'investigatore (...). Firmino è raffigurato come un investigatore riluttante e piuttosto mediocre (...). Firmino è un narratore stranamente inaffidabile e distratto⁴⁸.

Dove la mancata focalizzazione sul “caso” da risolvere e le divagazioni sono la spia di un “altrove” al quale la mente del *detective* è rivolta:

“Di quello che seguì, Firmino riuscì a memorizzare solo qualche frase. Cercava di prestare tutta la sua attenzione possibile ma la sua mente, come priva di controllo, vagava (Tabucchi, La testa perduta di Damasceno Monteiro 210).

Ciò di cui sembrano andare in cerca non è tanto “la testa perduta” di Monteiro, la sua identità, ma la propria, come se la struttura esteriore del giallo fosse il travestimento di un romanzo – o un metaromanzo – di formazione. Anche qui, della soggettività Tabucchi mette in luce il “lato manco” (Palmieri), l'indeterminatezza e la precarietà, quasi volesse avvertirci che è nel riconoscere la nostra vera umanità – e non nel mistificarla nelle forme artificiali che i sistemi di potere ci mettono a disposizione – l'unica strada per preservarla, mantenendola in un *habitat* connaturato di diritti e di libertà in cui soltanto può sopravvivere.

Mostrare la debolezza può essere un segno di forza, gesto rivoluzionario che rafforza il messaggio politico ed etico-sociale prospettato. Tabucchi ne fa il cuore della sua narrazione, forse perché, nell'età della tecnica e della comunicazione di massa, quell'altrove enigmatico che è la “vita interiore” è l'unico soggetto – residuale quanto vitale - del quale può e deve occuparsi la vera letteratura:

Credo che alla letteratura, oggi, debba molto interessare quella che si dice la vita interiore. “La vita è altrove”, la vera vita è sempre altrove. Il compito che resta oggi alla letteratura, se ne ha uno, è quello di cercare di affacciarsi

⁴⁸ “Firmino is far from the superhuman mastermind of classical detective fiction. The investigation is slow and fitfut. Progress is due more to chance than to the intellectual prowess of the sleuth (...) Firmino is depicted as a reluctant and rather mediocre sleuth (...) Firmino is a oddly unreliable and distracted narrator” (Cannon 164 e 169).

alla vita interiore. La realtà effettuale oggi è guardata, detta, raccontata dai mezzi di comunicazione di massa; tocca alla letteratura spiarne gli angoli bui (Listri I-II).

CAPITOLO 8: L'ESSERE COME RAMEMORAZIONE: IL TEMPO E LA STORIA TRA MEMORIA, SAUDADE E ASSENZA NELL'OPERA DI ANTONIO TABUCCHI

Nelle opere di Tabucchi la memoria – tanto individuale quanto collettiva – rappresenta il luogo immaginario in cui l'esistenza si realizza, in modo contraddittorio e paradossale, nella sua postumità. Essa (ri)crea un *contesto virtuale* sostanziato da sogni, nostalgie e ricordi, che da un lato riproduce la condizione storica dell'essere umano contemporaneo: quello *status* inedito e mortificante in cui tutto è già accaduto e, raggelati in una contingenza priva di futuro, agli uomini non resta che operare al servizio di un apparato tecnico il quale, promuovendo risultati operativi e non finalità, dissolve la Storia come tempo dotato di senso:

Ma la tecnica, lo abbiamo visto, non si propone fini: ciò verso cui si muove non sono *scopi*, ma *risultati* delle sue procedure, per cui se la coscienza dell'uomo occidentale è ancora persuasa della continuità storica, il carattere afinalistico della tecnica ha tolto a questa continuità qualsiasi orizzonte in cui reperire un senso. In questo modo la storia giunge alla propria fine, che viene a coincidere con il suo dissolversi nel fluire insignificante del tempo (Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica* 516).

Dall'altro lato, di fronte a una realtà inquietante e insensata, la memoria fornisce – in Tabucchi come in molti postmoderni – una dimensione di rifugio, uno spazio breve ed effimero dentro il quale l'Essere può ancora esistere come *rammemorazione*, intesa come tentativo di sottrarre i relitti all'annientamento promosso dalle forze dominanti della tecnoscienza. Come l'immaginazione e il sogno, la memoria ci offre una conoscenza alternativa della realtà, ma, appunto perché contaminata dalla fantasia e distorta dalla soggettività, tende a confermare più che a smentire quel divario ontologico che separa irrimediabilmente l'io dal mondo. Fuorviante e inaffidabile – per ammissione dello stesso autore⁴⁹ – non è in grado di ripristinare quella continuità storica che la logica della razionalità tecnica ha interrotto – o, meglio, ha assorbito nei suoi processi funzionali –, ma può raccontare ancora qualcosa di umano – foss'anche il suo ineffabile, doloroso enigma.

Questo perché, in Tabucchi, la memoria è promossa da quella *saudade* che – sulla falsariga di Pessoa - ne fa un "teatro interiore" in cui vita e sogno, passato e presente, identità e alterità si mescolano al punto da diventare indistinguibili. Una memoria nostalgica, non-lineare e

⁴⁹ Così in *Notturmo Indiano*: "La realtà passata è sempre meno peggio di quello che fu effettivamente: la memoria è una formidabile falsaria. Si fanno delle contaminazioni, anche non volendo" (A. Tabucchi, *Notturmo indiano* 81)

frammentaria, le cui produzioni dipendono integralmente dalla soggettività che la esercita, dai suoi portati emotivi ed esperienziali, che non hanno alcuna pretesa di oggettività:

I testi di Tabucchi soprattutto degli anni '80 parlano di ciò che non è più, del non-esistente, non per ricostruire quella realtà così com'era, ma per rappresentarla come il soggetto immagina che avrebbe potuto essere (Schwarz-Lausten 67).

La memoria-*saudade* ripropone quella modalità rovesciata di rapportarsi al reale caratteristica della metanarrativa tabucchiana degli anni '80 – anche se presente in tutta la sua opera –, la quale mira a smarcarsi dal realismo in quanto conformazione all'esistente, valorizzando quella dimensione del possibile in cui l'esistente è messo in discussione – se non in crisi.

Se, stando a Calvino, la forza di Perseo consiste in un "rifiuto delle visione diretta" (Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* 7), l'altrove generato dalla falsificazione della memoria – così come dai percorsi dell'immaginazione e del sogno – non mette capo a una evasione dal mondo fine a sé stessa, ma a una strategia conoscitiva basata su un doppio movimento che, simultaneamente – e paradossalmente – si allontana e approssima alla realtà – si allontana per più approssimarsi –, e che accetta il rischio di perdersi pur di riuscire a ritrovarsi. È un dislocarsi rispetto alle costrizioni di un vedere – e di un vivere – rigidamente prescritto dal sistema che di volta in volta prevale in un contesto storico-sociale; ed è la negazione di questo sistema che imbrigliandoci nelle sue maglie procedurali ci toglie la libertà – perfino quella di non voler essere liberi. Per Tabucchi è questo il *core* stesso della scrittura letteraria:

Scrivere rappresenta un punto di vista dislocato dal quale guardare il reale (...) l'evasione da un punto di vista univoco e costrittivo che si chiama Antonio Tabucchi e l'immersione nel punto di vista di un personaggio che non sono questo "io" che parla, ma un io inventato (...) attraverso il cui sguardo mi sforzo di guardare il reale (Sinibaldi e La Porta 89-95).

Poiché la realtà è falsificata dal pensiero dominante – la razionalità strumentale della tecnoscienza – l'arte deve opporsi alla logica aristotelico-cartesiana su cui si fonda tale pensiero, e "negare i contrari e affermarli allo stesso tempo per generare il paradosso". (Tabucchi, *Interpretazione dell'eteronimia di F. Pessoa*, in *Studi Medio-latini e Volgari*, vol. XXIII 149). Deve essere arte della negazione, e praticare a sua volta la falsificazione, perché "per arrivare alla verità bisogna (...) invertire ciò che è stato invertito" (Jansen, *Tabucchi: molteplicità e rovescio* in N.

Roelens - I. Lanslots, *Piccole finzioni con importanza. Valori della letteratura italiana contemporanea* 140):

Fingere che sia reale ciò che è reale significa sottrarsi (...) alla schiacciante e massiccia presenza della finzione: è un paradosso magico grazie al quale resta al poeta nella sua assoluta non-libertà la libertà di non essere libero (*Ibidem*, 140).

La dislocazione che la memoria opera sulla realtà è una fattispecie di “paradosso magico”, tra i più frequenti messi in atto da Tabucchi. Il destino che si offre ai personaggi che la sperimentano è sintomaticamente duplice: da un lato la prospezione sul passato arricchisce la visione del presente di dettagli che ne consentono una migliore comprensione; dall’altro, proprio tale moltiplicazione delle prospettive può generare un *dépaysement* in cui il soggetto rischia di smarrirsi. Inoltre, la conoscenza della realtà presente è, spesso, tanto assurdamente dolorosa da “accecare” l’io, sommergendolo di nostalgie e di sensi di colpa così insostenibili da fargli preferire l’incoscienza o la regressione.

Di fronte al “rituale incomprensibile” (A. Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza* 9) del processo che mette di fronte, come giudice e imputato, i suoi due migliori amici della giovinezza il protagonista di *Piccoli equivoci* è assalito da una opprimente “nostalgia della Semplificazione” (*Ibidem*, 17), che lo porta a condannare l’evoluzione storica basata sul progresso tecnoscientifico – ma, anche, quella consapevolezza autocritica generata dall’autoriflessione a cui lui stesso si è affidato per cercare di capire gli eventi della sua vita:

In un attimo (...) ho capito che noi eravamo lì a causa di una cosa che si chiama Complicazione, e che per secoli, per millenni, per milioni di anni essa ha condensato, strato su strato, circuiti sempre più complessi, sistemi sempre più complessi, fino a formare ciò che ora noi siamo e ciò che stiamo vivendo (*Ibidem*, 17).

E, allora, il desiderio rovesciato in nostalgia lo porta a vagheggiare uno stravagante, impossibile ritorno a un’epoca primordiale dell’evoluzione, nella quale, venendo meno l’autocoscienza scompare anche la sofferenza che le è connessa:

E mi è venuta la nostalgia della Semplificazione, come se i milioni di anni che avevano prodotto gli esseri che si chiamavano Federico, il Leo, Maddalena, il Deputatino e io stesso – questi milioni di anni per sortilegio si dissolvessero in un bruscolo di tempo fatto di niente: e ci ho immaginati tutti quanti seduti su una foglia. Voglio

dire, seduti propriamente no, perché i nostri organismi erano diventati microscopici e mononucleari, senza sesso, senza storia e senza ragione (...) (*Ibidem*, 17).

Qui l'azione della memoria non conduce a una riappropriazione del presente, anzi si ha l'impressione che il presente si dissolva, inghiottito dal passato: la visione dell'assurdo dramma che ha travolto l'esistenza dei quattro amici non è emotivamente sostenibile, e il protagonista preferisce abbandonarsi alla "immagine di un passato che per me era il presente, proprio come in un vecchio film" (*Ibidem*, 9). L'altrove si fa abbandono "al ritroso dell'evocazione" (*Ibidem*, 9), tra le note di una canzone nostalgica e di una danza-incantesimo a cui si ricorre come a scongiuri volti a cancellare il presente e a riportare in vita il passato; e il tempo letteralmente "impazzisce" nella coscienza tormentata dai sensi di colpa:

E così gli anni hanno continuato a svolazzare avanti e indietro, come venivano, mentre il Leo e Federico continuavano a ballare con Maddalena nel salotto stile impero. In un attimo, sempre come in un vecchio film, mentre stavano seduti là in fondo, uno con la toga e l'altro dentro la gabbia, il tempo ha cominciato a fare la giostra senza ordine, tipo foglietti del calendario che volano via e si riappiccicano l'uno sull'altro (*Ibidem*, 13).

E, tuttavia, pur a costo di un immenso dolore, una chiarificazione è balenata alla coscienza: se intere esistenze possono essere determinate – e compromesse per sempre – da piccoli equivoci, malintesi ed errori senza importanza – che si presentano con una "leggerezza insostenibile" perché del tutto insensibile ai drammi umani -, la vita è un assurdo non-senso e si riduce a una beffarda commedia in cui ciascuno è costretto a recitare una parte in cui non si identifica:

Perché mentre pensavo questo ho proprio pensato che tutto era davvero un enorme piccolo equivoco senza rimedio che la vita si stava portando via, ormai le parti erano assegnate e era impossibile non recitarle; e anch'io, che ero venuto col mio blocchetto per gli appunti, anche il mio semplice guardare loro che recitavano la loro parte, anche questa era una parte, e in questo consisteva la mia colpa, nello stare al gioco, perché non ci si sottrae a niente e si ha colpa di tutto, ognuno a suo modo (*Ibidem*, 16).

La retrospezione dei ricordi, che apre una sospensione nel presente ponendosi come una "digressione" talmente importante da porre in secondo piano l'essenziale, mette in scena un'esperienza soggettiva del tempo che, filtrata – e, spesso, stravolta – dalla soggettività, si disconnette da quella visione logico-razionale delle cose che si fonda sul "principio di realtà". Che sia innescata – proustianamente - da una percezione sensoriale – come una voce in *Voci portate da*

qualcosa (A. Tabucchi, *L'angelo nero* 11-28)– o da una più profonda autoriflessione – che conduce il personaggio a fare i conti col proprio passato, a rimpiangerlo o a volersene pentire, come accade a Pereira -, essa è il prodotto della rielaborazione dell'io che, contaminandola sentimentalmente – per mezzo di desideri, sogni e rimpianti – ne fa una memoria individuale. Tabucchi la valorizza come modalità privilegiata di rapportarsi al reale perché è quella che, aggirando le “trappole” della razionalità logico-matematica – la quale riduce la categoria del tempo alla sola dimensione “cronometrabile”, quantitativa -, lascia venir fuori la qualità umanamente significativa dell'esperienza temporale, con la sua stratificazione affascinante e intricata.

Alla memoria individuale i personaggi tabucchiani si affidano ogni volta che il presente sembra bloccato in una inutile ripetizione – e il futuro risulta inarrivabile -, quasi avvertissero confusamente che non possiamo capire chi siamo se non ricordiamo ciò che siamo stati. Così in *Lettera da Casablanca* (A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio* - seconda edizione - 25-40), il protagonista scrive alla sorella quasi in forma testamentaria, al termine di un tormentoso bilancio esistenziale:

Il mondo è stolto, Lina, la natura è turpe e io non credo nella risurrezione della carne. Credo però nei ricordi (*Ibidem*, 40).

Come spesso accade, la catena dei ricordi è innescata casualmente – e “sensorialmente” – da una palma che il personaggio osserva dalla finestra dell'ospedale in cui è ricoverato, e che gliene ricorda una simile cresciuta nel giardino della casa in cui ha trascorso l'infanzia; ma il racconto di Ettore-Josefine diventa il resoconto di una vita intera – recitato a se stesso più che agli altri -, fondato su una fiducia incondizionata nella sua memoria. Al punto che l'immagine ricordata della madre è per lui più fededegna di una riproduzione fotografica della stessa:

Un'altra cosa che mi resta della mamma è un'immagine, ma la si vede a malapena, è una fotografia (...), la mamma sta uscendo di casa con una zuppiera, è appena entrata nella fotografia che il signor Quintilio ha già fatto clic, c'è entrata per caso e in movimento, per questo è un po' sfocata e di profilo, si stenta persino a riconoscerla, tanto che io preferisco pensarla come me la ricordo. Perché io me la ricordo bene (...) (*Ibidem*, 29).

Il soggetto si rifiuta di riconoscerla nella mera oggettività di un'immagine fotografica, e alla sua “pietrificazione” preferisce la fluidità trasfigurante dell'affetto, che genera un ricordo immaginario: Ettore-Josephine ha solo sognato di aver preso parte alle straordinarie vacanze

sull'Appennino che la madre gli aveva raccontato di avere vissuto da giovane; ma il sogno ha preso vita, trasformandosi nel ricordo "desiderante" ed estatico tipico di un evento realmente vissuto:

Se tu sapessi, nei miei primi anni in Argentina, quanto ho desiderato di avere vissuto io quelle vacanze! Le ho tanto desiderate, le ho tanto immaginate che a volte mi succedeva uno strano sortilegio, e mi ricordavo di vacanze passate a Gavinara e a San Marcello, eravamo io e te, Lina, da piccoli, solo che tu invece di essere te eri la mamma piccola e io ero tuo fratello e ti volevo un gran bene (...) e allora io ti abbracciavo e ti sussurravo "mamma, mamma, stringimi forte, mamma", e tu mi stringevi forte, mentre rotolavamo eri diventata la mamma come io l'ho conosciuta (...) (*Ibidem*, 30).

La memoria alterata sembra, quindi, poter arricchire la vita del personaggio di alcune emozioni che la realtà gli ha negato – "noi non abbiamo avuto un'infanzia felice" (*Ibidem*, 27), ricorda alla sorella -; tuttavia, il suo potere è confinato ai territori dell'immaginazione, e si congela alle soglie del misterioso dramma che ha spezzato la vita della famiglia – e ha costretto Ettore a emigrare in Argentina -, un dramma al quale il protagonista del racconto spesso allude senza mai chiarirne con esattezza i contorni – dichiara che il padre avrebbe fatto qualcosa di male durante la sua infanzia, ma che lui lo avrebbe perdonato -, probabilmente perché questi contorni sfuggono anche a lui. L'azione dei sentimenti fa sì che della realtà si conservino soltanto alcuni frammenti, e quindi la memoria infittisce l'enigma in quel raddoppiamento del vivere che è il ricordare, e mette di fronte all'*enigma del tempo*, al mistero del suo far nascere dal nulla le cose, per poi farle scomparire come se non fossero mai esistite.

Così il protagonista de *Il gatto dello Cheshire* (A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio* - seconda edizione - 135-142), raggiunto dall'inatteso, stravagante messaggio dell'ex-fiamma Alice che, dopo tanti anni, dice di volerlo rivedere, si ritrova a ripensare a un periodo della sua vita che aveva completamente dimenticato; ed è sbigottito, nel contempo, dall'evidenza di questa obliosa cancellazione - come se il tempo potesse letteralmente inghiottire "città, gli amici, tutto" (*Ibidem*, 138) – e dalla sorprendente riapparizione dei fatti del passato, anche se unicamente sotto forma di idea:

Dopo tanto tempo. Tutto inghiottito dagli anni: quel periodo, quella città, gli amici, tutto. E anche la parola gatto, anche quella inghiottita dagli anni, che riaffiora nella memoria insieme col sorriso che quel gatto si portava appresso, perché era il sorriso del gatto dello Cheshire (...). Ma nel frattempo il gatto era scomparso, proprio come nel libro. Chissà che non fosse rimasto il sorriso, ma il sorriso solo, senza il volto che era padrone di quel sorriso. Perché il tempo passa e divora le cose, forse rimane solo l'idea (*Ibidem*, 138).

Dove, il riferimento-citazione è da interpretare come una spia dell'enigmaticità dell'accaduto – la relazione tra Gatto e Alice, il protagonista e la donna amata -, dal momento che, nel romanzo di Carroll, il gatto dello Cheshire esprime la sua arguzia tramite sciarade e *calembour*, e rafforza l'oscillazione paradossale con cui gli eventi si presentano, e sono giudicati:

Era un tempo di meraviglie, ma lo era? Lei era Alice, e lui il gatto dello Cheshire: tutto un divertimento, come una bella storia (*Ibidem*, 138).

Preso alla sprovvista da questa "imboscata del destino", Gatto si ritrova in una condizione di sfasatura temporale - "in ritardo con sé stesso" (*Ibidem*, 140) -; vorrebbe andare oltre "la meccanica di superficie" (*Ibidem*, 139) delle cose per arrivare al cuore degli eventi, ma nessuna delle ipotesi che riesce a formulare risulta plausibile o soddisfacente: resta soltanto il *rebus* dell'esistere nella sua nuda evidenza; resta un passato che non è stato possibile comprendere mentre lo si viveva, e tanto più adesso che riemerge deformato dal filtro della memoria; e un presente governato dal caso, in cui il soggetto è frastornato da incertezze, nostalgie e sensi di colpa che lo trattengono al di qua di qualunque movimento, perché "visto che non c'è certezza, ogni movimento è soltanto circostanziale e mai dettato da un fine. In questo senso ogni cambiamento è una riconferma di inettitudine verso una vita in cui si viaggia ma non si evolve" (Jansen, Tabucchi: molteplicità e rovescio in N. Roelens - I. Lanslots, Piccole finzioni con importanza. Valori della letteratura italiana contemporanea 139):

"Micino dello Cheshire", cominciò (Alice) (...) "Mi vorresti dire, per piacere, da che parte si va da qui?"

"Dipende soprattutto da dove vuoi andare", disse il Gatto.

"Per me fa lo stesso", disse Alice.

"Allora non ha importanza la strada che prendi", disse il Gatto.

"... Purché arrivi *da qualche parte*", aggiunse Alice come spiegazione (Carroll 75-76).

Specularmente, nel racconto di Tabucchi, il viaggio in treno non va a buon fine – Gatto non incontrerà mai Alice tanto per una combinazione sfortunata quanto per una mancanza di determinazione - e, come molti altri viaggi e altre *quest* della narrativa tabucchiana, dimostra di non essere nient'altro che un luogo mentale - di sospensione del tempo - in cui il soggetto può sperimentare, attraverso il ricordo e l'autoriflessione, l'impossibilità di assegnare un senso compiuto

e univoco al reale, e di raggiungere una verità che non sia limitata, ipotetica e provvisoria, come l'essere umano che la concepisce. Nel tempo raggelato dai ricordi – “il tempo non passa quando si va indietro nel tempo” (A. Tabucchi, *L'angelo nero* 97) -, i personaggi di Tabucchi non respingono “la forza che hanno le cose di tornare” (A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte* 98), anzi sembrano trovare nell'essere trascinati altrove delle memorie un parziale, effimero sollievo alla “stolida e massiccia perentorietà” (A. Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza* 19) di una immanenza buia e incomprensibile.

E' così per la protagonista di *Aspettando l'inverno*, la quale, per sfuggire alla nausea e al dolore insopportabili che sperimenta nei giorni del funerale del marito, non trova altra soluzione che estraniarsi dalla realtà presente – e da se stessa - per rifugiarsi nei ricordi:

E anche alla cerimonia fu presente come se non fosse presente; fu lì solo con il suo corpo e lasciò che la mente vagasse altrove, a suo piacimento, nella geometria dei ricordi (*Ibidem*, 25).

Geometria che, piuttosto che euclidea, può essere definita “frattale”, in quanto dal passato – dalle “profondità sepolte dentro il suo corpo stanco di vecchia” (*Ibidem*, 24) - emergono frammenti di realtà, più che interi, secondo un meccanismo anti-logico che lascia la protagonista sbigottita; e, mentre non riesce a localizzare la casetta dove ha trascorso tante vacanze felici, poiché la sua posizione e i suoi contorni sfumano nell'indistinto, ha un ricordo preciso, in “dettagli insignificanti e vivissimi” (*Ibidem*, 25), di una singola stanza – una camera da letto – di quella stessa abitazione. Un rovesciamento sineddotico tra la parte e il tutto, tra il micro e il macrocosmo, a testimonianza del fatto che la memoria individuale sfugge al principio di realtà, rispondendo piuttosto alle dinamiche sentimentali – irrazionali o, meglio, a-razionali - attraverso le quali il soggetto esprime i propri desideri e bisogni più profondi. Possibilità, questa, che si sconta in termini di incertezza e disorientamento – causati dall'inaffidabilità delle informazioni che pervengono all'attualità della coscienza -; un prezzo che chi non è disposto a disancorarsi dalla razionalità pragmatica non è disposto a pagare.

Per questo la protagonista del racconto, sopraffatta dalla frustrazione e dal rancore – per un destino non scelto, pur se socialmente apprezzabile -, decide di bruciare i preziosi manoscritti delle opere dell'illustre marito; e, prima di farlo, sfoga la sua rabbia manomettendo “l'odiosa pendola cinese” (*Ibidem*, 26) – legata al ricordo negativo di un soggiorno a Macao -, in un modo che è indicativo del rimescolamento temporale che, quasi involontariamente, produce. Compie, così, una

specie di vendetta duplice, “postuma” e paradossale, in cui è un sentimento umanissimo, misto di frustrazione per la vita passata e di paura per quella futura – per quell’“inverno della vita” che per lei sta cominciando:

Mentre saliva le scale senti l’odiosa pentola cinese che batteva sette colpi (...). Cominciò a far girare le lancette con un dito, con determinata lentezza, e la pentola batté allegramente le otto, e poi le nove, le dieci, le undici, le dodici. Le fece fare il giro completo e disse: è già domani. E poi le fece fare un altro giro e disse: è già dopodomani. E poi tornò indietro, e la pendola ubbidiente batté tutte le ore in ordine decrescente (*Ibidem*, 26).

Sentimenti simili, e un simile desiderio di vendetta, appartengono al protagonista di *La trota che guizza tra le pietre mi ricorda la tua vita* (A. Tabucchi, L'angelo nero 91-106), un anziano poeta, un tempo famoso e oggi abbandonato da tutti - nel quale Tabucchi neanche molto velatamente adombra la figura di Eugenio Montale – che esercita la *saudade* come un’arma di negazione del presente e di ribaltamento identitario *post mortem*. Il protagonista del racconto tabucchiano, che vive un presente mortifero, di nostalgie e di rancori, decide di giocare un ultimo beffardo scherzo – al mondo e al destino, così come a se stesso - affidando a una giovane poetessa-ammiratrice l’incarico di pubblicare dopo la sua morte venti madrigali che, così diversi da tutte le sue precedenti poesie, costituiranno un’inaudita provocazione per il suo pubblico di critici e lettori.⁵⁰

Inaridito e rancoroso come la protagonista di *Aspettando l’inverno*, vive la non-vita di chi ha ormai vissuto fino in fondo la sua tragedia, e non aspetta altro che la morte – trascorre il tempo “a guardare i visi dei morti alle pareti” (*Ibidem*, 96) e canticchiando il *Requiem* di Verdi. Eppure, nel suo cantuccio al riparo dal *caos* che è diventato il mondo, qualcosa ancora percepisce: “le folate di vento” del tempo che, con l’ondeggiamento di una mareggiata che avanza e si ritira, si ripresenta alla coscienza (*Ibidem*, 102). E allora la memoria del poeta si attiva, stimolata da quella incomprensibile, stupefacente “nostalgia allo stato puro” che è la *saudade*, e la sua storia si rimette in moto tornando indietro nel tempo (*Ibidem*, 98). E nell’immobilità a-storica di un presente che non procede più, si può iniziare un viaggio incongruo e avventuroso, si può “partire lontano, con l’immaginazione e il ricordo”, che sono “la stessa cosa” (*Ibidem*, 98):

⁵⁰ Nell’interpretazione di Tabucchi, Montale avrebbe fatto lo stesso: con la pubblicazione programmata dopo la sua morte del *Diario postumo*, avrebbe cercato di fare il verso a se stesso dissacrando, insieme alla sua celebrità di poeta premio Nobel, la miticità della poesia stessa, in un’epoca – come quella della tecnica e della comunicazione di massa – popolata di falsi e odiosi miti.

(...) e senti di nuovo la nostalgia. Si era già ritrovato, in una sera d'ottobre, in una piazza davanti a una chiesa. Era con una donna e sedevano su una panchina. O forse lo aveva solo immaginato, chissà. I ricordi, quando sono lontani, assomigliano all'immaginazione, sembrano un sogno (*Ibidem*, 98).

Durante questo viaggio, il poeta si ritrova seduto al ristorante con la donna amata in procinto di partire, e decide di "correggere" quell'addio, modificando – immaginando di farlo - un comportamento errato, dettato da rabbia, dolore e gelosia. Questo significa "vivere due volte lo stesso momento", ed è un "sortilegio" che solo la memoria può mettere in atto, correggendo il *definitivo* – cioè l'assurdo intollerabile che è nel passato (*Ibidem*, 99):

Ti ho portato un madrigale, continuò, l'ho scritto per te, nel nostro vero addio non te lo portai, che stupido, non te lo portai perché ero arrabbiato con te, ti odiavo perché mi lasciavi (...), lo so cosa pensi, pensi a come è possibile che nella vita si possa vivere due volte lo stesso momento, ebbene, è un sortilegio che ci è concesso perché tu sei Lydia e io sono il tuo poeta, e il sortilegio si compie qui, in questo caffè (*Ibidem*, 99).

Questa "duplicazione del vivere" che offre una seconda *chance* al vecchio poeta, per quanto salvifica resta una menzogna, una bolla di sapone che la "prosa della realtà" fa scoppiare nel momento in cui la cuoca Rita si presenta con il piatto per la cena: "una trota salmonata bollita" in cui il pesce-emblema della poesia di Montale, desublimato e riportato alla sua materialità, si presenta come tutto ciò che è sopravvissuto di un passato carico di quell'entusiasmo vitale che adesso non c'è più – "e ora di tutto quello che c'era stato restava solo una trota lessa davanti a lui" (*Ibidem*, 101). Il poeta sente sulle spalle tutto il peso del tempo, così come il senso di colpa per la "menzogna doppia" che ha orchestrato: la pubblicazione di quelle poesie-parodie che potrebbero minare la sua fama poetica (*Ibidem*, 103). Il che è probabilmente ciò che Montale stesso voleva: dissacrare il "monumento poetico" che gli era stato costruito intorno – e il mito stesso della poesia -, per ritagliarsi una nuova identità, insieme antica e nuova, coerente e contraria a quella reale, e garantirsi uno spazio di libertà sia pure postumo.

Del resto, la "postumità" è il destino dei poeti del nostro tempo - il poeta ligure lo aveva compreso in anticipo rispetto ai postmoderni – e, come sostiene Tabucchi, non può esserci per noi libertà o verità se non nell'immaginazione, nella memoria e nel sogno. E pazienza se la scrittura-menzogna è "un peccato contro sé stessi" (*Ibidem*, 103), perché il peccato è collegato all'assoluzione, anzi, per questo tipo di colpa è previsto un "perdono preventivo" (*Ibidem*, 105), che un *Requiem* di Verdi canticchiato distrattamente come uno scongiuro può far scendere su "tutti, i

presenti e gli assenti, i vivi e i morti, e soprattutto sé stesso” (*Ibidem*, 103); e forse, per mezzo di questo scongiuro, un barlume di verità e di comprensione del rebus del mondo può apparire per un breve istante:

Era lei. La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita, disse la sua bella voce giovane, e riattaccò. Restò un attimo pensieroso. Ho capito, pensò, finalmente ho capito. O forse no, chissà, era ancora una semplice citazione. Ah, se almeno avesse capito, pensò. Sorrise. Forse ora si sarebbe messo a cantare il Requiem. Confu-tatis, maledictis, canticchiò sottovoce. Si diresse verso camera sua. Lucrezia e Lydia lo aspettavano (*Ibidem*, 106).

Anche quando il ricordo non sembra far altro che riaprire vecchie, dolorose ferite, e la scrittura si presenta come una pratica oziosa e inutile, vale sempre la pena ricordare e scrivere la propria storia. Così la protagonista di *Staccia Buratta* (A. Tabucchi, *L'angelo nero* 51-70), paralizzata dai sensi di colpi e offesa dall'inesorabilità del tempo, capisce di essere ancora, nonostante tutto, “una donna con una storia” (*Ibidem*, 53). Naturalmente – lo capisce subito – dare a una vita la forma di una storia è operazione complicata e faticosa, che espone al rischio del disorientamento e del fallimento. Eppure, si dice, non ha altro da fare per darsi un volto e uscire dall'*impasse*; capisce che se il suo vissuto, non importa quanto tragico e assurdo, diventerà una storia non sarà accaduto invano; basta cominciare – a scrivere, a ricordare – senza perdersi nella ricerca di un principio – nel senso di un inizio ma anche di una ragione – in quanto esso è inesistente, o umanamente non conoscibile:

Il problema era da dove cominciare. Dove comincia una storia? Pensò che le storie non cominciano, le storie accadono e non hanno un principio. O almeno quel principio non si vede, sfugge, perché era già iscritto in un altro principio, in un'altra storia, il principio è solo la continuazione di un altro principio (*Ibidem*, 53).

Per Tabucchi l'Essere è – heideggerianamente – puro accadimento⁵¹; accadimento e rammemorazione, perché ciò che non è ricordato è come se fosse esistito invano, o non fosse mai esistito. Per questo, in *Dolores Ibaruri versa lacrime amare* (A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio* - seconda edizione - 93-100), la madre del giovane terrorista accusato di aver commesso crimini atroci prima di essere trucidato dalla polizia, contrappone all'immagine pubblica del figlio quella privata, racchiusa nella sua memoria materna. Per farlo deve raccontare “un'altra storia” al giornalista che

⁵¹ Così Tabucchi in *Autobiografie altrui*: “Anche la vita è scandita da qualcosa, e non so bene cosa. Scandita da qualcosa che in psicoanalisi si potrebbe chiamare “evento”. Gli eventi ritmano la nostra vita, ma non si sa quando arrivano né da dove arrivano.” (A. Tabucchi, *Autobiografie altrui*. Poetiche a posteriori 86-87).

raccoglie la sua testimonianza, giornalista che, come tutti, ascoltando – e, probabilmente, dando credito – a quanto divulgato dai media, non ha mai veramente conosciuto il giovane (*Ibidem*, 100). Questo racconto, la cui intenzione potrebbe essere quella di riabilitare la memoria di Piticche – il soprannome del giovane, fin da bambino -, mostra piuttosto l'impossibilità di superare il divario pubblico/privato – e quello apparenza/verità -, perché nella società della tecnica e della comunicazione mediatica, l'identità individuale è stata assorbita dalla sua immagine pubblicizzata:

Cadute le distinzioni tra interiorità ed exteriorità, profondità e superficie, attività e passività, l'unico tratto distintivo che resta in gioco nell'età della tecnica a sfondo conformista è quello desumibile dal mondo dei prodotti della tecnica, la *pubblicità* (Galimberti, Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica 658).

L'essere umano, che per ragioni conformistiche ha rinunciato alla propria interiorità, finisce per riconoscersi nella "pubblicità dell'immagine" e nella "parola diffusa" dell'informazione, che ha sostituito la vera comunicazione, riducendo all'insignificanza la "parola intima", quella che ha autenticamente a che fare con un'umanità fatta di sentimenti, desideri e sogni (*Ibidem*, 658). La madre di Piticche è istintivamente, confusamente consapevole di questa atroce barriera, che arresta la conoscenza degli esseri umani a una exteriorità in cui la tenerezza dei veri affetti e l'intimità più privata non hanno alcun diritto di cittadinanza:

(...) detto "il Piticche", è atroce, non le pare? Come fa la gente a capire che è un nome di tenerezza? Anche lei non lo capisce, magari posso spiegarle l'origine del nome, il significato, ma cosa vuol dire per noi questo non può capirlo nessuno, nei nomi c'è il tempo passato insieme, le persone che ci sono morte, cose fatte insieme, luoghi, altri nomi, la nostra vita (A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio* - seconda edizione - 95-96).

Eppure, la donna coraggiosamente rivendica il suo diritto di parlare e di essere ascoltata, così come quello di divagare – "lo so che divago, mi lasci divagare" – sapendo che per arrivare al cuore di una vita non ci si può limitare a quei pochi dati di fatto, banali quanto esteriori, che la burocrazia informativa esige (*Ibidem*, 97). Occorre raccontare che Piticche è stato un bambino allegro che ha passato l'infanzia a giocare con un Pinocchio-pupazzo – e a fingersi lui stesso Pinocchio -, per diventare poi uno "scolaro eccezionale" (*Ibidem*, 98) e un ragazzo affettuoso, che durante l'ultimo anno di vita del padre giocava con lui a scambiarsi delle lettere "come se ciascuno di loro fosse un personaggio dei libri che avevano letto" (*Ibidem*, 99). Bisogna ricordare che dal padre "sognatore" aveva ereditato la passione per la politica e le sue idee socialiste libertarie; quel padre che aveva

combattuto la resistenza e la guerra civile spagnola e una volta aveva litigato con Dolores Ibarruri, la celebre *Pasionaria* – la quale aveva abbracciato senza mezzi termini il comunismo sovietico –, avvertendola che un giorno avrebbe “pianto amaramente sugli errori commessi” (*Ibidem*, 99). E per questo, quando i crimini dell’Unione Sovietica erano stati svelati, e il padre soffriva, al tempo stesso, per i dolori fisici della malattia e per quelli morali provocati dal tradimento dei suoi ideali, Piticche si era messo nei panni della *Pasionaria* e gli aveva scritto la lettera che cominciava con “Dolores Ibarruri versa lacrime amare” (*Ibidem*, 100). Una persona di animo così sensibile avrebbe mai potuto fare del male a qualcuno? Sicuramente il giovane rappresentato dai giornali come uno spietato assassino non è il Piticche che la madre conosce. La pubblicità dell’immagine non corrisponde alla realtà privata di un’esistenza, e la parola diffusa dell’informazione contraddice quella intima della vera comunicazione. Eppure, non c’è dubbio che a essere creduta sarà la parola pubblica e informativa, perché conforme a quei parametri di nuda, asettica oggettività nei quali soltanto si riconosce il nostro mondo.

Contro questi parametri si scagliano anche i protagonisti di *Si sta facendo sempre più tardi* (Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*), “romanzo in forma di lettere” che, sovvertendo le convenzioni del genere, mette in scena non soltanto una corrispondenza a senso unico in cui non si presuppone una risposta – è il caso di *Herzog* di Saul Bellow, ricordato da Tabucchi stesso in *Autobiografie altrui* (A. Tabucchi, *Autobiografie altrui*. Poetiche a posteriori 86) –, ma anche “un’attività epistolare un po’ folle” (*Ibidem*, 85) nella quale non soltanto i destinatari ma anche i mittenti sono assenti, presentandosi come “dei lemuri, dei *revenants*, crisalidi morte, spettri” (*Ibidem*, 96):

Quello che però sorprende nel testo tabucchiano, non è tanto il fatto che il destinatario sia uno “spettro”, quanto che lo sia anche lo scrivente. Le lettere dei vari “io” narranti sono “ponti” gettati sul nulla, partono dal mittente per non arrivare da nessuna parte. Sono una conversazione tra “spettri”, tra un “io” anonimo e un “tu” invisibile (F. Brizio-Skov, *Si sta facendo sempre più tardi*, *Autobiografie altrui*, e *Tristano muore* di Antonio Tabucchi: dove va il romanzo? 14).

Mentre l’*Herzog* che scrive lettere a “Nietzsche, a Heidegger, al presidente degli Stati Uniti” (A. Tabucchi, *Autobiografie altrui*. Poetiche a posteriori 86), raccoglie i frutti della sua “frenetica attività epistolare” in quanto lo scrivere a persone che non conosce è un pretesto per ripensare al proprio passato e cercare di dargli un senso – compie, insomma, un rituale autoanalitico al termine del quale raggiunge una specie di guarigione –, i personaggi tabucchiani, intrappolati in un *loop*

temporale che li inchiodata a un “eterno passato” privo di futuro, vivono l’assenza di senso di un mondo, dominato dalla ragione tecnica, in cui è la categoria stessa del senso a venir meno:

Solo la tecnica, come universo di mezzi che non ha in vista alcun *fine*, ma i risultati delle sue *procedure*, che “procedono” unicamente in vista del loro potenziamento, abolisce ogni orizzonte di senso, e riconduce la figura del “senso” alla sua verità, che è poi quella di essere il prodotto della visione che l’uomo s’è fatta del mondo (Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica* 699).

Per questo il metaromanzo epistolare si configura come “un libro di epitaffi” abitato dal “Definitivo” (A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* 96): gli anonimi mittenti – così come l’unica donna che risponde loro – sono immersi nella dimensione storica della postmodernità in cui la Storia è alle nostre spalle e non è passibile di alcuna revisione o evoluzione – “ora che la tecnica ha abolito la storia come deposito di senso” (Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica* 700). Postumi a sé stessi e minacciati dall’abisso del non-senso nel quale, a ogni passo rischiano di essere inghiottiti, tentano tuttavia – eroicamente – di “venire a patti” con l’assurdità delle loro “vite fuori orario” (A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* 87), in cui non hanno compreso ciò che accadeva loro mentre accadeva, o lo hanno compreso troppo tardi.

Se non possono far altro che scrivere “epitaffi” (*Ibidem*, 95) in coda alle loro esistenze fallimentari, lo fanno, però, sfiorando quella verità epifanica che secondo Canetti appartiene soltanto al “Diario genuino” (*Ibidem*, 94). Qui – ci mette in guardia Tabucchi – “i personaggi non sono credibili per quello che dicono” ma “per quello che sentono” (*Ibidem*, 95). Infatti, mentre il loro racconto è interpretazione di un vissuto e quindi “menzogna” – come del resto qualunque forma di letteratura -, “i loro sentimenti sono “genuini” nel senso che sono vissuti con verità” (*Ibidem*, 95). La donna senza nome – e senza identità – che ha passato la vita a decifrare “epitaffi in tutti i possibili cimiteri” (Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi* 220), può scriverne uno che, con disarmante e disperata sincerità, è in grado di riassumere la verità della sua (non)vita; così, rivolgendosi al suo amante-Teseo:

Io ti feci uscire da un labirinto, e tu mi ci hai fatto entrare senza che per me uscita ci sia, neanche se fosse quella estrema. Perché la mia vita è passata, e tutto mi sfugge senza possibilità di un nesso che mi riconduca a me stessa e al cosmo. Sono qui, la brezza mi accarezza i capelli e io brancolo nella notte, perché ho perso il mio filo, quello che avevo dato a te, Teseo (*Ibidem*, 220).

Altrettanto sincero e lucidamente disperato, il mittente di *Il fiume (Ibidem, 21-37)*, vagabondo in un imprecisato scenario mediterraneo popolato da figure omeriche, lui stesso moderno Ulisse, ma a differenza di Ulisse sprovvisto di una meta e piuttosto misteriosamente – e incongruamente – mosso dal Caso, confessa - alla stessa donna o a un'altra delle sue amanti passate, poco importa -:

Pensai a quelle che potevano essere le mie virtù. Guardandomi indietro, nessuna. E conoscenza neppure, nonostante tutto quello che credevo di aver conosciuto. Ero nel buio completo, almeno per quel che riguardava il passato. Se ne era andato così, come sabbia tra le dita, scusa la metafora abusata, ma davvero lo capii in quel momento: perché il passato, anche lui, è fatto di momenti, e ogni momento è come un minuscolo granello che sfugge, tenerlo, in sé e per sé sarebbe facile, ma è metterlo insieme con gli altri che è impossibile. Insomma: logica nessuna, mia Cara (*Ibidem, 30-31*).

Si capisce che l'uomo si è separato dalla sua amante molti anni prima, e mentre la vita della donna è andata avanti su un binario di ordinaria normalità, lui si è ritrovato prigioniero di un "tempo rotto", perversamente ciclico, in cui "tutto è in frantumi" (*Ibidem, 35*); condannato come un postmoderno Tantalo a ripetere gesti di ricomposizione del tutto vani, perché non esiste più un Tutto da ricomporre o un Senso in vista del quale orientare il proprio cammino.

Consapevoli di questa condanna, i personaggi tabucchiani non si rassegnano all'inazione e al silenzio – cioè alla resa al nichilismo -; se la vita è dominata dal caso e il senso è assente, forse bisognerebbe abbandonare la nostra pretesa di "dare un senso a ciò che è privo di senso" (*Ibidem, 28*), mettere da parte, cioè, la nostra secolare credenza in una razionalità metafisica in grado di sottrarci all'arbitrarietà e instabilità del reale – per poi renderci strumenti, ciechi e inconsapevoli, delle logiche meccaniche e produttive attraverso le quali l'apparato tecnoscientifico postmoderno governa il mondo. Bisognerebbe comprendere i termini dell'autoinganno in cui si è caduti: l'affidarsi alle formule della razionalità logico-cartesiana, intese a racchiudere il reale entro le loro "geometrie" per renderlo comprensibile, per addomesticarlo sottraendolo al *caos* dell'irrazionale, ma che, invece, finiscono per oggettivarlo, incanalando le nostre esistenze lungo quei percorsi logicamente preordinati in cui l'essenza stessa dell'umanità si dissolve, e il progresso si rivela nient'altro che un vuoto cammino verso la morte:

(...) la geometria si oppone al caos, per questo gli uomini hanno inventato le finestre che sono geometriche, e ogni geometria presuppone gli angoli retti (...) Forse, ma se una donna come me ci pensa da una terrazza spalancata sul Mar Egeo, in una sera come questa, capisce che tutto ciò che pensiamo, che viviamo, che abbiamo vissuto, che immaginiamo, che desideriamo, non può essere governato dalle geometrie. E che le finestre sono

solo una pavida forma di geometria degli uomini che temono lo sguardo circolare, dove tutto entra senza senso e senza rimedio, come quando Talete guardava le stelle, che non entrano nel riquadro della finestra (*Ibidem*, 219).

Sgombrato il campo dalle menzogne della metafisica e della razionalità calcolatrice – che garantiscono sicurezza in cambio di “cecità” -, ciò che trova spazio non è, però, una forma di libertà interiore o di tranquillità filosofico-spirituale, ma una consapevolezza che “dà un senso di vertigine”, per cui attraversare il non-senso del mondo è “un po’ come ruzzolare dalle scale” (A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* 87). Una consapevolezza sempre incerta e provvisoria – “surrettizia” come la vita stessa (Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi* 25) - che non si compone in un sistema organico – ricadendo nella stessa *hybris* mortifera dei sistemi metafisici e poi tecnoscientifici -, ma che appare per lampi e frammenti, come se le verità di cui è composta non potesse presentarsi se non sotto forma di “fuochi fatui” che la rammemorazione suscita percorrendo il “cimitero” della vita che non c’è più:

I mittenti di queste strambe, o sciocche, o patetiche, o disperate missive stanno sollevando con la suola delle scarpe, correndo in quella che credono sia stata la loro vita, dei fuochi fatui che li inseguono accendendosi per un attimo nella notte e che evaporano immediatamente (A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* 101).

Riconsiderando la loro vita passata da una posizione terminale, in cui non è più possibile porre rimedio agli accidenti che la hanno determinata – scelte sbagliate, tradimenti e incomprensioni -, nell’animo dei personaggi si fa strada, se non la certezza, almeno il dubbio che la vita sia un “fiume senza sponde” (*Ibidem*, 86), la cui vitalità e le cui ragioni risiedono in una profondità carsica per noi inaccessibile (Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi* 26). Liberarsi dall’ossessione di metterle degli argini, delimitandola entro i confini del senso e del *telos* tipici della mentalità metafisica e scientifica, potrebbe essere l’unico modo di riconoscerla senza travisarla, e di immergerci in essa senza l’angoscia di esserne sopraffatti; potrebbe esserlo, anche se forse sarebbe – come sempre – troppo tardi:

Perciò ti mando un saluto impossibile, come chi fa vani cenni da una sponda all’altra del fiume sapendo che non ci sono sponde, davvero, credimi, non ci sono sponde, c’è solo il fiume, prima non lo sapevamo, ma c’è solo il fiume, vorrei gridartelo: attenta, guarda che c’è solo il fiume!, ora lo so, che idioti, ci preoccupavamo tanto delle sponde e invece c’era solo il fiume. Ma è troppo tardi, a che serve dirtelo? (*Ibidem*, 37).

L'eroismo di questi personaggi sta proprio nel fatto che la consapevolezza del loro "imprigionamento" – ossia della "postumità" della loro condizione postmoderna – non si traduce in silenzio ma in una testimonianza, quanto si vuole lacunosa e paradossale, che è pur sempre un modo per ingannare l'annichilimento a cui la morte conduce l'esistente. È così anche per il protagonista di *Tristano muore* (Tabucchi, *Tristano muore*), in cui un uomo prossimo alla fine della sua vita – è malato terminale e parla e agisce spesso sotto l'effetto della morfina -, consegna le sue memorie a un fantasmatico scrittore – il quale non interloquisce mai con lui e non interviene nella storia al punto da far dubitare che esista veramente.

Anche in *Sostiene Pereira* (A. Tabucchi, *Sostiene Pereira. Una testimonianza*) l'esercizio della memoria si traduce in testimonianza insieme individuale e storica, nel tentativo di raccontare la crisi di un uomo e del tempo in cui è vissuto. Tuttavia, mentre in *Pereira* la struttura narrativa cronologicamente lineare rimanda a un mondo ancora "leggibile" – se non comprensibile -, e adombra per l'uomo una *chance* di intervento sulla realtà, in *Tristano muore* il non-senso della vita – e della Storia – è irrimediabilmente alle spalle e nessun futuro è più possibile.

Più vicino a *Si sta facendo più tardi*, mette sulla scena "la fine delle certezze, della trascendenza e del disegno finalistico della storia" (F. Brizio-Skov 3), attraverso un processo di manipolazione/ibridazione/contaminazione che, da sempre tipico della scrittura tabucchiana, sembra arrivato alle sue estreme, inevitabili conseguenze. Nell'universo chiuso di questo romanzo-memoriale-monologo - che tradisce e contamina le convenzioni dei tre generi -, è definitivamente caduto il confine tra mondo reale e mondo fittizio, e il tempo è abolito, esplosivo nei variegati, imprevedibili riflessi che la memoria del narratore mette disordinatamente in scena. Attraverso slittamenti di tempo – che sono anche slittamenti di senso determinati dal *mood* sempre instabile e virato verso la negatività depressiva di chi racconta -, si configura un orizzonte immobile in cui nella mente del narratore presente e passato diventano indistinguibili – così come memoria e immaginazione -, e il soggetto è sottoposto a una segregazione spazio-temporale che non gli dà scampo. Tristano in fin di vita, prigioniero del circolo vizioso di un tempo che ripetendosi si annulla, si presenta come una *mise-en-abyme* della condizione postmoderna – così come la mosca intrappolata nella sua stanza appare una *mise-en-abyme* della condizione di Tristano stesso:

Ecco, volevo dire che ho dei momenti in cui mi sento come è ora questo meriggio ... tutto si è fermato ... e io mi sento fermo in mezzo al tempo fermo, come se fossi stato momentaneamente trasportato in un altro mondo (Tabucchi, *Tristano muore* 116).

In questa dimensione atemporale l'uomo è colto dalla nostalgia non soltanto del passato quanto di un futuro che non è più raggiungibile, ed è per questo attraversato da una scala di sentimenti – dalla noia, all'inquietudine, all'angoscia –, che fatica a riconoscere e a raccontare – anche perché il linguaggio dell'anima è stato soppiantato dai codici alfanumerici con i quali la tecnocrazia descrive e amministra il mondo; ne nasce una “stanchezza di essere” (*Ibidem*, 117), che è qualcosa di più definitivo e universale dello *spleen* baudelairiano: è l'esistenza stessa che ci è divenuta estranea, non più affar nostro ma di quella razionalità oltreumana che, nata dalla nostra razionalità, la ha poi oltrepassata. Tristano, tanto vicino alla morte da parlare quasi da un oltrevita, possedendo una chiaroveggenza imbevuta di follia - che i “sani” e “normali” ignorano –, è in grado di guardare in faccia questo assurdo, “stecchito” nulla; e di abitarlo, “inquilino del nulla, fatto nulla anche lui” (*Ibidem*, 145):

Anche la vita è così, come l'agosto, ti accorgi che è scaduta dal dire al fare, quando non te lo aspettavi proprio, l'elastico si è ritirato e non si allungherà mai più e da un angolo si affaccia il corvo a dire il suo nevermore ... La casa è vuota come una zucca secca, e lui ancora più vuoto, e le morte stagioni, e il dì presente morto stecchito pure lui, tutto congiurava per la più assoluta atarassia, nell'immobilità dell'orizzonte, solo qualche parola blesa, indirizzata al nulla in ascolto (*Ibidem*, 51).

Abisso chiama abisso, e al non-senso di un'esistenza individuale corrisponde il non-senso della vita collettiva, di quella Storia che, traditi tutti gli ideali e i progetti di chi ha creduto in lei, si è dimostrata incomprensibile. Tristano, combattente diventato eroe della Resistenza, al termine della sua vita si rende conto che il suo eroismo era di cartapesta, “costruito” per ragioni ideologiche e di convenienza, e che i valori di libertà e giustizia per i quali insieme a lui tanti si sono sacrificati hanno perso qualunque valore nel momento in cui si sono realizzati. Il Novecento, secolo di errori e di orrori – e, appunto, di tradimenti – ha segnato la fine della fede nella teleologia della Storia, consegnando l'umanità a quel progresso tecnoscientifico che non avanza più in vista di un miglioramento delle condizioni umane – in termini tanto di benessere materiale quanto di acquisizioni di libertà e diritti civili –, ma soltanto del potenziamento – teoricamente illimitato - dei mezzi tecnologici diventati essi stessi fini.

Al pari di un filosofo postmoderno – come un filosofo che poeticamente “vaneggi”⁵² -, Tristano manifesta tutta la sua sfiducia nei “grandi racconti” intesi a motivare l’agire umano in termini di progresso; sa che ognuno di essi è stato “invalidato nel suo fondamento dagli ultimi cinquant’anni” (J. F. Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini* 38). Eventi come Auschwitz hanno reso definitivamente impossibile credere ancora che “tutto ciò che è reale è razionale, tutto ciò che è razionale è reale” (*Ibidem*, 38), cioè che possa realizzarsi una progettualità progressista sostenuta da una razionalità universale. Tristano lo sa bene: lui, come i tanti partigiani della lotta di liberazione, è stato tradito dalla Storia: la sua è una “conoscenza emotiva” e, in questo senso, è riuscito a collocarsi all’altezza degli eventi – e della loro assurdità - pur con tutta la sofferenza che ciò ha comportato.

Durante la guerra si è trovato a dover scegliere tra una giustizia senza libertà - “la società senza classi che soffoca la persona” e una libertà senza giustizia – “il mondo (...) come sempre fu, chi sta bene e chi sta male, e pazienza, ma stai con la libertà” (Tabucchi, *Tristano muore* 90). Ha scelto la libertà come principio assoluto, per poi comprendere, a cose fatte, che non è possibile separare nettamente il bene dal male per poi collocarsi nel campo del bene, perché “c’è un po’ di male di troppo in quel bene, e un po’ troppa imperfezione in quella verità” (*Ibidem*, 108). Ha scelto, com’era giusto, la democrazia, ma questa non si è mai veramente realizzata, anzi si è tradotta in un fondale di cartapesta dietro il quale le forze del capitalismo tecnocratico hanno trasformato gli uomini in consumatori e telespettatori che progressivamente perdono ogni coscienza critica.

La libertà si è così rovesciata nel suo contrario, diventando libertà di “non pensare più”, o meglio di “essere pensati” (*Ibidem*, 130), cioè una forma di “dissimulata schiavitù” (Galimberti, *Psiche e techne. L’uomo nell’età della tecnica* 565-590). A promuovere questo rovesciamento la televisione, “un dio tutto nuovo, sconosciuto, la cui religione era un’assenza di religione (...) superiore a qualsiasi ismo e a qualsiasi esimo, cristianesimo, ebraismo, buddismo (...)” (Tabucchi, *Tristano muore* 128); Tristano, nel bel mezzo delle sue allucinazioni “veritiere”, ne sente distintamente la voce malefica e seduttrice:

(...) non pensate, genti, non pensate, ricordatevi di non pensare, pensare stanca, è inutile, avete cominciato a pensare per produrre un utensile siliceo e poi un vaso di coccio e la cazzuola e il pitale e lo zyclon b e l’atomica,

⁵² “Gli Abderiti affermavano che Tristano vaneggiava, e anch’io ti ho detto che dava fuori di matto, ma secondo me era solo in anticipo ... le persone che sono in anticipo sembrano matte, hanno il destino delle cassandre, magari cassandre da quattro soldi, ma i creonti da quattro soldi le temono lo stesso, per questo hanno inventato i manicomi, che sono case piene di cassandre innocue, quelli pericolosi stanno fuori, e comandano” (*Ibidem*, 134).

bel risultato pensare, siete stanchi di pensare, pensate solo a me e io penserò voi, così sarete pensati, sono pippopippi e vi proteggo dal vostro stesso pensiero (*Ibidem*, 129).

È per lei che Tristano ha, in ultima analisi, combattuto, così come l'intera umanità si è affidata alla razionalità strumentale per costruire quel mondo tecnico che, invece di emanciparla, le ha imposto la più profonda e assoluta soggezione, tanto che "dal suo corso e dal suo impiego dipende l'essere o il non essere dell'umanità" (Anders, *L'uomo è antiquato*, vol. II: Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale 258). L'attualizzazione di questa *potestas annihilazionis* (*Ibidem*, 225) è rappresentata dalla bomba atomica, che fa di tutti gli esseri umani individui "la cui esistenza è sottoposta a revoca" (*Ibidem*, 227); il sei agosto del quarantacinque, quando "la prima atomica utilizzata come arma di distruzione di massa cadde su una città del nostro mondo annientandola" (Tabucchi, *Tristano muore* 107), Tristano ha capito con angosciosa chiarezza che "il mostro ormai vinto stava lasciando il posto alle mostruosità dei vincitori" (*Ibidem*, 107), e ha immaginato insieme alla fine del mondo la morte di Dio:

Te lo immagini un calore come quello della superficie solare, ma non in un punto solo, su tutto il pianeta, migliaia di hiroshime, grappoli di hiroshime, hiroshime dappertutto ... un immenso boato e poi un immenso silenzio, un big bang al contrario, non c'è più un'anima viva, neppure un gatto, tutti kaputt ... Sì, lui continuerà a esistere, ma a che scopo, se non ci sarà più nessuno che possa credere che esiste ... un Dio disoccupato ... lo avremo reso inutile, senza senso, perché che senso ha Dio senza più nessuno che possa credere in lui? (*Ibidem*, 109).

Tuttavia, di fronte a questa prospettiva di annientamento universale e nella fine di tutte le illusioni, quando la Storia – come la Natura leopardiana - si è dimostrata "creatura glaciale" che "non ha pietà di niente di nessuno" (*Ibidem*, 108) , allo scrittore che si chiede se sia ancora possibile scrivere poesie dopo Auschwitz e Hiroshima Tristano risponde che è l'unica cosa sensata che si possa fare, perché "la nostra mano arriva solo dove finisce il braccio, ma il sogno va molto più lontano ... è una protesì, supera la prigione dell'esistenza" (*Ibidem*, 109). Anche se la memoria è inaffidabile e la scrittura è menzognera, "una voce fossile" (*Ibidem*, 156) che non può sostituire la vita, se di questa vita qualcosa sopravvive è perché questo qualcosa resta casualmente impigliato a una di quelle parole-testimonianza attraverso le quali gli uomini nei secoli hanno cercato di lasciare un'impronta di sé e delle proprie azioni:

Non è vero che verba volant. Verba manent. Di tutto ciò che siamo, di tutto ciò che fummo, restano le parole che abbiamo detto, le parole che tu ora scrivi, scrittore, e non ciò che io feci in quel dato luogo e in quel dato

momento del tempo. Restano le parole ... le mie ... soprattutto le tue ... le parole che testimoniano. Il verbo non è al principio, è alla fine, scrittore (*Ibidem*, 155).

Attraverso la scrittura-testimonianza alimentata dalla memoria, l'esistenza resta come traccia che, forse, qualcun altro domani – se ci sarà un domani per l'umanità – raccoglierà e cercherà di decifrare, traccia scritta sulla sabbia secondo “ghirigori” sognanti, gli unici che possono rappresentarne il fuggevole mistero e l'enigmatico non-senso del vivere:

La vita non è in ordine alfabetico come credete voi. Appare ... un po' qua e un po' là, come meglio crede, sono briciole, il problema è raccoglierle dopo, è un mucchietto di sabbia, e qual è il granello che sostiene l'altro? A volte quello che sta sul cucuzzolo e che sembra sorretto da tutto il mucchietto, è proprio lui che tiene insieme tutti gli altri, perché quel mucchietto non ubbidisce alle leggi della fisica, togli il granello che credevi non sorreggesse niente e crolla tutto, la sabbia scivola, si appiattisce e non ti resta altro che farci ghirigori col dito, degli andirivieni, sentieri che non portano da nessuna parte, e dai e dai, stai lì a tracciare andirivieni, ma dove sarà quel benedetto granello che teneva tutto insieme ... e poi un giorno il dito si ferma da sé, non ce la fa più a fare ghirigori, sulla sabbia c'è un tracciato strano, un disegno senza logica e senza costruito, e ti viene un sospetto, che il senso di tutta quella roba lì erano i ghirigori (*ibidem*, 49).

La necessità di raccontar(si) per esistere e sopravvivere all'oblio del tempo è ben presente anche a Sisto degli Angeli, il protagonista de *Il piccolo naviglio* (Tabucchi, *Il piccolo naviglio*), secondo romanzo di Tabucchi che si pone idealmente in continuità con il primo, *Piazza Italia* (Tabucchi, *Piazza d'Italia*), portando avanti l'idea di una *metafiction* storiografica che sovverte la storiografia tradizionale – la Grande Storia, espressione della logica e degli interessi delle classi dominanti e dei popoli vincitori. Dopo aver scontato un'ingiusta condanna per sovversivismo e oltraggio alle autorità, Sisto è determinato a riprendere in mano la propria vita, il che significa “diventare a posteriori il capitano della sua rotta trascorsa” (Tabucchi, *Il piccolo naviglio* 200). Se la sua esistenza è stata fallimentare e si avvia ad essere stritolata – come quella di tutta la sua comunità di appartenenza - dalle “mandibole della Storia” (*Ibidem*, 79), l'uomo si rende conto che “lui potrà esistere solo se riuscirà a raccontare la propria storia” (*Ibidem*, 10), proprio come il suo amico Socrate, il quale, avendo scritto il *suo libro*, è riuscito non soltanto a conoscere sé stesso ma anche a “coniugare sé stesso col suo tempo” (*Ibidem*, 183), cioè a inverarsi nella realtà temporale e storica.

Mentre l'impulso poetico non lo conduce a nessun risultato – e Sesto finisce per disperdere nell'Arno tutte le poesie che ha scritto -, il desiderio storico, della scoperta e della ricostruzione del passato, si prospetta emozionante e produttivo. Dal momento che l'esistenza umana non sussiste

al di fuori della sua temporalità, solo quando Sesto riconosce sé stesso – e ogni cosa - come essere-nel-tempo – e in un certo senso, si arrende alla sua natura transeunte e mortale -, non gli è più proibito tentare di strapparsi a questo flusso per il breve istante necessario a guardarsi esistere, e forse comprendersi – sia pure come paradossale e infinitesimale arbitrio:

E capì anche all'improvviso, con un senso di panico e di meraviglia come si addice a un poeta senza poesia, di essere il punto di un tempo in progressione, risultato e inizio, addendo e somma; ed ebbe voglia di allungare la mano verso il fiume delle cose per pescarsi, per afferrare il piccolo naviglio detto Sesto Degli Angeli: tenersi sul palmo della mano, guardarsi, decifrarsi, dare un senso al suo scorrere, determinare la rotta da seguire nel grande fiume dello scorrimento (*Ibidem*, 160).

“Noi siamo perché ci raccontiamo” (*Ibidem*, 10): la narrazione storica, così come quella letteraria, offre “un’immagine verbale della realtà” (White, Historical text – Literary artefact, in *Tropics of Discourse* 121), cioè assicura permanenza a una realtà che altrimenti sarebbe inghiottita nell’insignificanza del tempo. Questa realtà è per Sesto non soltanto la sua storia personale ma anche quella del mondo al quale appartiene: per questo il suo viaggio a ritroso è un risalire le generazioni fino agli antenati ai quali si ricollega il suo nome e il suo destino, e prevede un ritorno al povero “paese pieno di sassi” (Tabucchi, *Il piccolo naviglio* 89) in cui il protagonista ha trascorso la prima parte della sua vita. Significa mettersi alla ricerca di “improbabili testimonianze” per recuperare i nomi e le vicende “di gente oscura e dimenticata”, non registrate nella “opera storica di un chierico locale, troppo occupato a registrare gli avvenimenti importanti di anni lontani” (*Ibidem*, 201).

Nel riportare alla luce le storie dei suoi antenati, di chi “aveva portato prima di lui il suo aritmetico nome” (*Ibidem*, 23) così come di alcuni abitanti del suo paese, Sesto si comporta come un narratore postmodernamente consapevole della natura congetturale della ricostruzione storica, e quindi dell’impossibilità di produrre una cronaca fedele e oggettiva del passato. Di fronte ai “buchi” di informazione non esita a immaginare come potrebbero essere andate le cose, ipotizzando – e presentando le sue ricostruzioni come ipotetiche –, nella consapevolezza che, se di un accadimento noto possono essere offerte diverse interpretazioni, a maggior ragione ciò è vero per un evento trascorso, sul quale non esiste una documentazione completa e precisa.

E quando un fatto resta oscuro, refrattario a ogni spiegazione razionale, un “collegamento arcano ma non illogico” (*Ibidem*, 28) può intervenire a stabilire un senso provvisorio e parziale, che segue le leggi della fantasia piuttosto che quelle della ragione. Per esempio, il colore rosso dei capelli dei Sesti, inspiegabile da un punto di vista genetico – perché nessun antenato della famiglia aveva

mai avuto i capelli di questo colore - è collegato da Sesto a un ricettario che la moglie del suo avo Leonida aveva premurosamente compilato per il marito in carcere:

Quello che pensava se lo tenne per sé, perché aveva paura di essere considerato matto; ma era convinto che il rosso di un fiocco che fin dall'infanzia si nascondeva nei fondali della sua memoria era venuto a galla, come una corrente marina che trova un imbuto di risalita per venire in superficie, nella peluria del suo sestogenito: e che quel rosso era qualcosa di più di un semplice aspetto somatico: era un'inclinazione e una scelta, una volontà e una predestinazione. Una vita (*Ibidem*, 27-28).

Secondo questa affascinante ipotesi, questo colore si ricollegerebbe alla tendenza libertaria e anarchica che, di generazione in generazione, avrebbe caratterizzato l'indole degli uomini della famiglia, insofferenti a qualunque autorità perché portatrice di ingiustizie e sopraffazioni sui più deboli.

Da questo punto di vista Sesto opera come un "microstorico" che, capovolgendo il *modus operandi* della storiografia ufficiale, prova a riportare alla luce insieme ai fatti le (possibili) interpretazioni di ciò che è accaduto, e a rivelare, insieme ai dati informativi, quelli umani propri di un ambiente e di una comunità (F. Brizio-Skov, Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo 57-80). Aspetti che i "fededegni Annali di Paolo Fonzio" (Tabucchi, Il piccolo naviglio 55) – così come tutti i libri e i manuali di Storia ufficiale - sistematicamente ignorano – perché irrilevanti e troppo soggettivi - privilegiando l'oggettività impersonale di numeri, "nomi e date":

Sì, suonavano le campane, nelle impeccabili pagine bodoniane di Paolo Fonzio, ma sotto forma di numerini incolonnati in una tabella d'appendice. "Deceduti nelle cave di marmo", era la dizione del paragrafo: nomi e date (...) Non parlava perciò di una certa Addolorata che era sopraggiunta sul luogo dell'incidente scarmigliata e terrea, né di una vecchietta cui il dolore accelerava la regressione verso originarie forme di talpa, racchiusa in una casa piena di crepe. Il Fonzio non diceva niente di tutto questo, perché tutto questo non è Storia. E allora a Capitano Sesto non restò altro che ricorrere all'immaginazione (*Ibidem*, 55-56).

La storiografia che "fa Storia e non storie come quelle di Sesto" (*Ibidem*, 55) non è altro che la prospezione sul passato di quel razionalismo cartesiano che, presente nel mondo pre-tecnologico sotto forma di ideologia, si è poi definitivamente inverato nell'ordinamento tecnoscientifico che, nell'età postmoderna, si è affermato su tutte le altre ideologie, mettendosi al governo del mondo. E così come per questo razionalismo dell'Essere esiste solo ciò che si conforma ai suoi parametri di efficienza e funzionalità, in nome di un progredire puramente quantitativo-tecnologico, per la Storia

ufficiale del passato sopravvive soltanto ciò che è razionalmente conoscibile e verificabile nella sua oggettività, ciò che rappresenta uno *step* nella cronologia lineare che è la logica del progresso.

Questa Storia è totalitaria e universalistica come il razionalismo dal quale ha origine e che celebra rendendo memorabile soltanto ciò che si iscrive nel suo progetto di razionalizzazione del mondo. I suoi protagonisti sono “i vincitori della Storia”, coloro che, in ogni epoca, di questo progetto si sono fatti esecutori, capaci di spazzare via con ogni mezzo e con ogni crudeltà qualunque intralcio alla loro affermazione; nel romanzo di Tabucchi sono coloro che parlano soltanto per “per domandare, per comandare o per proibire” (*Ibidem*, 141), in nome di un accrescimento materiale che cancella le ragioni e le storie – presenti e passate - degli uomini comuni. Così per Anselmo Zanardelli, esponente tipico di quella generazione di imprenditori che hanno “modernizzato” l’Italia nel Dopoguerra, del mondo, misurabile “in metri cubi” (*Ibidem*, 135), esiste soltanto ciò che si presta a essere manipolato e sfruttato in termini economico-materiali; tutto il resto – l’inutilizzabile – va ignorato o tolto di mezzo:

Intanto, per Anselmo Zanardelli, il mondo aveva assunto un significato di vani abitabili, le sue macchine avevano preso a sgombrare i terreni dalle macerie del passato prossimo e al telefono parlavano geometri concitati che chiedevano del signor ingegnere. In quell’epoca post-elettorale che vide il trionfo del genio edile dell’ingegnere Zanardelli (...) che per il futuro aveva sempre avuto dimestichezza e che per guardare al futuro non poteva prendere in considerazione il presente e i suoi abitanti (*Ibidem*, 134).

Non a caso, a questa inarrestabile frenesia costruttiva Sesto preferisce, perché più affine alla sua indole e ai valori che va via via maturando, la filosofia dell’amico Socrate che crede in un “uomo senza maiuscole” (*Ibidem*, 157) – e, conseguentemente, anche in una “storia senza maiuscole” -, e ha per questo un rapporto profondamente umano con le cose, che è il rovescio di quello dell’ingegnere Zanardelli, promotore del funzionalismo strumentale:

Socrate dialogava con le cose. Le toccava, le accarezzava, le scomponeva, gli faceva il solletico, vi si tuffava: le guardava dal di dentro come un sottomarino che fa rotta dentro le cose. Socrate amava le cose perché le cose sono fatte per gli uomini; e per amare le cose bisogna conoscerle e per conoscerle bisogna amare gli uomini e conoscere noi stessi (*Ibidem*, 157).

Come Capitano Sesto e i suoi compaesani, anche Socrate è uno “sconfitto” dal punto di vista della grande Storia che non accoglie nel suo flusso chi non ha fiducia nei suoi paradigmi – non a caso, il filosofo “amava la verità e detestava i dogmi” (*Ibidem*, 157) -, e ritraendosi nell’ombra

dell'autoriflessione non collabora fattivamente a quei processi produttivi in cui il progresso come ideologia totalitaria si perpetua e s'invera. È questa la forza paradossale degli anti-eroi tabucchiani: la loro marginalità rispetto al sistema storicamente dominante assicura loro un distanziamento critico dagli impulsi uniformanti, e apre uno spazio plurale in cui il "diverso" non assimilato può trovare una collocazione altrimenti negata. E' questa la (contro)ideologia postmoderna del pluralismo e del riconoscimento della differenza che, secondo Linda Hutcheon, trova espressione nella *metafiction* storiografica:

Uno degli effetti della pluralizzazione discorsiva è che il centro (forse illusorio ma un tempo percepito come stabile e unitario) della narrativa storica e fittizia è disperso. Margini e bordi guadagnano nuovo valore. L'"eccentrico" – inteso sia come fuori centro che come de-centrato - riceve attenzione. Ciò che è "diverso" è valorizzato in opposizione sia all'"altro" elitario e alienato, sia all'impulso uniformante della cultura di massa (Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction* 130).

Un discorso "sovversivo" che non nega il dominante e il centrale per rovesciarlo nell'eccentrico – che, a sua volta, andrebbe a costituire un nuovo dominante -, ma che problematizza le opposizioni centro/periferia – così come quelle passato/presente, storia/finzione e verità/menzogna -, rifiutandosi di risolverne una volta per tutte la dialettica (*Ibidem*, 130); sottolineando piuttosto l'interdipendenza e l'uguale dignità di tutto ciò che è umano – e quindi temporale e mortale. Se per Tabucchi "il tempo invecchia in fretta" (Tabucchi, *Il tempo invecchia in fretta*), tutto ciò che può fare la letteratura è "umanizzare" questo tempo raccontandolo⁵³.

E' quello che succede nel primo romanzo di Tabucchi, *Piazza d'Italia* (Tabucchi, *Piazza d'Italia*) che può essere considerato la ricostruzione metastorica di una comunità marginale – i "vinti della Storia" di un piccolo borgo toscano - che è anche rappresentazione di un mondo di saperi materiali e di valori morali che non c'è più – quello pre-industriale e contadino cancellato dall'ultima rivoluzione industriale. Tuttavia, se la pre-potenza del progresso nega a questi uomini qualunque speranza di giustizia ed equità, questa "luttuosità" del tempo storico può essere vissuta in modo antitetico, come dimostrano due dei personaggi più significativi – ed eccentrici - del romanzo: il poeta Volturno, il quale, pur se sembra conoscere "l'altra parte dei gesti" (Tabucchi, *Piazza d'Italia* 22), ed è dotato di un "Mal del Tempo" (*Ibidem*, 26) che gli fa leggere con chiarezza il passato e con chiarezza il futuro, non riesce ad attraversare la "gli strati concentrici delle sue paure" e finisce

⁵³ In *Temps and récit*, Paul Ricoeur afferma che il tempo diventa pienamente umano soltanto quando viene raccontato (Ricoeur).

per essere condannato a una “languida vita” (*Ibidem*, 27) che lo separa irrimediabilmente dal mondo – le sue storie “invertite” restano irrimediabilmente oscure, incomprensibili agli altri ai quali pur si sforza di raccontarle.

Al contrario, Garibaldo, anarchico e ribelle per sete di giustizia come i suoi antenati, comprende che solo l’unione fa la forza e decide di aprirsi agli altri. Dopo aver militato nel partito comunista, diventa un cantastorie che girovagando per “un rosario di paesi” e accompagnandosi con una semplice “chitarra argentina” (*Ibidem*, 131), racconta delle storie-favole che ripercorrono alcuni eventi significativi della piccola storia del suo Borgo – e che rappresentano, al tempo stesso, una *mise-en-abyme* di alcuni accadimenti del romanzo; tra questi, “una ballata in terzine di rime assonate, di stile dantesco, in cui parlava di un inferno fatto con la benzina” (*Ibidem*, 133), che allude a una violenta aggressione contro il suo paese perpetrata dai militari nazifascisti. La sincera commozione dei compaesani presenti è il segno che il suo gesto poetico-rappresentativo si è tradotto in una testimonianza storica utile alla comunità, vale a dire, con Francese, in un “atto socialmente simbolico” (Francese, *Socially Symbolic Acts: The Historicizing Fictions of Umberto Eco, Vincenzo Consolo, and Antonio Tabucchi*):

Fu un successo senza precedenti e molti piansero, andarono ad abbracciarlo. La voce dell’altoparlante, quando le cose stavano per mettersi al brutto, cercò di sdrammatizzare. “Questi tenebrosi momenti sono per fortuna passati. Ma essi devono essere sempre presenti nella nostra memoria perché non ci dimentichiamo mai cos’è stato il fascismo!” (Tabucchi, *Piazza d’Italia* 133).

In questo senso, dietro al personaggio di Garibaldo – che ci racconta, metaletterariamente, “una favola nella favola” (F. Brizio-Skov, Antonio Tabucchi. *Navigazioni in un arcipelago narrativo* 49) – fa capolino Tabucchi stesso, il quale ci parla del suo impegno morale di scrittore e del potere che ha la letteratura di testimoniare il nostro presente – se non per la contemporaneità per una posterità “attesa” e ideale -, storicizzandolo e quindi sottraendolo all’insignificanza e all’oblio:

Tabucchi sostiene che, insieme a una testimonianza, la letteratura consegna al lettore un mezzo per interagire con il passato. In questo modo la letteratura è in grado di ricordarci che le cose non devono essere necessariamente come sono. E il riconoscimento che la storia avrebbe potuto seguire percorsi alternativi è la chiave della nostra libertà. Da qui, la sua nostalgia per il futuro, il suo desiderio di “qualcosa di diverso” da quello che è. Questo ripristino degli ormeggi temporali persi nell’eterno presente della postmodernità è per Tabucchi (...) un modo per storicizzare il presente” (Francese, *Socially Symbolic Acts: The Historicizing Fictions of Umberto Eco, Vincenzo Consolo, and Antonio Tabucchi* 19-20).

Con la sua “nostalgia del futuro” Tabucchi non ci offre soltanto una *chiave poetica* per addentrarci nel suo profondo e complesso universo artistico-letterario, ma anche una *chiave esistenziale* per accedere a un orizzonte di libertà – “un *altrove* teorico e plausibile” (A. Tabucchi, Donna di Porto Pim 21) – che le necessità del nostro tempo – “il nostro *dove* imprescindibile e massiccio” (*Ibidem*, 21) – via via ci precludono; e a de-situarci in una “zona d’ombra” non raggiungibile dai radar massmediatici in cui continuare a coltivare l’utopia di un tempo umano in cui raccontar(ci) e sognar(ci); perché, come ci insegna Adorno:

Per l’arte l’utopia, ciò che ancora non è, è velata di nero, l’arte stessa resta (...) ricordo, ricordo del possibile contro il reale che ha soppresso il possibile; resta cioè qualcosa come il risarcimento immaginario di quella catastrofe che è la storia del mondo, resta la libertà che sotto la signoria della necessità non è divenuta reale e di cui è incerto che lo diventerà (Adorno 193).

Che poi – potrebbe sostenere Tabucchi –, non è escluso che il futuribile scioglimento abbia luogo contro ogni logica previsione, e quasi al calare del sipario, grazie a un volenteroso - quanto fortunato - colpo d’ala dell’immaginazione:

Dunque era stato così, e non c’era altra conclusione possibile, perché quella storia non prevedeva altre conclusioni possibili, ma colui che conosceva questa storia sapeva che non poteva permettere che si concludesse in questo modo, e a questo punto faceva un salto di tempo. E grazie a uno di quei salti di tempo che sono possibili soltanto nell’immaginazione, ci si trovava nel futuro (...) (Tabucchi, Il tempo invecchia in fretta 167).

CONCLUSIONE

La tesi attorno alla quale è stato condotto questo studio è che la matrice delle forme artistico-letterarie, così come delle concezioni teorico-critiche, che rientrano nello spazio culturale del postmoderno, sia la coscienza del carattere drammaticamente precario - e assurdamente marginale - dell'esistenza umana nell'epoca contemporanea. Come i migliori scrittori postmoderni (si sono presi in esame, tra gli altri, Houellebecq, Rushdie e Kundera), Tabucchi ha cercato di fare profondamente i conti con la crisi dell'esistenza - e del soggetto che la vive - propria della nostra epoca - pur se, al contempo, universale. Si è provato a dimostrarlo attraverso un puntuale riferimento a quei luoghi narrativi della sua produzione letteraria che rappresentano il contemporaneo con quella forza espressiva e quel giusto distanziamento che - con Agamben - è tipico delle imprese intellettuali più necessarie e attuali.

Si sono individuati numerosi punti di contatto tra la poetica dello scrittore italiano e alcuni snodi essenziali del pensiero filosofico-estetico internazionale, giungendo alla conclusione che, disincagliandosi dalle secche nelle quali il pensiero e l'arte modernista si erano arenate cedendo alla tentazione del silenzio, ciò che Tabucchi e i postmoderni cercano di fare è mantenere viva una luce di conoscenza sull'Essere, anche se questa conoscenza ci mette di fronte non al suo dispiegamento "in piena luce" quanto alla sua crisi e, in ultima analisi, al suo declinante, ineffabile enigma.

Poiché a dispetto di un lungo e vivace dibattito la categoria del postmoderno rimane tuttora polisemica, si è cercato di descriverne una possibile fisionomia rinvenendone le radici nel pensiero di Nietzsche ed Heidegger, e facendo riferimento tanto alle teorie di filosofi come Lyotard e Vattimo, che nella crisi dei fondamenti del pensiero tradizionale hanno individuato una paradossale *chance* di emancipazione, quanto a quelle di autori come Gehlen e Günther Anders per i quali nell'età del trionfo della "tecnoscienza" l'umanità fa esperienza del proprio oltrepassamento.

Particolarmente consentanee a questa analisi sono parse alcune categorie, come quelle di "rammemorazione" (*Andenken*) e di "distorsione" (*Verwindung*), utilizzate da Gianni Vattimo per descrivere il postmoderno nel suo rapporto con le epoche precedenti - in particolare con il moderno -, e nel suo assumere il venir meno degli assoluti metafisici con un atteggiamento costruttivo - una forma di nietzscheano "nichilismo attivo" - che consente di vivere senza disperazione o nostalgia l'esperienza della dissoluzione dell'Essere.

Altrettanto centrale in questo studio la posizione di Lyotard con la sua definizione di postmoderno come "incredulità nei confronti delle *grandi narrazioni*", cioè come presa d'atto - non

nostalgica ma reattiva - della caduta dei fondamenti del pensiero umanistico-metafisico, e come orientamento verso nuove forme di legittimazione fluide e parziali e di pratiche discorsive anticonvenzionali e creative – come la “paralogia” per la scienza e la “presentazione negativa” per l’arte e la letteratura.

Si è cercato di dimostrare valida la correlazione tra postmodernità ed “età della tecnica” sulla quale si fondano molte delle affermazioni-chiave di questa tesi, mettendo in evidenza come vi sia uno stretto legame tra il trionfo della razionalità tecnoscientifica, che con le sue logiche performative e strumentali va costituendo un orizzonte intrascendibile per qualunque comprensione e azione sulla realtà, e il “decentramento” dell’uomo contemporaneo, progressivamente ridotto a mero funzionario del sistema, se non a materiale a sua disposizione. Laddove l’apparato tecno-mediatico è in condizione di manipolare l’aspetto linguistico-narrativo delle interazioni umane, l’individuo perde la sua identità più autentica – e autonoma - e ne acquista una meramente funzionale al sistema che lo ingloba. L’unico modo per non cedere alla “prepotenza” della tecnica è quello di abbandonare le logiche universalistiche e totalitarie della metafisica tradizionale – le “nostalgie del Tutto e dell’Uno” secondo Lyotard - per affidarsi a un pensiero “debole” in grado di percorrere nuovi sentieri ermeneutici, più flessibili e inclusivi, e quindi più adeguati a confrontarsi con la realtà del nostro tempo.

Si è inteso dimostrare come la poetica artistico-letteraria postmoderna si affacci pienamente su quest’apertura, a partire dal suo sforzo di neutralizzare la retorica attraverso la quale l’apparato tecno-capitalistico s’impadronisce, ogni giorno di più, del racconto della (nostra) vita. A questo scopo, l’artista postmoderno rifiuta il *mondo-paradigma* costruito sui dogmi della metafisica così come su quelli della razionalità cartesiana, per abbracciare una concezione del *mondo come ambiguità*, piegandosi sull’uomo per guardarne lo smarrimento e non la gloria, e indagando nei risvolti più nascosti e controversi del vivere – quella dimensione che Tabucchi definisce “il rovescio” delle cose.

Ne nasce *un’arte dell’oscillazione* piuttosto che della *padronanza*, che per mezzo di strategie espressive e linguistiche “anti-totalitarie” - quali la frammentazione e la metanarrazione, la contaminazione e la sovversione dei generi e degli stili, la rivisitazione ironico-parodica e il *pastiche* - esprime la coscienza profondamente autoconsapevole e autocritica di chi sa quanto ogni dire umano, e artistico, sia fallibile e limitato. Poiché, con Tabucchi, la verità non ha radici e si muove con noi come la linea dell’orizzonte, l’arte e la letteratura assumono una pronuncia costitutivamente indeterminata e ambigua: le figure del mistero senza soluzione e del labirinto senza vie d’uscita sono

le più adatte a descrivere – da un posizionamento che Ferroni descrive come “postumo” – un “mondo il cui disordine eccede e sfida ogni ricomposizione”.

Muovendo da queste premesse, la seconda parte di questo studio porta a termine un’analisi tematica della produzione letteraria tabucchiana, nella sua caratteristica rappresentazione della realtà come *rebus* ed enigma, e nel suo presentare come emblematiche storie che l’autore stesso riconosce essere “piene di buchi, di presenze sfuggenti, di equivoci, e di personaggi che non riescono ad essere veri personaggi”. Per confermare la tesi secondo la quale l’opera di Tabucchi può essere considerata autenticamente postmoderna si sono analizzate tanto le opere del periodo 1981-92 – da *Il gioco del rovescio* a *Requiem* - nelle quali l’impostazione anti-mimetica e metanarrativa è programmaticamente più marcata – al fine di rispecchiare l’universo caotico ed eterogeneo in cui viviamo -, quanto quei romanzi apparentemente più realistici e tradizionali - come *Sostiene Pereira* e *La testa perduta di Damasceno Monteiro* – in cui l’autore, a dispetto di una chiara presa di posizione “ideologica”, continua a presentarci un mondo problematico e irrisolto, la cui quota d’indecifrabilità non è dissimulata ma messa in luce e analizzata per mezzo di un (contro)pensiero ambivalente e paradossale, aperto alle prospettive dell’inconscio e del sogno.

Si è giunti alla conclusione che queste due tendenze compresenti nell’opera tabucchiana, queste due prospettive di sguardo apparentemente opposte – l’una rivolta verso “l’area che rimane in ombra” dell’esistenza, l’altra interessata alla concretezza storico-sociale – non si contraddicono ma si integrano in un progetto letterario complessivo, coerentemente perseguito dall’autore fin dagli esordi – ed enunciato nei suoi scritti teorici (da *Un baule pieno di gente* ad *Autobiografie altrui*). In un caso come nell’altro, Tabucchi si sforza di guardare in faccia senza mistificazioni l’assenza di senso di un mondo in cui è la categoria stessa del senso a venire progressivamente meno, e si pone come obiettivo quello di “inquietare le coscienze” piuttosto che rassicurarle, provando a strapparle all’ipnotismo di un sistema totalitario, come quello tecno-capitalistico, la cui coercizione è tanto più efficace quanto meno percepita.

In romanzi come *Il filo dell’orizzonte* e *Notturmo indiano* è stato possibile verificare come la scrittura di Tabucchi assuma come centro poetico-gravitazionale quella “dominante ontologica” che secondo Brian McHale costituisce l’essenza dell’arte postmoderna. In queste *metaphysical detective stories* l’investigazione si allontana da ogni finalità epistemologica – tralasciando gli aspetti criminologici e fattuali - per collocarsi su un piano ontologico e mettere in questione l’essenza del mondo come testualità – e insieme l’essenza della testualità che evoca quel mondo. Il lettore, privato dei punti di riferimento e delle certezze attese – perché le “funzioni negative”, le

discontinuità e le lacune non si ricompongono in una struttura-*core* preordinata - è indotto a riflettere sui paradossi dell'esistenza e a riconoscerne la insolubile complessità.

Si è ipotizzato che questa poetica tipicamente postmoderna, che arricchisce la realtà pluralizzandola, metta capo anche a un'azione "politica" - pur senza impegnarsi politicamente in modo diretto -, dal momento che contribuisce ad accrescere la coscienza critica del lettore, consentendogli di sperimentare esistenze "parallele" e alternative alla propria e di ampliare le proprie possibilità conoscitive ed esistenziali.

Si tratta, naturalmente, di un percorso tutt'altro che tranquillizzante, perché reso possibile da quell'*indebolimento della soggettività* in virtù del quale l'io è frammentato e molteplice, irrimediabilmente irrisolto. Se da un lato i personaggi tabucchiani finiscono per sperimentare un *depaysement* in cui rischiano di smarrirsi tra disorientanti incertezze, "vuoti di senso" e incomprensioni, dall'altro questa loro debolezza identitaria può trasformarsi in una forza paradossale, un "meno d'essere" che dell'esistenza riesce a cogliere la verità più profonda - per quanto perturbante e misteriosa.

A un simile esito duplice mette capo anche l'esercizio della memoria (al centro non soltanto delle *metafiction* storiografiche ma anche di numerosi racconti più intimistici); una memoria che, se da un lato finisce per confermare il *gap* ontologico soggetto/realtà, dall'altro riesce ad aprire uno spazio protetto e immaginario, una sorta di "teatro interiore" nel quale l'Essere può ancora sussistere come "traccia" evocata dalla rammemorazione e realizzarsi, in modo contraddittorio e paradossale, nella sua "postumità".

In un'opera testamentaria e "terminale" come *Tristano muore* Tabucchi conferma la sua estrema fiducia nella scrittura-testimonianza alimentata dalla memoria la quale, se non è in grado di ripristinare quella continuità storico-esistenziale che la tecnocrazia ha interrotto forse in modo definitivo, può ancora salvare dall'oblio qualcosa di profondamente umano - foss'anche il suo indecifrabile, doloroso enigma.

La scommessa "etica" nella quale da sempre Tabucchi si è impegnato come scrittore - impegnandoci con lui in qualità di lettori - sembra essere stata quella di dare una forma ancora viva alla letteratura - nell'orizzonte "mortuario" del nostro presente -, una forma coraggiosa e paradossale capace di farci conoscere, e forse illogicamente amare "la vita in mezzo ai frammenti non amati", che è la nostra vita in un mondo non più nostro.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. *Teoria estetica*. Torino: Einaudi, 1977.
- Agamben, Giorgio. *Che cos'è il contemporaneo?* Milano: Nottetempo, 2008.
- Alighieri, Dante. *Divina Commedia. Inferno*. Roma: Editrice Italiana di Cultura, 1959.
- Amigoni, Ferdinando *Fantasma del Novecento*. Torino: Bollati e Boringhieri, 2004.
- Anders, Günther. *L'uomo è antiquato, vol. II: Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*. Milano: Il Saggiatore, 1992.
- . *L'uomo è antiquato, vol. I: Considerazioni sull'anima nell'epoca dell'era della seconda rivoluzione industriale*. Milano: Il Saggiatore, 2018.
- Aristotele. *Etica a Nicomaco, libro X, in Opere*. Bari: Laterza, 1973.
- . *Politica, Libro I in Opere*. Bari: Laterza, 1973.
- Bachtin, Michail. *The Dialogic Imagination. Four Essays (ed. Holquist)*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Baudelaire, Charles. *Opere*. Milano: Mondadori, 1996.
- Baudrillard, Jean *Cool memoires 1980-1985 (trad. it. di Andrea Cossu, SugarCo, Milano, 1991)*. Paris: Galilée, 1987.
- . *La scomparsa della realtà. Antologia di scritti*. Roma: Logo Fausto Lupetti, 2009.
- Bauman, Zygmunt. *Vita liquida*. Roma-Bari: Laterza, 2008.
- . *Modernità liquida*. Roma-Bari: Laterza, 2011.
- Benjamin, Walter. *Tesi di filosofia della storia*. Milano-Udine: Mimesis, 2012.
- Bloch, Marc. *Apologia della storia o Mestiere di storico*. Torino: Einaudi, 1993.
- Bodei, Remo. *Giochi proibiti. Le "vite parallele" di Antonio Tabucchi in Dedicato a Antonio Tabucchi*. Pordenone: Associazione provinciale per la prosa, 2001.
- Bonomi, Aldo. *Il trionfo della moltitudine*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.
- Botta, Anna. *Antonio Tabucchi's Requiem: Mourning Modernism in Antonio Tabucchi: A Collection of Essays, Ferraro Bruno e Prunster Nicole (a cura di), in "Spunti e Ricerche", vol. 12*. 1996-97.
- . *Detecting Identity in Time and Space - in Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism - by P.Merivale e S.E. Sweeney*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- . Brizio-Skov, Falvia. *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 2002.
- Si sta facendo sempre più tardi, autobiografie altrui, e Tristano muore di Antonio Tabucchi: Dove va il romanzo? Italica, vol. 83, n. 3-4, Autunno-Inverno 2006*.
- Calabrese, Omar. *L'età neobarocca*. Roma-Bari: Laterza, 1987.
- Calvino, Italo. *Ti con zero*. Torino: Einaudi, 1967.

- . *Le città invisibili*. Torino: Einaudi, 1972.
- . *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti, 1988.
- . *I nostri antenati*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1991.
- . *Romanzi e racconti, vol. 2*. Milano: Mondadori, 1992.
- . *Lezioni americane*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2000.
- Cannon, Joann. *Detection, Activism, and Writing: Tabucchi's "La testa perduta di Damasceno Monteiro"*. Quaderni d'italianistica, Vol. XXIII, No.1 - www.italianisticaonline.it, 2002.
- Carroll, Lewis. *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*. Milano: La Biblioteca di Repubblica, 2011.
- Cartesio. *Discorso sul metodo*. Firenze: La Nuova Italia, 1954.
- Caruso, Paolo. *Conversazioni con Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Jacques Lacan*. Milano: Mursia, 1969.
- Cattaruzza, Claudio e Aa.Vv. *Dedica ad Antonio Tabucchi*. Pordenone: Associazione provinciale per la prosa, 2001.
- Ceserani, Remo. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati e Boringhieri, 1997.
- . *Il filo dell'orizzonte: è Luino o Duino il posto dove andare? in Dedica a Antonio Tabucchi*. Pordenone: Associazione Provinciale per la Prosa, 2001.
- Cherici, Luca e Antonio Tabucchi. *Dietro l'arazzo. Conversazione sulla scrittura*. Roma: Perrone Editore, 2013.
- Chiurazzi, Gaetano. *Il postmoderno*. Milano: Mondadori, 2002.
- Dal Lago, Alessandro. *Elogio del pudore. Per un pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 1989.
- Dolfi, Anna. *Tabucchi. La specularità, il rimorso*. Firenze: Bulzoni, 2006.
- . *Gli oggetti e il tempo della saudade*. Firenze: Le Lettere, 2010.
- Doninelli, Luca. *Il Giornale*. Milano, 9 marzo 1994.
- Eco, Umberto. *Postille a "Il nome della rosa"*. Milano: Alfabeta, 1983.
- . *Il Nome della Rosa*. Milano: Mondadori, 1984.
- Ferraro, Bruno. *Introduzione e analisi del testo, "Sostiene Pereira" di Antonio Tabucchi*. Torino: Loescher, 1995.
- Ferroni, Giulio. *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*. Torino: Einaudi, 1996.
- Foster-Wallace, David. *Di carne e di nulla*. Torino: Einaudi, 2013.
- . *Infinite Jest*. Milano: Einaudi, 2016.
- . *Tennis, Tv, Trigonometria, Tornado*. Roma: Minimum Fax, 2011.
- Foucault, Michel. *Il pensiero del di fuori in Scritti letterari*. Milano: Feltrinelli, 2004.
- . *Le parole e le cose*. Milano: BUR - Rizzoli, 2018.

- Francese, Joseph. *Socially Symbolic Acts: The Historicizing Fictions of Umberto Eco, Vincenzo Consolo, and Antonio Tabucchi*. Madison - Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2006.
- Freud, Sigmund. *Introduzione alla psicoanalisi in Opere (VII, p.527)*. Torino: Boringhieri, 1976.
- . *Il disagio della civiltà in Opere*. Torino: Boringhieri, 1993.
- Galimberti, Umberto. *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*. Milano: Feltrinelli, 2002.
- . *Il tramonto dell'Occidente nella lettura di Heidegger e Jaspers*. Milano: Feltrinelli, 2005.
- . *I vizi capitali e i nuovi vizi*. Milano: Feltrinelli, 2005.
- Ganeri, Margherita. *Postmodernismo*. Milano: Editrice Bibliografica, 1998.
- Geerts, Walter. *Il filo dell'orizzonte di Antonio Tabucchi: una lettura della morte, in Dibattito con Antonio Tabucchi, in Roelens Nathalie e Lanslots Inge (a cura di), Piccole finzioni con importanza. Valori della Letteratura italiana contemporanea*. Ravenna: Longo, 1993.
- Gehlen, Arnold *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*. Milano: Feltrinelli, 1983.
- . *L'uomo nell'età della tecnica*. Milano: SugarCo, 1984.
- . *Una immagine dell'uomo, in Antropologia filosofica*. Napoli: Guida, 1990.
- Giddens, Anthony. *Il mondo che cambia - come la globalizzazione ridisegna la nostra vita*. Bologna: il Mulino, 2000.
- Guglielmi, Angelo. *Trent'anni di intolleranza (mia)*. Milano: Rizzoli, 1995.
- Habermas, Jürgen. "Die moderne – Ein Unvollendetes Projekt", *Die Zeit*, settembre 1980. Trad. It. In "Alfabeta" 22: 15-17. Milano, 1981.
- Harvey, David. *La crisi della modernità*. Trad. M. Viezzi. Milano: Il Saggiatore, 1993.
- Hassan, Ihab. *The dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*. New York: Oxford University Press, 1971.
- Hegel, Georg Wilhelm F. *Lineamenti di filosofia del diritto*. Bari: Laterza, 1954.
- Heidegger, Martin. *Essere e tempo*. Torino: Utet, 1978.
- . *Lettera sull' "Umanismo"*. Milano: Adelphi, 1987.
- Houellebecq, Michel. *La possibilità di un'isola*. Milano: Bompiani, 2015.
- . *Le particelle elementari*. Milano: Bompiani, 2016.
- Husserl, Edmund G.A. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie, L'Aia, W. Biemel, Martinus Nijhoff, 1954, tr. It. La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*. Milano: Il Saggiatore, 1972.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction* : Routledge, London-New York, 1988.
- . *The Politics of Postmodernism*. London-New York: Routledge, 1989.
- Iser, Wolfgang. *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica*. Bologna: Il Mulino, 1987.

- Jameson, Fredric. *Recensione a The Names di Don De Lillo e a Richard A. di Sol Yurick in The Minnesota Review*. 22, Spring, 1984.
- . *Marxism and Form: Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo*. Napoli: Liguori, 1985.
- . *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*. Milano: Garzanti, 1989.
- . *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Jankélévitch, Vladimir. *Il non-so-che e il quasi-niente*. Genova: Marietti, 1987.
- Jansen, Monica. *Tabucchi: molteplicità e rovescio in N. Roelens - I. Lanslots, Piccole finzioni con importanza. Valori della letteratura italiana contemporanea*. Ravenna: Longo, 1993.
- . *Tabucchi, Sciascia e il giallo-verità*. "Incontri", I - <http://www.antoniotabucchi.it/images/pdf/jansen-tabucchi-sciascia-1999.pdf>, 1999.
- . *Il dibattito sul postmoderno in Italia*. Firenze: Franco Casati Editore, 2002.
- Jaspers, Karl. *La bomba atomica e il destino dell'uomo*. Milano: Il Saggiatore, 1960.
- Jenks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy, 1977.
- Kundera, Milan. *L'arte del romanzo*. Milano: Adelphi, 1988.
- . *La vita è altrove*. Milano: Adelphi, 1996.
- . *L'insostenibile leggerezza dell'essere*. Milano: Adelphi, 1998.
- Lepsky, Anna Laura. *Antonio Tabucchi - Splinters of Existence, in "The New Italian Novel"*. Edimburg: Edimburg University Press, 1993.
- Lévi-Strauss, Claude. *Il totemismo oggi*. Milano: Feltrinelli, 1976.
- *Le strutture elementari della parentela*. Milano: Feltrinelli, 1984.
- Listri, Pier Francesco. *Intervista con Antonio Tabucchi*. Firenze: La Nazione, 1992.
- Lowen, Alexander. *Il narcisismo: l'identità rinnegata*. Milano: Feltrinelli, 1996.
- Luperini, Romano. *Controtempo. Critica e letteratura tra moderno e postmoderno*. Napoli: Liguori, 1999.
- Lyotard, Jean-Francois. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*. Milano: Feltrinelli, 1985.
- Il postmoderno spiegato ai bambini*. Milano: Feltrinelli, 1987.
- . *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 1988.
- Magris, Claudio. *L'anello di Clarisse : grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*. Torino: Einaudi, 1984.
- Mainardi, Angelo. *Narratori italiani degli anni '80*. Roma: MondOperaio, 11, 1985.
- Marcuse, Herbert. *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: The Beacon Press, 1955.
- . *One-Dimensional man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. New York: The Beacon Press, 1964.
- Mauro, Ezio: Bauman, Zygmunt. *Babel*. Roma-Bari: Laterza, 2015.

- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Routledge, 1989.
- Merivale, Patricia e Susan Elizabeth Sweeney. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- Montale, Eugenio. *Per finire, in Diario del '71 e '72*. Milano: Mondadori, 1973.
- . *Satura*. Milano: Mondadori, 1992.
- . *Ossi di seppia in Opere complete*. Milano: Mondadori, 1995-96.
- Nietzsche, Friedrich. *Genealogia della morale*. Milano: Adelphi, 1965.
- . *La gaia scienza*. Milano: Adelphi, 1965.
- . *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno. In Opere, vol. VI*. Milano: Adelphi, 1972.
- . *Frammenti postumi 1887-1888 in Opere, vol VIII*. Milano : Adelphi, 1972.
- . *Umano troppo umano*. Milano: Piccola Biblioteca Adelphi, 1972.
- . *Aurora, in Opere, ed. Colli-Montinari, vol. IV*. Milano: Adelphi, 1979.
- . *Su verità e menzogna in senso extramurale, in "Opere di Friedrich Nietzsche", edizione II*. Milano: Adelphi, 1980.
- Orlando, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura : rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi, 1993.
- Palmieri, Giovanni. *Per una volatile leggerezza: il "lato manco" in Antonio Tabucchi in Roelens Nathalie e Lanslots Inge (a cura di), Piccole finzioni con importanza. Valori della Letteratura italiana contemporanea (a cura di . Ravenna: Longo, 1993.*
- Pessoa, Fernando. *Il poeta è un fingitore*. Feltrinelli, 2017.
- Platone. *Politico in Tutti gli scritti*. Milano: Rusconi, 1991.
- Ponzio, Augusto. *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*. Milano: Bompiani, 1992.
- Portoghesi, Paolo. *Introduzione a Immagini del post-moderno*. Venezia: Cluva, 1983.
- . *Dopo l'architettura moderna*. Bari: Laterza, 1989.
- Portoghesi, Paolo e Bruno Zevi. *Facciatisti e facciatosti in L'Espresso 33*. L'Espresso, 1980.
- Proust, Marcel. *Le temps retrouvé, in A la recherche du temps perdu, vol. III, Paris, 1954 - trad. ita Il tempo ritrovato, in Alla ricerca del tempo perduto . Milano: Mondadori, 1991.*
- Raboni, Giovanni. *Introduzione a Quattordici sonetti*. Milano: Almanacco dello specchio, n.10, 1981.
- Ricoeur, Paul. *Tempo e racconto, III volumi*. Milano: Jaca Book, 1986-88.
- Rushdie, Salman. *Furia*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2002.
- Schwarz-Lausten, Pia. *L'uomo inquieto - Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press - University of Copenhagen, 2006.
- Segre, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1999.

- Sennett, Richard. *L'uomo flessibile : le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale*. Milano: Feltrinelli, 2001.
- Severino, Emanuele. *La terra e l'essenza dell'uomo*. Milano: Adelphi, 1969.
- . *Essenza del nichilismo*. Milano: Adelphi, 1982.
- . *La filosofia futura*. Milano: Rizzoli, 1989.
- . *Il declino del capitalismo*. Milano: Rizzoli, 1993.
- . *Cosa arcana e stupenda*. Milano: BUR, 2006.
- Sinibaldi, Marini e Antonio La Porta. *Ultime leve. Un questionario ai giovani scrittori italiani in Linea d'ombra, n. 7*. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, dicembre 1984.
- Sontag, Susan. *Against interpretation and Other Essays*. New York: Dell, 1966.
- Sorrentino, Vincenzo. *M. Foucault, Antologia. L'impazienza della libertà*. Milano: Feltrinelli, 2006.
- Spunta, Marina. *'Dialoghi mancati': Uses of Silence, Reticence and Ellipsis in the Fiction of Antonio Tabucchi*. Quaderni d'italianistica, volume XIX, n.2 - www.italianisticaonline.it, 1998.
- Squarotti, Giorgio Barberi. *Storia della Civiltà Letteraria Italiana, vol. V*. Torino: Utet, 1996.
- Tabucchi, Antonio. *Interpretazione dell'eteronimia di F. Pessoa, in Studi Medio-latini e Volgari, vol. XXIII*. Pisa: Pacini Editore, 1975.
- Il gioco del rovescio - seconda edizione -*. Milano: Il Saggiatore, 1981.
- . *Il monolocale del racconto in Supplemento Alfabeta, n.84*. Milano: Cooperativa Alfabeta, Maggio 1986.
- . *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*. Milano: Feltrinelli, 1990.
- . *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?* Omicron: Roma, 1995.
- . *Intervista con Romana Petri, in Avvenimenti libri*. Roma - Modena - Reggio Emilia: Libera Informazione Editrice, 17 settembre, 1997.
- . *Lettera a una signora di Parigi (Forbidden Games)*: Lucca, Rassegna lucchese, semestrale di letteratura, 2, 1999.
- . *Sostiene Pereira. Una testimonianza*. Feltrinelli: Milano, 2000.
- . *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. Milano: Feltrinelli, 2001.
- . *Piazza d'Italia*. Milano: Feltrinelli, 2005.
- . *I dialoghi mancati*. Milano: Feltrinelli, 2009.
- . *Il filo dell'Inquietudine. Un percorso nella letteratura del Novecento dal "desassosego" di Pessoa, al "rimorso" di Gadda, alla "rabbia" di Pasolini (lectio doctoralis), in Tempo spazio e memoria nella letteratura italiana. Omaggio ad Antonio Tabucchi*. Salonicco: Università "Aristotele" di Salonicco - University Studio Press, 2012.
- . *Il gioco del rovescio*. Milano: Feltrinelli, 2012.
- . *L'angelo nero*. Milano: Feltrinelli, 2012.
- . *Donna di Porto Pim*. Palermo: Sellerio, 2013.

- *Il piccolo naviglio*. Milano: Feltrinelli, 2013.
- *I volatili del Beato Angelico*. Palermo: Sellerio, 2013.
- *Notturmo indiano*. Palermo: Sellerio, 2013.
- *Sogni di sogni*. Palermo: Sellerio, 2013.
- *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*. Milano: Feltrinelli, 2014.
- *Tristano muore*. Milano: Feltrinelli, 2015.
- *Il filo dell'orizzonte*. Milano: Feltrinelli, 2016.
- *Il tempo invecchia in fretta*. Milano: Feltrinelli, 2016.
- *Si sta facendo sempre più tardi*. Milano: Feltrinelli, 2016.
- *Piccoli equivoci senza importanza*. Milano: Feltrinelli, 2017.
- *Requiem*. Milano: Feltrinelli, 2017.
- Tani, Stefano. *The Doomed Detective*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.
- Trentini, Nives. *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*. Roma: Bulzoni Editore, 2003.
- Valduga, Patrizia. *Per una definizione di "poesia" in Quartine seconda centuria*. Torino: Einaudi, 2001.
- Valéry, Paul. *Poésie et pensée abstrait in Oeuvres*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade, 1957.
- Vattimo, Gianni. *La fine della modernità*. Milano: Garzanti, 1985.
- "Postmodernità e fine della storia" in *Giovanni Mari (a cura di) Moderno postmoderno (98-107)*. Milano: Feltrinelli, 1987.
- *La società trasparente*. Milano: Garzanti, 1989.
- *Filosofia al presente*. Milano: Garzanti, 1990.
- Verga, Giovanni. *I grandi romanzi: Malavoglia, Mastro-don Gesualdo*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2006.
- Waugh, Patricia. *Metafiction*: Methuen, London, 1984.
- Weber, Max. *Economia e società*. Milano: Comunità, 1968.
- *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo. Osservazione preliminare*, in *Sociologia delle religioni*. Torino: UTET, 1976.
- White, Hayden. *Historical text – Literary artefact, in Tropics of Discourse*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- *Tropics of Discourse*. Baltimore: The J. Hopkins University, 1987.
- Wilde, Alan. *Postmodernism and the Missionary Position in New Literary History*. 1988.
- Zeltner, Gerda. *Im Augenblick der Gegenwart. Moderne Formen des Französischen Romans*. Frankfurt, 1974.