

TABUCCHI O DEL NOVECENTO

A cura di Vincenzo Russo



di/segni





TABUCCHI O DEL NOVECENTO

A cura di Vincenzo Russo

di/egni
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Facoltà di Studi Umanistici
Università degli Studi di Milano

© 2013 degli autori dei contributi e di Vincenzo Russo per
l'insieme del volume
ISBN 978-88-6705-138-0

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Hieronymus Bosch, *Trittico delle tentazioni*; particolare delle
Tentazioni di Sant'Antonio (Lisbona, *Museu Nacional de Arte
Antiga*)

di/segni
n° 6

Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:

Raúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI NOVEMBRE 2013

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Direttore

Emilia Perassi

Comitato scientifico

Monica Barsi Francesca Orestano
Marco Castellari Carlo Pagetti
Danilo Manera Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli Raffaella Vassena

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Osprovat - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Nicoletta Brazzelli Cinzia Scarpino
Simone Cattaneo Mauro Spicci
Margherita Quaglia Sara Sullam
Laura Scarabelli

Indice

Introduzione: <i>Le ipotesi di Tabucchi su Pessoa</i>	13
VINCENZO RUSSO	
<i>I 'coccodrilli' di Monteiro Rossi: presenze letterarie italiane nella narrativa di Tabucchi</i>	25
WILLIAM SPAGGIARI	
<i>Il paratesto tabucchiano: viaggio dalla periferia al centro della trilogia portoghese</i>	39
ALESSANDRA CIOCCARELLI	
<i>Dalla lettura en abyme alla lettera in cornice</i>	61
ISOTTA PIAZZA	
<i>Dentro il baule. Momenti di riflessione filosofica nella lettura di Pessoa condotta da Antonio Tabucchi</i>	75
DAVIDE BIGALLI	
<i>Tabucchi e la Spagna</i>	83
DANILO MANERA	
<i>Patrimoni della lingua portoghese: Antonio Tabucchi e le traduzioni del Brasile letterario. Un ricordo</i>	91
ROBERTO VECCHI	
<i>La versione di Tabucchi. Appunti su un abbozzo di autotraduzione di Requiem</i>	99
ROBERTO MULINACCI	

Appendice: <i>Se una sera d'estate un viaggiatore</i>	113
ANTONIO TABUCCHI	
<i>Ricordo di Antonio Tabucchi</i>	121
GIOVANNI CAPELLI	
GLI AUTORI	127

INTRODUZIONE
LE IPOTESI DI TABUCCHI SU PESSOA

Vincenzo Russo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

*Ho passato la vita a fare delle ipotesi sul
suo conto
ed ora sono stanco di farne,
ecco cosa volevo dire [...]
Lei non ha bisogno di me [...]
non venga a raccontarmi delle storie,
c'è il mondo intero che l'ammira.*

Antonio Tabucchi, *Requiem*

I. DE L'ESSAI AVANT TOUTE CHOSE

Partirei subito da una constatazione e da un'ipotesi. La constatazione, forse un po' empirica, è che l'attenzione della critica specialistica verso il saggismo tabucchiano, in particolare quello su Pessoa, è stata piuttosto circoscritta¹ se comparata invece con l'esplosione – pressappoco situabile nella seconda metà degli anni Novanta – e con la stratificata e costante diffusione della riflessione critica sull'opera narrativa di Antonio Tabucchi tanto in Italia come all'estero. Il che deriva non solo «dalla carente riflessione teorica, della definizione opaca, debole che del saggio come genere letterario si è data» come ha evidenziato Alfonso Berardinelli² – che tra le altre cose, additava come questi limiti fossero ancora

¹ Su Tabucchi esegeta di Pessoa si veda almeno Aa. Vv.: 2001.

² «Né la retorica né l'estetica tradizionali, e neppure, salvo poche eccezioni, le poetiche e le teorizzazioni contemporanee hanno permesso di vedere "come funziona" la forma saggistica:

più lampanti nella tradizione italiana – ma anche dalla specificità dell'intera opera tabucchiana la cui esegesi, nelle pieghe degli specialismi, ha contribuito a codificare un percorso consacrato alla linearità: al saggista e allo studioso in particolare di cose lusitane (e segnatamente di Fernando Pessoa) avrebbe fatto seguito – se non proprio cronologicamente – il narratore di racconti e il romanziere³. «Di lì a qualche anno, il Tabucchi filologo presta il vocabolario al Tabucchi scrittore» (Rimini 2011: 96). Con queste parole Thea Rimini, il cui studio si propone di cartografare le immagini (foto, film, quadri) nella narrativa di Tabucchi, spiega, in termini di genealogia, il movimento che conduce dalla riflessione critica (il testo *Sopra una fotografia di Fernando Pessoa*⁴) alla scrittura creativa de *Il filo dell'orizzonte*.

L'ipotesi, invece, che ci proponiamo di dimostrare è quella per cui il saggismo letterario di Tabucchi, in special modo quello che privilegia l'interpretazione dell'opera pessoana, non deve essere esclusivamente considerato come ininterrotto apprendistato di scrittura (scandito evenenzialmente dai ritmi e dalle forme della divulgazione giornalistica e editoriale) o ridotto a obbligo di ricerca scientifica – con tutte le contingenze accademiche che esso comporta – ma come espressione del rapporto mobile (tra *oggetto* di conoscenza e *soggetto* pensante) che traduce l'esperienza della critica letteraria in uno «stile che porta i segni tanto della situazione in cui l'esperienza dell'oggetto è stata vissuta, quanto della situazione nella quale l'autore la pensa e la scrive» (Berardinelli 2002: 29). Ci sentiamo dunque di rovesciare i termini della questione: il saggismo tabucchiano non è semplicemente origine né tantomeno conseguenza dell'opera narrativa.

In un certo senso, muoviamo dall'avvertenza di una delle esegeti più rigorose di Tabucchi per cui «esiste una corrispondenza tematica tra la produzione letteraria e quella saggistica nell'universo tabucchiano» (Brizio-Skov 2002: 20) per portare alle estreme conseguenze il prodotto di questa 'corrispondenza' non sempre decifrabile o pienamente intenzionale.

La riflessione critica tabucchiana su Pessoa, incentrata – come era inevitabile che fosse in quel momento storico – particolarmente sullo studio dei

qual è la sua anatomia, la sua fisiologia retorica e stilistica, la sua reattività e adattabilità alle diverse situazioni storiche e culturali.» (Berardinelli 2002: 51).

³ In un intelligente intervento Stefano Lazzarin mostra come la costruzione da parte di una certa critica di un Tabucchi non uno ma bino – il fingitore da un lato e il polemista dall'altro – sia da attribuire a uno sbilanciamento prospettico (il privilegio accordato al Tabucchi-fingitore piuttosto che allo scrittore impegnato) che vuole sanarsi con l'«ipotesi della linearità cronologica» per cui «a partire dalla metà degli anni Novanta, l'innamorato di finzioni cederebbe progressivamente il posto allo scrittore impegnato.» (Lazzarin 2007: 5). Contro questa ipotesi si schiera Lazzarin per il quale «il percorso intellettuale di Tabucchi non è affatto lineare; a leggere in sequenza i testi tabucchiani secondo la loro data di pubblicazione, non si riscontra nessuna progressione di un eventuale tasso di "realtà" né correlativa diminuzione tasso di "finzione".» (*Ibidem*).

⁴ Tabucchi 1981.

meccanismi di funzionamento dell'officina poetica (e letteraria *tout court*) dell'eteronimia che il portoghese aveva praticato e teorizzato – non è principio né legittimazione dell'opera narrativa, non fosse altro perché se il saggio (nel suo pur impreciso statuto genologico) ha sempre coscienza di sé in quanto esperienza di riflessione critica e ubbidisce a certe regole e a certi codici 'scientifici' quanto più si avvicina allo 'studio' accademico, la forma romanzesca almeno quella novecentesca esplose (o è viceversa contenuta) in altre forme: «la memoria autobiografica e scritture private di autoanalisi, come il diario e la lettera, che stanno fra il documento e l'invenzione» (Berardinelli 2002: 163). Il rovesciamento del saggista nel narratore, almeno nel caso di Tabucchi, non si situa nella diacronia, non è un passaggio che si dà una volta per tutte, ma è un processo osmotico e reversibile che prevede sempre anche l'eventualità di un rovesciamento contrario e cioè del narratore nel saggista⁵. Dico dunque che invenzione e pensiero convivono, e convivono non da separati rispettivamente nella forma del saggio e della narrazione, ma sincronicamente e senza soluzione di continuità. Se è vero che oggi è impossibile leggere, per esempio, *Requiem* o *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* in modo innocente⁶, cioè, senza sapere e riconoscere che nelle pieghe della finzione letteraria traspira più o meno in controtuce il critico e lo studioso pessoano, è al contempo imprescindibile constatare come l'interpretazione tabucchiana di Pessoa – oltre a essere ovviamente figlia del suo tempo storico, (dagli anni Settanta agli anni Novanta) e di certe geografie culturali (il pensiero teorico francese su tutti) – deve fare i conti con quel sovrappiù di senso o di sensi (culturali, mitografici, etc) che l'opera narrativa di Tabucchi ha addensato sulla figura e l'opera di Fernando Pessoa. Giocando il *gioco del rovescio*, si può affermare che chi legge oggi le riflessioni critiche di Tabucchi su Pessoa non può fare a meno di richiamare alla mente un più ricco e complesso patrimonio immaginario (Lemieux 2010) che una storia della ricezione italiana di Pessoa come testo e come simulacro culturale (nel senso proprio di culto e cultura) potrà sistematicamente cartografare⁷.

Muovendo da un'intuizione di Ezra Pound per cui lo studio della letteratura ha qualcosa in comune con il 'culto degli eroi', Alfonso Berardinelli nota con acume che nella figura del critico letterario così come viene inteso

⁵ Sul sostrato pessoano che informa l'idea e il programma di letteratura di Tabucchi si legga Bodei 1999: 171-177.

⁶ Sulla questione dell'impossibilità di una lettura innocente da parte del lettore di *Requiem* si confrontino queste parole: «A questo punto è palese che l'io [narrante di *Requiem*] esibisce una "frequentazione" del poeta che è stata così assidua da esserne stancato. Poiché tutto quello che l'io asserisce dimostra una "conoscenza" che può appartenere solo a chi ha ponderato lungamente sulle opere di un autore, nonostante non si voglia adombrare nessuna rassomiglianza tra scrittore e protagonista, chi legge ha la sensazione di cogliere echi dei saggi di *Un baule pieno di gente* tra le righe di questa parte del romanzo.» (Brizio-Skov 2002: 124).

⁷ Cfr. Bouju 2003.

dalla tradizione moderna si intersechi, in un cruciale crocicchio, la ‘filologia’ «culto dei discorsi e dei testi, lettura attenta delle opere e cura della loro integrità e della loro corretta trasmissione scritta» (Berardinelli 2002: 166) e la ‘mitografia’ «costruzione del mito di un autore, devozione e culto delle reliquie, raccolta devota e anche candidamente ammirata di qualunque testo scritto, per quanto secondario, un autore abbia lasciato come testimonianza del suo pensiero e della sua vita» (167). Ci pare interessante raccogliere questa suggestione per rilevare come l’opera saggistica di Tabucchi su Pessoa partecipi tanto dell’attività filologico-critica che della devozione conoscitiva che, insieme, contribuiscono a creare e a incrementare il mito (come del resto è successo, ragionando in termini di canone traduttivo, con il Pessoa tabucchiano di certo ‘vincente’, per esempio, sul Pessoa ‘anteriore’ di Luigi Panarese⁸). Come filologo e mitografo di Pessoa, anche Tabucchi ha messo in gioco la propria autobiografia intellettuale mostrando la parzialità dei propri interessi:

Mais à la différence d’autres écrivains qui m’ont eux aussi accompagné, et auxquels je garde une fidélité sans faille (Rimbaud, Baudelaire, Garcia Lorca, Borges, Emily Dickinson, Kavafis, etc., pour ne citer que des auteurs non italiens), j’ai établi avec Pessoa, dès les années soixante-dix, un rapport qui va au-delà de la simple fidélité de lecteur (d’abord réceptif) établissant ce rapport actif qui appartient au traducteur et au critique. Seul, ou en compagnie de Maria José de Lancastre, j’ai durant vingt ans traduit en italien une part considérable de son oeuvre de poésie et de prose, prolongeant cette activité (qui suppose à la fois de la humilité et de l’arrogance) par des essais critiques sur les aspects le plus divers de sa personnalité et de sa poétique. (Tabucchi 2013: 7-8)

In queste parole Tabucchi ribadisce l’importanza dell’esperienza e dell’attività traduttiva che accompagna e sostanzia il lavoro del critico che interpreta un autore a partire dallo smontaggio linguistico-semantico e dalla restituzione testuale che ogni atto traduttivo comporta. Ma se la cura e la dedizione filologica (e quindi traduttiva)⁹ implicano un culto, un mito, un *giudizio di valore*, costituendo come si diceva un vero e proprio canone, alla costruzione

⁸ Come è noto, Luigi Panarese è il curatore di un corposo volume antologico della poesia di Pessoa pubblicato nella prestigiosa collana della Lericci di Milano (1967).

⁹ «Quando ho scoperto Pessoa al principio degli anni ’60 in Europa e anche in Italia, si dibatteva sulla fine del romanzo o del romanzesco, si parlava non di una crisi ma di una morte avvenuta nel romanzo nel ’900 e di cui noi eravamo depositari [...] Tradurre significa sostanzialmente sorprendere uno scrittore in pigiama, perché è proprio visitarlo nelle sue debolezze, nelle sue manchevolezze, nelle sue virtù e nel suo intimo. Credo che l’esperienza della traduzione significhi un’immersione nell’autore come non la può dare una semplice lettura; traducendolo ci si rende conto di tutti i difetti e di tutte le virtù di un autore: e proprio la sorpresa nell’intimo, questa visita casalinga che si rende allo scrittore, ci illustra quale sono i meccanismi della scrittura, della poesia, della letteratura.» (Gaglianone-Cassini 1995: 22, 24).

culturale del mito pessoano ha contribuito – in eguale o, perfino, in maggior misura – la trasfigurazione narrativa compiuta da Tabucchi che ha declinato la testualità e la figura del più grande poeta del Novecento portoghese in una pluralità di sensi e di forme, di immagini e di *piccoli equivoci senza importanza* che solo alla Letteratura sono concessi.

2. UN FERNANDO PESSOA

*La poesia di Pessoa è l'analisi più
complessa, dolente e tragica
ma insieme lucida e impietosa dell'uomo
del Novecento.*

Antonio Tabucchi,
Un baule pieno di gente

Se è facilmente collocabile all'inizio degli anni Settanta l'esordio di Antonio Tabucchi come specialista e studioso di lusitanistica¹⁰, l'allievo pisano di Luciana Stegagno Picchio, che dà alle stampe *La parola interdetta. Poeti surrealisti portoghesi* per le edizioni Einaudi – antologia programmatica¹¹ del(i) gruppo(i) corredata da un corposo studio introduttivo estratto dalla sua tesi di laurea – più arduo è ricostruire la cronistoria testuale della riflessione critica di Tabucchi su Pessoa che proprio in quel seminale volume del 1971 veniva considerato un vero e proprio precursore dell'estetica surrealista portoghese. Un precursore autoctono, portoghese e periferico, ma affatto originale così come era stato letto e assorbito almeno da un certo surrealismo (Mario Cesariny *in primis*), sin dagli anni Quaranta come poeta del sogno e dell'*Inconnu*, e che verrà posteriormente promosso, anche dall'immaginario critico proprio di ogni avanguardia che pretende di inventare la sua tradizione, a surrealista *ante litteram*¹².

Al di là di una ricostruzione esaustiva dell'intera costellazione saggistica tabucchiana su Pessoa, preferiremo illuminare quelle tracce critiche che ci permetteranno di dare forma (pur provvisoria *ça va sans dire*) al paradigma

¹⁰ Si ricordi per esempio il saggio del 1970 *Pessoa e un esempio di antiteatro o di 'teatro statico'*, «Il dramma» 8: 34.

¹¹ Sull'antologia tabucchiana come antologia programmatica di gruppo mi permetto di rinviare a Russo 2012.

¹² «Breton, nel primo manifesto, si compiaceva di fare delle liste di elementi per e nei quali certi autori sarebbero surrealisti. Così Swift sarebbe surrealista nella cattiveria, Sade nel sadismo, Poe nell'avventura, eccetera. Sulla scorta delle affermazioni di Breton si potrebbe affermare: Pessoa è surrealista nell'eteronimia / nella fenomenologia / nell'occultismo.» (Tabucchi 1971: 35).

interpretativo di Tabucchi, contestualizzando le influenze e le suggestioni ermeneutiche che inevitabilmente su di esso si sono stratificate. Non basterà però censire con metodo indiziario i debiti critici di Tabucchi. Esercizio oltre che inutile anche frustrante se si pensa che la riflessione tabucchiana attorno a Pessoa si declina per oltre trent'anni. Del resto, un preliminare dato di fatto va tenuto in conto. Tabucchi è stato testimone attivo e coinvolto di quella che potremmo chiamare una vera e propria urgenza esegetica intorno al poeta portoghese e che ha fissato, anche grazie alla faticosa compilazione della *Vulgata* delle opere pessoane dell'Ática¹³, dopo le prime grandi interpretazioni della Letteratura-Pessoa (dalla coppia *presencista* Casais Monteiro-Gaspar Simões passando per Prado Coelho e, per citare due casi antitetici, Mário Sacramento e Agostinho da Silva), un canone critico ancora oggi imprescindibile: Eduardo Lourenço *in primis*, e poi Jorge de Sena, Teresa Rita Lopes, tra gli altri.

Più o meno esplicitate sin dal tempo di *Interpretazione dell'eteronimia di Fernando Pessoa*, in particolare opere come *Diversidade e Unidade* di Jacinto do Prado Coelho (1949) e il *Pessoa Revisitado* di Eduardo Lourenço (1973) – con sullo sfondo proprio gli studi della “maestra” Stegagno Picchio (1967, 1968), di Guibert (1960)¹⁴ e dell'allora attualissimo José Augusto Seabra (1974) –, esse ci rivelano da un lato l'ovvia contingenza storica che condiziona ogni atto critico e, dall'altro, una capacità di assorbire le novità meno che per mero aggiornamento bibliografico e per chiosarne le conclusioni – a uso e consumo di un pubblico come quello italiano rispetto a una realtà culturale come quella lusitana ancora *esotica* negli anni Settanta – quanto piuttosto come contributo al dibattito teorico, ancora lungi dall'internazionalizzarsi in quel momento, sull'enigma di quel portoghese «sconosciuto a se stesso» come, con pionieristico fulgore poetico, Octavio Paz lo aveva ribattezzato.

Il saggio del 1975 ci sembra contenere come in *nuce* una certa eterodossia critica – rinvenibile negli anni successivi – che privilegia, all'incrocio di discipline come la filologia, la comparatistica (i casi dei periferici Joyce e Pessoa aprono appunto il testo), la critica psicoanalitica e quella stilistica, piuttosto che un metodo unico e universale per smontare l'opera di Pessoa, un'interpretazione per così dire *debole* o prudente, mai assiomatica o univoca che, del resto, dinnanzi al progetto pessoano sarebbe destinata a naufragare. Poiché tutte le interpretazioni sono legittime solo perché codificate

¹³ Come è noto, la casa editrice Ática di Lisbona iniziò a pubblicare i volumi della poesia ortonima e eteronima di Pessoa dal 1942. A questo primo momento, ne seguirono almeno altri due altrettanto importanti: la fine degli anni Sessanta con la pubblicazione di alcune importanti opere in prosa tra cui i diari e le pagine filosofiche, e il 1982 con l'uscita del *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*.

¹⁴ Proprio alle traduzioni in francese di Armand Guibert (*Bureau de Tabac et autres poèmes*, Éditions Caractères, Paris, 1955) si deve il primo incontro nel 1964 tra Pessoa e Tabucchi che lo stesso ha sempre assunto come una sorta di casuale episodio fondativo di una sua personale mitografia pessoana.

a posteriori, l'opera di Pessoa resiste a ogni pretesa di giudizio aprioristico: «perché finora i giudizi aprioristici cui Pessoa è stato sottoposto appaiono più supposizioni che deduzioni legittime» (Tabucchi 1975: 141). Che le interpretazioni che si irrigidiscono in assiomi predefiniti siano destinate al fallimento esegetico con Pessoa, è un concetto ripreso nella Nota del 1990 a *Un baule pieno di gente*¹⁵ dove Tabucchi – lungi dalla pretesa e dalla tentazione di offrire del poeta dai mille volti un'immagine definitiva, con la precauzione imposta da anni di frequentazione –, considera i suoi saggi a malapena come «ipotesi critiche»: «perché credo che Pessoa richieda letture che prescindano da interpretazioni prepotenti e che siano capaci di seguirlo sul terreno delle ipotesi» (Tabucchi 2000: 9).

L'avvertimento-avvertenza di Tabucchi nel *Preambolo* del 1975 significativamente intitolato *Criteri di Lettura* è seguito da due precauzioni che devono precedere ogni atto di interpretazione critica da parte dell'esegeta-viaggiatore che voglia apprestarsi a navigare l'oceano testuale pessoano.

- a) Il rifiuto di ogni biograficismo: obliare intenzionalmente ogni riferimento al vissuto biografico di Pessoa («I poeti non hanno biografia. La loro opera è la loro biografia»)¹⁶ è non solo la reazione più eclatante all'assioma, irrimediabilmente spezzato dalla Modernità letteraria, per cui la vita sarebbe occasione o movente dell'opera, ma avrebbe significato anche disinnescare la rigida e, quasi deterministica, prospettiva psicoanalista alla Gaspar Simões che riduceva alla traumatica esperienza infantile di Pessoa la spiegazione della sua spersonalizzazione nominale e identitaria¹⁷.
- b) Pessoa va letto e colto esclusivamente nel campo letterario. Pessoa è «Letteratura in assoluto, mai in rapporto a» (Tabucchi 1975: 142). Bisogna evitare di ripercorrere le tracce anche quelle più evidenti e originali che Pessoa ha disseminato nella sua opera in quanto trappole che ostacolerebbero la giusta comprensione del poeta e della sua poesia.

Per Tabucchi, infatti, assecondare la collezionomania di Pessoa – che, si dica di passaggio, sembra a molti oggi una versione anticipatrice delle pra-

¹⁵ Scritta in occasione della pubblicazione di *Un baule pieno di gente* (1ª edizione 1990) che raccoglie alcuni scritti su Fernando Pessoa pubblicati da Tabucchi dalla fine degli Anni Settanta alla fine degli anni Ottanta.

¹⁶ Per un commento alla classica affermazione di Octavio Paz su Pessoa, diventata motto per i pessoani, si legga Tabucchi 1988: 9-11.

¹⁷ Scrive Tabucchi a proposito della frettolosa psicoanalisi esercitata su Pessoa: «Una lettura psicoanalista di Pessoa, inspiegabilmente, non è mai stata condotta, almeno in modo soddisfacente e sistematico: né del fatto eteronimico in sé, né dell'opera in toto, né di ogni singola figura eteronimica. Le estemporanee interpretazioni freudiane della pur ammirevole biografia di Gaspar Simões, per quanto suggestive, devono essere prese con le dovute cautele e sono rivolte più all'uomo che all'opera.» (Tabucchi 2000: 23).

tiche estetiche di riciclaggio postmoderno – che si esercita sulle poetiche d'avanguardia (gli *-ismi* che crea, pensa e brucia quasi in simultaneo), che indugia, non senza una certa ironia, sull'unanimità whitmaniana, che riscrive la civiltà occidentale dalla parte maledetta delle tradizioni di pensiero filosofico (esoterismo) e religioso (un neopaganesimo portoghese, aristocratico e lontano dai paganesimi moderni d'accatto), che ripensa il Portogallo per paradossi identitari intrisi di misticismo e mito (*Sebastianismos, Quinto Império*, la lingua): assecondare tutto questo, dicevamo, è lasciarsi abbacinare dalla straordinaria precocità storica di Pessoa. È come se la Storia avesse voluto concedere a Pessoa il privilegio di essere avanti, non a malapena contemporaneo ma persino anticipatore¹⁸ delle innovazioni artistico-letterarie e filosofiche del Centro se con quest'espressione intendiamo quell'Europa pre-Seconda Guerra mondiale che pensa nelle sue capitali e si pensa, ancora e per l'ultima volta, come avanguardia del mondo: Berlino, Londra, e soprattutto Parigi.

Indugiare su uno soltanto degli aspetti, per quanto importanti, di questo informe e bulimico progetto letterario significa restituire esegeticamente solo e sempre una immagine parziale, un residuo che irrimediabilmente illude di aver illuminato il tutto. Pessoa non è afferrabile, non è mai comprensibile per sineddoche sembra dirci Tabucchi che in questo caso è debitore della lezione classica di Casais Monteiro che aveva pionieristicamente avvertito come un Fernando Pessoa mutilo non è Fernando Pessoa.

L'invito di Tabucchi (1975) – in cui emerge soprattutto il paradigma critico di Eduardo Lourenço ricalibrato alla luce di un certo strutturalismo di matrice francese (più Barthes ma anche Eco che Lévi-Strauss, via Luciana Stegagno Picchio) – risiede invece nella comprensione dei funzionamenti del sistema (l'eteronimia) e delle strategie con cui agiscono (Caeiro, Reis e Campos non sono in fin dei conti degli *auctores*?) gli eteronimi che il critico pisano definisce 'funzioni' del sistema. Quindi, si tratta di comprendere non tanto l'essenza degli eteronimi (chi sono gli eteronimi?) ma la loro funzione (come sono/agiscono gli eteronimi?) nel sistema pessoano. L'eteronimia – come Tabucchi non si stancherà di ribadire – quale «centro più riposto, certo più imperioso» deve essere intesa «non tanto come metaforico camerino di teatro in cui l'attore Pessoa si nasconde per assumere i suoi travestimenti letterario-stilistici; ma proprio come zona franca, come *terrain vague*, come linea magica varcando la quale Pessoa diventò un "altro da sé" senza cessare di essere se stesso» (Tabucchi 2000: 7). Insomma se Pessoa è l'*eteronimia* (Tabucchi 2000: 39), è perché attraverso la creazione degli eteronimi-funzioni che, in quanto tali, non hanno futuro né passato

¹⁸ «In realtà ciascuno dei quattro [eteronimi] (per dire unicamente dei personaggi maggiori) dibatte a sua volta, e in maniera drammatica, i grossi temi del pensiero e della poesia del nostro secolo.» (Tabucchi 2000: 38).

ma sono congelati nel presente¹⁹, il poeta portoghese, con un gesto di tricotanza artistica, «riesce a vivere sincronicamente la sua diacronia. Come a dire che egli vive tutta la sua vita *sempre e subito*» (40).

In un Novecento ancora tutto da inventare, la creazione degli eteronimi l'8 marzo del 1914, almeno secondo quanto l'autorappresentazione che lo stesso poeta consegna nella celebre missiva a Casais Monteiro, sancisce un'eccezione tutta portoghese (perché sconosciuta con tale radicalità in altre latitudini culturali): quel Pessoa che al contempo crea e si guarda creare imprime liminarmente il suo segno al secolo, nella distanza e nella differenza.

Une des caractéristiques le plus spécifiques de Pessoa, et qui constitue une distanciation par rapport à la culture de son époque, réside dans sa *dissonance*. Pessoa, même s'il est là, est toujours «ailleurs». Quand il se fait poète décadent, il est totalement, mais en même temps il *se regarde* dans la position du décadent. C'est un parfait futuriste, ou cubiste, ou simultanériste, mais tout à coup une phrase, une insinuation, un clin d'œil mettent en discussion le futurisme, le cubisme, le simultanéisme. En fin de compte, il fait partie de l'orchestre, il exécute la symphonie que son époque lui impose de jour : mais au moment où l'on s'y attend le moins, son instrument émet une note (fût-ce une seule) qui remet en cause tout la partition. (Tabucchi 2013: 10)

Insomma, mutuando un'espressione del filosofo Alain Badiou, Pessoa pensa il Ventesimo secolo perché anticipa il Secolo, ne fonda ciò che di esso resta.

3. DI TABUCCHI E DI QUESTO LIBRO

Quem são os meus contemporâneos? Só o futuro o poderá dizer.

Fernando Pessoa

Come molti altri hanno fatto, in forme e modi diversi, dal quel 25 marzo del 2012 anche noi vogliamo rendere omaggio alla memoria di Antonio

¹⁹ Scrive Tabucchi (1975: 186) «operano in modo atemporale, non hanno un divenire poetico, quando nascono hanno una fisionomia poetica che sarà sempre quella». In verità, anche grazie alle scoperte che la filologia pessoana ha realizzato negli ultimi decenni, un eteronimo come Álvaro de Campos, pur se fittiziamente, muta se non proprio evolve poeticamente tanto da far dire a Teresa Rita Lopes che esiste un Campos dalle tre facce (il decadentista retrodatato di *Opiário*, il sensazionista-futurista tra *Orpheu* e *Portugal Futurista*, il disincantato pessimista che dalla metà degli anni Venti canta la sconfitta gnoseologica e esistenziale come in *Tabacaria*).

Tabucchi «più certi che qualcosa non cede / che un lieve filo traversa la bufera del tempo / e che la vera piazza non è qui sola nel mio sguardo / ma trattiene anche il tuo passo / la nostalgia che ti raggiunge dove ora sei» come ha scritto nel suo commiato lo scrittore Giovanni Catelli che si può leggere nell'ultimo testo di questo volume. Come altri, omaggiamo la sua memoria nel registro che conosciamo e che frequentiamo per passione e professione: la scrittura. Quando un gruppo di portoghesisti italiani (su ideazione di Vincenzo Arsillo, Roberto Francavilla e Valeria Tocco) si propose di organizzare nell'anno accademico 2012-2013 alcuni incontri nelle rispettive sedi universitarie per discutere, riflettere e ricordare Antonio Tabucchi come scrittore e intellettuale, l'idea di raccogliere – come la consuetudine impone in queste occasioni – in un unico florilegio gli interventi più significativi dei conferenzieri ci era apparso il progetto più logico e economico. Ma alla logica e all'economia non si addicono le ragioni che hanno spinto, probabilmente sollecitati dalla coinvolta partecipazione dei conferenzieri, i vari curatori dei *Sei incontri per Antonio Tabucchi* (Siena, Pisa, Milano, Bologna, Genova e Venezia) a preparare più volumi la cui pluralità di prospettive disciplinari confermano, se ce ne fosse stato bisogno, la fertilità critica dell'opera tabucchiana²⁰.

Il presente volume accoglie i saggi di quegli studiosi della Statale che hanno partecipato alla giornata milanese *Tabucchi o del Novecento* che ha avuto luogo presso la Sala Crociera di Via Festa del Perdono il 21 febbraio 2013: le presenze letterarie italiane nella narrativa tabucchiana sono l'oggetto dell'eruditissima mappatura di William Spaggiari, mentre al ruolo del lettore e ai funzionamenti mimetici della lettura, in particolare in *Piazza d'Italia*, *Notturmo Indiano* e *Requiem*, dedica il suo studio critico Isotta Piazza. Un doppio movimento (i riferimenti alla Spagna come cultura nell'opera di Tabucchi e la sua ricezione in quel paese) emerge dall'originale angolazione ispanista del testo di Danilo Manera; Davide Bigalli ricomponde certe genealogie filosofiche (per esempio l'introduzione della fenomenologia husserliana in Portogallo) sulle tracce – anche incomplete – dell'interpretazione dell'eteronimia da parte di Tabucchi.

Confluiscono nel nostro volume anche il *Il paratesto tabucchiano: viaggio dalla periferia al centro della trilogia portoghese* di Alessandra Cioccarelli, giovane italianista dell'Università di Milano e i due saggi *La versione di Tabucchi. Appunti su un abbozzo di autotraduzione di Requiem* di Roberto Mulinacci e *Patrimoni della lingua portoghese: Antonio Tabucchi e le traduzioni del Brasile letterario. Un ricordo* di Roberto Vecchi: questi ultimi due muovono dalle conferenze tenute, in occasione della giornata tabucchiana del 4 marzo 2013, presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture

²⁰ Al momento sono già usciti due volumi dal titolo *Parole per Antonio Tabucchi*, a cura di Roberto Francavilla, Roma, Artemide, 2012 e *Adamastor e dintorni: in ricordo di Antonio Tabucchi*, a cura di Valeria Tocco, Pisa, Ets, 2013. Un altro volume per le cure di Vincenzo Arsillo è in preparazione.

Moderne dell'Università di Bologna a cui è legata molta parte della mia storia personale e professionale.

A chiudere la raccolta di saggi, pubblichiamo il testo, evocativo e emozionante, che lo scrittore Giovanni Catelli ha voluto leggere per l'amico e maestro Antonio Tabucchi in occasione dei lavori della giornata milanese. Desidero ringraziare tutti gli autori per aver accolto con sollecito e entusiasmo l'invito a partecipare a questa avventura. Un grazie a Roberto Francavilla che ha proposto al nostro Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere di partecipare a questo ricordo in sei appuntamenti e a Elisa Alberani per la consueta e puntuale perizia con cui ha accompagnato l'intero processo editoriale.

Di tutto resta un poco, a quel poco – con la gratitudine che si riserva ai pionieri – anche noi vorremmo contribuire con le pagine che seguono.

Praia a Mare, 22 agosto 2013

Riferimenti Bibliografici

- Aa.Vv., 2001, *Antonio Tabucchi: geografia de um escritor inquieto*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-ACARTE.
- Berardinelli A., 2002, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio.
- Bodei R., 1999, *Variazioni dell'io: Pessoa, Tabucchi*, «L'informazione bibliografica» 2: 171-180.
- Bouju E., 2003, *Portrait d'Antonio Tabucchi en hétéronyme posthume de Fernando Pessoa: fiction, rêve, fantasmagorie*, «Revue de littérature comparée» 306 : 183-196.
- Brizio-Skov F., 2002, *Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini Editore.
- Coelho J. do Prado, 1949, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa, Verbo.
- Gaglianone P.-Cassini M. (a cura di), 1995, *Conversazione con Antonio Tabucchi*, Roma, Il libro che non c'è.
- Guibert A., 1960, *Poètes d'aujourd'hui. Fernando Pessoa*, Vienne, Éditions Pierre Seghers.
- Lazzarin S., 2007, *Antonio Tabucchi fingitore e polemista*, «Chroniques Italiennes» 1, numéro special Concours 2006-2007: 1-17, <http://www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes> (consultazione 3 agosto 2013).
- Lemieux A., 2010, *Vis-à-vis: Antonio Tabucchi et Fernando Pessoa. Étude de la médiation culturelle dans les fictions biographiques d'Antonio Tabucchi*, «temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines», 4: 1-12, <http://tempszero.contemporain.info/document645> (consultazione 8 febbraio 2013).
- Lourenço E., 1973, *Pessoa Revisitado. Leitura Estruturante do Drama em Gente*, Porto, Inova.
- Panarese L. 1967, *Poesia di Fernando Pessoa*, Milano, Lercici.

- Rimini T., 2011, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio.
- Russo V., 2012, *La poesia come antologia: il Novecento portoghese nella tradizione traduttiva italiana*, «Estudos Italianos em Portugal» 7: 89-102.
- Seabra J. A., 1974, *Fernando Pessoa ou o Poetadrama*, S. Paulo, Perspectiva.
- Stegagno Picchio L., 1967, *Pessoa, uno e quattro*, «Strumenti Critici» IV: 377-401.
- Stegagno Picchio L.-Jacobson R., 1968, *Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa*, «Langages» Paris: 9-27.
- Tabucchi A., 1970, *Pessoa e un esempio di antiteatro o di 'teatro statico'*, «Il dramma» 8: 34.
- , 1971, *La parola interdetta. Poeti surrealisti portoghesi*, Torino, Einaudi.
- , 1975, *Interpretazione dell'eteronimia di Fernando Pessoa*, «Studi Mediolatini e Volgari» 23: 139-187.
- , 1981, *Sopra una fotografia di Fernando Pessoa*, «L'illustrazione italiana» 1: 77-78.
- , 1988, *Pessoa: il rumore di fondo*, in O. Paz, *Ignoto a se stesso. Saggi su Fernando Pessoa e Luis Cernuda*, a cura di E. Franco, Genova, Il Melangolo: 9-11.
- , 2000, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa (1990)*, Milano, Feltrinelli.
- , 2013, *La nostalgie, l'automobile et l'infini. Lectures de Fernando Pessoa*, Paris, Seuil.

I 'COCCODRILLI' DI MONTEIRO ROSSI: PRESENZE LETTERARIE ITALIANE NELLA NARRATIVA DI TABUCCHI

William Spaggiari

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

I testi narrativi di Antonio Tabucchi, dislocati nell'arco di quasi quarant'anni, sono continuamente intersecati da riflessioni teoriche, inserti saggistici, digressioni sul ruolo della letteratura e dello scrittore, che muovono da ragioni non di rado legate alle emergenze politiche del momento. Tali interventi, frequentemente ripresi, amplificati e discussi, non solo in Italia, da una pubblicistica di vario orientamento, costituiscono un corollario rilevante della complessiva visione del mondo dello scrittore; non sono da meno, quanto a spregiudicata lucidità, alcuni scritti nati in ambito accademico, ma propriamente riferibili al canone della letteratura militante, come le proluzioni recitate in occasione del conferimento di lauree *honoris causa*¹.

Nella *lectio magistralis* pronunciata nel gennaio 2007, durante la cerimonia di attribuzione del dottorato all'Università di Aix-en-Provence, Tabucchi ha nuovamente rivendicato alla letteratura una funzione civile distinta da quella del pensiero dominante, un ruolo antagonista rispetto al potere. Inevitabile che, in quella sede, Tabucchi riprendesse i termini della polemica che dieci anni prima lo aveva contrapposto a Umberto Eco, questa volta non citato esplicitamente («un sémiologue italien qui écrit aussi des romans»), secondo il quale (in una «bustina di Minerva» del 24 aprile 1997) il primo dovere degli intellettuali è stare zitti quando non servono a nulla; in caso di incendio l'intellettuale deve limitarsi, come tutti, a chiamare i pompieri,

¹ È principalmente orientata su Gadda e Pasolini la lezione per la laurea conferitagli dall'Università 'Aristotele' di Salonico (Dipartimento di lingua e letteratura italiana) nel maggio 2010, che si legge in Zografidou (a cura di) 2012: 41-52.

non darsi necessariamente da fare per stabilire origine e conseguenze del sinistro. Alla tesi di Eco secondo cui, fuor di metafora, l'intellettuale è un amministratore di cultura, che ha il compito non tanto di intervenire ogni volta sulle manifestazioni della realtà quanto quello di trasmettere il sapere e di agire sui tempi lunghi, Tabucchi, come è noto, aveva replicato con una lettera su «MicroMega», eloquente sia per il destinatario (Adriano Sofri) che per la data che vi aveva apposto (25 aprile), sostenendo che quella di Eco altro non era che una astratta e persino cinica costruzione geometrica, e rivendicando da una parte la creatività della conoscenza artistica e, dall'altra, l'impegno dell'intellettuale a testimoniare il presente e a produrre novità. Riprendendo quel tema nel 2007, Tabucchi riafferma che è un dovere ineludibile chiarire se l'incendio è stato prodotto da un guasto tecnico, da una bottiglia molotov o da una bomba ad alto potenziale, si tratti di fiamme divampate per cause accidentali in un appartamento o di quelle prodotte dall'esplosione nell'attentato terroristico dell'agosto 1980 alla stazione di Bologna. A quanti (strutturalisti, formalisti, semiotici, «l'avant-garde d'avant-hier») sostengono poi che molti scrittori moderni sono nemici della modernità e che la letteratura è un gioco, Tabucchi obietta che la letteratura è un gioco terribilmente serio e che, a voler individuare priorità e modelli, autorevolmente moderni, in quanto implacabili descrittori della realtà, sono Kafka, Céline che ha avuto il coraggio di procedere a tentoni nelle tenebre della vita e della storia, e naturalmente Pasolini («il nostro amato Pasolini», come già era definito nella lettera del 1997), insieme ad una costellazione di autori molto familiari, da Borges a Pessoa. È vero, aggiunge Tabucchi, che l'intellettuale non deve sbrigativamente «suonare il piffero alla rivoluzione»; ma fra i compiti della letteratura c'è anche quello di intervenire, descrivere e, se possibile, contrastare le storture e gli accidenti della storia. Nel 1997, che è l'anno dell'ultimo romanzo, il più sofferto e problematico, della cosiddetta trilogia portoghese, Tabucchi aveva citato come esempio mirabile *Il mondo è una prigione* di Guglielmo Petroni (1949), «uno dei libri più belli sulla Resistenza». Nel 2007 è stata la volta di una indicazione ancora più remota; ovvero Auguste Blanqui, in carcere dopo la caduta della Comune di Parigi, autore nel 1872 di un libro (*L'éternité par les astres*) utopicamente rivoluzionario, fra meditazione storico-politica e invenzione fantastica, con la messa in scena di universi paralleli in cui le cose possono andare in un altro modo, e secondo giustizia².

² Tabucchi 2007: 17-25 (una traduzione parziale in Alloni 2011: 54-62); per la lettera su «MicroMega» cfr. Tabucchi 1997 (più volte riedita, a partire da Tabucchi 1998: 19-42; il volume è dedicato «Alla cara memoria di Leonardo Sciascia e Pierpaolo Pasolini, con molta nostalgia»). L'articolo di Eco, apparso su «L'Espresso» del 24 aprile 1997: 192, col titolo *Il primo dovere degli intellettuali: stare zitti quando non servono a niente*, si legge in Eco 2000: 264-265. Innumerevoli gli interventi sulla *querelle*; tra i più recenti, Cecchini 2011: 54-63 (56-58). Tabucchi è tornato sul

Al principio secondo cui la letteratura deve ficcare il naso là dove cominciano silenzi, reticenze, omissioni, Tabucchi narratore è sempre rimasto fedele, pur nel variare delle situazioni, a partire da *Piazza d'Italia*, uscito nel 1975 con una quarta di copertina di Cesare Segre («generosa», la definì Tabucchi), giocata sul riconoscimento della efficace rappresentazione di un secolo di storia visto dalla prospettiva di un borgo toscano, ma soprattutto intesa a rivendicare gli «equilibri delicatissimi» dei valori formali del racconto, con la sua «sintassi balenante» e i suoi «passaggi brachilogici, accostamenti abrupti, scambi stupefacenti di registro»³. In *Piazza d'Italia* il personaggio di Melchiorre, unico fascista della famiglia (ma di convinzioni assai tiepide), scrive racconti esotici in cui un giovane scienziato, Italo Ferro (nome più che plausibile nell'Italia di quel tempo, ma che può anche avere una generica affinità con certi sintagmi della poesia patriottica di metà Ottocento, sul modello degli «itali acciari» della leopardiana canzone *All'Italia*, v. 53), si avventura nelle misteriose foreste dell'Africa australe, dove cresce un lichene dal quale si può estrarre una miracolosa sostanza medicinale; fatto prigioniero dalle guardie della regina Luana, sanguinaria e bellissima, che lo vuole circuire, se ne libera con l'aiuto di una schiava, riesce a estrarre dal prezioso lichene un farmaco contro il diabete e porta la luce della civiltà di Roma agli oppressi indigeni, mentre la regina, ripudiata, si uccide come Didone. Dopo averli pubblicati in rivista, Melchiorre avrebbe voluto riunire i racconti in un volume, *Il lichene della Regina Luana*; titolazione alquanto improbabile, ma che in qualche modo anticipa *La misteriosa fiamma della regina Loana* di Umberto Eco, viaggio nella memoria del passato, attraverso la fonte comune di quella stessa letteratura popolare che negli anni Trenta aveva catturato i protagonisti della tabucchiana *Piazza d'Italia*⁴.

La letteratura, dunque, come specchio della società e strumento di intervento. Nel romanzo, o meglio nella «favola popolare in tre tempi», secondo il primitivo sottotitolo di *Piazza d'Italia* ripristinato nel 1993, non mancano i riferimenti letterari; alcuni ancora non così chiaramente connotati, e per lo più giocati sul filo dell'ironia (Apostolo Zeno è un burattinaio, nichilista e cavatore di marmo; ed è presente anche, con una pagina di *Cuore*, Edmondo De Amicis, mai citato peraltro in maniera esplicita, secondo una prassi non rara nel Tabucchi autore di racconti e romanzi), altri invece già ideologicamente delineati, da Felice Cavallotti a un antidannunzianesimo che avrà lunga vita,

romanzo di Guglielmo Petroni in un articolo (*Quei tre giorni di torture*) su «la Repubblica» del 28 aprile 2005 (ora in Tabucchi 2013: 100-102).

³ Tabucchi 1993: 7 (*Nota alla seconda edizione*).

⁴ Tabucchi 1993: 79-82. Una storia per qualche verso analoga, ricavata dall'omonimo racconto delle «nuove avventure di Cino e Franco» (Firenze, Nerbini, gennaio 1935), è compendiata da Eco 2007: 250-251.

e che qui, in un contesto di personaggi che leggono Dante e il *Socialismo cristiano* dell'ex gesuita Carlo Maria Curci (un libro destinato a riapparire di lì a poco in *Il piccolo naviglio*)⁵, si traduce nel disprezzo per le formule altisonanti del Vate (la definizione della Grande guerra come «matrice di bellezza») e per le sue avventure cinematografiche (*Cabiria*, il film, anzi il «filme», di un fascista)⁶. Contro D'Annunzio, rappresentante esemplare degli scrittori del vagheggiamento, del desiderio, dell'insoddisfazione (una categoria letteraria da guardare con sospetto, che per Tabucchi va dal Tasso dell'*Aminta* ai poeti della Arcadia settecentesca), le armi della satira e della parodia verranno affinate nel corso del tempo, dal necrologio dettato da Monteiro Rossi in *Sostiene Pereira* a una *Nota di Viaggi e altri viaggi* del 1999, nella quale al poeta «furfantesco» che si chiedeva «perché non son io co' miei pastori?» (*Sogni di terre lontane, I pastori*, v. 21), Tabucchi risponde con le parole impareggiabili di Leo Longanesi: «Perché alloggi al Grand Hôtel di Montecarlo»⁷.

D'altra parte, ridurre la catalogazione tabucchiana degli autori, non solo italiani, a categorie troppo nette di moralità individuale e di impegni civile sarebbe operazione riduttiva, tale da non rendere giustizia alle tante sfumature di una narrazione sempre intrisa di letteratura, e progressivamente aperta a dimensioni più elaborate e complesse, come il notturno e il sogno. Sottratta alla difficile convivenza con strutture romanzesche di ampio respiro, la letteratura è spesso elemento dominante nei racconti; se nella prima raccolta, *Il gioco del rovescio* (1981), dove la presenza del Portogallo si accampa imperiosa, le citazioni letterarie italiane sono sporadiche e legate alle occasioni dell'intreccio (un aneddoto sulla fanciullezza del Muratori nella *Lettera da Casablanca*, le *Poesie complete* di Vittoria Aganoor Pompilj citate in *Paradiso Celeste*)⁸, è nella novellistica di più marcata collocazione esotica che tali presenze si infittiscono, anche nella forma di analogie e richiami. In *Donna di Porto Pim* (1983) già il risvolto di copertina avvicina «l'altrove» di Tabucchi, illuminato dai colori della lontananza, a un passo dello *Zibaldone* di Leopardi (1789, 25 settembre 1821) su parole come «lontano» e «antico», che sono di per sé «poeticissime» in quanto destano idee vaste e indefinite. In questo libro magico e sfuggente, Tabucchi insegue fantasmi di balene e isole perdute, e non possono mancare i rinvii al *Moby Dick* tradotto da Pavese. Ma vi si insinua, a sorpresa, anche *Canaviais no vento* di «una certa Deledda»; *Canne al vento*, il romanzo del 1913, è uno dei tanti libri italiani letti in traduzione dal sedicente Lucas Eduino, cantante

⁵ Tabucchi 2011a: 81.

⁶ Tabucchi 1993: 55, 60; e D'Annunzio: 1918, 117-126 (120), dove la guerra è detta «feconda creatrice di bellezza e di virtù». Cfr. Rimini 2007: 337-341.

⁷ Tabucchi 2010: 190-191.

⁸ Tabucchi 2005: 33, 102. Per l'aneddoto muratoriano cfr. Marri 2012: 457. Le *Poesie complete* della Aganoor uscirono a Firenze, Le Monnier, 1912 (rist. 1927).

in un bar di Porto Pim, «che uccise con l'arpione la donna che aveva creduto sua»⁹.

L'irrompere della cultura portoghese determina una sorta di corto circuito, che rende inevitabile il confronto fra Pirandello e Pessoa; e fra Pessoa e Svevo, oggetto anche di un contributo di Tabucchi professore a Genova¹⁰. Riesce facile, nella finzione dialogico-teatrale del 1988, avvicinare Pirandello e Pessoa per la comune attenzione alle anime in pena, ai personaggi «che si trovano intrappolati, schiavi / di un ruolo e di una maschera», e risarcire un incontro mancato nel 1931, quando Pirandello fu a Lisbona per la prima mondiale di *Sogno... ma forse no* (*Um sonho, mas talvez não*), con un altro che sarebbe bello immaginare potesse accadere a Lisbona, al caffè Martinho da Arcada sulla Praça do Comércio, frequentato da Pessoa, o in Sicilia, ad Agrigento, sulla terrazza di casa del commediografo¹¹. Non meno coinvolgente, nell'attrazione per quell'oriente, direbbe Pessoa, che è tutto quanto noi non siamo, è il fatto che il sogno mitico di Camões e dei *Lusíadas* riviva nello sguardo febbricitante e velato di malinconia di Guido Gozzano, «giovane dandy torinese» in viaggio verso la «cuna del mondo», disincantato erede di una lunga sequenza, esibita da Tabucchi, di viaggiatori (Marco Polo, Matteo Ricci, Filippo Sassetti) e di sognatori (Tommaso Campanella, che a Ceylon-Taprobana colloca la «città del Sole»), prima dell'avvento dei moderni cronisti come Flaiano, Moravia (che però dell'oriente ha avuto «appena un'idea»), Pasolini, è ovviamente lo stesso Tabucchi del *Notturmo indiano*¹².

Una comunione, quella fra letteratura e vita, che si ritrova anche nelle prose minori e negli interventi occasionali, come la *Presentazione* della monografia su Giorgio Caproni pubblicata nel 1990 da Luigi Surdich; uno studioso, va ricordato, che ha fornito molti elementi utili alla conoscenza dello stesso Tabucchi, amico e collega all'Università di Genova¹³. Tabucchi insiste, ripetendo le parole di Octavio Paz («I poeti non hanno biografia, la loro opera è la loro biografia»)¹⁴, sulla tesi secondo cui l'opera del poeta e la sua biografia coincidono, così che il «limpido ritratto» di Caproni delineato da Surdich diventa una vera e propria «biografia artistica»¹⁵. Si spiegano in questo modo certe

⁹ Tabucchi 1983: 58-60, 79, 87.

¹⁰ Cfr. Tabucchi 2009b: 76-92 (a p. 77 l'autore cita un proprio studio, *Álvaro de Campos e Zeno Cosini: due coscienze parallele*, in *Studi filologici dell'Istituto di filologia romanza e ispanistica dell'Università di Genova*, Genova, Bozzi, 1978: 149-162).

¹¹ Tabucchi 2009a: 28 e 38. Cfr. Marnoto 2005: 175, 184.

¹² Tabucchi 2010: 115-118, 136. Cfr. Spaggiari 2012: 113-116.

¹³ Due notevoli contributi di Surdich (*Il principio della letteratura, raccontare il sogno di un altro*. *Forma e sostanza dei sogni nella narrativa di Tabucchi*, e *Tabucchi, io ricordo...*) si leggono in Dolfi (a cura di) 2008: 25-63 e 405-422.

¹⁴ Cfr. Paz 1988: 15. Tabucchi ha citato in più occasioni le parole di Paz (Tabucchi 2013: 33, 78-79, 206).

¹⁵ *Presentazione*, in Surdich 1990: 5-6.

considerazioni in apparenza semplicistiche, di tono umorale, nelle interviste legate a questioni di attualità (Machiavelli è «scrittore cortigiano, mediocre in tutto fuorché nell'astuzia», responsabile del più deteriore spirito nazionale italiano)¹⁶ e nella narrativa, con una rigida tendenza a classificare gli autori secondo le loro manifestazioni e convinzioni ideologiche (da una parte Marinetti e D'Annunzio, dall'altra Thomas Mann, Majakovski, García Lorca)¹⁷.

Sfugge, per contro, ad ogni classificazione il rilievo accordato a Giacomo Leopardi, per l'altezza del pensiero filosofico, per le immagini della lirica maggiore e minore, per una specie di conterraneità acquisita grazie al decisivo soggiorno a Pisa, nel 1827-28, di colui che, ne *La gastrite di Platone*, è detto «il nostro grande poeta romantico». Tre versi de *La quiete dopo la tempesta* («e la gallina / tornata in su la via / che ripete il suo verso») sono proposti nei segmenti epigrafici, in funzione di commento ironico alle parole del procuratore generale rappresentante dell'accusa il quale, nel primo processo d'appello contro Adriano Sofri, Ovidio Bompresmi e Giorgio Pietrostefani per l'omicidio del commissario di polizia Luigi Calabresi, aveva dichiarato nel giugno 1991 che «il carro del vittimismo è tirato da questi buoi, da questi utili idioti [gli intellettuali]»¹⁸. Una ottava dei *Paralipomeni della batracomiomachia* (I, 43) è posta in epigrafe a una delle ultime lettere di *Si sta facendo sempre più tardi*, romanzo epistolare del 2001; il personaggio leopardiano del conte Leccafondi, il topo filosofante che alla forza brutta degli oppressori oppone ingenuamente i valori della virtù, della saggezza e delle buone letture, è in qualche misura un ritratto del protagonista (o, volendo, del giovane Tabucchi), che scrive infiammati articoli libertari su un giornale di provincia, e che per questo gode di una certa aura di eroe romantico nella Milano dei primi anni Ottanta, *liberal* e mondana, popolata di intellettuali «girocollo» e di artisti che con la mano sinistra dipingono e con la destra giocano in borsa¹⁹. Al Leopardi meno noto (il *Frammento XXXVIII* dei *Canti*) rinvia anche l'epigrafe («Io qui vagando al limitare intorno...») del *Diario cretese con sinopie*, del 2000, accolto nell'ultimo libro di Tabucchi, *Racconti con figure*²⁰; e, ancora una volta senza un richiamo esplicito, è Leopardi il «lunatico sofferente di malinconia e febbri terzane» di un'altra epistola di *Si sta facendo sempre più tardi*, che a Pisa, per difendersi dal freddo dell'inverno, dormiva fra due materassi (immagine già presente in uno dei *Sogni di sogni*, del 1992); dopo anni di silenzio poetico, «in quella città il cuore di

¹⁶ Tabucchi 1998: 46 (colloquio con Bernard Comment, Lisbona, agosto 1997); cfr. Brizio-Skov 2002: 173-187.

¹⁷ Gouchan 2007: 194-196.

¹⁸ Tabucchi 1998: II, 49.

¹⁹ Tabucchi 2003a: 181, 186, 187.

²⁰ Tabucchi 2011b: 253.

quel lunatico risorse e ricominciò a battere come ormai non batteva più da tempo, e Zefiro ravvivò l'aria inferma e sentì in lui rivivere gli inganni aperti e noti» (dove andrà notata la ripresa di sintagmi leopardiani: «e perché l'aura inferme / Zefiro avvivi» è nell'esordio della canzone *Alla primavera o delle favole antiche*, vv. 2-3, mentre «gl'inganni aperti e noti» è un settenario de *Il risorgimento*, il canto del riaffiorare della poesia nella luce della primavera pisana del 1828, v. 147)²¹.

Ma il punto più alto del leopardismo di Tabucchi, nel segno di una narrazione fantastica nutrita di stilemi letterari e capace di riunire in una dimensione irrealistica le figure più care, è senza dubbio il *Sogno di Giacomo Leopardi, poeta e lunatico*, secondo dei tre racconti su autori italiani di *Sogni di sogni*, fra quello di Carlo Collodi, qui individuato nel suo ruolo di censore teatrale e proiettato fra le creature del suo libro famoso, e quello di Cecco Angiolieri «poeta e bestemmiatore», che col fuoco avrebbe voluto ardere il mondo e che col fuoco è punito in sogno; trasformato in gatto per aver compiuto un gesto sacrilego, Cecco viene cosperso di pece in una di quelle taverne che amava frequentare e infine bruciato, fino a quando si risveglia tormentato dalle piaghe del fuoco di Sant'Antonio. In un deserto di argenteo chiarore siderale si affollano gli elementi dell'universo dei *Canti* leopardiani della maturità, dei quali Tabucchi scambia le funzioni, sfruttando gli spazi del punto di vista onirico: il poeta è un pastore senza gregge (soltanto quattro pecore candide trainano la sua carrozza), dialoga con le pecore (e non con la luna) e poi con un pasticcere (riferimento alla passione di Leopardi per i dolci, nell'ultima stagione napoletana). Pur così vicino a Silvia, diventata una «selenita» (ma, appunto, si tratta di un sogno sulla luna), Leopardi apprende della distanza che ancora una volta lo divide dalla fanciulla vagheggiata: «Questo non sei tu, disse Silvia, è solo la tua idea, tu sei ancora sulla terra». Per suo invito, il poeta si volge al pianeta lontano e inquadra nel cannocchiale dapprima una immagine recanatese che gli procura una stretta al cuore (Monaldo che, in camicia da notte e col pitale in mano, sta andando a letto), e poi una torre pendente su un grande prato, la tortuosa via della Faggiola, una stanza modesta con un debole lume, e un letto nel quale vede se stesso, che dorme fra due materassi, sognando la luna²². In calce, l'accostamento depistante della finzione narrativa è ricondotto ai dati della realtà storica nelle schede biografiche dei sognatori; quella di Leopardi, in particolare, rivela evidenti corrispondenze con l'iscrizione sepolcrale che Antonio Ranieri aveva commissionato nel 1837 a

²¹ Tabucchi 2003a: 54-55. Ancora sul periodo pisano di Leopardi cfr. Tabucchi 2010: 31-33. Inoltre, *Chiardiluna. Primo quarto: una lezione*, in Tabucchi 2013: 37-45 (37, 40; e 280 per la nota della curatrice sulle vicende redazionali del testo). Sul leopardismo di Tabucchi, soprattutto sulle relazioni fra *Tristano muore. Una vita* (2004) e l'ultima delle *Operette morali* (*Dialogo di Tristano e di un amico*), utili i rilievi di Dolfi 2010: 75-76 e 83-85.

²² Tabucchi 1992: 43-46 (26-28 su Cecco Angiolieri, 47-49 su Collodi).

Pietro Giordani, celebrativa della sua grandezza di poeta, filosofo e filologo²³.

Il gioco dell'invenzione (tale può essere considerato anche l'endecasillabo in forma di chiasmo, presentato come «motto greco» in traduzione italiana, de *Il filo dell'orizzonte*: «Muore il corpo dell'uom, virtù non muore»)²⁴, il gusto per la variazione onomastica, l'inserzione di lacerti altrui, in prosa o in verso, sono caratteristica costante degli intrecci narrativi; del resto, Tabucchi ama giocare con le appropriazioni citazionistiche esplicite o dissimulate, si tratti dell'eretico Farinata nell'*Inferno* dantesco (una Madonna dipinta su una tavola del duomo di Siena ha un'espressione altera, «come se avesse in gran dispetto le cose terrene») o della «colonna infame» di manzoniana memoria, che è poi la colonna vertebrale che procura forti dolori al protagonista di uno dei racconti di *Il tempo invecchia in fretta*, non a caso «malato di letteratura»²⁵. Il lungo elenco comprende anche Leopardi, che ne *La ginestra* aveva ironizzato sulle «magnifiche sorti e progressive» del genere umano (v. 51); Tabucchi riprende la formula leopardiana (o meglio, le parole di Terenzio Mamiani oggetto della parodia di Leopardi) ne *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, adattandola alla pubblicistica portoghese degli anni Novanta:

tutto questo, dicevo, sarà riportato in blocco dalla stampa portoghese, tutta la stampa possibile e immaginabile, quella alla quale stanno a cuore le magnifiche sorti e progressive del genere umano e quella a cui stanno a cuore le macchine sportive degli industrialotti del Nord, che poi è un'altra maniera di concepire le magnifiche sorti e progressive del genere umano, insomma, ognuno a suo modo dovrà fornire la notizia, chi con ferocia, chi con scandalo, chi con riserve. (Tabucchi 2012: 500)

Ma la casistica è assai ampia, fin dalle origini, e spesso declinata nelle forme di un gioco di dissimulazione. In *Il piccolo naviglio*, i cui personaggi leggono Pascoli e scrivono poesie, il «venerabile chierico» autore degli *Annali* di una imprecisata città toscana non è «Paolo Fonzio» ma monsignor Paolo Tronci, i cui *Annali pisani* furono editi nel 1828-29; e l'autore taciuto di un libro di propaganda coloniale, *La nostra terra promessa*, è Giuseppe Piazza, nel 1911²⁶. Nel folto gruppo dei moderni, che popolano soprattutto le prose di viaggio, si possono allineare Pirandello, Gadda, Carlo Levi, Car-

²³ Tabucchi 1992: 77; e Giordani 1858: 248. Su *Sogni di sogni* cfr. Trentini 2003: 191-220 (per Leopardi 206-207). Sul leopardismo di Pessoa cfr. Tabucchi 1991: 65-78.

²⁴ Tabucchi 1986: 94.

²⁵ Tabucchi 1992: 26-27. Il racconto *Clof, clop, cloffete, cloppete*, in Tabucchi 2009c: 27-51 (31), è stato anticipato in Dolfi (a cura di) 2008: 423-436 (426).

²⁶ Tabucchi 2011a: 55, 78.

darelli, Zanzotto (intervistato nel 1977)²⁷, Moravia e Flaiano viaggiatori in India (ma chi più di tutti ha «sentito» quell'oriente, nota Tabucchi, è stato Pasolini in un «libro ammirevole», *L'odore dell'India*, del 1962), Giovanni Orelli (col suo «bel romanzo» *Gli occhiali di Gionata Lerolieff*, del 2000), Vittorio Sereni («se i francesi avessero un poeta come Sereni, chissà che museo gli avrebbero fatto»), Cesare Zavattini, al quale, per il realismo incantato, Tabucchi accosta l'egiziano Naghib Mahfuz, Nobel per la letteratura nel 1988²⁸. E poi Dino Campana, protagonista di *Vagabondaggio* (1988), racconto extravagante o, come dice Tabucchi, «senza fissa dimora», in cui il poeta di Marradi è rappresentato nel 1906, non ancora ventunenne, in viaggio lungo la via Emilia, dopo la fuga dal manicomio di Imola; un intenso omaggio che poggia sulla citazione di brani lirici e sulla ricostruzione fantastica di un episodio della biografia, l'incontro mai del tutto chiarito con un venditore ambulante mantovano, Regolo Orlandelli, evocato nell'ultima sezione dei *Canti orfici*²⁹.

Eugenio Montale, senza particolare distinzione fra il poeta delle raccolte canoniche e quello prolifico e pungente delle sillogi tarde, è, con Leopardi, l'autore più ricordato, secondo modalità non diverse. Suoi versi, soprattutto in funzione epigrafica, sono citati in *Il piccolo naviglio* (dove è anche, inconfondibilmente ispirata a Montale, la poesia *Rosa Luxemburg*; del resto, Tabucchi scrive che «era un'imitazione», scritta in fretta, e che «tanto non l'avrebbe letta nessuno»), *Autobiografie altrui*, *La gastrite di Platone*³⁰; a lui va un «affettuoso ricordo» nella *Nota* premessa a *L'angelo nero*, del 1991, per avergli rubato un titolo (*L'angelo nero*, del 1968, è appunto una delle liriche di *Satura*)³¹; probabilmente dall'ultimo verso di *Dora Markus* («Ma è tardi, sempre più tardi») deriva il titolo del «romanzo in forma di lettere» del 2001 *Si sta facendo sempre più tardi*³². Il primo mottetto da *Le occasioni* («Lo sai: debbo riperderti e non posso») fa da filo conduttore a un itinerario della fine del 2008, fra nostalgia e rabbia, nel cuore di Genova (Sottoripa, via Prè, via del Campo, piazza Fossatello, via Lomellini con la casa di Mazzini «povero, che aveva curiose idee repubblicane»), in una città premiata con la medaglia d'oro della Resistenza ma ora ferita e violata, pallida immagine di quella cantata dai suoi poeti per musica, come Gino Paoli e il piemontese Paolo

²⁷ Tabucchi 2009b: 114-122.

²⁸ Tabucchi 2010: 43, 62, 80, 118 (per Sereni anche Tabucchi 2003a: 87). Per Gadda e Pasolini, il saggio *Controttempo*, ora in Tabucchi 2013: 20-36 (nel volume sono molte le pagine su autori italiani del Novecento, da Primo Levi a scrittori e poeti viventi, legati a Tabucchi da vincoli d'amicizia).

²⁹ Tabucchi 2005: 377-386.

³⁰ Tabucchi 2011a: 11, 179; Tabucchi 2003b: 13; Tabucchi 1998: 21, 55, 79.

³¹ Tabucchi 2005: 269.

³² Cfr. Dolfi 2006: 249.

Conte (l'incipit di *Genova per noi* apre il capitolo genovese di *Autobiografie altrui*). Fino a Fabrizio De André, evocato con accenti di non comune affetto:

Com'era bella quella voce, e vera, cantava la vita con tutte le macchie che ha la vita, e Genova, e l'Italia, così come esisteva e che un clown miliardario ha fatto sparire. [...] Caro Fabrizio De André, quanto mi manchi. Vorrei che tu potessi tornare a rendere questi luoghi veri grattando via la falsa vernice che il pagliaccio ha spennellato su questa città, per ridare vita alla vita nella sua semplice verità fatta soprattutto di miserie. (Tabucchi 2010: 111)³³

Anche se ha qualche tratto del personaggio eponimo di *Sostiene Pereira* (le parole rivolte alla fotografia della moglie defunta), il vecchio e solitario poeta del penultimo racconto de *L'angelo nero*, che riceve la visita di una ammiratrice, è proprio Montale, la cui vendetta postuma nei confronti di chi lo ha dimenticato viene messa in atto con l'affidamento alla bella visitatrice di poesie che sono la parodia di altre sue poesie, allo scopo di divulgarle postume a cadenze regolari; allusione a una vicenda clamorosa, che ha visto protagonisti l'ultimo Montale e una sua ben nota amica e musa ispiratrice, depositaria di 66 composizioni del poeta, suddivise in buste da pubblicare in sezioni a partire da cinque anni dopo la sua morte (quei testi montaliani, o pseudo-montaliani, sono stati poi riuniti e pubblicati nel 1996)³⁴.

La presenza letteraria italiana assume particolare rilievo nei tre romanzi portoghesi degli anni Novanta; non tanto in *Requiem*, del 1991, dove è dato cogliere soltanto un cenno alla volgarità del futurismo guerrafondaio (e tale fu quello italiano)³⁵, quanto in *Sostiene Pereira* (1994), attraverso la figura di Monteiro Rossi, che nell'estate 1938 a Lisbona, nel pieno della dittatura salazarista, arruola segretamente volontari per la guerra di Spagna e sbarca il lunario come collaboratore molto improbabile, visti gli articoli incendiari che propone, della pagina culturale di un modesto quotidiano del pomeriggio, diretta dal dottor Pereira. Attraverso la forma originale del necrologio veritiero, annunciato o in qualche caso persino auspicato («ci sarebbero un sacco di scrittori che sarebbe l'ora che se ne andassero», afferma Marta, la fidanzata di Monteiro), in una rubrica di «Ricorrenze» che doveva aprirsi col

³³ Per Paolo Conte cfr. Tabucchi 2003b: 49. Per De André anche un articolo su «l'Unità» del 14 dicembre 2004, ora in Tabucchi 2013: 133-137.

³⁴ *La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita*, in Tabucchi 2005: 325-335 (ancora per Montale, Tabucchi 2009b: 13), e cfr. Montale 1996. Può essere che a Tabucchi fossero noti alcuni elementi lusitani di Montale: nel *Diario del '71* è citato il «latte alla portoghese», cotto a lungo con uova e zucchero (*Il frullato*, v. 19), mentre in *Satura* si ricordano il vino di Madeira, «un bar dell'Avenida / da Liberdade» a Lisbona e una serata durante la quale il poeta venne paragonato da qualcuno «ai massimi / lusitani dai nomi impronunciabili / e al Carducci in aggiunta.» (*Xenia II*, 10, vv. 2-3, 5, 7-9); cfr. Spaggiari 2003: 189.

³⁵ Tabucchi 2012: 112.

ricordo di Pirandello, scomparso due anni prima, i bersagli polemici sono Filippo Tommaso Marinetti, nel 1938 vivo e vegeto («quel furfante di Marinetti, quel brutto tipo, dopo aver cantato la guerra e gli obici si è schierato con le camicie nere di Mussolini»), e D'Annunzio, morto invece da pochi mesi, «quell'insopportabile Rapagnetta che si faceva chiamare D'Annunzio» (è noto che il padre di Gabriele aveva aggiunto al proprio il cognome del ricco zio Antonio D'Annunzio). Occorre rilevare che quello di D'Annunzio e quello di Marinetti (Tabucchi ricorda un componimento di Pessoa, o di Álvaro de Campos, su Marinetti accademico d'Italia, che termina col suono di un pallone che si sgonfia)³⁶ sono i due momenti centrali, e negativi, di una serie di elogi funebri di personaggi di ben altra collocazione, che si apre con García Lorca (un ricordo, come è detto chiaramente, dettato dalle ragioni del cuore, non da quelle dell'intelligenza) e si chiude con Majakovskji, «il grande democratico e il fervido antizarista». È in questa radicalizzazione dei ruoli e delle posizioni, resa necessaria dalla situazione politica dell'Europa, che il dottor Pereira, spiritualmente prostrato e inizialmente orientato su opzioni letterarie più moderate, soprattutto francesi, avvia un processo di riscatto da una vita consegnata al ricordo, compie una decisiva scelta di campo, prendendo coscienza di una dittatura che osa persino negare la realtà («qui non siamo in Europa, siamo in Portogallo», secondo la minacciosa sentenza del direttore del giornale), e riconosce che D'Annunzio sarà anche stato un buon poeta, ma ha sperperato la vita nelle frivolezze, e dunque aveva ragione Pessoa quando lo soprannominò «assolo di trombone». Risulta così del tutto plausibile la costruzione della beffa alla censura salazarista operata da Pereira, finalmente libero dal passato e autore del nobilissimo necrologio dello stesso Monteiro Rossi, assassinato dalla polizia politica³⁷.

In una chiave di lettura fortemente attualizzata si pongono le strategie dell'ultimo romanzo della trilogia, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, del 1997, sullo sfondo della settentrionale Oporto, una città «arcigna» e piuttosto inglese, come l'ha definita Tabucchi³⁸. L'episodio scatenante, in apparenza legato a un fatto di cronaca nera, si rivela poi essere un omicidio politico compiuto dietro la facciata perbenistica e rispettabile del Portogallo democratico; problematiche che riflettono le tensioni civili e di ambito politico-giuridico che Tabucchi affronta nelle fasi cruciali della vicenda di

³⁶ Tabucchi 2009b: 58. Il testo, del 1929, è «Lá chegam todos, lá chegam todos...» (Pessoa 2012: 612-613); Tabucchi ne cita due versi in *Chiardiluna. Primo quarto: una lezione*, risalente in prima stesura al 2003 (Tabucchi 2013: 44).

³⁷ Tabucchi 2012: 155, 171, 189, 213, 222, 275, 284, 328. «Fora tu, Rapagnetta-Annunzio, banalidade em caracteres gregos, "D. Juan em Patmos" (solo de trombone)!» (in *Ultimatum*, 1917) è l'invettiva di Pessoa, richiamata da Tabucchi anche in un articolo (*Pessoa. Un poeta contro il dittatore Salazar*) sul «Corriere della Sera» del 31 maggio 2001.

³⁸ In un articolo (*Ma la mia Oporto può essere dappertutto*) su «l'Unità 2», 23 marzo 1997.

Adriano Sofri, condannato in via definitiva nel gennaio 1997 per l'*affaire* Calabresi, proprio mentre il romanzo è in gestazione (ma si è insistito molto anche sulle analogie e le implicazioni riconducibili alla fine dell'anarchico Pinelli). Il motore dell'azione è il giornalista Firmino, intorno al quale ruotano personaggi assimilabili a quelli del capolavoro; Mello Sequeira, il coltissimo e beffardo avvocato di Oporto, detto Loton per la somiglianza con Charles Laughton, svolge le stesse funzioni maieutiche del dottor Cardoso di *Sostiene Pereira*. Anche qui la letteratura fiancheggia l'azione, nello sfoggio di cultura mitteleuropea dell'avvocato Loton e nella passione che anima Firmino a comporre, sia pure con una strumentazione un po' approssimativa e ingenua, un saggio intorno all'influenza esercitata da Elio Vittorini sul romanzo portoghese del dopoguerra; preludio a una ricerca da svolgere a Parigi intorno al tema, ben più ampio, del rapporto fra censura e letteratura³⁹.

Il campo di indagine potrebbe poi essere proficuamente allargato, muovendo per esempio dai cataloghi di libri e di autori disseminati nell'insieme della produzione narrativa. Si pensi ai titoli della biblioteca di Guido, il professore malato terminale del racconto *Stanze*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, del 1985; dove a Dante, Petrarca, l'*Adelchi* di Manzoni, la *Vita* di Alfieri, l'*Aminta* del Tasso si affiancano Virgilio, Shelley, Goethe⁴⁰. Più chiaramente orientato è, vent'anni dopo, l'ultimo catalogo della serie, alla fine di *Loca al passo*, resoconto del «buio che stiamo attraversando», cui la tarda cronologia assegna il valore di un ideale suggello autobiografico; è per merito di Dante, Boccaccio, Belli, Porta, Leopardi, De Roberto, Verga, Pirandello, Svevo, Levi, «un certo Calvino», Montale, Gadda, Sciascia, Pasolini che la nostra letteratura, «quella grande, quella vera», si è intrecciata con la vita, e «ha fatto conoscere l'Italia nel mondo»⁴¹. Poi, nello snodo fra un secolo e l'altro, le cose sono cambiate; ma questa è una storia, direbbe il dottor Pereira, che è preferibile non raccontare adesso.

Riferimenti Bibliografici

- Alloni M., 2011, *Antonio Tabucchi. Saudade di libertà*, Reggio Emilia, Aliberti.
 Borrelli D., 2009, *Searching for self through others in Vittorini's «Conversazione in Sicilia» and Tabucchi's «Notturmo indiano»*, «Italica» 86.4: 674-687.

³⁹ Tabucchi 2012: 565. Sul rapporto fra Vittorini e Tabucchi cfr. Borrelli 2009: 674-687.

⁴⁰ Tabucchi 2005: 181-182.

⁴¹ Tabucchi 2006: 166 (il cenno limitativo su Calvino va letto alla luce di un giudizio nell'articolo *Le città del desiderio*, del 1998, ora in Tabucchi 2010: 202, secondo cui «le geometriche Città invisibili» appartengono al novero dei libri «meravigliosamente fantastici»).

- Brazzelli N. (a cura di), 2012, *Isole. Coordinate geografiche e immaginazione letteraria*, Milano-Udine, Mimesis.
- Brizio-Skov F., 2002, *Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini Editore.
- Cecchini L., 2011, *Da "io so" di Pasolini a "Io non so se so" di Tabucchi. L'impegno al tempo del postmoderno*, in Tchehoff I. (ed.), *Omaggio a/Hommage à Luminița Beiu-Paladi*, Stockholm, Romanica Stockholmiensia: 54-63.
- D'Annunzio G., 1918, *Per la più grande Italia. Orazioni e messaggi*, Milano, Treves.
- Dolfi A., 2006, *Tabucchi. La specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni.
- (a cura di), 2008, *I 'notturni' di Antonio Tabucchi. Atti di Seminario. Firenze, 12-13 maggio 2008*, Roma, Bulzoni.
- , 2010, *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Firenze, Le Lettere.
- Eco U., 2000, *La bustina di Minerva*, Milano, Bompiani.
- , 2007, *La misteriosa fiamma della regina Loana. Romanzo illustrato (2004)*, Milano, Bompiani.
- Frassica P. (a cura di), 2005, *Magia di un romanzo. «Il fu Mattia Pascal» prima e dopo. Atti del Convegno internazionale, Princeton 5-6 novembre 2004*, Novara, Interlinea.
- Giordani P., 1858, *Iscrizioni dal 1806 al 1846*, in *Scritti editi e postumi pubblicati da A. Gussalli*, Milano, Sanvito (*Opere*, vol. XIII): 179-296.
- Gouchan Y., 2007, *La figure de l'écrivain dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi*, «Italiens. Revue d'études italiennes», numéro spécial (*Echi di Tabucchi/ Échos de Tabucchi*): 191-213.
- Marnoto R., 2005, *Calling Fu Mattia Pascal*, in Frassica P. (a cura di), 2005: 175-187.
- Marri F., 2012, *Lodovico Antonio Muratori*, «Nuova informazione bibliografica» IX.3: 457-494.
- Montale E., 1996, *Diario Postumo. 66 poesie e altre*, a cura di A. Cima, prefazione di A. Marchese, testo e apparato critico di R. Bettarini, Milano, Mondadori.
- Paz O., 1988, *Ignoto a se stesso. Saggi su Fernando Pessoa e Luis Cernuda*, a cura di E. Franco, con un saggio di A. Tabucchi, Genova, Il Melangolo.
- Pessoa F., 2012, *Un'affollata solitudine. Poesie eteronime*, a cura di P. Ceccucci, traduzione di Piero Ceccucci e Orietta Abbati, Milano, Rizzoli.
- Rimini T., 2007, *La cine(biblio)teca di Tabucchi: il montaggio di «Piazza d'Italia»*, «Italiens. Revue d'études italiennes», numéro spécial (*Echi di Tabucchi/ Échos de Tabucchi*): 321-348.
- Spaggiari W., 2003, *Immagini del Portogallo nella letteratura italiana*, «Revista de ciências históricas» (Universidade Portucalense «Infante D. Henrique», Porto) XVIII: 171-190.
- , 2012, *L'isola non trovata: da Camões a Guido Gozzano (e oltre)*, in Brazzelli N. (a cura di), 2012: 109-119.
- Surdich L., 1990, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Genova, Costa & Nolan.
- Tabucchi A., 1983, *Donna di Porto Pim*, Palermo, Sellerio.

- , 1986, *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli.
- , 1991, *Fernando Pessoa lettore di Giacomo Leopardi*, «Il gallo silvestre», 3: 65-78 (poi in «Rivista internazionale di studi leopardiani», 9, 2013: 192-204).
- , 1992, *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio.
- , 1993, *Piazza d'Italia. Favola popolare in tre tempi, un epilogo e un'appendice* (1975), Milano, Feltrinelli.
- , 1997, *Un fiammifero Minerva*, «MicroMega» XII.2: 1-13.
- , 1998, *La gastrite di Platone*, Palermo, Sellerio.
- , 2003a, *Si sta facendo sempre più tardi. Romanzo in forma di lettere* (2001), Milano, Feltrinelli.
- , 2003b, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli.
- , 2005, *Racconti*, Milano, Feltrinelli.
- , 2006, *L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando*, a cura di S. Verde, Milano, Feltrinelli.
- , 2007, *Éloge de la littérature*, «Italiens. Revue d'études italiennes», numéro spécial (*Echi di Tabucchi/ Échos de Tabucchi*): 17-25.
- , 2009a, *I dialoghi mancati. Il signor Pirandello è desiderato al telefono. Il tempo stringe* (1988), Milano, Feltrinelli.
- , 2009b, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa* (1990), Milano, Feltrinelli.
- , 2009c, *Il tempo invecchia in fretta. Nove storie*, Milano, Feltrinelli.
- , 2010, *Viaggi e altri viaggi*, a cura di P. Di Paolo, Milano, Feltrinelli.
- , 2011a, *Il piccolo naviglio* (1978), Milano, Feltrinelli.
- , 2011b, *Racconti con figure*, a cura di T. Rimini, Palermo, Sellerio.
- , 2012, *Romanzi*, Milano, Feltrinelli (*Requiem*, 1991; *Sostiene Pereira*, 1994; *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, 1997).
- , 2013, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di A. Dolfi, Milano, Feltrinelli.
- Trentini N., 2003, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni.
- Zografidou Z. (a cura di), 2012, *Tempo spazio e memoria nella letteratura italiana. Omaggio a Antonio Tabucchi*, Salonicco-Roma, University Studio Press-Aracne.

IL PARATESTO TABUCCHIANO: VIAGGIO DALLA PERIFERIA AL CENTRO DELLA TRILOGIA PORTOGHESE

Alessandra Cioccarelli

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

All'interno della prolifica produzione di Antonio Tabucchi, la stagione creativa degli anni Novanta, ovvero quella della cosiddetta 'trilogia portoghese', segna un momento di graduale ma significativa svolta nel suo modo di narrare e costruire storie, oltre che nel suo modo di intendere la letteratura.

Le opere *Requiem*, *Sostiene Pereira* e *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, accomunate dall'opzione per la forma romanzo e dall'ambientazione delle vicende, costituiscono il momento cruciale della dialettica tra forma breve/lunga e onirismo/realismo, che interessa l'intera narrativa dello scrittore. A inaugurare questa stagione narrativa è *Requiem*: testo che presenta un racconto/rappresentazione al confine tra i campi semantici del sogno e della veglia, dell'allucinazione e della realtà; esso è anche uno spartiacque tra la produzione a dominante onirica e fantastica precedente e la stagione successiva a dominante storico/realistica, incarnata appunto dai grandi romanzi *Sostiene Pereira* e *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. Il rafforzarsi della componente realistica rispetto alle suggestioni dell'onirismo non si esaurisce in un semplice cambio tematico, ma produce effetti consistenti anche sul piano della tecnica narrativa, conducendo a strutture testuali sempre più stabili ed estese, a trame sempre meno effimere e a personaggi sempre più articolati e consistenti. Anche da questo punto di vista, in effetti, *Requiem* è un'opera di rilievo davvero fondamentale per lo studio dello scrittore e per la comprensione della sua poetica: in tale opera Tabucchi si impegna infatti nel tentativo di trovare una sintesi tra tipologia testuale breve e lunga, in una struttura ibrida e aperta, in cui è possibile rintracciare un movimento di contaminazione tra l'icasticità del racconto e l'ipertrofia narrativa del romanzo.

Il prevalere di una narrazione a dominante onirica o realistica, a cavallo degli anni Novanta, comporta rilevanti modifiche strutturali, riscontrabili a più livelli: dalla struttura alla voce narrante, dalla configurazione dello spazio al sistema dei personaggi. Nel presente studio verrà preso in particolare considerazione il livello paratestuale dei tre romanzi poiché è il livello testuale che, più di ogni altro, consente di mettere in luce con maggiore evidenza la ricchezza e complessità della svolta strutturale che interessa la poetica tabucchiana.

I. *REQUIEM*, UN ROMANZO AL CONFINE TRA ONIRISMO E REALISMO

Requiem, come la maggior parte dei testi di Tabucchi, presenta un ricco paratesto e questa zona apparentemente periferica¹ ha invece molta rilevanza per comprendere la poetica dello scrittore e la sua modalità di costruzione del racconto. Il paratesto tabucchiano ha in genere carattere esplicativo: l'autore fornisce al lettore gli elementi geografici, storici e letterari, per situare nel giusto contesto il romanzo o la raccolta di racconti che il lettore si accinge a leggere. Queste indicazioni, offerte di volta in volta, sono per lo più precise e dettagliate, quasi fin troppo scrupolose, ma, quanto alle occasioni da cui è nata l'opera, o alle intenzioni perseguite dall'autore, il denominatore comune è l'ironia. A proposito dei *Volatili del Beato Angelico*, ad esempio, Tabucchi parla di «ipocondrie, insonnie, insofferenze o struggimenti»; nel presentare *Sogni di sogni* equipara i propri testi a «povere supposizioni, pallide illusioni, implausibili protesi»; in altri casi, come ad esempio in *Sostiene Pereira*, ricorre al meccanismo della visita del personaggio all'autore. L'area paratestuale, quindi, viene spesso usata da Tabucchi per ampliare e complicare la lettura, con l'effetto, in alcuni casi, di destabilizzare il lettore.

Nel caso di *Requiem*, in particolare, il paratesto si configura estremamente ricco e stratificato e presenta sia una nota autoriale, che introduce il testo e ne spiega la genesi, sia una nota del traduttore circa le difficoltà e i criteri di traduzione dell'opera, sia, infine, delle note, sempre del traduttore, sui piatti che si mangiano nel libro.

Nella *Nota* introduttiva autoriale sono presentate le coordinate spaziali e temporali della storia, che si svolge in una non precisata domenica di luglio in una Lisbona deserta e torrida. Queste prime informazioni hanno anzitutto la funzione di porre le basi del patto narrativo e di delineare le ambigue coordinate di genere del racconto: il lettore è avvertito del fatto che il requiem, che sta per ascoltare, è anche un viaggio onirico, al di fuori di coordinate spaziali e temporali precise e stabili.

¹ Cfr. Genette 1989: 316.

Dopo la *Nota* introduttiva troviamo una lista dei «personaggi che si incontrano in questo libro», segnati in ordine di apparizione sulla scena, come se si trattasse di uno spettacolo teatrale. Questo elenco di personaggi sottolinea il carattere finzionale della storia raccontata, presentata come una messa in scena ricca di molteplici comparse.

Nel testo vero e proprio troviamo, invece, ad opera del traduttore Sergio Vecchio, tre note a piè di pagina dal carattere esplicativo e chiarificatore, che servono a informare il lettore riguardo ad alcuni caratteri storici, geografici e culturali del Portogallo, che potrebbero non essere noti al pubblico italiano.

Ad accentuare l'impressione di realismo contribuisce una nota del traduttore in calce al volume «sui piatti che si mangiano (o si potrebbero mangiare) in questo libro». In questa lista troviamo numerose pietanze e bevande, tipiche della cucina portoghese, come la *feijoada*, l'*arroz de tamboril* o il *Sumol* di ananas, che sono gustate nel corso del romanzo dal protagonista durante i suoi incontri. Di queste pietanze ci viene indicata in maniera dettagliata la modalità di preparazione, quasi si trattasse di un accurato e saporito ricettario offerto al lettore. L'ultima nota invece è dedicata al menu di *novelle cuisine* servito nel nono e ultimo capitolo, nella cucina della *Mariazinha*, che si differenzia dalle pietanze precedenti per il fatto di essere un menu di pura fantasia, un menu letterario. Il traduttore chiarisce anche al lettore i tasselli, ossia i riferimenti letterari e culturali con cui è costruito questo menu, dall'Intersezionismo, fondato da Pessoa, alla laguna di Gafeira, luogo fantastico di ambientazione del romanzo *O Delfim* di José Cardoso Pires, al romanzo picaresco *Peregrinação* dello scrittore Fernão Mendes Pinto. Questa lista, quindi, come già le precedenti note a piè di pagina, esplica numerosi dati reali e oggettivi, anche gastronomici, della cultura portoghese, di cui è fittamente intessuto *Requiem*. Sottolinea, però, anche il doppio registro del romanzo basato, da un lato, su un'estrema verosimiglianza e realismo, ma, dall'altro, anche su una componente ironica e provocatoria, rappresentata dal menu della *Mariazinha*.

Nell'apparato paratestuale ha inoltre grande rilievo la *Nota del Traduttore*, nella quale Sergio Vecchio, riprendendo le parole dell'autore che introducevano il romanzo, ribadisce il fatto che Tabucchi per scrivere questa storia necessitava non di una lingua qualsiasi, ma di una lingua di affetto e riflessione, costituita per l'appunto dal portoghese. Da queste affermazioni è evidente l'importanza attribuita dall'autore alla propria operazione letteraria: la lingua scelta non è affatto elemento accessorio ma è insieme lo strumento e la garanzia del testo stesso, della sua autenticità, a tal punto che la traduzione in italiano non viene fatta dallo stesso Tabucchi, ma da un altro traduttore, proprio per non alterare, violare e tradire la natura del testo. Fatte queste considerazioni, non stupisce l'imbarazzo dichiarato da Vecchio nell'affrontare un lavoro così delicato e particolare, come quello

di tradurre in italiano il testo di un autore italiano. Consapevole che l'atto traduttivo non è mai neutrale e meccanico, supera le incertezze grazie alle parole di Bertrand Russel, riportate da Jakobson in *Aspetti linguistici della traduzione*: «Nessuno può comprendere la parola formaggio se prima non ha un'esperienza non linguistica del formaggio» (Tabucchi 1992: 138-139). Vecchio, dunque, grazie «a una conoscenza più affettiva che funzionale della lingua portoghese» e a un'esperienza non linguistica, ma esistenziale e personale sia dell'autore Tabucchi, che del Paese Portogallo, riesce a creare un'equivalenza dinamica² tra il testo di partenza e quello di arrivo, e a trovare nell'italiano una lingua d'affetto e di riflessione, così come Tabucchi l'aveva trovata nel portoghese, lingua originaria del romanzo.

La lingua in cui si sostanzia il mondo onirico, in questo caso il portoghese, infatti non è mai universale e neutra ma è un idioletto, una lingua personale e in parte segreta che riflette un mondo interiore. Se la lingua non è mai mezzo innocente ma può opacizzare, omettere o anche enfatizzare, si potrebbe pensare che, rifiutando l'italiano e scegliendo di comporre il romanzo direttamente in portoghese, Tabucchi opti innanzitutto per la lingua nella quale ha conosciuto l'inquietudine esistenziale di Pessoa, importante padre letterario dal quale l'autore sente l'esigenza di congedarsi. *Requiem* si configura, in effetti, proprio come un addio agli incontri perduti nel tempo, ma in realtà ancora vivi e dolenti nel presente dell'anima. Pessoa è per lui non solo un maestro ma è anche Lisbona, una città che nella realtà dei ricordi assume valenze simboliche e rievoca personaggi veri e sognati. La lingua portoghese, dunque, è lingua materna di questo mondo interiore, perché lingua dell'affetto su cui è possibile compiere una riflessione liberatoria.

Tuttavia Tabucchi cerca di celare le vere motivazioni legate alla scelta del portoghese e la carica simbolica di questa lingua: la *Nota* tabucchiana si chiude infatti con la dichiarazione, tutta giocata sui toni dell'ironia, della preferenza accordata al portoghese rispetto al latino, lingua "ufficiale" di esecuzione del *Requiem* e all'armonica e alla musica a buon mercato rispetto alla solennità e pomposità dell'organo, suonato nelle cattedrali. Ma al di là di queste e delle altre giustificazioni, più o meno divertite e attendibili, fornite nella *Nota* (p. e.: «un omaggio ad un paese che io ho adottato e che mi ha adottato a sua volta, ad una gente cui sono piaciuto e che, a sua volta, è piaciuta a me» (Tabucchi 1992: 7-8)), le vere ragioni per cui Tabucchi ha deciso di scrivere *Requiem* in portoghese, anziché in italiano, sono più profonde e gravide di significati.

In realtà, di nuovo, è Tabucchi stesso a offrire (ma con la consueta strategia obliqua) gli indizi per comprendere il ruolo di mediazione tra mondo

² Il concetto di equivalenza dinamica ed equivalenza formale presenti nel teorico americano Eugene Nida corrispondono, seppur con una differente terminologia, ai concetti di traduzione a senso e traduzione letterale, la cui contrapposizione è stata oggetto di un dibattito secolare che ha coinvolto gli studiosi della scienza della traduzione.

reale e immaginario, che spetta alla scrittura, e che è strettamente intrecciato alla questione della scelta di scrivere l'opera utilizzando il portoghese. Lo scrittore chiarisce ed esplicita il legame tra lingua e opera in un lungo saggio teorico, intitolato *Un universe dans une syllabe*, apparso su la «Nouvelle Revue Française» nel 1999, a sette anni di distanza dalla pubblicazione del romanzo *Requiem*³.

Il tema del saggio è appunto quello dell'alloglossia in letteratura (scelta praticata in precedenza anche da Pessoa, oltre che da Conrad e da Kafka). Ed è proprio in questa occasione, di spiccata rilevanza anche teorica, che Tabucchi torna, con un atteggiamento di maggior rigore, sulle ragioni della propria scelta dell'alloglossia in *Requiem*. L'autore racconta di un soggiorno a Parigi, nell'inverno del 1991, durante il quale, una notte, gli capitò di sognare il padre, morto da alcuni anni per un cancro alla laringe. Nel sogno, ambientato in un albergo di Lisbona, il padre gli appare giovane e vestito da marinaio e, in portoghese, una lingua mai parlata in vita, lo interroga sulle ragioni della propria morte. Quando la mattina seguente si mette a trascrivere il sogno per non dimenticarlo, la voce paterna torna a risuonare in portoghese, e lui stesso risponde nella medesima lingua. Nel momento in cui Tabucchi decide di tradurre il sogno in italiano sente di commettere un sacrilegio e da qui decide di scrivere *Requiem* in portoghese. Vero o no che sia, nel racconto che Tabucchi ne restituisce, l'episodio assume una densità di implicazioni straordinaria nell'illuminare le ragioni non solo private ma propriamente letterarie della scelta del portoghese.

Tabucchi spiega infatti di aver chiamato per tutta la vita suo padre «pà», come si usa nelle campagne pisane. Ma quando, studiando portoghese, scopre che la parola «pà» con accento acuto significa 'ragazzo', insegna questa parola al padre, che chiama il figlio con quell'unica parola straniera di cui conosce il significato. Così padre e figlio, usando apparentemente la stessa parola ma con significati diversi, utilizzano un idioletto segreto e personale. Il portoghese rappresenta l'unica lingua adatta per evocare la figura del padre, il cui sogno-ricordo occupa il quarto capitolo di *Requiem* e ne costituisce il nucleo genetico originario.

In conclusione, tramite il paratesto del romanzo e le dichiarazioni presenti in *Un universe dans une syllabe*, seppur in modo velato e ambiguo, Tabucchi offre al contempo le coordinate spazio-temporali della storia, stabilisce le regole narrative del romanzo, oscillanti tra i due estremi di realtà e di finzione (poiché la storia è ambientata a Lisbona, città reale, ma il protagonista incontra morti e vivi sullo stesso piano), e sottolinea infine l'importanza della scelta della lingua per esprimere il mondo degli affetti personali, tutte istruzioni che evidenziano i caratteri costitutivi del testo.

³ Cfr. Tabucchi 1999: 1-24.

2. SOSTIENE PEREIRA E LA SCELTA DI UN NUOVO MODO DI NARRARE

Anche *Sostiene Pereira*, secondo romanzo della trilogia portoghese, presenta un'importante zona paratestuale che fornisce al lettore una serie di indicazioni riguardo alla genesi e composizione dell'opera. Il romanzo vero e proprio, infatti, è seguito da una *Nota* conclusiva che postilla il testo e si configura essa stessa come testo degno di nota, sebbene decisamente meno articolato e complesso rispetto a quello presente in *Requiem*, perché partecipa all'orditura del romanzo appena concluso piuttosto che rappresentare una semplice e ridondante appendice.

In primo luogo essa si contraddistingue perché vi appare esplicitamente il deittico di prima persona 'io' che assegna a Tabucchi la funzione autoriale e viene indicato un luogo, Vecchiano, e una data, ovvero il 25 agosto 1993, indicatori deittici per eccellenza, che ancorano l'opera a un contesto situazionale preciso⁴. Al contempo, però, l'autore si configura anche come uno dei personaggi del romanzo, un co-protagonista alla cui complicità creativa il personaggio di Pereira, protagonista del romanzo, deve le sue sorti.

Nel racconto dell'io autoriale, infatti, la genesi dell'opera viene associata a un momento di imposizione da parte di Pereira e Tabucchi spiega al lettore il profondo legame affettivo che da subito viene ad instaurarsi tra lui e la sua futura creatura letteraria:

Il dottor Pereira mi visitò per la prima volta in una sera di settembre del 1992. A quell'epoca lui non si chiamava ancora Pereira, non aveva ancora i tratti definiti, era qualcosa di vago, di sfuggente e di sfumato, ma aveva già la voglia di essere protagonista di un libro. Era solo un personaggio in cerca d'autore. Non so perché scelse proprio me per essere raccontato. (Tabucchi 1994: 211)

Il personaggio di Pereira viene presentato poco più avanti come un'apparizione fantasmagorica, come una voce che si impone all'attenzione di Tabucchi, di fronte alla quale lo scrittore confessa di avere avuto una sorta di rivelazione: «quella sera di settembre compresi vagamente che un'anima

⁴ Tanto più che in coda alla *Nota* ci informa che questa data ha un valore particolare nella sua vita. Il 25 agosto 1993 è sia la ricorrenza del compleanno della figlia sia il giorno in cui, per fortunata coincidenza, ha ultimato il suo romanzo, quasi a suggellare la ritualità di un atto di creazione fisica e letteraria, che lo rende al contempo padre e autore. Confessa infatti con fierezza a tale proposito: «Mi parve un segnale, un auspicio. Il giorno felice della nascita di un mio figlio nasceva anche, grazie alla forza della scrittura, la storia della vita di un uomo.» (SP, pp. 213-214). Questa apparente coincidenza, sottolineata al lettore altrimenti ignaro, acquista significato perché esplicita a chiare lettere il processo di interazione continua tra letteratura e vita, il connubio di ricerca letteraria ed esistenziale alla luce del quale prende vita *Sostiene Pereira*.

che vagava nello spazio dell'etere aveva bisogno di me per raccontarsi, per descrivere una scelta, un tormento, una vita» (212). La caparbia volontà di Pereira richiama con evidenza alla memoria il celebre dramma pirandelliano *Sei personaggi in cerca d'autore*, la cui genesi è molto simile proprio nell'insistenza dei personaggi, per l'appunto alla ricerca di un autore a cui raccontare la propria storia.

Il dato centrale della *Nota*, comunque, sembra essere la sottolineatura del complesso e stratificato sistema di deleghe, che sta all'origine del romanzo: il fantasma di Pereira visita Tabucchi e affida all'autore il compito di raccontare la sua storia; l'autore fa poi assumere a sua volta al narratore il ruolo di delegato interno, che deve riferire quello che Pereira racconta nel corso della sua 'deposizione'; il narratore, tramite la formula «sostiene Pereira», delega al protagonista del romanzo la responsabilità circa la veridicità e credibilità dei fatti raccontati; infine Tabucchi delega al personaggio Pereira l'origine e la genesi del racconto.

L'autore empirico si ritira dunque dalla scena nel corso della narrazione, avendo delegato il narratore a raccontare la storia di Pereira, e si trova quindi nella condizione di un qualsiasi testimone-lettore, ma torna ad essere protagonista quando si riappropria del discorso nella *Nota* conclusiva. La scrittura si innalza a destinataria di una delega all'esistenza da parte del personaggio Pereira, che tuttavia non rappresenta solamente un fantasma immaginario, ma ha un forte radicamento nella realtà concreta. Pereira infatti non ci viene ritratto solamente come uno spirito puramente fantastico ma si colloca in bilico, in sospensione tra due dimensioni differenti, ovvero la realtà e la finzione letteraria. Si tratta, infatti, di una «trasposizione fantasmatica del vecchio giornalista» (Tabucchi 1994: 212), anch'egli senza nome, di cui lo scrittore aveva visitato la salma il mese prima di essere a sua volta visitato dal personaggio, a cui verrà dato il nome di Pereira. La persona, di cui Tabucchi visita la salma, presenta in effetti numerosi elementi in comune con il personaggio letterario di Pereira: esercita il mestiere di giornalista in Portogallo sotto la dittatura di Salazar, ha avuto seri problemi con la polizia e ha scelto la via dell'esilio in Francia, più precisamente a Parigi. Inoltre condivide con Pereira anche alcuni caratteri esteriori come l'età anagrafica («quando lo avevo conosciuto a Parigi era un uomo sui cinquant'anni» (*Ibidem*)) e l'aspetto fisico («un vecchio grasso e flaccido» (*Ibidem*)). Vediamo dunque come nella costruzione del personaggio letterario di Pereira sia presente un processo di contaminazione tra arte e vita, dal momento che un giornalista portoghese realmente esistito e conosciuto a Parigi da Tabucchi presta alcuni dei suoi tratti reali e concreti per delineare la fisionomia di Pereira. Lo stesso autore inoltre ci informa che «quel vecchio giornalista che alla fine degli anni Quaranta si era opposto con determinazione alla dittatura salazarista» (*Ibidem*) era stato dimenticato da tutti; Tabucchi sembra

quindi offrire un riscatto al silenzio totale in cui era piombata l'esistenza di questo piccolo eroe, trasfigurandolo in un personaggio letterario, in un simbolo.

Le considerazioni finora svolte circa il nucleo originario del romanzo mettono in luce la radicale differenza tra *Sostiene Pereira* e *Requiem*. Nel caso di *Sostiene Pereira*, infatti, la storia, seppur finzionale, viene ricondotta ad un evento e un personaggio reale, ovvero la morte di un giornalista portoghese conosciuto dallo stesso Tabucchi; nel caso di *Requiem*, invece, la narrazione nasce dalla necessità di eseguire un rito liberatorio da parte del protagonista dai fantasmi che lo assillano. La semplice analisi dell'apparato paratestuale dei due romanzi, se confrontato, mostra in maniera piuttosto esplicita la svolta significativa avvenuta nella produzione di Tabucchi a cavallo degli anni Novanta. Giungiamo dunque all'ultima questione che ci rimane da affrontare: il nome scelto per il protagonista di *Sostiene Pereira*.

Tabucchi, con una breve glossa metalinguistica, spiega al lettore che il nome Pereira in portoghese significa «albero del pero e, come tutti i nomi degli alberi da frutto, è un cognome di origine ebraica» (Tabucchi 1994: 213); la scelta del nome dunque vuole essere da un lato un omaggio al popolo ebraico, vittima delle «grandi ingiustizie della Storia» (*Ibidem*), e dall'altro ha una motivazione di carattere letterario che si configura come richiamo intertestuale di «un piccolo intermezzo di Eliot intitolato *What about Pereira?*, in cui due amiche evocano, nel loro dialogo, un misterioso portoghese chiamato Pereira, del quale non si saprà mai niente» (*Ibidem*).

Nell'opera eliotiana *Sweeney agonista*, in cui è presente questo intermezzo, non ci viene detto quasi nulla di questo personaggio se non il nome, ovvero Pereira, la nazionalità portoghese e il fatto che si tratta di un uomo a cui non si può prestare fiducia, a tal punto che le due amiche Dusty e Doris, per sbarazzarsi di lui, inventano un'improvvisa malattia per non incontrarlo. Tabucchi, a partire da questi pochi elementi tracciati da Eliot, sembra dare un volto e una forma a questo personaggio, la cui natura è incompleta e la cui voce è inascoltata. L'autore italiano, pur ispirandosi all'opera eliotiana e ponendosi in dialogo aperto con essa, sviluppa un'opera del tutto autonoma nella quale la storia di Pereira, riscattata dal silenzio, viene registrata e trasformata in una testimonianza scritta. Non sembra certo casuale il riferimento al personaggio di Eliot, presentato come un uomo poco credibile e affidabile, dal momento che l'attendibilità del protagonista di *Sostiene Pereira* sembra essere continuamente messa in discussione dalla voce narrante.

3. LA TESTA MANCANTE DI MONTEIRO: STORIA DI UNA MORTE VIOLENTA E OCCULTATA

*La testa perduta di Damasceno Monteiro*⁵ presenta un paratesto più semplice e tradizionale rispetto ai due precedenti romanzi, ma non per questo meno ricco di preziose informazioni circa la natura del romanzo e gli intenti del suo autore. In primis il romanzo è preceduto da una doppia dedica indirizzata ad Antonio Cassese e a Manolo il Gitano. Il primo dedicatario è il Presidente del Tribunale Penale Internazionale dell'Aja, autore peraltro del saggio *Umano-Disumano. Commissariati e prigionie nell'Europa di oggi*, che nella *Nota* finale Tabucchi dichiara essere stato decisivo per una serie di problematiche relative alla giustizia di cui il romanzo tratta. Quanto al secondo dedicatario, Manolo il Gitano, si tratta invece di un personaggio di finzione romanzesca, protagonista del ritrovamento in un parco pubblico del cadavere decapitato. In realtà, la *Nota* finale spiega il carattere emblematico di questo personaggio, la cui natura e valore si prolunga ben al di là della narrazione romanzesca:

Questo romanzo è a suo modo debitore anche di colui che qui chiamo Manolo il Gitano: se si vuole personaggio di finzione, ma sarebbe meglio dire entità collettiva coagulatasi in entità individuale in una storia alla quale, sul piano della cosiddetta realtà, lui è estraneo, ma che per contro non è estranea (la storia) a certe indimenticabili storie ascoltate dalla voce di vecchi gitani un lontano pomeriggio a Janas, durante la benedizione delle bestie quando il popolo nomade possedeva ancora i cavalli. (Tabucchi 1997: 239)

L'attenzione di Tabucchi per la storia, nonché per la misera condizione dei gitani, non è d'altronde oggetto di rappresentazione e denuncia in questo singolo romanzo, ma ritorna con più acceso e concreto interesse nel libro-inchiesta *Gli Zingari e il Rinascimento* scritto un paio d'anni dopo la pubblicazione di *La testa perduta*⁶.

⁵ Da qui in avanti il titolo del romanzo verrà sintetizzato in *La testa perduta*.

⁶ In questo volumetto lo scrittore compie un atto di accusa nei confronti dell'immagine idealizzata di Firenze, città-culla del Rinascimento nonché capitale culturale, che nasconde però dietro le quinte, ai margini del suo perimetro urbano, sia nelle baracche dei campi nomadi ma anche nei quartieri popolari periferici, una miseria atroce ed un'esclusione sociale spietata. Questa denuncia provocò un vero terremoto nelle amministrazioni toscane anche perché lo scrittore puntò l'indice sui nomi e i cognomi di sindaci e assessori: di Firenze, della Regione e anche della sua città, Pisa. Queste osservazioni rivelano in modo inconfutabile come ci sia un'innegabile corrispondenza nella produzione dello scrittore (soprattutto nella produzione più tarda dove diventa sempre più acceso l'interesse per l'impegno politico e sociale) tra la saggistica e la narrativa vera e propria; entrambi i contesti, infatti, nella fase matura di Tabucchi

Nella doppia dedica del romanzo sono poste sullo stesso piano due figure che hanno una natura radicalmente diversa: Antonio Cassese infatti è un magistrato italiano, mentre Manolo, pur nel suo valore emblematico di rappresentante della storia e cultura gitana, è una creatura inventata, un personaggio romanzesco. Ancora una volta Tabucchi rappresenta quel rapporto di circolarità e di corrispondenze esistente tra il piano reale e quello finzionale, tra la vita e la sua trasfigurazione letteraria. L'universo narrativo non ha nulla di meno autentico e vero della realtà, dal momento che di essa si alimenta e ad essa ritorna, a tal punto che l'autore può dedicare la sua creazione artistica sia a una persona esistente in carne ed ossa, sia a una figura del tutto immaginaria.

Oltre alla doppia dedica è presente nella pagina seguente un'epigrafe, di cui viene riportata appena sotto anche la traduzione italiana, tratta dalla prima strofa della poesia *Science Fiction* del poeta e scrittore brasiliano Carlos Drummond de Andrade:

*O marciano encontrou-me na rua
e teve medo de minha impossibilidade humana.
Como pode existir, pensou consigo, um ser
que no existir põe tamanha anulação de existência?*

Il marziano mi ha incontrato per strada
e ha avuto paura della mia impossibilità umana.
Come può esistere, ha pensato tra sé, un essere
che nell'esistere mette un così grande annullamento dell'esistenza?
(Tabucchi 1997: 7)

Questa epigrafe, che gioca sulla differenza tra essere ed esistere, contiene un'importante riflessione su una contraddizione intrinseca all'essere umano, ovvero il binomio umano-disumano che caratterizza le scelte e i comportamenti di ogni individuo. Alla stessa domanda del marziano e al medesimo stupore dovrebbe giungere anche il lettore alla fine della lettura del romanzo, dal momento che le vicende rappresentate mostrano una realtà segnata dall'ingiustizia e dalla corruzione dove il rispetto e la dignità umana sono valori ancora da conquistare.

L'ultimo elemento paratestuale che troviamo è la *Nota* conclusiva che postilla il romanzo, firmata dall'autore con la sigla *A. T.* Qui egli ci informa anzitutto che le vicende narrate, per quanto «frutto di fantasia romanzesca», hanno come fonte d'ispirazione un evento reale. Lo spunto per il giallo narrato da Tabucchi è ricavato infatti da un fatto di cronaca realmente avvenuto (in realtà a Lisbona e non a Oporto): il cittadino venticinquenne porto-

sono dominati dal mondo degli emarginati sociali e dai problemi della discriminazione razziale contro le minoranze, siano essi i nomadi fiorentini o gli abitanti di Timor.

ghese di nome Carlos Rosa è stato ucciso in un commissariato della Guarda Nacional Republicana di Sacavém (periferia di Lisbona) e il suo cadavere è stato ritrovato seviziato e con la testa mozzata.

Proprio questo cortocircuito tra ciò che è reale e ciò che è immaginario, presente anche nella dedica che precede il romanzo, fu all'origine d'altronde di un animato dibattito giornalistico, quando dalla cronaca emerse che le conclusioni della vicenda immaginate da Tabucchi nel romanzo avevano anticipato quelle del processo reale. Nella *Nota*, in effetti, l'autore ci informa che l'omicidio di Carlos Rosa, a cui si ispira il romanzo, è avvenuto il 7 maggio 1996, ma per questioni cronologiche non può informare il lettore che l'autore della decapitazione di Rosa è stato incolpato e tradotto in giudizio proprio nell'anno 1997, qualche mese dopo la pubblicazione de *La testa perduta*.

Se confrontiamo le recensioni a proposito del romanzo letto nel marzo 1997 e quelle invece relative al romanzo letto nel settembre 1997, in seguito agli esiti giudiziari reali, sono riscontrabili differenze significative. I giudizi che accompagnano la pubblicazione italiana de *La testa perduta* considerano il romanzo tabucchiano come un semplice caso di natura letteraria e per la maggior parte tralasciano la questione della nota peritestuale, dimenticandosi dunque di segnalare che il romanzo è ispirato a un fatto di cronaca e non ha solo carattere finzionale. Inoltre le recensioni si limitano ad etichettare il romanzo talora come un «giallo speciale», oppure «un vero e proprio thriller», o ancora «un romanzo-inchiesta», senza però cogliere che l'interesse di Tabucchi non è solo quello di ricorrere al modello investigativo del giallo, né forse di esortare a far luce sul caso Rosa e sulle verità nascoste, ma anche di ricordare come la verità, per esistere, deve trasformarsi in giustizia concreta. Nel settembre 1997 la cronaca, in effetti, si rivela copia della finzione narrativa: Fernando Santos, il poliziotto portoghese imputato dell'omicidio di Carlos Rosa, confessa di aver ucciso nel commissariato a colpi di pistola il giovane implicato in un furto e di aver nascosto la sua testa tagliata in un bosco.

Nel diluvio di articoli, che si interessano nuovamente al romanzo tabucchiano sulla stampa italiana, ovviamente non si può più non tener conto del legame tra i fatti rivelati nella finzione e la verità. Le nuove recensioni rimangono sbalordite dalla preveggenza dello scrittore: se il «Corriere della Sera» nota che «La dinamica del delitto sembra ricalcare da vicino la finzione di Tabucchi, a sua volta ispiratosi al fatto di cronaca»⁷, sull'«Unità» Marco Ferrari osserva: «Ora si dirà che la giustizia deve qualcosa alla letteratura e che la letteratura ha ancora un ruolo per affermare la giustizia. Antonio Tabucchi deve avere un particolare senso per il giusto». Toni analoghi tor-

⁷ I brani che seguono sono contenuti nei quotidiani citati del giorno 23 settembre 1997.

nano nei titoli di «La Repubblica» («Ha confessato il poliziotto corrotto di *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. Crolla il killer del giallo di Tabucchi. La verità, già scritta in un libro, è diventata realtà») e del «Secolo XIX» («La fiction ha anticipato la realtà. Tabucchi smaschera l'assassinio di Damasceno Monteiro»).

In realtà *La testa perduta* più che rappresentare un miracolo di chiarezza da parte di Tabucchi è la semplice dimostrazione di come la letteratura sia imitazione del possibile e di come uno scrittore sia in grado di approdare a una probabile soluzione di un enigma del suo tempo.

Alla luce di queste considerazioni, non è difficile percepire la nuova ulteriore svolta segnata da *La testa perduta* rispetto ai precedenti romanzi della trilogia portoghese.

Si è osservato in precedenza che, se in *Requiem* l'origine della narrazione era ricondotta al resoconto di un sogno di un io allucinato assillato dai fantasmi della propria coscienza, ancora in *Sostiene Pereira* la narrazione, per quanto realistica, veniva giustificata in nome di una visita fantasmagorica ricevuta dall'autore. Certo nel secondo romanzo l'apparizione di questo fantasma era comunque ricondotta allo spirito di un giornalista portoghese di cui Tabucchi aveva visitato la salma: non manca quindi il riferimento ad una genesi onirica ma il racconto trova anche un saldo radicamento nella realtà. In *La testa perduta*, invece, il paratesto mira ad ancorare la narrazione ad un contesto totalmente reale e concreto: il fatto di cronaca che ha per protagonista Carlos Rosa.

Nella *Nota* conclusiva Tabucchi ci informa persino delle fonti da cui provengono i discorsi contenuti nel suo romanzo: le informazioni di filosofia del diritto da Danilo Zolo; le prime frasi dell'arringa dell'avvocato Don Fernando dal filosofo Mario Rossi. Vediamo dunque fin dal paratesto come avvenga definitivamente quel cambio di registro, già iniziato del resto in *Sostiene Pereira*, che porta lo scrittore a superare l'onirismo (seppur non totalmente) per orientarsi ad una narrazione più realistica. Questa svolta graduale e continua nella produzione dell'autore viene ben sottolineata dalle riflessioni di Nives Trentini:

La natura labirintica del sogno non ricrea più quel ricco gioco di rimandi, fra intertestualità, rovescio, ricerca d'identità, e la struttura lineare della trama della *Testa perduta* invita anzi a pensare che altri siano ora i progetti stilistici di Tabucchi, più orientati verso la cronaca, la testimonianza, il messaggio. (Trentini 2003: 144)

Sembra conclusa l'era dei fantasmi tabucchiani, mentre prevale una narrazione ispirata ad un nudo e crudo fatto di cronaca nera.

4. TRA AMBIGUITÀ E TRASPARENZA: LUCI E OMBRE NELLA TITOLAZIONE TABUCCHIANA

Anche la titolazione dei romanzi della trilogia portoghese (soprattutto nel caso di *Requiem* e di *Sostiene Pereira*, romanzi rispettivamente accompagnati dai sottotitoli *Un'allucinazione* e *Una testimonianza*) costituisce un ulteriore elemento paratestuale degno di nota, poiché fornisce importanti istruzioni per la comprensione della struttura nonché della modalità di narrazione scelta da Tabucchi per ciascuna delle sue opere.

Nel caso del primo romanzo, i due termini *Requiem* e *Un'allucinazione* appaiono in effetti come le prime indicazioni che Tabucchi offre al suo lettore per inquadrare il testo che ha di fronte: nella loro sottile ambiguità, esse di fatto funzionano come veri e propri cartelli segnaletici, che alludono alle coordinate strutturali entro cui sarà condotta la rappresentazione. Eloquentemente è l'enfasi con cui nella *Nota* introduttiva l'autore fa mostra di volerne chiarire il significato, fornendoci una serie di indicazioni che d'altronde ne accentuano ulteriormente l'intima polisemia:

Questo *Requiem*, oltre che "una sonata", è anche un sogno, nel corso del quale il mio personaggio si trova a incontrare vivi e morti sullo stesso piano: persone, cose, luoghi che avevano bisogno forse di un'orazione, un'orazione che il mio personaggio ha saputo fare solo a modo suo: attraverso un romanzo. (Tabucchi 1992: 7)

Ciò che colpisce, in queste poche righe, è anzitutto il moltiplicarsi delle etichette che lo scrivente usa per definire il proprio testo: alla fine, certo, non rinuncia ad assicurarci che quello che leggeremo è proprio un romanzo, ma solo dopo aver oscillato fra ipotesi difformi che lo connotano, successivamente e contemporaneamente, come una sonata, un'orazione, un sogno. Con il titolo *Requiem* le prime due attribuzioni condividono una comune matrice religiosa: suonato o recitato, il requiem è la preghiera di suffragio per i defunti, il rituale con cui si invoca per loro la pace eterna. Il termine sogno, così come appunto quello di *allucinazione* che compare nel sottotitolo, sembra d'altronde ridimensionare la connotazione religiosa di questo dialogo o rapporto con i morti, svelandone ironicamente il carattere illusorio e fittizio.

Infatti ben diversa è la concezione dei morti per il fedele e per chi è preda del sogno, o persino di un'allucinazione: nel primo caso, e quindi in un'ottica religiosa, è riconosciuta l'esistenza dell'al di là e i morti hanno, perciò, un'esistenza reale anche oltre la morte; nel secondo caso esistono soltanto fantasmi/spiriti che non sono altro che proiezioni dell'inconscio di

un individuo. In una prospettiva religiosa quindi il requiem ha il valore di una preghiera, che il fedele recita per concedere ai defunti il riposo eterno. Nella prospettiva dell'autore il requiem ha piuttosto la funzione di liberare l'individuo dai fantasmi che lo assillano o comunque di riconciliarlo con essi. In effetti Tabucchi con questo romanzo ibrido compie un'operazione di forte sovvertimento del concetto di requiem: se il requiem, solitamente, viene eseguito per i morti, in questo caso viene fatto per un vivo, l'io protagonista, affinché possa risolvere i sensi di colpa che lo affliggono e trovare la pace. In questa storia, infatti, non sono i morti che tramite il requiem ottengono la pace, ma è il vivo che deve eseguire il requiem per se stesso, per risolvere le contraddizioni e i drammi della sua coscienza.

Quanto allo status del requiem, qui eseguito, sognato e rappresentato è opportuna una precisazione: se nell'ottica religiosa il requiem ha, o si presume abbia un'efficacia reale, nell'ottenere la pace per i morti, visto il potere di intercessione della preghiera riconosciuto dal fedele, un requiem che invece appartiene solo alla realtà del sogno non produce effetti reali e concreti, non modifica la realtà. Compito quindi della scrittura, o più in generale della letteratura, è mediare tra la dimensione reale e quella onirica grazie alla sua funzione catartica: mettere in scena questo requiem e dare forma, tramite i dialoghi e gli incontri dell'io narrato/sognato, alla realtà del sogno, serve a chiarire e correggere una parte della vita rimasta bloccata e incompleta.

La scrittura, in effetti, sembra trovare proprio nell'immagine alterata dell'io narrante, nella sua storia il fondamento dell'evocazione, le voci da richiamare attraverso la musica del requiem. Così come l'io protagonista deve rimuovere degli ostacoli per trovare la pace, così la scrittura per dispiegare la sua funzione liberatoria e catartica, deve rappresentare le contraddizioni interne al protagonista, per giungere al loro superamento.

Riferendoci alla distinzione del linguista Austin fra atti locutivi e illocutivi (quelli in cui la lingua è usata per agire, raggiungere un certo fine o rispondere ad una certa esigenza), si potrebbe osservare che Tabucchi, definendo il suo romanzo come un *Requiem*, di fatto colloca la sua scrittura nel dominio appunto dell'illocuzione, nel quale il fine è l'azione, non l'enunciazione. Come una promessa, un consiglio o un giuramento, esso sarebbe stato scritto insomma non per 'dire' ma per 'fare' qualcosa: il criterio determinante per giudicarlo, allora, non sarebbe quello della 'verità' bensì quello dell'efficacia'. Alla fine del romanzo, in effetti, il protagonista, incontrando il grande poeta, la cui entrata in scena viene rimandata fino all'ultimo capitolo, afferma di sentirsi «più tranquillo e leggero» e poco dopo, con un forte salto spaziale e temporale, lo troviamo seduto sotto un albero nel giardino di Azeitão che dice: «addio e buonanotte a tutti», in una specie di ultimo commiato privo di inquietudine. Il Convitato, apparso alla fine, sul molo di Alcântara, ha svolto effettivamente una funzione catartica, liberando il pro-

tagonista dai suoi rimorsi e rimpianti tramite la persuasione: se tutti sono colpevoli e nessuno è innocente, allora è inutile tormentarsi e fare a se stessi un processo. Il senso di colpa dell'io protagonista non è dunque pienamente risolvibile, perché fa parte della condizione ontologica dell'essere umano, che va riconosciuta e accettata.

Come nel caso di *Requiem*, anche per il secondo romanzo della trilogia portoghese un'adeguata analisi della formula «sostiene Pereira», da cui deriva il titolo dell'opera, fornisce un'importante chiave di accesso al testo e di comprensione della sua modalità di narrazione.

Come primo dato possiamo in effetti osservare che fin dal titolo, *Sostiene Pereira*, e dal sottotitolo, *Una testimonianza*, questo romanzo si pone in una dimensione aperta e interlocutoria che suggerisce alcuni interrogativi fondamentali al lettore: Chi è Pereira? Cosa sostiene? A chi fa questa testimonianza? Tutto il romanzo infatti è costruito come un lungo verbale di deposizione che affida al lettore la testimonianza di Pereira, protagonista delle vicende, e il sintagma «sostiene Pereira», che dà il titolo al romanzo, viene iterato con un ritmo ossessionante durante tutto l'arco del racconto.

In prima istanza, la ripetizione maniacale di questa clausola-guida, che punteggia l'intera narrazione, sottolinea e ricorda di continuo che la storia narrata è il resoconto testuale di quello che Pereira ha detto e non una registrazione diretta delle sue parole; il racconto dunque è basato sulla mediazione enunciativa del narratore delegato a riportare le vicende del protagonista del romanzo.

Le implicazioni di questa strategia narrativa sono molteplici: il punto di vista adottato è estremamente soggettivo e ristretto a quello che il protagonista vuole svelare, dal momento che la voce narrante riferisce solo quello che Pereira testimonia/afferma; il racconto è limitato nella sua dimensione temporale poiché non si sa né quando la storia sia stata narrata, né quanto tempo sia trascorso tra gli avvenimenti e la loro trascrizione.

Non conosciamo poi né il volto né il nome di colui che racconta le vicende di Pereira, ma in realtà quel che interessa ricostruire e verificare non è tanto l'identità del delegato, sulla quale (vista l'assenza di indicazioni testuali) possiamo solo formulare delle ipotesi, ma la sua funzione che non si limita a fare da ponte tra l'autore del romanzo e il personaggio Pereira, non ma talora interviene addirittura a commentare le vicende narrate.

A questo scopo può essere utile una breve riflessione di carattere linguistico. Il verbo 'sostenere' in italiano è una parola piuttosto ambigua e si riferisce in particolar modo a due ambiti: quello della comunicazione (affermare qualcosa con convinzione, affermare qualcosa che contrasta con l'opinione pubblica) e quello invece pragmatico delle azioni (supportare, assumersi la responsabilità, incoraggiare). Interessante è l'osservazione di Monica Jansen sulle traduzioni che vengono fatte all'estero del titolo del romanzo: in Spagna

Sostiene Pereira, in Germania *Erklärt Pereira*, in Portogallo *Afirma Pereira*, in Francia *Pereira prétend* (Jansen 1996/1997: 203). In Spagna viene mantenuto il titolo originale, in Francia vengono invertiti i due termini e viene eliminato quindi il costruito marcato italiano che conferiva maggiore rilevanza al verbo che al sostantivo, ma l'osservazione più rilevante è la seguente: tutte le traduzioni devono risolvere l'ambiguità insita nel verbo originario italiano. Il verbo portoghese *afirma* ad esempio denota un atto enunciativo piuttosto neutro che equivale al nostro 'dire', mentre il tedesco *erklärt* ha invece il significato ben più marcato di 'dichiarare'. A seconda del tipo di traduzione linguistica viene mantenuta o persa la sfumatura di ambiguità che caratterizza l'attendibilità della testimonianza del protagonista

Alla luce di queste riflessioni consideriamo dunque l'utilizzo del verbo 'sostenere' in riferimento al racconto di Pereira. Questo verbo generalmente dovrebbe riferirsi a un individuo che sostiene fermamente le sue opinioni, ma spesso viene qui usato in maniera insolita poiché connesso a eventi o situazioni vaghe ed effimere come il clima atmosferico («Pereira sostiene che quel pomeriggio il tempo cambiò» (Tabucchi 1994: 13)), i sogni («Quel pomeriggio, sostiene Pereira, fece un sogno» (79)) o le supposizioni («È difficile avere un'opinione precisa quando si parla delle ragioni del cuore, Sostiene Pereira» (46)), che richiederebbero invece l'utilizzo di un verbo sicuramente più generico e meno imponente. Riguardo allo statuto ambiguo della formula «sostiene Pereira» è decisamente illuminante l'intuizione di Monica Jansen:

Instead of being a guarantee of objectivity and truth, the formula becomes a kind of reverse litote, an objectivity of fiction, an affirmed negation. [...] "Sostiene" probably works in two directions, being an affirmation against the grain of fiction. (Jansen 1996/1997: 204)

La formula «sostiene Pereira» usata dal narratore si mostra in effetti ambivalente, perché da un lato sottolinea una vicinanza della voce narrante al punto di vista di colui di cui riporta le vicende ascoltate, dall'altro lato invece evidenzia un distanziamento del narratore dal personaggio e dalla veridicità del suo racconto. Questa formula attiva quindi di continuo il dubbio da parte del lettore circa l'attendibilità della testimonianza di Pereira. Alla fine del romanzo nessun elemento porta il lettore tuttavia a considerare non veritiere le vicende raccontate; di fatto quindi l'inattendibilità, che sembra essere suggerita e insinuata tramite quel «sostiene Pereira» che punteggia la narrazione, si rivela di fatto un semplice pregiudizio infondato.

Per comprendere la portata di questa scelta narrativa dobbiamo inoltre ricordare brevemente che Pereira è un personaggio che vive un momen-

to storico estremamente delicato, quello della dittatura salazarista, in cui il confine, come in tutti i regimi dittatoriali del resto, tra verità e menzogna diventa gradualmente instabile e indeterminato. Chiaro è dunque il compito del narratore ai fini della costruzione romanzesca; la voce narrante è il ruolo che Tabucchi escogita e fa assumere al suo delegato interno che raccoglie quindi la delega ricevuta e si fa voce narrante attivata dall'autore allo scopo di riferire e quindi di fissare nella memoria le verità contenute nella storia e deposizione di Pereira.

Quanto all'identità del narratore, sebbene nel romanzo non sia presente alcuna indicazione esplicita circa l'identità di colui che racconta la storia, possiamo tuttavia avanzare un'ipotesi molto probabile. Alla fine della narrazione infatti, dopo l'ultima parola del racconto, appare una data: 25 agosto 1993 (Tabucchi 1994: 207). L'identità di tale narratore non è precisata nel romanzo, ma alla luce anche delle dichiarazioni dello stesso autore nella nota conclusiva del romanzo, molto probabilmente coincide proprio con lo scrittore Tabucchi. Il lettore, giunto al termine del romanzo, arriva facilmente a un quesito fondamentale: perché apporre la data 25 agosto 1993 a una storia che comincia il 25 luglio 1938?

Dobbiamo infatti evidenziare come l'autore privilegi un'interpretazione più finzionale e letteraria della frase «sostiene Pereira» e, a questo proposito Bruno Ferraro ricorda come l'autore apprezzò molto l'originale interpretazione data da Giorgio Bertone al titolo, nonché clausola-guida della narrazione. Bertone in particolare sosteneva che il tribunale di fronte al quale la testimonianza-confessione veniva fatta non era né un tribunale giuridico, né uno psicanalitico, come sostenevano i più, ma era piuttosto il tribunale della letteratura⁸. Inoltre Tabucchi stesso spiega che Pereira sta testimoniando la sua storia al pubblico di lettori e l'autore rappresenta l'intermediario tra il lettore e il personaggio che permette di narrare la storia del protagonista: il verbo 'sostenere' in questo caso rappresenterebbe quindi una sorta di filtro tra il narratore e la personalità del suo personaggio⁹.

Alla luce di queste osservazioni è ancora più evidente il carattere soggettivo e parziale del resoconto di Pereira: il ritornello «sostiene Pereira» mostra una buona dose, forse anche eccessiva, di cautela e prudenza, da parte di colui che riferisce la storia, che sottolinea di continuo che quella riferita è una semplice versione dei fatti, che potrebbe essere inficiata e confutata da una versione differente dei medesimi eventi. Non dobbiamo inoltre dimenticare che durante la confessione in molti momenti Pereira mostra delle esitazioni: perché ricopi una parte dell'articolo di Monteiro Rossi «non è in grado di dirlo» (Tabucchi 1994: 8); quando rivolge a Marta una domanda cir-

⁸ Cfr. Ferraro 1995: 21.

⁹ Cfr. Jansen 1996/1997: 204.

ca la sua identità «non saprebbe dire perché gliela fece» (138); quando pensa ad alcune vicende della sua vita, «non vuole riferirle, perché sostiene che sono sue e solo sue» (21). Insomma Pereira decide di omettere numerosi eventi e particolari perché non se la sente di parlarne, oppure non è sicuro o ancora non vuole fare dichiarazioni e sbilanciarsi, o persino ignora lui stesso i motivi che hanno dettato determinati suoi comportamenti.

In conclusione, tramite questa articolata modalità narrativa, Tabucchi sembra suggerire un'importante riflessione circa i compiti della scrittura. In primo luogo la letteratura ha un importante compito di trasmissione; ogni storia o testimonianza storica deve essere trascritta per essere salvaguardata dall'oblio del tempo ed entrare nella memoria collettiva; inoltre la letteratura presenta per sua natura un carattere finzionale in quanto, al pari della storia, costituisce una narrazione e rappresentazione di eventi. Tuttavia il carattere finzionale della letteratura non annulla la sua veridicità e il suo profondo legame con la realtà da cui, seppur trasfigurata, trae ispirazione. La fortunata formula «sostiene Pereira» dunque mette in scena proprio questa contaminazione continua tra realtà e finzione; la storia raccontata, seppur immaginaria, non è certo meno vera della realtà.

Quanto infine a *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, a differenza dei due precedenti romanzi, non è presente alcun sottotitolo aggiuntivo, più o meno ironico, che precisi le coordinate di genere del testo. Una serie di interessanti informazioni circa l'origine del titolo si ricavano però dalle dichiarazioni di Luigi Surdich, intimo amico nonché appassionato lettore di Tabucchi. In occasione di un convegno sullo scrittore tenutosi a Firenze, egli ricorda di aver letto il dattiloscritto di un lungo racconto intitolato *Perdute salme*, che tempo dopo viene trasformato, grazie ad alcuni suggerimenti di Calvino, in quello che conosciamo come *Il filo dell'orizzonte*¹⁰. La suggestione contenuta nel termine 'perduto' non viene tuttavia smarrita ma ritorna appunto nel terzo volume della trilogia portoghese di Tabucchi, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. Lo scrittore in realtà fino all'ultimo fu indeciso tra il più concreto e truce 'tagliata' e il più poetico ed esistenziale 'perduta', che prospetterebbe le vicende su un piano simbolico, propendendo alla fine per quest'ultimo¹¹. In realtà però alla polarità tra 'realistico' e 'poetico', puramente referenziale e letteraria, se ne sovrappone un'altra ben più pertinente e ricca di implicazioni. La prima indicazione, in quest'ottica, è offerta dalla copertina del romanzo: l'immagine scelta infatti è costituita dall'ingrandimento di un particolare della *Guernica* di Picasso, ovvero una

¹⁰ Cfr. Surdich 2008: 409, 410.

¹¹ La prima edizione del romanzo, licenziata da Feltrinelli nel 1997, presenta nel bollino della SIAE il titolo *La testa tagliata di Damasceno Monteiro*. Lo scrittore, indeciso, solo alla fine – con il bollino SIAE pronto – mutò il titolo originario del romanzo.

testa di uomo morto e straziato steso a terra; il riferimento a *Guernica* ha forte carica politico/civile dal momento che la morte rappresentata è una morte politica; peraltro, all'immagine in bianco e nero originaria, vengono aggiunte nell'illustrazione alcune macchie di sangue che intensificano l'atrocità della scena.

Ancora una volta, dunque, Tabucchi offre una rappresentazione efferata e truce della morte: il corpo oggetto di violenza e distruzione non solo viene privato della vita, ma anche sevizato e mutilato. Come in *Sostiene Pereira*, la morte non è frutto di un incidente o di una graduale malattia, ma è la conseguenza di un atto violento, paradossalmente ad opera della polizia, che al contrario dovrebbe salvaguardare l'incolumità fisica dei cittadini. In entrambi i romanzi è narrata una morte di origine politica, resa ancora più efferata e ingiusta dal fatto di essere rivolta a due individui giovani, nel pieno dell'età. D'altronde non può sfuggire all'attenzione che, se *Sostiene Pereira* si conclude con lo sguardo dato dall'anziano giornalista al lenzuolo insanguinato che copre il giovane Monteiro Rossi, *La testa perduta di Damasceno Monteiro* si apre con lo sguardo del gitano Manolo che trova il cadavere senza testa di un altro Monteiro. Cambiano quindi l'osservatore (in un caso Pereira, nell'altro Manolo) e il punto di vista (poiché il primo è legato all'assassinato da un rapporto di affetto quasi familiare, mentre il secondo è totalmente estraneo e disinteressato all'uomo ucciso), tuttavia identico è l'atroce spettacolo contemplato, ovvero una morte violenta a spese di due giovani.

L'origine del romanzo infatti non è semplicemente una testa tagliata, recisa dal corpo del suo proprietario, ma è l'occultamento di questa parte del corpo, che viene nascosta e gettata in un fiume per cancellare insieme ad essa le responsabilità di chi si è macchiato di questo delitto di decapitazione. L'aggettivo 'perduta' sottolinea così più che la recisione di una parte del corpo la scomparsa della medesima e la necessità di ritrovarla per chiarire l'andamento delle vicende e individuare non solo il/i responsabile/i di questa morte, ma anche del suo occultamento. Oggetto quindi del romanzo è lo scandalo della perdita di questa testa, consentito da una società mutilata anch'essa poiché priva di una testa, una ragione che garantisca una giustizia onesta ed efficiente.

A collegare *Sostiene Pereira* e *La testa perduta di Damasceno Monteiro* non è d'altronde solo il filo del delitto politico; questa continuità tra i romanzi è riscontrabile anche a partire dalla scelta onomastica esibita fin dal titolo. Capita di frequente in Tabucchi che ricorrano i medesimi nomi propri, invariati, o magari con piccoli cambiamenti¹². Questa ripetizione conferma la

¹² In questo caso possiamo osservare come dai Los Hermanos Montero di *Piazza d'Italia* si passi al giovane Francesco Monteiro Rossi di *Sostiene Pereira* e infine al personaggio presente/assente (compare sulla scena già sotto forma di cadavere) dell'ultimo romanzo della 'trilogia', il decapitato Damasceno Monteiro.

cifra dell'intertestualità che caratterizza la sua narrativa e il lavoro di continua ricerca, tramite variazioni minime o radicali, su una serie di tematiche (la dialettica anima-corpo; la morte violenta; le presenze fantasmagoriche), di scenari (basti pensare alla ricorrenza maniacale di Lisbona e della cultura portoghese) e di personaggi (l'intellettuale/scrittore tanto per citare uno dei personaggi più frequenti). Il titolo inoltre ricorre, come in una sorta di *mise en abyme*, in un appunto scritto dal giornalista Firmino all'apertura del processo contro la Guardia Nacional Republicana.

Ad ogni modo, sempre Luigi Surdich confessa che lo stesso Tabucchi gli ha spiegato l'origine del nome dato al proprietario della testa mozzata:

è stato lui a informarmi che nome e cognome del suo romanzo ricalcano quello, Damasceno Monteiro, appunto, di un commediografo vissuto a Lisbona a cavallo tra Otto e Novecento, autore di testi per il teatro leggero e il *music-hall*; e in aggiunta, ho potuto sapere che Damasceno è un nome ormai raro e arcaico e risale al Cinquecento, al tempo della cristianizzazione forzata degli ebrei: il nome di Damasceno evidenziava un convertito (da «via di Damasco»). (Surdich 2008: 410)

L'attendibilità dell'aneddoto è assicurata dal fatto di essere narrato nel corso di una conversazione privata e informale tra due amici, e non in un paratesto autoriale dove più labile è il confine, come abbiamo visto anche in *Requiem* e in *Sostiene Pereira*, tra verità e finzione, tra serietà e scherzo letterario.

In conclusione, al di là delle dichiarazioni autoriali più o meno esplicite e ironiche, è evidente la rilevanza del paratesto e della titolazione tabucchiana come fondamentale chiave di accesso al testo. In questa zona testuale, apparentemente periferica ma in realtà decisamente strategica, sono poste, infatti, le basi del patto narrativo, le coordinate strutturali entro cui viene condotta di volta in volta la rappresentazione romanzesca. Certamente la sistematicità e trasparenza delle dichiarazioni autoriali varia sensibilmente a seconda del quadro in cui sono inserite, passando da tracce massimamente stratificate, volutamente ambigue e sfuggenti nel caso del paratesto di *Requiem*, a indicazioni più tradizionali ed esplicite in *La testa perduta di Damasceno Monteiro*.

Il profondo cambiamento, che interessa persino i titoli tabucchiani, anch'essi ulteriori e rilevanti cartelli segnaletici, in particolare evidenzia e conferma ancora una volta la radicale svolta della sua narrativa e testimonia un interesse sempre più vivo (decisamente più acceso in *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, dove è presente un'esplicita denuncia dell'operare torbido della giustizia) per una letteratura non solo meno intrisa di onirismi e più realistica, ma anche fortemente attenta ai problemi del suo tempo storico. Un'analisi dettagliata e rigorosa del livello paratestuale risulta fun-

zionale non solo per i romanzi della ‘trilogia portoghese’, ma, a dire il vero, per la sua intera produzione. D’altronde, la miriade di tracce critiche, che costellano l’universo di Tabucchi, quanto più ambigue e velate, tanto più meritano di essere sondate e interpretate a dovere.

Riferimenti Bibliografici

- Bertone M., 2000, *Antonio Tabucchi istruisce il caso Damasceno Monteiro*, in «Novecento - Culture italienne contemporaine» 23: 109-125.
- Brizio-Skov F., 2002, *Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini Editore.
- Cannon J., 2001, «Requiem» and the Poetics of Antonio Tabucchi, in «Forum Italicum» 35.1: 100-109.
- Ferraro B., 1993, *Antonio Tabucchi, «Requiem» (“cronaca di un’allucinazione annunciata”)*, in «Resine» 56.2: 29-41.
- , 1995, *Introduzione e analisi testuale di Sostiene Pereira*, Torino, Loescher.
- Francavilla R. (a cura di), 2012, *Parole per Antonio Tabucchi. Con quattro inediti*, Roma, Artemide.
- Genette G., 1989, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Maria Camilla Cederna, Torino, Einaudi (ed. orig. *Seuils*, Paris, Editions du seuil, 1987).
- Jansen M., 1996/1997, *What about Pereira? Can He Be Trusted? A Testimony of ‘true fiction’ in Sostiene Pereira*, in B. Ferraro-N. Prunster (a cura di), *Antonio Tabucchi: a Collection of Essays* in «Spunti e Ricerche» 12: 202-214.
- Jeannot A. M., 2001, *A Matter of Injustice: Violence and Death in Antonio Tabucchi*, in «Annali d’Italianistica» 19: 153-169.
- Surdich L., 2008, *Tabucchi io ricordo...*, in A. Dolfi (a cura di), *I ‘notturni’ di Antonio Tabucchi. Atti di Seminario. Firenze, 12-13 maggio 2008*, Roma, Bulzoni: 405-422.
- Tabucchi A., 1992, *Requiem. Un’allucinazione*, trad. di Sergio Vecchio, Milano, Feltrinelli (ed. orig.: *Requiem. Uma alucinação*, Lisboa, Quetzal Editores, 1991).
- , 1994, *Sostiene Pereira. Una testimonianza*, Milano, Feltrinelli.
- , 1997, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Milano, Feltrinelli.
- , 1999, *Un universe dans une syllabe (Promenade autour d’un roman)*, in «La Nouvelle Revue Française» 555: 1-24.
- , 2002, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli.
- Tessitore G., *In limine scripturae: «Requiem» di Antonio Tabucchi*, in «Critica Letteraria» XXVII-II.103: 363-393.
- Trentini N., 2003, *Una scrittura in partita doppia: Tabucchi fra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni.

DALLA LETTURA *EN ABYME* ALLA LETTURA IN CORNICE

Isotta Piazza

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

L'opera narrativa di Antonio Tabucchi è costellata da una miriade di personaggi lettori, con una densità paragonabile a quella dei racconti e romanzi di Italo Calvino, scrittore attento ai problemi della lettura molto tempo prima di eleggere il Lettore a protagonista del *Se una notte d'inverno un viaggiatore*¹. Anche per Tabucchi, come per Calvino, il tema della lettura accompagna lo sviluppo della creatività narrativa lungo tutta la produzione, intrecciandosi, per buona parte di essa, con una prospettiva che la critica ha ormai inscritto a pieno titolo nella letteratura della postmodernità.

La stessa presenza di personaggi lettori e segmenti narrativi dedicati alla rappresentazione della lettura ci riporta ad alcuni dei caratteri ricorrenti nelle opere postmoderne, come l'intertestualità, il citazionismo, la componente della letterarietà, così come ad alcune costanti dell'opera di questo autore, quali il gioco della *mise en abyme* (declinato anche nella variante delle immagini pittoriche), il tema del doppio e del rovescio qui nella particolare rifrazione metanarrativa. Ma i personaggi lettori rappresentano anche una chiave di interpretazione interna ai testi per indagare quale immagine di lettore ideale Tabucchi auspichi per la propria opera, e ancora: come cambino nel tempo le sue idee di lettura e, per traslato, quelle di letteratura.

Considerando la ricorrenza di personaggi lettori e la densità semantica dei segmenti narrativi che li rappresentano, si è reso indispensabile, anzitutto, limitare il discorso qui sviluppato ad una parte circoscritta della produzione narrativa, focalizzando l'attenzione sulle opere comprese tra *Piaz-*

¹ Ci si permette di rinviare al volume Piazza 2009.

za d'Italia² e *Requiem*³ e, in secondo luogo, procedere per esempi che sono da intendersi come rappresentativi e tuttavia non esaustivi di un discorso che meriterebbe una più lunga ed articolata riflessione⁴.

I. PERSONAGGI LETTORI. IDEE DI LETTURA

Ad un primo livello di osservazione, soffermandoci sulle figure dei personaggi lettori, va constatato che essi partecipano alle mutazioni che lo statuto del personaggio tabucchiano descrive lungo il percorso narrativo qui privilegiato⁵. I lettori raffigurati nell'opera d'esordio *Piazza d'Italia*, ad esempio, obbediscono ancora «ad un'istanza di narrazione "storica"»⁶, prestandosi così ad un'indagine che si potrebbe definire sociologica.

All'interno del *Secondo tempo* narrativo, nel paragrafo intitolato *La carezza del re* si racconta di una particolare esperienza del giovane Garibaldo che, durante una lezione, assiste alla lettura ad alta voce che il maestro di scuola realizza (con particolare trasporto emotivo) di un brano filomonarchico tratto dal romanzo *Cuore* di De Amicis:

“La carrozza passò... [...] Il figliuolo si slanciò verso di lui, ed egli gridò: Qua, piccino, che ho ancora calda la mano! e gli passò la mano intorno al viso, dicendo: Questa è una carezza del re!”
Il maestro chiuse il libro e si soffiò il naso, per freddo e commozione. Alzò gli occhi sulla scolaresca per cercare una bocca che ripetesse, ma incontrò solo visi bassi. Poi incrociò gli occhi di Garibaldo, che lo fissavano come due fari.
“Garibaldo, vieni a ripetere,” disse il maestro.
[...]

² Tabucchi 1975 (con il sottotitolo *romanzo*), segue una 2^a ed. 1993 («I Narratori») e una 3^a ed., 1996, («Universale Economica»), da cui sono tratte tutte le citazioni riportate a seguire. A partire dall'edizione del 1993, *Piazza d'Italia* risulta corredato dal sottotitolo *Favola popolare in tre tempi, un epilogo e un'appendice*.

³ Tabucchi 1991b. La periodizzazione proposta riprende quella già consolidata in sede critica che riconosce una certa coesione tra le opere del decennio 1981-1992. Per la presente indagine, si è reso necessario aggiungere *Piazza d'Italia*, opera che spesso rimane ai margini del discorso critico su Antonio Tabucchi, ma che per il tema qui prescelto sulla lettura acquisisce il rilievo di esemplare incunabolo delle idee maturate nel periodo successivo.

⁴ Per il percorso qui delineato, le principali opere narrative di riferimento (oltre a *Piazza d'Italia* e *Requiem* già citate), sono: Tabucchi 1983, 1984, 1986, 1987.

⁵ Sullo statuto del personaggio tabucchiano e le sue possibili declinazioni e variazioni si rimanda alle riflessioni sviluppate da Dolfi 2006 (in particolare il capitolo *Il puzzle del rimorso*. “Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa”), 2008 e 2010, si vedano in particolare le prime pagine dedicate alla riflessione sullo statuto del personaggio, nel decennio che va dal 1981 (*Giel del rovescio*) al 1992 (*Requiem*).

⁶ Tabucchi 1991b: 11 (prosegue da p. 10).

“Non ci vengo più,” disse a bassa voce. “Scusi e arrivederla.”
E se ne andò.
Non ci andò più davvero.
(Tabucchi 1996b: 55)

Contravvenendo alle attese del maestro lettore e certamente anche dell'autore De Amicis, il giovane protagonista dall'ascolto di questo brano trae la repentina decisione di non fare più ritorno a scuola, scoprendo in sé una vocazione anarchica che, rimasta fino ad allora latente, sarebbe stata svelata attraverso quell'esperienza di lettura.

Poche pagine dopo, si racconta di come Garibaldo e l'inseparabile amico Gavure

comprarono un libro con molte illustrazioni, pieno di mostri e di papi in fiamme, che Gavure bastava leggesse per imparare a memoria. Lo aveva raccontato a puntate G. Anselmi, anche se il suo inventore si chiamava Alighieri. Smosso a confessione da tutte quelle pene, Gavure confidò a Garibaldo che dormiva per terra con un mortaio sulla schiena, per perdere la gobba. (58)

Come nel primo esempio, anche in questo caso, il narratore di *Piazza d'Italia* accorda attenzione alla modalità di ricezione del testo, descrivendo qui una particolare forma di lettura della Divina Commedia che, attraverso la collaborazione delle illustrazioni, consente la fruizione e l'appropriazione mnemonica di un testo scritto di livello alto, da parte di lettori inesperti quali presumibilmente sono i due personaggi rappresentati. In entrambi i casi, il segmento narrativo dedicato all'esperienza della lettura fornisce indicazioni precise su chi legge (cioè che tipo di lettore), cosa si legge, in che modo, con quali esiti e, nel caso della Commedia, persino su quale modello di edizione (per l'appunto illustrata e popolare). Complessivamente, infine, gli episodi rievocati contribuiscono a caratterizzare i personaggi nella loro dimensione di soggetti esclusi dalla Storia nazionale (che racconta, ad esempio, di una presunta scolarizzazione di massa), di emarginati che combattono, ma sempre dalla parte degli sconfitti⁷.

Con la dissoluzione dello statuto del personaggio, caratterizzante le opere successive, risulta impossibile (e sicuramente fuorviante) portare avanti una ricerca di tipo sociologico sulle diverse esperienze di lettura. Così risulta evidente in *Notturmo indiano*, in cui la *mise en abyme* della lettura si presenta nella variante di una lettura all'interno di un sogno generato dalla lettura.

Nel capitolo VIII, l'io narrante giunto a Goa «per consultare un archivio» (Tabucchi 1984: 60), si reca in una biblioteca dove, per ingannare il tempo

⁷ Così lo stesso autore a proposito della sua opera, Tabucchi 1996a: 121.

in attesa del bibliotecario, comincia a leggere un libro, non però quello che egli vede già aperto «sul tavolo», bensì uno preso «a caso» dallo scaffale delle «cronache seicentesche» (70). Arrivato a leggere sino «alla fine del lungo preambolo dedicato al Re» (74), il protagonista viene interrotto dall'arrivo di un «uomo anziano» (75) che parlandogli mostra di conoscere ogni particolare della sua vita e di intuire, meglio dello stesso io narrante, i motivi e le ragioni più profonde delle sue azioni:

“Lei è giovane e intraprendente, ma spesso ha paura...”

[...]

“Che cosa è venuto a fare qui?”, gridò improvvisamente. “Che cosa vuole da noi?”

“Niente”, dissi io, “non voglio niente. Sono venuto a fare ricerche d'archivio, è il mio mestiere.”

[...]

“E' una menzogna!”, urlò con veemenza. “Lei è venuto per un altro motivo!”

La sua violenza non mi spaventava, non temevo che mi aggredisse: eppure sentii uno strano soggiogamento, come una colpa che tenevo nascosta dentro di me e che egli aveva scoperto.

Abbassai gli occhi per la vergogna e vidi che il libro aperto sul tavolo era Sant'Agostino. Lessi queste parole: *Quomodo praesciantur futura*. Era solo una coincidenza o qualcuno voleva che io leggessi quelle parole? [...]

“Sono venuto a cercare Xavier” confessai, “è vero, lo sto cercando”.

Lui mi guardò trionfalmente [...] “e chi è Xavier?”

“E' mio fratello”, mentii.

Lui rise con ferocia e puntò l'indice verso di me. “Xavier non esiste”, disse, “è solo un fantasma”. (75-78)

Questo dialogo viene bruscamente interrotto dall'arrivo del bibliotecario che si scusa con il protagonista per averlo «svegliato» (79). Alla fine dell'episodio si ha conferma di quanto già in parte si era potuto intuire, ovvero che lo strano vecchio con cui il protagonista ha dialogato è il «viceré delle Indie»⁸ (76), di cui parla il libro preso dallo scaffale, e che l'intera conversazione è avvenuta all'interno di un sogno generato dalla lettura.

La *mise en abyme* della lettura presente in *Notturmo indiano* partecipa, dunque, della dialettica, fondamentale in questo romanzo, tra apparenza e realtà: dalla lettura reale il protagonista scivola nella dimensione onirica del sogno, all'interno del quale egli perviene ad una ulteriore esperienza di lettura (quella, cioè, della frase di Sant'Agostino).

⁸ È lo stesso personaggio a presentarsi così al protagonista che inizialmente, però, non gli crede («è un pazzo», dice).

Ancora più evanescente è la caratterizzazione della lettura di Spino, protagonista del romanzo *Il filo dell'orizzonte*. Nel condurre la propria ricerca, Spino riceve in diverse occasioni alcuni testi o messaggi che egli ha cura di leggere e interpretare. L'aspetto insolito delle sequenze narrative dedicate alla rappresentazione della lettura è che il lettore esterno viene sempre tenuto all'oscuro dei testi oggetto della interpretazione di Spino, così che questi possono essere soltanto immaginati, deducendoli dal senso attribuito loro dal personaggio. Agli occhi del lettore reale, in questo modo, il leggere di Spino non è «un puro movimento di comprensione, un'intesa che conservi il senso rilanciandolo» ma, proponendosi «al di là o al di qua della comprensione»⁹ (Blanchot 1967: 170) come l'unico atto in grado di rivelare il testo, assurge propriamente ad atto generativo dell'opera (o dei messaggi in questione).

È evidente allora come siano gli stessi personaggi lettori a condurci su un diverso piano o livello di indagine, sollecitando chiarimenti circa le idee di lettura dell'autore, idee che mutano nell'arco di tempo qui considerato, in un rapporto dialettico con gli assunti critici che si avvicendano nel corso del secondo '900, con il passaggio (banalizzando e semplificando) da una idea di lettore portato ad identificarsi con il personaggio e a trasformarlo in un proprio succedaneo, ad una immagine di lettore capace ormai di ricreare il testo in uno dei suoi innumerevoli possibili significati. Avvalendoci delle dichiarazioni critiche dello stesso autore, potremmo dire che all'inizio della propria carriera di scrittore, Tabucchi abbraccia la proposta di una semiosi limitata¹⁰:

Non si prenda per frettoloso e conciliante relativismo l'affermazione che di una stessa opera possono esistere molte letture diverse, e *non tanto per la diversità delle angolazioni da cui la si osserva*, quanto per le intrinseche proprietà che certe opere posseggono rispetto ad altre monolitiche e rigorose, di univoca lettura. (Tabucchi 1973: 211)

Questa prospettiva illustrata da Tabucchi in un saggio del 1973, sarebbe stata superata nel volgere di pochi anni, con l'adesione ad altre teorie, così come

⁹ Nell'immagine di Spino che 'realizza' il messaggio, nel senso che lo fa vivere, lo rende reale, potremmo individuare una eco delle teorie di Blanchot (1967: 166-167), secondo cui un libro che non viene letto è «qualcosa che non è ancora scritto. Leggere sarebbe dunque non scrivere di nuovo il libro, ma far sì che il libro si scriva o sia scritto, questa volta senza intervento dello scrittore, senza nessuno che lo scriva».

¹⁰ Lo stesso Tabucchi in 1998: 23-24 afferma di avere letto *Opera aperta*, subito dopo l'uscita del volume e di essere stato «illuminato da un assai intrigante saggio» dedicato alle poetiche di Joyce, poi confluito in Eco 1966.

si può dedurre da riflessioni successive: «il lettore merita una sua libertà di interpretazione, della quale ho bisogno anche io quando leggo. Il lettore deve poter partecipare, costruire e intervenire. Deve essere attivo nella lettura» (Tabucchi 1991a: 12). E ancora:

le domande che ti vengono poste [dai lettori] sono sorprendenti o addirittura imbarazzanti e fanno sì che ti renda conto del fatto che in un'opera c'è sempre molto di più, non solo di quello che tu come scrittore hai posto in essa, ma perfino di quello che realmente contiene, perché un libro include pure, in qualche modo, tutto ciò che altre persone cercheranno nella lettura. Dunque, considerando che un libro è anche la proiezione dei desideri dei lettori, spesso rispondo a coloro che mi segnalano qualcosa che mi risulta nuovo in uno dei miei libri, che sebbene io non abbia scritto, appartiene comunque al libro se qualche lettore ha saputo trovarlo. (Tabucchi 2001: 20-21)

2. LA METAFORA DEL VIAGGIO

Altri spunti di riflessione circa le idee di lettura dell'autore ma anche indizi sulle modalità di lettura previste per le opere tabucchiane possono essere individuati nel dialogo (spesso ironico ma a volte addirittura fuorviante) che l'autore intreccia con i suoi lettori, attraverso il peritesto delle opere narrative¹¹.

Nelle pagine introduttive e proemiali, Tabucchi più di una volta ricorre alla metafora del viaggiare, come accade, ad esempio, nella *Nota a Notturmo indiano*, in cui l'autore descrive il «libro» come un «viaggio», ipotizzando, infine, che «un qualche amante di percorsi incongrui» possa «un giorno utilizzarlo come guida» (Tabucchi 1984: 9).

Anche nel *Prologo di Donna di Porto Pim*, l'autore torna su questa metafora, scrivendo di avere «molto affetto per gli onesti libri di viaggio» e di esserne «sempre stato un assiduo lettore», perché, così sostiene, «posseggono la virtù di offrire un altrove teorico e plausibile al nostro dove imprescindibile e massiccio» (Tabucchi 1983: 9), suggerendo al lettore la possibilità di leggere anche la raccolta di racconti in questa prospettiva.

In effetti, proprio l'idea della guida di viaggio è la metafora che più si addice a descrivere l'idea che del testo e della ricezione emerge da un gruppo di opere scritte negli anni Ottanta. Come la guida, infatti, anche il testo

¹¹ Numerosi critici hanno rilevato che Tabucchi utilizza anche la zona peritextuale (tradizionalmente adibita alla riappropriazione del discorso da parte dell'autore) «per complicare la lettura» e disorientare il lettore (Brizio-Skov 2002: 36).

tabucchiano propone itinerari che attendono la realizzazione di un prodigo turista-lettore. Inoltre come il viaggio così anche la lettura può realizzarsi secondo una infinita gamma di possibilità che vanno dalla pedissequa osservazione delle indicazioni del testo-guida sino alla più libera interpretazione di esse, senza contare poi che esiste sempre la possibilità di essere sorpresi da contrattempi che mandano a monte i propositi di viaggio prestabiliti. Così accade, ad esempio, al protagonista del racconto *Frammenti*, incluso nella raccolta *Donna di Porto Pim*.

A lungo ho portato nella memoria una frase di Chateaubriand: *Inutile phare de la nuit*. [...] Nella mia memoria questa frase si associava al nome di un'isola lontana e improbabile: Ile de Pico, *inutile phare de la nuit*. (34)

Il personaggio-narratore spiega di avere letto *Les Nachtchez* quando aveva quindici anni, e di avere per tanto tempo «creduto che la frase del faro gli appartenesse» (35). Ma poi, rileggendo il testo alcuni anni dopo, si accorge che quella frase invece non vi compare affatto.

Prima ho pensato che mi fosse sfuggita perché avevo riletto il libro con la fretta di chi cerca semplicemente una citazione. Poi ho capito che non trovare una frase come questa appartiene al senso più intimo della frase stessa e ciò mi ha confortato. (35)

L'episodio proposto presenta numerose analogie con il sogno di *Notturmo indiano*: in entrambe le circostanze, infatti, l'esperienza di lettura è realizzata in uno stato alternativo a quello reale, rappresentato ora dalla condizione onirica ora dall'immaginazione generata dal ricordo di una lettura e, nonostante l'indeterminatezza e l'illogicità che governano questo «terzo genere, radicalmente eterogeneo all'essere come al non-essere»¹², i personaggi pervengono ad una conoscenza intuitiva della verità («ho capito che non trovare una frase come questa appartiene al senso più intimo della frase stessa» (Tabucchi 1983: 35)), e nel caso di *Frammenti* persino ad una forma di consolazione («e ciò mi ha confortato»). Inoltre, proseguendo con la lettura del racconto, si scopre che «la forza evocatrice» di quella frase ha condotto il lettore a compiere un «viaggio in un'isola» (*Ibidem*), ovvero che è venuta a crearsi una situazione paradossale per cui un falso ricordo ha determinato un viaggio reale.

In una dimensione ormai pienamente postmoderna, questa discrasia tra il viaggio e la guida, tra letteratura e realtà, è indicata dall'autore come una

¹² Così come espresso da Vladimir Jankélévitch, nell'*Irréversible et la nostalgie*, e citato nell'ergo tabucchiano a *Il filo dell'orizzonte*.

fonte di ricchezza dell'esperienza letteraria, capace di fornire un'alternativa alla irreversibilità dell'essere e dell'essere stato. Va però segnalato che questa prospettiva è già presente, in controluce, nelle immagini dei personaggi lettori di *Piazza d'Italia*, cioè in un'opera scritta all'altezza del 1973¹³ e ricomposta sotto l'influenza delle teorie cinematografiche di Ejzenštejn. Ora, le idee sul montaggio cinematografico di Ejzenštejn sono orientate ad una visione formalista dell'arte che, in quanto tale, tende teoricamente a porre il lettore (o lo spettatore) in una funzione subordinata rispetto alla creazione di un significato già inscritto nel linguaggio o struttura adottati dall'autore. Questa idea di lettura, però, non coincide con quella rappresentata all'interno della narrazione, dove l'esperienza di Dante e soprattutto del libro *Cuore* generano reazioni imprevedute, le cui radici affondano nel vissuto e nell'identità *in fieri* dei due lettori. Insomma, al di là delle idee di letteratura o arte che Tabucchi fa proprie e che cambiano nel tempo, una prima cifra caratterizzante la sua idea di letteratura è che l'interrogazione suggerita dalla lettura di un testo sia un viaggio dagli esiti forse non casuali ma spesso imprevedibili, e per questo sia utile come esercizio epistemologico. L'autore per i propri testi auspica infatti un tipo di lettore «molto disponibile, molto flessibile dal punto di vista dell'immaginazione»:

Lo immagino anche come una persona fragile, non come una persona forte. Temo le persone forti, quelle che possiedono grandi convinzioni, grandi principi. Non immagino il mio lettore con grandi convinzioni e principi, bensì come una persona aperta al mondo, alla casualità della vita e a quella dose di mistero che la vita contiene e che è sempre imprevedibile. Per dirlo in una frase, lo vorrei disponibile all'imprevedibilità dell'esistenza. (Tabucchi 2001: 19)

3. LO «SGUARDO RITORNATO»

Alla luce delle idee di lettura e letteratura che vanno componendosi, non casuale appare allora come in un gruppo eterogeneo di opere narrative la funzione della lettura *en abyme* sia quella di comporre una sorta di «sguardo ritornato» per il personaggio lettore che, attraverso l'esperienza del viaggio letterario, riesce a individuare una traccia o *quid* fondamentali per la ricomposizione del quadro della propria esistenza. Più precisamente, la citazione «sguardo ritornato», tratta dal racconto *La frase che segue è falsa. La frase che*

¹³ Secondo le indicazioni dello stesso autore, la prima stesura dell'opera, scritta in maniera tradizionale, risale al 1973. Successivamente Tabucchi divise l'opera in sequenze, riordinandole secondo le 'istruzioni' del teorico russo.

precede è vera, si riferisce allo specchio ma si adatta perfettamente a descrivere anche quella particolare forma di conoscenza che Tabucchi attribuisce alla lettura, in numerose circostanze rappresentate. La *mise en abyme* della lettura, infatti, nelle opere qui considerate (così come in altri racconti tralasciati in questa sede), svolge una funzione prolettica e di dilatazione dello spazio narrativo nel senso della profondità, dello svelamento degli strati di significazione più reconditi. Lettura e specchio, sotto questo punto di vista, sono equiparabili anche per il fatto che vengono introdotti dall'autore per ottenere effetti espressivi particolarmente efficaci, per moltiplicare o dilatare gli spazi narrativi e visivi tradizionali. Come accade per l'inserimento della *mise en abyme* della lettura in un testo, infatti, anche «il raddoppiamento tramite lo specchio non è mai una semplice ripetizione: muta l'asse "destra-sinistra", o, ancora più spesso, al piano dello schermo o della tela viene aggiunta un asse ad esso perpendicolare, che crea la profondità o un supplementare punto di vista fuori del piano» (Lotman 1993: 94). E così, pur nella specificità dei diversi contesti, l'esperienza della lettura costringe i personaggi lettori a frugare all'interno di se stessi, restituendo un'immagine che li «intriga» e li «turba» e che li conduce, infine, a «conoscere il sé», ovvero a «scoprire in noi ciò che è già nostro». (Tabucchi 1987: 46)

L'aspetto forse più interessante, è che questa funzione attribuita alla letteratura raggruppi idealmente insieme una serie di opere che sono diverse tra loro per stile, contenuto e modello narrativo. Riconsiderando, ad esempio, i personaggi lettori in *Piazza d'Italia*, si può osservare come già nei casi di Garibaldo e del gobbo Gavure, la lettura rappresenti un'occasione per la conoscenza della rispettiva interiorità. Grazie alla possibilità, connaturata ad essa, di confrontarsi con «una soggettività estranea» che il lettore attiva «attraverso la propria replica» (Starobinski 2003: 9, 7), il testo letterario avvicina il lettore a quella verità che, ancora latente nella propria coscienza, viene a definirsi compiutamente ora attraverso un'analogia tra identità del soggetto e identità dei personaggi di finzione (è l'esempio di Gavure), ora per contrapposizione (è l'esempio di Garibaldo) ora, e più in generale, grazie alle domande che, attraverso un testo, il lettore finisce per rivolgere a se stesso.

Alla luce di questa precisazione, non è allora improprio riconoscere la contiguità tra questi esempi di lettori e la particolare variante della lettura all'interno del sonno generato dalla lettura, realizzata in *Notturmo indiano*. Di là dalla specificità della situazione, anche in *Notturmo indiano* la lettura sprona il lettore ad interrogare se stesso, ed anzi, proprio la dimensione onirica, nella sua alterità e autosufficienza, sembra accrescere le potenzialità conoscitive già rilevate. Nel caso di *Notturmo indiano*, infatti, il segmento narrativo dedicato al lettore, presentandosi nella variante di una lettura all'interno di un sogno generato dalla lettura, istituisce un implicito parallelismo tra lo stato del sonno e la lettura (e per traslato la letteratura): entrambi, infatti, sono «reali al di fuori

del reale»¹⁴ e per questo consentono al lettore e/o al sognatore di compiere una esperienza che, pur essendo finta, è vissuta e sofferta come se fosse vera («ho pianto tante lacrime sulla finzione»)¹⁵. Questo esempio ci permette allora di ribadire come l'appropriazione della teoria dell'eteronimia di Pessoa non vada a discapito delle possibilità gnoseologiche della letteratura: l'affermazione dello statuto eteronimo dell'arte non ne inficia le proprietà intrinseche. Il terzo stato (del sogno o della letteratura) non rappresenta un rimedio al dolore dell'esistenza, ma l'occasione per l'esplorazione di paese immaginario e reale insieme, punto di fuga dal mondo e, simultaneamente, punto di inversione verso il ritorno; perdita di realtà e insieme sua riconquista.

Dalle idee sulla lettura si passa, quindi, alle idee di letteratura dell'autore, ma anche e più precisamente, ai modelli di indagine, ai generi d'interrogazione che la letteratura può e deve suscitare nel lettore. Si parla di interrogativi dando per scontato l'assunto che la letteratura debba «elaborare l'inquietudine senza sopprimerla» (Bodei 2001: 122), così come ribadito da Tabucchi nella *Lectio doctoralis* in occasione del conferimento della Laurea *honoris causa* dell'Università Aristotele di Salonico: «alla scienza compete un ruolo, cercare. Alla letteratura un altro, quello di porre domande, di inquietare: di essere coscienza critica.» (Tabucchi 2012: 52).

4. LETTURA IN CORNICE

L'atto della lettura che sino alla fine degli anni Ottanta compare nei racconti e nei romanzi di Tabucchi come segmento narrativo incluso *en abyme* nella narrazione, in *Requiem* svolge, invece, una funzione strutturale, cioè di sostegno (e giustificazione) dell'intero *corpus* narrativo, secondo un modello che, pur con le necessarie distinzioni, ci riporta all'immagine del Lettore protagonista del racconto cornice del *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Requiem, come spiega l'autore, «parla di un io narrante che per un sortilegio si ritrova a Lisbona in una domenica di luglio, dopo essersi addormentato leggendo un libro [che, guarda caso è *Il libro dell'inquietudine* di Fernando Pessoa] sotto un albero in un piccolo podere di campagna dove sta passando le vacanze» (Tabucchi 1991a: 16). La circostanza non viene descritta ma soltanto evocata dall'io narrante che racconta «ero nella casa di campagna di certi amici miei, sotto un grande albero che c'è là, un gelso, mi pare, stavo disteso su una sdraio di tela a leggere un libro che amo molto

¹⁴ «È come un sogno che sai di sognare, e in questo consiste la sua verità: nell'essere reale al di fuori del reale.» (Tabucchi 1987: 40).

¹⁵ Si tratta di una frase di Puskin citata assai di frequente dall'autore (si veda, ad esempio, Tabucchi 1991a: 5).

e ad un certo punto mi sono trovato qui, ah, adesso mi ricordo, era *Il libro dell'Inquietudine*.» (Tabucchi 1992: 16-17).

La lettura, in questo modo, costituendo l'antefatto dell'azione, viene a rappresentare una cornice che include l'intero *plot* narrativo nella 'terza dimensione' del sonno-lettura. È evidente, allora, come in questo ulteriore sviluppo prenda corpo una visione ormai radicalizzante dell'eteronimia: grazie allo *status quo* del sonno-lettura, il romanzo crea, infatti, «un contesto di plausibilità dell'implausibile», e sospende preventivamente «la credenza nella normalità» facendo «“credere” indirettamente nell'incredibile» (Bodei 2001: 126); ovvero genera un contesto esibitamente letterario che elude il gioco magico del 'come se', ostentandolo ma al contempo anche (paradossalmente) occultandolo fuori dall'intreccio principale. È così che l'io narrante può 'davvero' porre «vivi e morti sullo stesso piano» (Tabucchi 1992: 7), incontrare persone defunte come l'amico Tadeus e l'amata Isabel e persino conoscere il proprio padre (anch'egli defunto) quando questi era ancora un ragazzo (il *Padre Ragazzo*) e lui stesso non ancora nato (59).

Ma con il passaggio dalla lettura *en abyme* alla lettura in cornice parrebbe lecito desumere che l'autore non intenda più rappresentare narrativamente lo sforzo interpretativo di un lettore alle prese con il testo: da un confronto testo-lettore (seppure già risolto in *Piazza d'Italia* in una direzione eminentemente soggettiva) si è passati ad una rappresentazione in cui il testo è 'declassato' ad occasione che genera una riflessione interamente inscritta in una dimensione altrove. Questo potrebbe significare allora che all'autore non interessi più rappresentare metaforicamente lo sforzo gnoseologico relativo al dato della realtà, ponendo in discussione la possibilità stessa che la letteratura riesca ad esserne una rappresentazione. Eppure, ciò nonostante, una relazione tra vita e letteratura per Tabucchi evidentemente esiste e *Requiem* ne è forse l'esempio più struggente. Ma se in *Requiem* l'autore è intrappolato dentro la storia madido di sudore, quale modello o immagine di lettura Tabucchi sollecita per il lettore esterno? Forse, come rilevato da Roelens, l'impegno dell'autore in questo romanzo

consiste nel mettere i lettori in imbarazzo, nel renderli RESPONSABILI, nel senso che devono dare RESPONSO al testo, risposta paradossale perché si trovano nella situazione di dover imitare l'inimitabile, ripetere l'irripetibile, leggere l'illeggibile. (Roelens 1993: 147)

Precisato che la responsabilità di cui viene investito il lettore riguarda la sua personale esistenza e non la storia raccontata dall'autore¹⁶, è vero

¹⁶ «Forse, solo un singolo leggendo una cosa può trovare una sua redenzione.» (Tabucchi 1991a: 7).

che nel percorso narrativo tabucchiano qui raccontato la predilezione che l'autore mostra sempre più palese per le forme aperte e destrutturate, è direttamente proporzionale alla volontà di «inquietare» il lettore. Se la trama del romanzo ottocentesco «era onnicomprensiva, si proponeva di spiegare il mondo, anzi addirittura di crearlo¹⁷» (Tabucchi 1986b: 83), Tabucchi, attraverso «una trama a brandelli, incerta», e strutture narrative ridotte allo stato «larvale», «interrogativo» e «lacunoso» (Tabucchi 1987: 9-10)

rivela una mancanza di superbia, una visione non totalizzante del mondo e un senso del relativo abbastanza salutare per un'attività come quella letteraria che, com'è noto, mira sostanzialmente all'Assoluto. Se la letteratura è un tentativo di conoscenza del senso dell'uomo su questo paziente veicolo che ci trasporta da qualche migliaio di anni, non è disdicevole che essa provi a guardarlo con la consapevolezza del relativo, del non sistematico, del non totalizzante¹⁸. (Tabucchi 1985: III)

Come i personaggi lettori invischiati in trame sempre più labili e lacunose si mettono alla ricerca delle tracce e dei significati della loro esistenza, così anche i lettori reali sono invitati a non eludere il gioco severo e imprevedibile della letteratura:

il lettore, io gli lascio spesso, anche volentieri, la responsabilità di risolvere per conto suo il dramma a cui io ho accennato. Mi pare che ci deve essere per forza questa co-responsabilità del lettore; non si deve leggere impunemente insomma. Leggere significa assumere delle responsabilità [...]. Allora si può anche entrare dentro il racconto e risolvere ciò che è stato lasciato in ombra, ciò che può sembrare un enigma. (Roelens 1993: 163)

¹⁷ «Ho sempre forse preferito le persone appunto zoppicanti, esistenzialmente, con una vita incompiuta, con una vita fatta di desideri, con una vita proiettata, con una vita meno definibile, meno piena e meno compiuta.» (Roelens 1993: 151).

¹⁸ L'autore parla anche di un «complesso di colpa anche nei confronti di un mestiere, un compito che tutto sommato, una tradizione aristotelico-cartesiana affida all'artista, in generale, e allo scrittore, nel caso specifico, di cellula fotoelettrica per scattare le sue fotografie. A questo punto il discorso di ricerca, di individuazione, eventualmente, si deve riscoprire non tanto nel senso della chiarezza ma nel senso dell'ambiguità e direi nella sorta di un galleggiante naufragio in cui ci troviamo.» (Tabucchi 1986c: V). «Disgraziatamente bisogna rassegnarsi ad essere scrittori del secolo XX e alla fine di questo secolo la comprensione totale è diventata impossibile... [...] 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.» (Tabucchi 2001: 71).

Per concludere, infine, si vorrebbe riprendere il confronto tra *Requiem* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Complessivamente si tratta di modelli di romanzo molto diversi tra di loro: alla forma aperta e destrutturata di Tabucchi fa da contraltare l'opera chiusa e ben congeniata di Italo Calvino. Ma guardano più nello specifico alla funzione che la lettura in cornice assolve in entrambi i romanzi, si potrebbe mettere in luce come non solo l'esibizione della letterarietà segni un passaggio (alla postmodernità) obbligato per i due autori, ma che la lettura inscritta nella finzione si storicizzi, per entrambi, nella temporalità e nel valore etico della letteratura che solo il lettore reale, quello consapevole e votato alla collaborazione, può e deve individuare.

Riferimenti Bibliografici

- Blanchot M., 1967, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi (ed. orig.: *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955).
- Bodei R., 2001, *Giocchi proibiti. Le 'vite parallele' di Antonio Tabucchi*, in Aa.Vv. *Dedica a Antonio Tabucchi*, a cura di Cattaruzza C., Pordenone, Associazione Provinciale per la Prosa Pordenone, pp. 117-140.
- Brizio-Skov F., 2002, *Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini Editore.
- Dolfi A., 2006, *Tabucchi, la specularità il rimorso*, Roma, Bulzoni.
- , 2008, 'Voix idéales' e 'papiers peints'. *Tabucchi e il gioco del REVES*, in *Les habitants du récit. Voyage critique dans la littérature italienne contemporaine*. Études réunies par Denis Ferraris, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle: 55-61.
- , 2010, *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Firenze, Le Lettere.
- Eco U., 1966, *Le poetiche di Joyce: dalla «Summa» al «Finnegans Wake»*, Milano, Bompiani.
- Lotman I., 1993, *Il testo nel testo*, in *La cultura e l'esplosione, prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli: 87-101.
- Piazza I., 2009, *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, Milano, Unicopli.
- Roelens N., 1993, *Dibattito con Antonio Tabucchi*, in *Piccole finzioni con importanza, valori della narrativa italiana contemporanea*, a cura di Roelens N. e Lanslots I., Faenza, Longo, pp. 144-166.
- Starobinski J., 2003, *Il testo e l'interprete*, in *Le ragioni del testo*, a cura di Colangelo C., Milano, Mondadori: 7-28.
- Tabucchi A., 1973, *Il mal del tempo (Considerazioni sul manierismo di Camões)*, «Spicilegio moderno» 2: 211-221.
- , 1983, *Donna di Porto Pim e altre storie*, Palermo, Sellerio.
- , 1984, *Notturmo indiano*, Palermo, Sellerio.
- , 1985, *Doppio senso*, «Alfabeta» 69: III-IV.

- , 1986a, *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli.
- , 1986b, *Conversazione con vari scrittori*, «Espresso» 12/01/1986: 80-86.
- , 1986c, *Intervento*, «Alfabeta» 87: XII.
- , 1987, *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio.
- , 1991a, *Cos'è una vita se non viene raccontata? Conversazione con Antonio Tabucchi*, a cura di Borsari A., «Italienisch: Zeitschrift für Italienische Sprache und Literatur» XIII.2: 2-23.
- , 1991b, *Requiem uma alucinação*, Lisboa, Quetzal Editores.
- , 1992, *Requiem*, trad. di Sergio Vecchio, Milano, Feltrinelli.
- , 1996a, *Catullo e il cardellino*, «MicroMega» 2: 121-125.
- , 1996b, *Piazza d'Italia*, Milano, Feltrinelli, (1975).
- , 1998, *La gastrite di Platone*, Palermo, Sellerio.
- , 2001, *La letteratura come enigma ed inquietudine. Una conversazione con Antonio Tabucchi*, a cura di Gumpert Melgosa C., in Aa.Vv., *Dedica ad Antonio Tabucchi*, a cura di Cattaruzza C., Pordenone, Associazione Provinciale per la Prosa Pordenone, pp. 17-105.
- , 2012, *Lectio doctoralis. Il filo dell'Inquietudine. Un percorso nella letteratura del Novecento dal 'desassossego' di Pessoa, al 'rimorso' di Gadda, alla 'rabbia' di Pasolini*, in Zografidou Z. (a cura di), *Tempo spazio e memoria nella letteratura italiana. Omaggio a Antonio Tabucchi*, Salonico-Roma, University Studio Press-Aracne: 41-52.

DENTRO IL BAULE. MOMENTI DI RIFLESSIONE
FILOSOFICA NELLA LETTURA DI PESSOA CONDOTTA
DA ANTONIO TABUCCHI

Davide Bigalli

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Nel 1975 Antonio Tabucchi pubblicava un saggio¹, che doveva rivelarsi seminale: ne ritroviamo motivi ancora nell'introduzione del 1979 a *Una sola moltitudine*², ne *Le sigarette di Fernando Pessoa*³ e finalmente nei lavori sul *Marinheiro pessoano*⁴, dove finalmente si prospetta, da parte di Tabucchi, una compiuta chiave di lettura "forte" dell'opera pessoana, genialmente unilaterale.

A partire dalla questione dell'eteronimia, Tabucchi prendeva le distanze dalla interpretazione squisitamente letteraria, di un funambolismo legato alla stagione futuristica e in generale alle avanguardie europee, proposta da Luciana Stegagno Picchio che così individuava lo spazio degli eteronimi: «non hanno vita autonoma: vivono in quanto espressioni di Pessoa, livelli stilistici da lui tentati nella creazione di un'opera che più di molte altre è unitaria» (Stegagno Picchio 1967: 380). Tabucchi invece collocava l'operazione pessoana nel grande quadro della riflessione moderna sull'io, a partire dalla affermazione di Gérard de Nerval («Je suis l'autre») fino alla recisa dichiarazione di Arthur Rimbaud («JE est un autre») nella lettera del 13 maggio 1871 a Georges Izambard; ma, ancora, non si può non pensare all'allucinatorio racconto *Le Horla* di Guy de Maupassant. Tuttavia, a mio avviso, a sollecitare la curva di riflessione di Tabucchi, qui solo sommariamente accennata, intervenivano

¹ Tabucchi 1975: 139-187.

² Tabucchi 1979.

³ Tabucchi 1983.

⁴ Tabucchi 1988.

gli esiti della ormai lunga discussione nell'ambito della antropologia culturale, che troverà un punto fermo nel seminario interdisciplinare condotto da Claude Lévi-Strauss, negli anni 1974-1975, proprio sul tema dell'identità⁵.

Nel saggio del 1975, ancora, compariva un tema che ritornerà e troverà ulteriori sviluppi nei lavori successivi: si intende dire del superamento, da parte di Pessoa, della struttura del pensiero occidentale, quale determinata dalla dialettica di matrice kantiana e hegeliana, e dell'individuazione di una teoria della conoscenza che si fonda su un'intelligenza distinta e da quella scientifica e da quella filosofica: «stabilire antitesi senza fermarsi al bilancio antinomico kantiano o alla sintesi hegeliana: è negare i contrari e affermarli nello stesso tempo per generare il *paradosso*» (Tabucchi 1975: 149). Un tema che ritornerà, più articolato, nella prefazione del 1979 a *Una sola moltitudine*, dove Tabucchi, affrontando la questione delle scelte politiche di Fernando Pessoa, giocando sulle indubbie contraddizioni pur dentro un pensiero assai tormentato, rifugge da ogni definizione unilaterale, per trasportare un discorso che si coagula «nella professione delle idee nazionaliste, imperialiste e perfino dittatoriali» su un piano più complesso, nella «analisi più complessa, dolente e tragica ma insieme lucida e impietosa, dell'uomo del Novecento» (Tabucchi 1979: I, 20). Per inserirlo, finalmente, su un più articolato livello, quello della crisi della coscienza filosofica dell'Europa del Novecento:

l'anti-ragione (vale a dire la liberazione dell'onirico e dell'inconscio) che viene allo scoperto soverchiando la ragione; e poi [...] l'affermazione della sincronia sulla diacronia (e che significa, tradotta sul piano poetico, la frantumazione delle categorie hegeliane). E, infine, l'affermazione di una temporalità e di una spazialità interiori che non corrispondono a quelle esteriori, a quelle aristotelico-cartesiane, una non aderenza, nell'uomo, fra il suo "dentro" e il suo "fuori". (20-21)

In questa ridiscussione di tutta la tradizione filosofica occidentale, viene opportuna l'equiparazione del discorso pessoano con la posizione dello *Shakespeare Problem*: laddove nel drammaturgo è la questione del metateatro⁶ – del *play within the play* – in Pessoa, nella lettura avanzata da Tabucchi, in questo gioco di rispecchiamenti viene coinvolta la realtà stessa, che non può venir denunciata se non come illusione anch'essa. E dove tutto è illusione, tutto è reale: «Tudo é ilusão: a ilusão do pensamento, a do sentimento, a da vontade. Tudo é criação e toda a criação é ilusão. [...] há varios sistemas do universo, todos eles reais» (Pessoa 1968: 44). Così Pessoa negli appunti filosofici, poi ampliati nel *Tratado da Negação* attribuito a Rafael Baldaya. Lungo

⁵ Lévi-Strauss 1977.

⁶ Cfr. Troisi 1996.

questa prospettiva, centrale diviene nella lettura di Tabucchi il complesso de *O Marinheiro*, di cui rivendica la distanza dal teatro maeterlinckeano, rivendendo una sua precedente lettura⁷. Afferma ora Tabucchi:

Il problema di Pessoa a questo punto è chiarissimo: si tratta di riuscire a tradurre sul piano della poesia (una finzione) quella finzione che è la vita. E la prima prova del problema, che troverà una soluzione ideale nel sistema eteronimico, Pessoa la cerca proprio nel teatro, con [...] *O Marinheiro*. (Tabucchi 1975: 152)

Ma – per sottolineare quello che mi sembra un nodo cruciale della riflessione di Tabucchi – lo scritto *O Marinheiro* viene ad assumere un luogo centrale nell'evoluzione del pensiero pessoano: «costituisce la protostoria di quell'attrazione per l'esoterismo che avvierà più tardi Pessoa alla teosofia e che costituirà la spina dorsale delle grandi poesie ermetiche e del poemetto *Mensagem*» (Tabucchi 2009: 108). Dove va sottolineato come da un lato, appunto, Tabucchi liquida come apparente l'identificazione del simbolismo di Pessoa con quello di Maeterlinck, e dall'altro venga a considerare come costitutiva del pensiero e della poetica pessoana l'attenzione rivolta al mondo dell'esoterismo⁸, un elemento, questo, su cui Tabucchi più volte ha preferito non soffermarsi, con un'operazione dialettica che già nel saggio del 1975 trovava compiuta espressione: «ma perché mai dobbiamo continuare a leggere Pessoa come un poeta che vuol dire ciò che dice, mentre tutta la sua opera è dimostrazione del contrario?» (Tabucchi 1975: 184). Comunque, proprio l'aver rimosso questa dimensione dell'opera pessoana, aver attenuato ad 'attrazione' la presenza in Pessoa dei saperi esoterici, iniziatici, conduce Tabucchi a sollecitazioni del contesto entro il quale si muove la esperienza pessoana. Certo, a ragione occorre tener ferma la centralità del sistema *O Marinheiro*: da un lato, per la presenza di elementi esoterici, che a ben vedere non sono incompatibili con il giudizio di fallimento del pensiero occidentale, anzi ne rappresentano un'aspra e sofferta denuncia. Del resto, aveva scritto lo stesso Tabucchi che in Pessoa la cultura della bancarotta e del declino dell'Occidente – «quella cultura “di destra” che da Platone e Longino passa per l'idealismo, Bergson, il Romanticismo di Young, Landor, Wordsworth, Yeats, Gentile e Pirandello» (182) – trovava un esito disincantato. Con ciò, allora, si può sospettare che l'assunzione, da parte di Pessoa, di strumenti concettuali, di saperi denunciati e rimossi dalla marcia trionfale della ragione borghese, di fossili premoderni non fosse altro che la rivendicazione di una storia 'altra'

⁷ Tabucchi 1970.

⁸ Cfr., di una ormai vasta bibliografia sull'argomento, Centeno 1990; 2004; Quadros 1982-1983; 1984.

dell'Europa, in consonanza con le teorizzazioni del 'tramonto', della 'crisi'⁹, con la coscienza della radicalità di tale tramonto e di tale crisi.

Comunque sia, occorre metodologicamente tener fermo il ruolo centrale assunto da *O Marinheiro*: da un lato, per cogliere la presenza di quegli spunti esoterici che indicano una torsione del pensiero pessoano non incongruente con una generale atmosfera culturale dell'Occidente, di fronte al fallimento dei progetti illuministico e positivistico, al fallimento della centralità rivendicata dalla scienza; dall'altro, come spazio germinale dell'eteronimia, giusta la intuizione di Tabucchi. Mi soffermerò su due degli eteronimi, risultanti da quella «patafisica dell'ovvio» (165), nella quale Tabucchi sembra voler risolvere il sogno pessoano di un Super-Camões. Si intende dire di Alberto Caeiro e di Ricardo Reis. Nella panoplia concettuale del primo, che deve «costruire un universo *che già è* per poterlo fornire come "vero" ai suoi discepoli» (*Ibidem*), Tabucchi si spingeva fino a supporre un'influenza delle *Ideen* husserliane, lungo una prospettiva di accostamento agli esiti della *Krisis*¹⁰. Una ipotesi di lavoro assai azzardata che a mio avviso si fonda su una debolezza metodologica della ricerca tabucchiana, in quel procedere sottolineando dinamiche diffusioniste delle idee lungo un percorso a "incendio nella prateria", di cui lo studioso ha dato indicazioni anche in altri luoghi¹¹, e che si scontra con alcuni riscontri: giacché le preoccupazioni fenomenologiche di José Ortega y Gasset, al quale va riconosciuta la funzione di introduttore, nella cultura peninsulare, delle problematiche delle scuole di Gottinga e di Marburgo¹², risalgono a un decennio dopo la edizione delle *Ideen* a cui fa riferimento Tabucchi. Ma se esaminiamo più dappresso, seppur schematicamente, la storia dell'introduzione della fenomenologia husserliana in Portogallo, dobbiamo rifarci al saggio premesso da Joaquim de Carvalho alla traduzione portoghese della *Philosophie als strenge Wissenschaft*: l'opera, pubblicata da Husserl su «Logos» nel 1911, veniva tradotta da Albin Beau e dallo stesso Joaquim de Carvalho per le edizioni Atlântida di Coimbra, nel 1952¹³. Nel testo di Joaquim de Carvalho, certo, Husserl veniva riconosciuto come «[f]igura suprema da filosofia do nosso século» (Carvalho 1981: 476), ma questo avrebbe segnato l'inizio di una frequentazione del pensiero fenomenologico che ha trovato i suoi punti di forza nella ricerca sviluppata sulla «Revista Portuguesa de Filosofia» e nella Facoltà di Filosofia dell'Università Cattolica di Braga, attra-

⁹ Cfr. Sternhell, 2007.

¹⁰ Tabucchi 1975: 168.

¹¹ Cfr. Tabucchi 1979, ora in Tabucchi, 2009: 29.

¹² Si vedano i saggi raccolti in Moiso, Cipolloni, Lévêque (a cura di) 2001. Si può anche ricordare che le *Logische Untersuchungen* dovevano trovare una traduzione in castigliano per cura di M. Garcia Morente e José Gaos, nel 1929.

¹³ Carvalho 1952.

verso i lavori di Gustavo de Fraga¹⁴, i saggi di Alexandre Fadrique Morujão e il volume di Maria Manuela Saraiva¹⁵. L'affrettata prospettiva qui indicata nella lettura di Tabucchi a mio avviso muove soprattutto dalla adesione del lusitanista a una particolare interpretazione di Husserl, come denunciata dal ricorso all'opera di Gerd Brand, *Mondo, Io e Tempo nei manoscritti inediti di Husserl*¹⁶, pubblicato nel 1960 con una prefazione di Enzo Paci, che piegava la fenomenologia lungo una prospettiva che avrebbe trovato di lì a poco piena espressione nello scritto del 1963 *Funzione delle scienze e significato dell'uomo*.

Altrove, tuttavia, Tabucchi coglieva, implicitamente e senza svilupparlo, un terreno filosofico nel quale inserire la riflessione filosofica di Pessoa come espressione del pensiero della crisi: si intende dire della notazione, un accenno mutuato da Luciana Stegagno Picchio e ripresentato nella prefazione alle lettere a Ophélia Queiroz¹⁷: il paradosso di Pessoa si può cogliere applicando una versione estremizzata della categoria del 'come se'. Una affermazione, questa, che inseriva di prepotenza Pessoa in un ambito a lui ben più congeniale e frequentato: si intende dire cioè della crisi, di fine Ottocento e dei primi del Novecento, del pensiero kantiano, quella crisi da cui il neokantismo cercherà di fuoriuscire ma di cui erano espressione da un lato Eduard von Hartmann, noto in Portogallo grazie alla mediazione di Antero de Quental¹⁸, dall'altro Hans Vaihinger: due stili di pensiero nei quali la dissoluzione del kantismo, attraverso il lavoro corrosivo di Nietzsche, un nietzscheanesimo che circolava, grazie alle opere di Max Nordau¹⁹, anche negli ambienti vicini a Pessoa, concludeva nella sfiducia nei confronti della scienza, nella dissoluzione del sapere nella grande narrazione del 'come se', della finzione.

Ricardo Reis, per Tabucchi, si presenta come «l'eteronimo più 'antipatico'» (Tabucchi 1975: 172). Ma mentre lo studioso coglie nella poesia dell'eteronimo il dispiegarsi di «un cinismo superficiale e di un epicureismo di seconda mano» (171), sembra non cogliere la dimensione stoico-spinoziana di versi come i seguenti, tutti giocati sul ferreo rapporto necessità-libertà:

Só esta liberdade nos concedem
Os deuses: submetermo-nos
Ao seu domínio por vontade nossa²⁰. (172)

¹⁴ Fraga 1985; 1994.

¹⁵ Saraiva 1970.

¹⁶ Cfr. Tabucchi 1975: 168 n. 50.

¹⁷ Cfr. Tabucchi 2009: 94, 95.

¹⁸ Cfr. Carvalho 1978: 409-431.

¹⁹ Cfr. Simonazzi 2013.

²⁰ Sulla circolazione dello stoicismo negli ambienti giudeo-portoghesi di Amsterdam, frequentati da António Vieira, e nei quali maturerà il pensiero di Spinoza, cfr. Morford 1991; Stewart 2005.

Esule sotto lo sguardo indifferente di Dio, Ricardo Reis sceglierà la libertà di non essere, di scomparire nello spazio bianco di una mappa incompiuta.

Riferimenti Bibliografici

- Carvalho J. de, 1934, *Antero de Quental e a filosofia de Eduardo de Hartmann*, ora in Joaquim de Carvalho, 1978, *Obra completa. Filosofia e história da filosofia. I*, 1: 1916-1934, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 409-431.
- , 1952, *Introdução à «Filosofia como ciência de rigor» de Husserl*, ora in Joaquim de Carvalho, 1981, *Obra completa. Filosofia e história da filosofia, I*, 2: 1939-1955, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 473-503.
- Centeno Y. K., 1990, *O pensamento esotérico de Fernando Pessoa*, Lisboa, & etc.
- , 2004, *Fernando Pessoa: Magia e Fantasia*, Porto, ASA Editores.
- Fraga G. de, 1985, *Husserl: fenomenologia e lógica transcendental*, Braga, Faculdade de Filosofia.
- , 1994, *Husserl e a filosofia*, Braga, Faculdade de Filosofia da Universidade Católica.
- Lévi-Strauss C., 1977, *L'identité. Séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, professeur au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Grasset.
- Moiso F., Cipolloni M., Lévêque J. (a cura di), 2001, *Ortega y Gasset pensatore e narratore dell'Europa*, Milano, Cisalpino.
- Morford M., 1991, *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius*, Princeton, Princeton University Press.
- Pessoa F., 1968, *Textos filosóficos*, edição de António de Pina Coelho, Lisboa, Ática: I.
- Quadros A., 1982-1983, *Poesia e filosofia do mito sebastianista*, Lisboa, Guimarães.
- , 1984, *Fernando Pessoa. Vida, personalidade e génio*, Lisboa, Dom Quixote.
- Saraiva M. M., 1970, *L'imagination selon Husserl*, Dordrecht, Kluwer.
- Simonazzi M., 2013, *Degenerazionismo*, Milano, Bruno Mondadori.
- Stegagno Picchio L., 1967, *Pessoa, uno e quattro*, «Strumenti critici» 4: 377-401.
- Sternhell Z., 2007, *Contro l'Illuminismo dal XVIII secolo alla Guerra Fredda*, Milano, Baldini Castoldi Dalai (ed. orig. *Les anti-Lumières: Du XVIIIe siècle à la guerre froide*, Paris, Fayard, 2006).
- Stewart M., 2005, *The Courtier and the Heretic. Leibniz, Spinoza, and the Fate of God in the Modern World*, New Haven-London, Yale University Press.
- Tabucchi A., 1970, *Pessoa e un esempio di antiteatro o di 'teatro statico'*, «Il dramma» 8: 34.
- , 1975, *Interpretazione dell'eteronimia di Fernando Pessoa*, «Studi Mediolatini e Volgari» 23: 139-187.
- , 1979, *Un baule pieno di gente*, in Fernando Pessoa, *Una sola moltitudine*, a cura di Antonio Tabucchi e Maria José de Lancastre, Milano, Adelphi.
- , 1983, *Le sigarette di Fernando Pessoa*, in Aa.Vv. *Il poeta e la finzione. Scritti su Fernando Pessoa*, Genova, Tilgher.

- , 1988, *Il marinaio: una sciarada esoterica*, in Fernando Pessoa, *Il marinaio*, a cura di Antonio Tabucchi, Torino, Einaudi, ora in Tabucchi A., 2009, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milano, Feltrinelli.
- Troisi F., 1996, *Il metateatro. Aspetti della drammaturgia inglese dal XVIII al XX secolo*, Fasano, Schena.

TABUCCHI E LA SPAGNA

Danilo Manera

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Il rapporto di Antonio Tabucchi con la Spagna è profondo e molteplice. Qui ci proponiamo soltanto di segnalare qualche spunto in tre direzioni.

Da un lato, la Spagna e la sua cultura, che l'autore pisano conosceva e amava, sono ben presenti nella sua opera. Non a caso, nel volumetto di omaggi a grandi artisti amati, *Sogni di sogni* (1992), compare Francisco de Goya y Lucientes, pittore e visionario, in un sogno da vecchio, perseguitato dalle sue ossessioni: l'orrore della guerra, la mostruosa violenza della storia, la disillusione rispetto alle aspirazioni: il suo pennello scaccia momentaneamente l'incubo, ma al risveglio è solo e stanco. E compare Federico García Lorca, poeta e antifascista, che sogna nel fatale agosto del 1936. Suona in un teatrino ambulante, ma quando cala il sipario si accorge che invece delle quinte c'è una notte di luna sulla campagna deserta. Un piccolo cane nero lo chiama e la piana è divisa in due da un lungo e inutile muro bianco. Un drappello di soldati guidati da un nano bitorzolato lo offende perché omosessuale. I colpi che sente nel ritorno alla realtà sono quelli del calcio dei fucili sulla porta, a Granada.

Il gioco del rovescio (1981) comprende il racconto *Dolores Ibárruri versa la crime amare*. Ambientato negli anni '70, è la rievocazione dolente da parte di una madre (unica voce narrante: ne è stato tratto infatti anche un monologo teatrale) della breve vita del figlio, trucidato dalla polizia come terrorista. La donna ricorda, davanti a un giornalista, infanzia e giovinezza felici del suo Piticche, senza darsi ragione del volto di piombo che le descrivono e che non riconosce. Emerge la figura di Rodolfo, marito e padre, che aveva fatto la Resistenza e prima la Guerra di Spagna con le Brigate Internazionali, partecipando alla Battaglia dell'Ebro. A Piticche cantava le canzoni dell'epoca. Era socialista libertario, amico della Ibárruri, ma poi aveva litigato con lei,

rimproverandola di essersi venduta ai sovietici e dicendole che un giorno avrebbe pianto sugli errori commessi. Rodolfo muore nel 1961, agitato dalle rivelazioni di Chruščëv sulle atrocità staliniste, dopo aver ricevuto una lettera da Mosca con dentro una sola frase: «Dolores Ibárruri versa lacrime amare». Tabucchi stesso ha definito la Pasionaria «un personaje trágico, un personaje que se ha enfrentado con un destino que ha resultado más grande y más poderoso que ella misma, por lo que [...] ha sido arrastrada por la corriente de la Historia» (Gumpert Melgosa 1995: 63).

Ma forse l'esempio più emblematico, specie qui, in ambito universitario, è il racconto *Il rancore e le nuvole*, di *Piccoli equivoci senza importanza* (1985). Narra di un carrierista accademico partito molto dal basso, studente anziano in un difficile dopoguerra. Abbandona una moglie e una figlia apatiche e spente, sfuma le sue idee politiche laureandosi protetto da un docente fascista chiamato il Nostalgico, di cui diventa assistente e dal quale viene mandato nella penisola iberica. Conquistato dalla cordiale e umile Barcellona e dal catalano, in chiave antifranchista, rievoca la Pasionaria, che era «la voce tellurica della Spagna, popolare e cristallina, significava generosità, e sacrificio» (Tabucchi 1985: 90). Non si ritrova invece nella Madrid dei *señoritos*. Si sente una sorta di Machado, buono e sobrio come nel celebre *Retrato*, e a Soria compra un ritratto del poeta. Legge il *Juan de Mairena* e lo affascina «quella capacità di assumere maschere, quella sottigliezza pseudonimica che sentiva così congeniale» (92). Appena vinto il concorso, scarica il Nostalgico sull'onda delle *Coplas por la muerte de don Guido*, rappresentante machadiano della Spagna del passato da combattere. Plasma da sé la nuova compagna, «socia esistenziale», e compra casa in centro. Si vendica dei colleghi nemici e nella sua traiettoria universitaria i maggiori successi vengono di nuovo dalla penisola iberica: conquista fama di studioso tagliente, implacabile e aggiornato a un convegno su un poeta cortigiano cinquecentesco, e il racconto si chiude mentre prepara un commento a versi di Carlos Drummond de Andrade, da *Conclusão*: «Di cosa si formano le nostre poesie? Dove? / Quale sogno avvelenato risponde loro, / se il poeta è un risentito, e il resto è nuvole?» (98). È un testo sconcertante, perché il protagonista così odioso ha dei tratti viscerali e ambigui nel suo applicare una strategia del rancore per difendersi dai lupi della vita fino a travisare e sporcare tutto, compreso l'alter ego Machado, compresi gli autori che studia: signorini con intuizioni casuali sono Orwell o Drummond, il vero poeta è lui – critico, esperto di metrica – che ha le uniche vere chiavi dei versi e del loro ritmo. È uno specchio cui si ha paura di affacciarsi, con l'alibi di ritenere il proprio «pensiero libero dal maleficio dello stesso pensiero» (92).

D'altro lato Tabucchi ebbe legami stretti con vari autori spagnoli; ne ricordo concretamente due, Manuel Rivas ed Enrique Vila-Matas, perché costituiscono anche il minimo filo che mi unisce a Tabucchi: questi stessi

autori ho tradotto e commentato per Feltrinelli, sapendo di avere il suo appoggio. Tabucchi li presentò e intervistò e non mancò di parlarne:

De Enrique admiro su manera muy moderna de narrar, su grandísima imaginación, la capacidad de falsificar la realidad para llegar a una realidad paralela, más profunda, que a veces acompaña a la realidad visible. De Manuel Rivas admiro su compromiso, su coraje y también que tiene una manera muy poética y muy lírica de contar que hace de él un narrador muy especial. (Vera 2008)

Manuel Rivas, che apprezzava molto il coraggio civile tabucchiano, scrive di lui che possedeva l'arte della sottigliezza, dove anche il gesto più lieve e dimesso può essere sublime. Da buon situazionista, amava i 'terzi luoghi' e rideva del 'cosmoprovincialismo'. Era un ribelle, uno scrittore pellerossa, e per questo amava la gente che parla a bassa voce, e sentiva la *saudade* come una nostalgia affettuosa. Conclude Rivas: «Ahora, hasta el tranvía 28 de Lisboa tiene saudade de Tabucchi» (Rivas 2012).

Enrique Vila-Matas ha ripetuto più volte che la lettura di *Donna di Porto Pim* (1983) nel 1984, e di un'intervista a Tabucchi, furono una benedizione nel suo percorso di scrittura, perché vi scorre il libro di frontiera che cercava, un *Moby Dick* in miniatura, un marchingegno frammentario e fragile, una mappa intima prodigiosamente composta di elementi eterogenei plasmati in pura finzione da una ferrea volontà letteraria:

un curioso artilugio compuesto de cuentos breves, fragmentos de memorias, diarios de traslados metafísicos, notas personales, la biografía y suicidio del poeta Antero de Quental contada al modo de una "vida imaginaria" (a lo Marcel Schwob), astillas o restos de una historia cazada al vuelo en la cubierta de un barco, crónicas costumbristas de las ballenas y los balleneros, transcripciones de viejos aventureros que pasaron por las islas, apéndices, mapas, bibliografía, abstrusos textos legales: elementos a primera vista enemistados entre sí y, sobre todo, con la literatura, transformados por una firme voluntad literaria en ficción pura. (Vila-Matas 2011a)

Ne plagiò candidamente alcuni passi in *Recuerdos inventados*, a cominciare dalla bacheca di messaggi del Peter's Café Sport a Horta, sull'isola di Faial. Dichiarò poi che a portarlo a scrivere sui *Suicidios ejemplares* (1991) fu la lettura di *Ultimo invito*, da *I volatili del Beato Angelico* (1987), ripreso infatti nel racconto *Muerte por 'saudade'*.

In *Bartleby y compañía* (2000), tra i testi fondanti, oltre a *Bartleby* di Melville, *Wakefield* di Hawthorne e *Petronio* di Schwob, mette nel segmento 47

un racconto di Tabucchi, *Storia di una storia che non c'è* (ancora da *I volatili del Beato Angelico*), dove si parla di un libro fantasma, rifiutato come indecifrabile da un editore e ribucato da un cassetto anni dopo. L'autore narrante lo ritocca, trova un editore disponibile, promette la consegna al ritorno dal Portogallo, ma lì si rinchiude in una vecchia casa sulle scogliere popolata da fantasmi. E davanti al dirupo affida una a una le pagine al vento infuriato sull'oceano in burrasca¹.

Nel saggio *Mastroianni-sur-Mer (Desde la ciudad nerviosa, 2000)*, Vila-Matas ragiona sulla «conversione esistenziale» di Pereira, il quale capisce infine il mondo scoprendo in sé un altro, e sul moltiplicarsi delle fisionomie nell'opera tabucchiana, ponte e sodalizio tra culture. Il gioco pessoano di scambi è palese:

«Quiero ser Pereira», decía Mastroianni. Tabucchi es de mi familia literaria, digo yo ahora mientras recuerdo que quise ser Mastroianni y que éste quiso ser Pereira y que Pereira visitaba a Tabucchi y que Tabucchi quiso ser la sombra de Pessoa y que yo, en otro tiempo, quise ser la sombra de Tabucchi para poder ser la sombra de la sombra de Pessoa y que Pessoa quiso ser «el pirata resumen de toda la piratería en su auge» y vivió en una especie de delirio de ser otro². (Vila-Matas 2000b: 199)

L'autore barcellonese e quello pisano si scambiarono negli anni alcuni ricordi, in una sorta di solidarietà letteraria. In *Si sta facendo sempre più tardi* (2001) appare una lettera intitolata *Strana forma di vita*, disseminata di rimandi vilamatiani, compresi i testi ispirati da Tabucchi stesso, e in particolare importanti accenni al romanzo *El viaje vertical* (1999) con il dissolversi nell'abisso atlantico dell'anziano protagonista, che compare persino, visto di sfuggita, nel libro di Tabucchi: «a un certo punto ho avuto l'impressione che mio zio Federico Mayol attraversasse una piazza sotto una pioggerellina che si era messa a cadere» (Tabucchi 2001: 170):

E quel libro di un autore che già prevedeva tutto di te, il tuo itinerario, il tuo percorso, ti ha fatto pensare che forse stavi inse-

¹ Dopo la stesura di questo intervento, è uscito il volume tabucchiano *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, che include alle pp.170-178 un saggio su Vila-Matas, dedicato all'autofinzione, ai ricordi altrui, al carattere di inchiesta sulla scrittura che hanno le sue opere, concentrandosi in particolare sugli autori del no e del silenzio di *Bartleby e compagnia*.

² «Voglio essere Pereira», diceva Mastroianni. Tabucchi è della mia famiglia letteraria, dico io adesso, mentre ricordo che volevo essere Mastroianni e che questi voleva essere Pereira e che Pereira visitava Tabucchi e che Tabucchi voleva essere l'ombra di Pessoa e che io, in altri tempi, volevo essere l'ombra di Tabucchi per poter essere l'ombra dell'ombra di Pessoa e che Pessoa voleva essere il «pirata-sunto di tutta la pirateria al suo apogeo», e visse una specie di delirio di essere un altro. (*Dalla città nervosa*, trad. di Natalia Cancellieri, Roma, Volland, 2008: 103)

guendo il tuo futuro e allo stesso tempo ti ha fatto riacquistare il senso di ciò che smarristi; è il tuo viaggio in verticale, il tuo viaggio nella vera fine implacabile e inconsapevole è come se si fosse messo in orizzontale: è vero! È vero!, tu sei mobile e il tempo ti sta attraversando, e il tuo futuro ti sta cercando, ti sta trovando, ti sta vivendo: ti ha già vissuto. [...] Quel libro sapeva tutto, davvero, anche che la mia sarebbe stata una caduta libera fino al nulla del nulla (168-169).

Sull'altra sponda, nel più recente romanzo vilamatiano *Un aire de Dylan* (2012), il cognome dei protagonisti è Lancastre, in omaggio alla moglie di Tabucchi. Ma il caso più famoso di autofinzione condivisa è quello del ricordo comune della villeggiatura delle rispettive famiglie a Cadaqués nel 1953, quanto Enrique aveva 5 anni e Antonio 10. Il bambino catalano si affacciava al muro di divisione tra le due case e gli diceva: «Antonio, gli adulti sono stupidi». Nel testo *Los Tabucchi* (2003), Vila-Matas assicura che nel loro primo incontro a Barcellona Tabucchi gli confermò quella villeggiatura:

«Ya ves, no todos los recuerdos son inventados», me dijo Tabucchi, «aunque éste en concreto deberíamos transformarlo hasta conseguir que parezca inventado y así conseguir que no sea tan nuestro, debemos desorientar a quienes persiguen datos reales para reconstruir nuestras vidas». Entendí que para Tabucchi nuestra inclinación natural siempre ha sido la de ser otros y ser muchos, lo que felizmente nos ha permitido organizar nuestra poética a posteriori, convertir nuestras respectivas vidas y escrituras en una suma de las vidas falsamente verdaderas de todos aquellos personajes de nuestros libros que han habitado en nosotros. «Entonces», le dije, «¿qué hacemos para que nuestro recuerdo de Cadaqués parezca inventado?» «Obviamente, contarle tal cual como fue», dijo³. (Vila-Matas 2003)

In una versione più recente, inclusa in *Me llamo Tabucchi como todo el mundo*, Vila-Matas riflette sul suo citare in modo originale contro la pretesa fallimentare di non dover nulla a nessuno, e difende l'intertestualità contro

³ «Vedi, non tutti i ricordi sono inventati,» mi disse Tabucchi, «anche se questo in concreto dovremmo trasformarlo fino a far sì che paia inventato e ottenere in tal modo che non sia tanto nostro, dobbiamo disorientare quelli che inseguono dati reali per ricostruire le nostre vite.» Compresi che per Tabucchi la nostra inclinazione naturale è sempre stata quella di essere altri ed essere molti, il che ci ha felicemente permesso di organizzare la nostra poetica a posteriori, trasformare le nostre rispettive vite e scritture in una somma delle vite falsamente vere di tutti i personaggi dei nostri libri che hanno abitato dentro di noi. «Allora,» gli chiesi, «cosa facciamo perché il nostro ricordo di Cadaqués sembri inventato?» «Ovviamente, raccontarlo proprio com'è accaduto», rispose. (trad. Danilo Manera)

l'asfissia dei luoghi comuni, perché, a suo avviso, chi non cita non fa altro che ripetere, ma senza saperlo e senza sceglierlo. Riporto alcuni frammenti:

Puede parecer paradójico, pero he buscado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces. Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito. [...]

No nos engañemos: escribimos siempre después de otros. En mi caso, a esa operación de ideas y frases de otros que adquieren otro sentido al ser retocadas levemente, hay que añadir una operación paralela y casi idéntica: la invasión en mis textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas. ¿Y por qué, dios mío, hago eso? Creo que en el fondo, detrás de ese método, hay un intento de modificar ligeramente el estilo, tal vez porque hace ya tiempo que pienso que en novela todo es cuestión de estilo. [...]

Escribimos siempre después de otros. Y a mí no me causa problema recordar frecuentemente esa evidencia. Es más, me gusta hacerlo, porque en mí anida un declarado deseo de no ser nunca únicamente yo mismo, sino también *ser descaradamente los otros*. Me llamo Tabucchi como todo el mundo⁴. (Vila-Matas 2011b: 304-307)

Non a caso, Vila-Matas assicura di essere Tabucchi, il quale un giorno gli diede un foglietto su cui era scritta una frase di Borges: «Io sono gli altri, ogni uomo è tutti gli uomini».

Tabucchi per Vila-Matas è fatto di eleganza, umorismo, lontananza e una nebbiolina di malinconia. Quando la sua voce non gli risponde più, l'autore spagnolo rammenta l'ultimo messaggio ricevuto, in risposta a certi ricordi che si era inventato su Porto Pim:

«Me hablas de una época remota, de cuando existían los cachalotes. Época de antes del diluvio, y *sin embargo vivida*. Qué raro,

⁴ Può sembrare paradossale, ma ho cercato sempre la mia originalità di scrittore nell'assimilazione di altre voci. Le idee o le frasi acquistano un altro senso quando vengono chiosate, lievemente ritoccate, situate in un contesto insolito. [...] Non inganniamoci: scriviamo sempre dopo gli altri. Nel mio caso, a questa operazione di idee e frasi altrui che acquisiscono un senso diverso quando vengono ritoccate lievemente, bisogna aggiungere un'operazione parallela e quasi identica: l'invasione nei miei testi di citazioni letterarie totalmente inventate, che si mescolano con quelle vere. E perché mai lo faccio? Credo che in fondo, dietro questo metodo, ci sia un tentativo di modificare leggermente lo stile, forse perché già da tempo penso che un romanzo sia tutta questione di stile. [...] Scriviamo sempre dopo gli altri. E mi piace ripeterlo, perché dentro di me si annida un dichiarato desiderio di non essere mai unicamente me stesso, ma di *essere anche, sfacciatamente, gli altri*. Mi chiamo Tabucchi, come tutti. (trad. Danilo Manera)

querido amigo». Es verdad, qué extraño. Hoy Porto Pim –hiedra y cenizas en el lugar donde nadie vive– es también un paisaje del tiempo perdido. (Vila-Matas 2012b)

E infine, in Spagna Tabucchi non solo è molto letto (pubblicato in castigliano prevalentemente da Anagrama, ma anche in catalano da Edicions 62 e in basco da Elkarlanean) e uno dei suoi principali traduttori, Carlos Gumpert, ha pubblicato nel 1995 un bel libro-intervista con lui, ma è anche studiato come voce nobile e complessa della migliore letteratura italiana contemporanea.

Tra i tanti contributi, voglio segnalare quello dell'italianista Aurora Conde dell'Università Complutense di Madrid, la quale ha tra l'altro dedicato due bei saggi a *Requiem*, dove indaga il nomadismo tabucchiano, a livello di composizione come di stile, la sua ricerca di essere e diventare altro, in un'opera che comincia con un indizio inequivocabile di spiazzamento, di trasgressione dell'identità: la scelta di una lingua «territorio dell'affetto e della riflessione», non per default la propria. In quella lingua parla il personaggio chiamato 'io', risultato di una perpetua finzione. Nel testo – allucinazione non spiegata, musica d'armonica invece che d'organo, mormorata da vivi e morti – l'intertestualità agisce come un cammino di disidentificazione, come un affiorare frammentario dell'inconscio, verso una realtà polimorfa e plurisignificante, che scioglie e miscela la dote dei generi letterari, e intreccia infiniti echi, soprattutto non italiani, in un multiculturalismo lontano da limitanti modelli autoctoni. Mi piace concludere con quest'immagine di Tabucchi instancabile eteronimo, trasformato in letteratura nomade, in un viaggio di parole senza meta né ritorno.

Riferimenti Bibliografici

- Conde A., 2001, *Postrequiem*, in *Matrices del siglo XX. Signos precursores de la postmodernidad*, Universidad Complutense de Madrid: 113-133.
- , 2004, *Intertextualidad, multidisciplinariedad y transcodificación en «Réquiem» de Antonio Tabucchi*, in A. Conde, A. M. Leyra, J. Del Prado, R. Scrimieri (eds.), *La Europa de la escritura*, Madrid, La Discreta: 209-236.
- Gumpert Melgosa C., 1995, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Barcelona, Anagrama.
- Rivas M., 2012, *Saudade*, «El País» 25/03/2012, http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/25/actualidad/1332695353_246448.html (ultima consultazione: 15/02/2013).
- Tabucchi A., 1981, *Il gioco del rovescio*, Milano, Il Saggiatore, 1988 (1981, Milano, Feltrinelli).
- , 1985, *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli.

- , 1987, *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio.
- , 1992, *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio.
- , 2001, *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli.
- , 2013, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, Milano, Feltrinelli.
- Vera P., 2008, *Antonio Tabucchi: “Los personajes acaban por semejarse a su autor”*, «Campus Digital», Universidad de Murcia, <http://www.um.es/campusdigital/entrevistas/Tabucchi/Tabucchi.htm> (ultima consultazione: 15/02/2013).
- Vila Matas E., 1991, *Suicidios ejemplares*, Barcelona, Anagrama.
- , 1994, *Recuerdos inventados*, Barcelona, Anagrama.
- , 1999, *El viaje vertical*, Barcelona, Anagrama.
- , 2000a, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama.
- , 2000b, *Mastroianni-sur-Mer*, in *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara: 171-208.
- , 2003, *Los Tabucchi*, «Letras Libres» 8:66, <http://www.letraslibres.com/revista/tertulia/los-tabucchi> (ultima consultazione: 15/02/2013).
- , 2008, *Dalla città nervosa*, trad. di Natalia Cancellieri, Roma, Voland.
- , 2011a, *Viajar, derrumbarse del sueño (Antonio Tabucchi)*, «El País» 05/02/2011, http://elpais.com/diario/2011/02/05/babelia/1296868389_850215.html (ultima consultazione: 15/02/2013).
- , 2011b, *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*, Barcelona, Random House Mondadori (Debolsillo).
- , 2012a, *Un aire de Dylan*, Barcelona, Seix Barral.
- , 2012b, *Por el dolor de llamar*, «El País» 25/03/12, http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/25/actualidad/1332703340_804091.html (ultima consultazione: 15/02/2013).

PATRIMONI DELLA LINGUA PORTOGHESE:
ANTONIO TABUCCHI E LA TRADUZIONE DEL BRASILE
LETTERARIO. UN RICORDO¹

Roberto Vecchi

UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

A Bologna, la memoria dei nostri insegnamenti – Lingua e traduzione e Letterature portoghese e brasiliana – è strettamente intrecciata alla figura di Antonio Tabucchi. Se qualcuno prende in mano la prima edizione di *Piazza d'Italia* (1975) nota subito nel risvolto di copertina che il suo autore era all'epoca docente presso la Facoltà di Magistero di questa Università e insegnava, come si chiamava all'epoca, “Lingua e letteratura portoghese”.

Fu una esperienza in un certo modo delimitata, ma credo sia importante segnalare come le materie che oggi insegniamo presso l'Università di Bologna, di ambito portoghese, siano state inaugurate ai suoi esordi, 40 anni fa, nel 1973, proprio da Antonio Tabucchi. Il che già in sé vale, da parte di tutti noi, riconoscenza e affetto. L'ultimo invito istituzionale che ricordi, venne rivolto allo scrittore quando, nel dicembre del 2007, Bologna conferì la Laurea Honoris Causa ad Eduardo Lourenço e il filosofo portoghese inviò a Antonio e a Zé un personale invito di partecipazione.

Il pretesto di questo ricordo, a un anno dalla scomparsa di Antonio Tabucchi, è forse un tema piuttosto laterale nel vasto museo – uso il termine nel senso più alto e istituzionale – della sua opera.

Anche se puntuale, una ricognizione su un ambito come quello del lavoro di traduttore di Tabucchi di autori brasiliani corrisponde a quel-

¹ Comunicazione presentata nell'omaggio a Antonio Tabucchi *L'impegno del traduttore*, organizzato da Roberto Mulinacci, il 4 marzo 2013, presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna. Ho mantenuto nel testo il tono colloquiale del ricordo presentato a voce, il che motiva anche l'esiguità del suo apparato.

l'“impegno” di “politica della lingua” dello scrittore ad ampio raggio che fissa nell'uso della lingua portoghese un preciso strumento di conoscenza e riconoscimento del mondo. O dei tanti mondi che il Portogallo ha dato al mondo, per ricorrere ad un verso tra i più noti (e forse meno rappresentativi) dei *Lusiadi* camoniani.

La letteratura di Antonio Tabucchi scrittore, almeno per me, è segnata in modo profondo da una malinconia generata dal viaggio. Il viaggio che arricchisce e trasforma ma che al contempo cristallizza la sua memoria come una reliquia. Provo a spiegare meglio questa immagine. Nella narrativa, si avverte che la scrittura è la trama con la quale si trattiene un sentimento dello spazio altrimenti votato alla perdita o alla dispersione.

Per chi si occupa di culture di paesi di lingua portoghese, l'opera di Tabucchi è un atlante e incontra in esso davvero quasi l'intera geografia della lingua. Ovviamente il Portogallo, ma anche le Azzorre, Goa, le atmosfere afroportoghese. E anche, ma con una declinazione particolare, il Brasile.

Assumo questo tema all'apparenza più periferico nell'opera critica di Tabucchi non solo perché si era strutturato su di esso l'idea originaria dei tre colleghi organizzatori di questo «ricordo lungo un anno» (*Sei incontri per Antonio Tabucchi*) di un grande collega scomparso. Ma perché credo che un Brasile di Tabucchi occupa nei vasti spazi della sua opera una posizione propria, non egemonica ma netta e riconoscibile.

Lo attestano in modo chiaro alcune opere dello scrittore che fissano in particolare nella modalità della traduzione letteraria la cifra di un rapporto con un Paese come il Brasile che è parte – complessa, ancora non del tutto metabolizzata, ma ancora simbolicamente assai viva – del Portogallo così come, non per chiasmo, ma per pertinenza culturale, il Portogallo è una parte del tutto fondamentale per afferrare alcuni elementi essenziale della indecifrabile formazione brasiliana.

La breve ricognizione che propongo – affatto soggettiva – lascia volutamente da parte molte altre sfaccettature brasilianistiche del lavoro di Tabucchi. Ne ricordo alcune. La presentazione alla *Storia della letteratura brasiliana* di Luciana Stegagno Picchio, tenuta da Tabucchi all'Ambasciata del Brasile, è significativa del gioco di rimandi non semplice che il rapporto Portogallo Brasile suppone. Potremmo trovare un altro accesso sempre laterale a tale dialogo nella polemica, tra le ultime, che coraggiosamente Tabucchi sollevò contro un aggrovigliato circolo politico-intellettuale franco-brasiliano che lo spinse a rinunciare, in conseguenza del caso Battisti, al Festival letterario di Parati (2011). O alla operazione traduttologico-teatrale con gli studenti del magnifico poema di João Cabral de Melo Neto, *Vida e morte severina*, messo in musica negli anni '60 da Chico Buarque, una traduzione pubblicata nel 2003 e recentemente ricordata da Antonio Melis nel volume *Parole per Antonio Tabucchi* (2013) curato da Roberto Francavilla.

Ho scelto per questa presentazione che non intende intrecciare nemmeno maldestramente qualche filo di ricordo (se non di lettura), tre traduzioni di Tabucchi di testi letterari brasiliani. Dal momento che questa tappa bolognese della commemorazione è dedicata – almeno prevalentemente – alla attività del traduttore, azzarderò solo qualche piccola annotazione sui modi con cui Tabucchi pratica l’arte traduttoria su questi tre oggetti specifici. Ne scaturisce, a mio avviso, una immagine multidimensionale della lingua portoghese che merita qualche considerazione a margine.

È proprio al suo arrivo a Bologna, nel 1974, che Tabucchi mette mano ad un doppio progetto che riguarda il Brasile. Il primo con la pubblicazione nel 1974 de *Il treno di Recife* di José Lins do Rego, contenitore costruito su isotopie tematiche di due romanzi – il primo e il quarto della pentalogia – del ciclo della canna da zucchero di Lins do Rego, *Menino de Engenho* e *O moleque Ricardo*. È importante sottolineare la filiazione dell’opera dalla traduzione del grande romanzo sempre di Lins do Rego, *Fogo morto – Fuoco spento*, con cui nel 1956 aveva praticamente iniziato la sua carriera di lusitanista (è la pubblicazione n. 5 della sua sterminata bibliografia) la maestra di Antonio, Luciana Stegagno Picchio. Una curiosa e in un certo senso voluta coincidenza di inizi, dunque, concentrata su un classico del “Romance de 30” della letteratura nordestina.

La traduzione, se un commento mi è permesso peraltro basato su propezioni limitate, già evidenzia un impegno all’adeguamento del testo originale a una modalità elegante di prosa italiana, impostata su una scrupolosa attenzione verso la resa linguistica degli effetti della narrazione. È questa, l’attenzione per la lingua di arrivo, anche a scapito di possibili e immediate contiguità letterali, un tratto piuttosto evidente delle traduzioni letterarie qui riunite. Un frammento molto lineare ma in grado comunque di dare conto di questo impegno, al contempo filologico e stilistico:

A minha Tia Sinhàzinha era uma velha de uns sessenta anos. Irmã de minha avó, ela morava há longo tempo com o seu cunhado. Casa-da com um dos homens mais ricos daqueles arredores, o Dr. Quincas, do Salgadinho, vivia separada do marido desde os começos dos matrimônio. Era um temperamento esquisito e turbulento. Contava-se que um dia amanhecera num engenho de seu pai, amarrada num carro de boi, com uma carta do marido fazendo voltar ao sogro a sua filha. (Rego 1969: 14)

La zia Sinhàzinha era una vecchietta sulla sessantina. Sorella di mia nonna, abitava da molto tempo ormai col cognato. Sposata con uno degli uomini più ricchi dei dintorni, il dottor Quincas, del Salgadinho, viveva separata dal marito sin dai primi giorni del matrimonio. Era un temperamento strano e turbolento. Rac-

contavano che una mattina all'alba era apparsa alla piantagione del padre, legata su un carro da buoi, con una lettera del marito che la rispediva indietro. (Rego 1974: 35)

Sempre nel '74, Tabucchi traduce un importante romanzo – soprattutto sul piano della storia letteraria – di Ignácio de Loyola Brandão, *Zero*. Qui l'impegno del traduttore trova una piena sanzione.

La storia di *Zero* infatti costituisce un vero caso nei rapporti tra cultura e dittatura militare nel Brasile degli anni '70. Intitolato inizialmente *Inauguração da morte*, il romanzo «ambientato in un paese dell'America latina, domani» (Brandão 1974: 9) è scritto in un curioso montaggio sperimentale, di scritture e grafici, assecondando la tendenza allegorica della narrativa di quegli anni e costruendo uno sfondo iperrealista, distopico, dove tuttavia si colgono chiaramente i riflessi della violenza di stato in corso nel periodo più sanguinoso della repressione militare.

Il libro non sarebbe mai potuto uscire nel Brasile del tempo e infatti la traduzione di Tabucchi nell'edizione Feltrinelli è la prima edizione in assoluto. Pubblicato e premiato poi in Brasile due anni dopo, il romanzo viene censurato. Riapparirà nel 1979, già nella fase di consolidamento dell'apertura politica.

Si tratta dunque di un progetto di impegno politico a sostegno della opposizione al regime militare. Il romanzo è introdotto da una epigrafe di un poeta portoghese molto caro a Tabucchi Alexandre O'Neill ("O poema pouco original do medo") che io ho sempre pensato fosse un contributo del traduttore. Invece, mettendo ora a confronto l'edizione brasiliana con quella italiana, mi sono accorto che anche su questo Tabucchi era un traduttore filologo che non irrompeva arbitrariamente sul testo di partenza. Anche qui, una campionatura renderebbe bene la qualità della traduzione di Tabucchi, soprattutto la capacità di rendere espressioni colloquiali o idiomatiche del brasiliano in corrispondenti di pari efficacia.

Ma la traduzione dal brasiliano giustamente forse più nota, ancora in circolazione, di Tabucchi ha a che fare con la poesia e non con la prosa. Si tratta della antologia di 37 poesie di Carlos Drummond de Andrade, *Sentimento del mondo*, pubblicato da Einaudi nel 1987 della collezione di poesia.

Molto opportunamente Stefano Benni, quando nel marzo 2012, subito dopo la morte dello scrittore, pubblicò un articolo in sua memoria, scelse proprio i versi di uno dei *poemas* più belli e forti di questa antologia, "Resíduo" di *A rosa do povo* («Rimane sempre un poco di tutto/A volte un bottone. A volte un topo» (Andrade 1987: 69)).

L'incanto del volume nasce dai propositi del tutto antiaccademici o antiedizionali che ne hanno favorito la nascita, nell'idea di una traduzione come oggetto di dialogo, di accesso laterale ma decisivo al testo letterario

Dire che scelsi di tradurre le poesie che sentivo più vicine e congeniali, sembrerà banale. Meno banale, almeno per me, è forse il fatto che ogni poesia tradotta costituisca la lettura privilegiata di una o più serate, durante un inverno trascorso in un paese della campagna toscana. (Andrade 1987: VII)

La scelta delle poesie è solo parzialmente rappresentativa della voce poetica di Drummond. Ma si capisce subito che non è tra gli scopi dell'editore quello di fornire una sintesi dell'opera. Mancano per esempio testi chiave come "Oficina irritada" di *Claro enigma*. È un vaglio molto più sentimentale e personale quello di Tabucchi, con due testi autoritratto – dichiarazioni di poetica all'inizio e alla fine sull'*ars* del poetare ("Poema de sete faces" di *Alguma poesia* e "A música barata" di *Poemas inéditos*).

L'approdo a una scelta così caratterizzata avviene, esplicitamente, grazie anche ad un transito precedente – transito sostanziale – attraverso l'opera di Fernando Pessoa. Ma è interessante riassumere le direttrici lungo le quali distende le motivazioni delle scelte che formano un «certo Drummond», ancora largamente ignoto al pubblico italiano. Il versante privilegiato è allora quello che mostra Drummond come poeta moderno che odia la modernità e ne ha paura. Ne teme la violenza implicita, simbolica ma anche reale, associata ai rovesci della storia come dice Tabucchi «la violenza palese e la violenza subdola e surrettizia» (Andrade 1987: VI). Soprattutto la paura investe la raccolta, paura che è anche il titolo di un poema dorsale della antologia del massimo impegno civile di Drummond, *A rosa do povo*, («dopo la città, il mondo/dopo il mondo, le stelle/ ballando il ballo della paura» (55)). La paura di avere paura della paura a cui il poeta reagisce con coraggio e fingimento, esibendo e non occultando l'esperienza del dolore: è questa la figura *cultista*, in un certo modo anche pessoana, che riveste il lato malinconico, riflessivo, forse anche umbratile per la proiezione di alcuni *topoi* chiave della poesia drummondiana nella raccolta come quelli della morte e della memoria.

Ci sono poi molti tributi personali: per esempio la poesia di *Claro enigma*, "Um boi vê os homens", che fornisce a Tabucchi come egli stesso esplicita nel Prologo di un'opera proprio di quegli anni, *Donna di Porto Pim*, (che contiene un testo che si chiama "Una balena vede gli uomini") una figura di inversione essenziale: il mondo visto con gli occhi pensosi di un «lento animale» (81).

Le scelte che informano un'arte della traduzione che è improntata, come dicevo, ad una idea di misura distillata in chiave di riflessione estetica e di gusto per la letteratura che si coglie nella presenza discreta ma fondamentale del traduttore, in poesie come per esempio il sonetto "Conclusão" di *Fazendeiro do ar* (1954) di cui vorrei fornire, d'immediato e in termini acritici,

un frammento, per mostrare gli istanti – quasi l’intermittenza dei bagliori delle lucciole pasoliniane – in cui si intravedono gli occhi di Antonio lettore:

*Os impactos de amor não são poesia
(tentaram ser: aspiração noturna).*

*A memória infantil e o outono pobre
vazam no verso nossa urna diurna.*

[...]

De que se formam nossos poemas? Onde?

Que sonho envenenado lhes responde,

se o poeta é ressentido, e o mais são nuvens?

Le collisioni d’amore non sono poesia
(hanno cercato di esserlo: aspirazione notturna)

La memoria dell’infanzia e l’autunno povero
fluiscono nel verso della nostra urna diurna.

[...]

Di cosa si formano le nostre poesie? Dove?

Quale sogno avvelenato risponde loro,

se il poeta è un rancoroso, e il resto è nuvole?

(Andrade 1987: 94-95)

Concludo con un’osservazione, scusandomi per lo schematicismo di questo breve percorso. Per dare un titolo a questo ‘ricordo’ assai più di lettore (il Tabucchi che ho conosciuto rimane nella mia memoria e nel mio dolore del tempo) ho usato un termine che potrebbe sembrare spropositato ma che a mio parere rappresenta meglio di ogni altro il ‘peregrinare’ – verbo assai portoghese – di Tabucchi nelle *sete partidas* dei mondi della lingua portoghese. Si tratta del termine ‘patrimonio’ (al plurale). Uso questo termine, perché innanzitutto mostra un aspetto sostanziale che è quello della memoria culturale, parallelo ma anche alternativo al termine – problematico – di tradizione. Soprattutto, patrimonio presenta proprio nell’elemento del *munus* – termine ambiguo e concettualmente complesso – un affisso comune col termine comunità.

E in una coscienza dove la lingua permette di riscattare i patrimoni non tangibili delle culture e dei saperi nei quali le comunità si sono rispecchiate e talora identificate anche se forse solo in modo illusorio, si iscrive il senso della lingua portoghese per Tabucchi, ben al di là delle tante possibili trappole sottese all’idea assai discutibile di ‘Lusofonia’: la lingua come il viaggio, come esperienza di memoria e di incontro le cui tracce sono labili e destinate – ancora una volta come le lucciole – a spegnersi e a disperdersi.

Ed è nella letteratura che esse trovano una speranza di sopravvivenza, spesso solo illusoria. La possibilità, forse unica, di resistere e di conservarsi almeno come frammenti. È questo per me il Brasile letterario di Antonio Tabucchi.

Riferimenti Bibliografici

- Andrade C. Drummond de, 1987, *Sentimento del mondo*. Trentasette poesie scelte e tradotte da Antonio Tabucchi, Torino, Einaudi.
- Brandão I. Loyola de, 1974, *Zero*, trad. di Antonio Tabucchi, Milano, Feltrinelli.
- Francavilla R. (a cura di), 2012, *Parole per Antonio Tabucchi. Con quattro inediti*, Roma, Artemide.
- Neto J. Cabral de Melo, 2003, *Morte e vida severina: rappresentazione del Natale pernambucano*, trad. di Cristiana Bambini, R. Greco, D. Occeili, L. Rocchi, con una nota introduttiva di Antonio Tabucchi, Roma, Robin.
- Rego J. Lins do, 1956, *Fuoco spento*, trad. di Luciana Stegagno-Picchio, Roma-Milano, Bocca, 1956.
- , 1969, *Menino de engenho*, Introdução de José Adelardo Castello e nota de João Ribeiro, Rio de Janeiro, José Olympio (1932).
- , 1974, *Il treno di Recife. Due romanzi di José Lins do Rego*, pref. di Luciana Stegagno Picchio e trad. di Antonio Tabucchi, Milano, Longanesi.
- Tabucchi A., 1975, *Piazza d'Italia*, Milano, Feltrinelli.

LA VERSIONE DI TABUCCHI. APPUNTI SU UN ABOZZO
DI AUTOTRADUZIONE DI *REQUIEM*

Roberto Mulinacci
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

*Il mio dotto confrère della difesa vi
ripeterà all'infinito
che il cadavere non è stato ritrovato,
ma in verità i fatti
a nostra disposizione sono sufficienti a
dimostrare che
un omicidio è stato effettivamente
commesso. Dire che
il cadavere della vittima non è stato
ritrovato mi sembra
improprio: direi piuttosto che non è stato
ancora ritrovato.*

Mordecai Richler, *La versione di Barney*

I. ANTEFATTO: STORIA DI UNA TRADUZIONE

Sosteneva Tabucchi che non gli era piaciuta. Brutta, o meglio, «rugginosa» l'aveva anche definita in una video-intervista¹ che sta all'origine di questi appunti di autentica archeologia culturale. D'altronde, era stato proprio per questo, sosteneva, che non aveva avuto il coraggio di firmarla, finendo dun-

¹ Cfr. A. Tabucchi: "Quando si sogna in un'altra lingua", all'interno del programma *Scrittori per un anno*, pubblicato sul portale telematico di Rai Educational. La video intervista di Tabucchi, della durata di 3:53, è accessibile al seguente indirizzo: <http://www.scrittoriperunanno.rai.it/scrittori.asp?videoId=115¤tId=8> (ultimo accesso: 6 agosto 2013).

que per attribuire quella sua parzialissima, e pressoché ignota, traduzione di *Requiem* a Isabelle Pereira², uno pseudonimo di indubbia ascendenza letteraria³.

Correva l'estate del 1991, precisamente l'11 agosto, e la versione italiana del quinto capitolo del romanzo – che, sarà bene ricordarlo, era all'epoca ancora inedito, sebbene in corso di stampa –, faceva la sua aurorale comparsa sul «Corriere della Sera», di cui, sotto l'egida di un incongruo titolo simil-calviniano (*Se una sera d'estate un viaggiatore*)⁴, occupava per intero le prime due pagine dell'inserito domenicale dedicato ai libri, il rimpianto «Corriere Cultura». Ad introdurre quelle pagine, un sintetico trafiletto di poche righe, nel quale, oltre al titolo completo dell'opera e, ovviamente, al nome del suo autore, se ne annunciava altresì l'imminente pubblicazione in Portogallo per i tipi dell'editore Quetzal di Lisbona e perfino la traduzione italiana, prevista, invece, per l'anno successivo. Niente, però, che riguardasse davvero l'opera in sé, a parte il fatto di essere stata scritta da Tabucchi direttamente in portoghese e nonostante, direi, la sinopsi, tanto vaga quanto riduttiva, con cui si era preteso di compendiarla («si tratta del percorso che un io narrante compie, in una domenica estiva, in una Lisbona deserta e torrida»... mah!).

E così, dopo aver condotto i lettori del «Corriere della Sera» al Museu das Janelas Verdes, al cospetto delle *Tentazioni di Sant'Antonio* di Hieronymus Bosch⁵, Tabucchi aveva deciso che quel suo tentativo di riportare a casa *Requiem*, cioè, di restituirlo alla propria lingua, si sarebbe comunque concluso lì e che dovesse perciò spettare ad altri la futura incombenza di un'integrale «traversata di ritorno»⁶. Ma non un altro qualsiasi, bensì qualcuno

² In realtà, nonostante la preziosa testimonianza di Tabucchi, la firma riportata in calce alla versione del «Corriere della Sera» era quella di Nuno Pereira e non di Isabelle. Ma Isabelle Pereira è comunque il nome della traduttrice – a questo punto, immagino fittizia – della versione francese di *Requiem*, pubblicata nel 1993 a Parigi da Christian Bourgois Éditeur, «avec la collaboration de l'auteur» (cfr. nota n. 7.)

³ Senza stare troppo a disquisire su presunti antenati e ovvi successori di questo pseudonimo, basterà ricordare che Isabel/Isabelle è uno dei personaggi con il cui ricordo, per sua stessa ammissione – cfr. l'intervista a Catherine Argand su «Lire» del 1995, citata da Alessandro Iovinelli (2004: 394) –, Tabucchi si intratteneva più frequentemente e che, tra l'altro, era già comparso in due racconti de *L'Angelo Nero*, libro uscito proprio nel 1991.

⁴ Ringrazio di cuore Maria José de Lancastre, che mi ha aiutato a rintracciare questa traduzione fornendomi l'esatta data di pubblicazione sul «Corriere della Sera» e risparmiandomi così faticose ricerche d'archivio. Spero, a mia volta, di farle cosa gradita nel mettere a disposizione di tutti gli studiosi, o anche semplicemente degli appassionati di Tabucchi, quello storico reperto traduttivo, che ho riprodotto in appendice a questo saggio.

⁵ Tra l'altro, la scelta di questo capitolo quale banco di prova dell'esperimento autotraduttivo di Tabucchi non dev'essere stata affatto casuale, visto che, come ricordava anche Flavia Brizio-Skov (2002: 113), il carattere allucinante, onirico e delirante del quadro di Bosch «è una sorta di *mise-en-abyme* del romanzo».

⁶ Il *copyright* di questa metafora – che riprende l'immagine della traduzione come un fiume

come Sergio Vecchio, l'affermato sceneggiatore e suo amico personale, a cui Tabucchi aveva chiesto di incaricarsi della traduzione, perché, sosteneva, oltre a conoscere abbastanza bene il portoghese, Vecchio conosceva bene soprattutto i suoi libri e poteva perciò – aggiungo io – considerarsi *a priori* particolarmente idoneo per una simile responsabilità. Ora, non so, francamente, se questo sia vero – ammesso e non concesso, del resto, che la mia inferenza sia giusta –, tuttavia Vecchio aveva accettato di tradurre *Requiem* in italiano, come dimostra, appunto, l'edizione uscita nel 1992 da Feltrinelli, che reca nel frontespizio il suo nome. E Tabucchi sosteneva di essergliene stato molto grato.

2. IL FATTO: TRADUZIONE E AUTOTRADUZIONE DI *REQUIEM* A CONFRONTO

Preveggo subito l'obiezione. Perché mai interessarsi di un vecchio abbozzo di autotraduzione consegnato definitivamente all'oblio delle emero-teche e per giunta perfino rinnegato dal suo autore? Per il semplice gusto di spigolare curiosità erudite? O forse questa trovata apparentemente bizzarra può illuminare di luce riflessa tutta la vicenda editoriale di *Requiem*, dall'eteroglossia di Tabucchi alla sua rinuncia all'opzione autotraduttiva, passando giustappunto per l'investitura di Sergio Vecchio a traduttore? Perché una cosa è certa: l'esistenza di questo capitolo autotradotto – che io ignoravo completamente, prima di imbarcarmi per caso nell'intervista summenzionata e cominciare, dunque, a mettermi sulle sue tracce – cambia un po' le carte in tavola, non solo per quanto riguarda quel che sappiamo di Tabucchi.

Il quale, innanzitutto, si trova adesso *d'emblée* identificato, sia pure in modo non esclusivo, con una categoria come quella dell'autotraduzione, che finora proprio *Requiem*, paradossalmente, aveva contribuito a contestargli, almeno nella sua concezione canonica. Voglio dire, infatti, che, nel quadro di un'attività letteraria indubbiamente poliedrica di cui lo scrittore pisano è stato una delle massime espressioni contemporanee, la figura dell'autotraduttore era, in fondo, l'unica casella inopinatamente vuota accanto a quelle arcinote del narratore (addirittura eteroglotto), del critico, del traduttore. Un vuoto, del resto, ancor più problematico se si considera che in Tabucchi l'inusuale pratica della scrittura creativa in portoghese sembrava doversi quasi automaticamente incontrare con la collaudata sensibilità dell'esimio traduttore di letteratura lusofona e che, perciò stesso, il rifiuto da lui opposto alla traduzione di *Requiem* non poteva essere derubricato, come eventualmente per altri, alla voce 'difetto di competenza'. Certo, Ta-

sconosciuto da attraversare – è di Tabucchi, il quale l'aveva usata, appunto, nella video intervista di cui sopra proprio per riferirsi a *Requiem*.

bucchi ha sempre spiegato quel ‘gran rifiuto’ con l’esigenza di preservare l’integrità dell’originale dalla tentazione del suo rifacimento, insita, secondo lui, in ogni operazione autotraduttiva⁷, ma fino a questa fortuita e fortunata ‘scoperta’ di tale campione testuale l’affermazione suonava, tutt’al più, alla stregua di una supposizione implicita, priva, oltretutto, di qualunque controprova. E invece ecco che finalmente quei due riesumati paginoni del «Corriere» ci offrono l’opportunità non solo di pensare al Tabucchi autotraduttore come a un progetto abortito, anziché un’occasione mancata, ma anche di interrogarci sulle ragioni di quel fallimento progettuale, a partire precisamente dal modo in cui egli ha concepito il suo scampolo di autotraduzione. Poco importa, da questo punto di vista, che l’autore di *Sostiene Pereira* abbia poi ripudiato quell’esperimento autotraduttivo: il suo abbozzo italiano di *Requiem*, infatti, vale comunque non tanto come testimonianza di quel che ovviamente è stato, quanto piuttosto come indizio di quel che poteva essere, ossia, di quel che si è perduto o guadagnato con il passaggio dalla traduzione autografa a quella allografa. Insomma, lungi dal limitarsi a verificare la fondatezza della motivazione tabucchiana di ricusa dell’autotraduzione, il valore virtualmente predittivo di quel testo consente altresì di giustificare l’alternativa, nel senso quanto meno di iscrivere la versione di Sergio Vecchio in una relazione di causa-effetto con il suo estemporaneo archetipo a firma Nuno Pereira. Detto altrimenti: è dall’insoddisfazione per l’esito di quella prova come traduttore di sé stesso che Tabucchi fa discendere la necessità dell’affidamento di *Requiem* alle cure altrui, essendo, dunque, l’incarico all’amico sceneggiatore una ‘naturale’ conseguenza della propria inadeguatezza – reale o presunta che sia –, anziché il coerente presupposto risultante da un’astratta scelta di principio, per quanto legittima.

Ma se questo è vero, tenuto conto appunto di quali fossero le riserve tabucchiane sull’autotraduzione – riassumibili, al postutto, nel rischio, avvertito come costantemente incombente, della riscrittura –, dobbiamo allora concludere che il testo-fantasma di *Requiem*, apparso, per la prima volta, in italiano nel 1991, porta evidentemente impresse le stigmate di quel peccato di eteromorfismo che il suo autore intendeva scongiurare? E sarebbero poi sul serio così nette e profonde, queste stigmate, da convincere Tabucchi a desistere dall’impresa e, ancor di più, da fargli preferire, in sua vece, la soluzione, praticamente a scatola chiusa, di un traduttore non pro-

⁷ Cfr. l’intervista rilasciata a Carlos Gumpert Melgosa e racchiusa in *Conversaciones con Antonio Tabucchi* (Barcelona, Anagrama, 1995: 187): «Por otra parte, de haberlo hecho, habría acabado por reescribir el libro; habría sido inevitable, porque cualquier traducción implica una re-escritura y, aún sin querer, hubiera habido cambios y modificaciones, y prefería que se quedara tal y como estaba... y por último, y quien sabe se no es la razón principal, he tenido miedo, me ha faltado valor para recorrer al mismo tiempo mis dos orillas lingüísticas y afectivas, por hablar en términos psicanalíticos. He sido capaz de ir hasta la otra orilla, eso sí, pero no de volver atrás con la misma barca.»

fessionista (o peggio, a quel che mi risulta – *absit iniuria verbis* – alle prime armi), ancorché forse meglio controllabile⁸, in virtù di pregressi rapporti di amicizia? Ebbene, c'è un solo modo di rispondere a queste domande ed è quello di mettere a confronto le due versioni del capitolo quinto di *Requiem* per trarne, magari, qualche indicazione utile ad una migliore intelligenza della questione. Confrontiamole, dunque, le due versioni in oggetto, non prima, però, di aver chiarito, semmai ce ne fosse bisogno, che non ho l'ardire di assegnare o revocare patenti di traduttore a nessuno e che il mio compito – al netto di opinabili e irrilevanti interferenze dei miei personalissimi gusti in materia – aspira, assai più banalmente, ad analizzare in cosa consista, in concreto, il *décalage* stilistico tra l'autotraduzione e la traduzione, cercando, al limite, di comprendere se debba realmente andare tutto a disdoro di quella piuttosto che di questa, come ci è stato fin qui riferito. Intendiamoci: non si tratta affatto di discutere il giudizio autocritico di Tabucchi, né tanto meno di sminuire la traduzione di Sergio Vecchio, che, anzi, reputo assolutamente convincente e a tratti persino brillante⁹. Mi preme, tuttavia, capire – se ci riesco – dov'è che non ha funzionato l'esercizio autotraduttivo dello scrittore e, massime, perché non ha funzionato, senza, peraltro, dimenticare che la premessa logica di questo discorso andrebbe comunque ancora dimostrata invece che assunta a conclusione.

E allora, cominciamo subito con l'osservare che come forse ci si poteva attendere – dopo aver ragionato, per ipotesi, di «cambios y modificaciones» (Gumpert Melgosa 1995: 187) connaturati in generale alla prassi traduttoria – la versione di Tabucchi risulta, nel complesso, effettivamente più 'libera' di quella di Vecchio, anche se, almeno dappprincipio, decisamente più preoccupata, rispetto all'altra, di non derogare al criterio in apparenza dominante di una fedeltà alla lettera quasi totale. Una fedeltà, cioè, che, pur non astenendosi, qua e là (e, in particolare, nella seconda parte del capitolo), da modesti ma non trascurabili scarti anti-letteralistici – dai quali sono, però, previamente esclusi i *lapsus calami* del genere di «limonate»

⁸ Al fine di non ingenerare spiacevoli equivoci, chiarisco subito che il 'controllo' di cui parlo non allude a nient'altro che al possibile rapporto di collaborazione tra Tabucchi e Vecchio in sede di traduzione. Ovvero, come succede spesso tra autore e traduttore (e a maggior ragione, quando questi sono amici), Tabucchi potrebbe aver voluto seguire le fasi di elaborazione del testo italiano di *Requiem* o potrebbe essere stato invitato a farlo, senza ovviamente che ciò comporti alcuna *diminutio* del ruolo di Vecchio nella vicenda. Anzi, l'ipotesi, al momento tanto suggestiva quanto indimostrabile – sebbene, certo, non improbabile –, farebbe semmai pensare a questa eventuale collaborazione come una forma, essa stessa, di autotraduzione, tra l'altro indirettamente suffragata anche dal rinvenimento, nella versione di Vecchio, di certe soluzioni che si trovano nell'abbozzo traduttivo di Tabucchi.

⁹ Valga per tutti l'esempio del quesito enigmistico dell'*incipit* del cap. 6, in cui il *calembour* originale «Gostar na terceira pessoa mas é também a criada do menino» (Tabucchi 2007: 79) è genialmente riadattato in «Voler bene in prima persona ma anche uncino» (1992: 83).

per «aranciate» o di «gambe» per «testa»¹⁰, tutto sommato fisiologici, principalmente quando si traduce in fretta – appare quindi abbastanza vincolante a vari livelli, da quello di un’aderenza a volte estrema ai valori fonici e/o simbolici del significante¹¹ a quello di una più attenta preservazione dei significati culturali ad essi connessi e che l’edizione feltrinelliana, per converso, tende talora, con maggior disinvoltura, a neutralizzare¹². Solo che, sulle spinte centripete di questa rapsodica letteralità della traduzione tabucchiana fanno aggio, appunto, le spinte centrifughe di un’altra lettera, che non è, ovviamente, quella del testo in causa, bensì dell’ipotesto italiano soggiacente al dettato originale di *Requiem*, così che la metalingua spuria dell’autotraduttore si trova, di fatto, perennemente *dis-locata* in relazione alla lingua di partenza e a quella di arrivo e perciò stesso alla costante ricerca di un suo provvisorio *ubi consistam*. Ne fanno fede, per esempio, di questo emblematico dislocamento linguistico, sia certe indubbie goffagini del periodare italiano, gravato da pedisseque costruzioni a calco sul portoghese¹³, sia, all’opposto, la sua contraddittoria resistenza alla normalizzazione omoglotta, che traspare non solo dagli sparuti, apprezzabili casi di lusismi ‘non trattati’, ma anche da quella sorta di riflesso pavloviano dello scrittore translingue che non di rado spinge Tabucchi a concedersi arbitrarie licenze traduttive, frutto essenzialmente di ipercorrettismo (si pensi, in particolare, a quelle parole, omofone e sinonime tanto in italiano quanto in portoghese, la cui resa, però, è curiosamente affidata a sinonimi non omografi – e magari corrispondenti, per forma e contenuto, ad altre parole della lingua tradotta¹⁴ – oppure alle numerose parafrasi che sostitui-

¹⁰ Cfr. «não é como os portugueses que só bebem laranjadas» (Tabucchi 2007: 64) = «non sono come i portoghesi che bevono solo limonate» e «seres sem tronco, só a cabeça e braços» (71) = «...senza il tronco, solo gambe e braccia».

¹¹ Cfr. «a minha mulher é muito portuguesinha» (65), dove la connotazione affettiva del diminutivo *portuguesinha* – peraltro, privata del rafforzamento dell’avverbio – è tradotta alla lettera da Tabucchi con «mia moglie è una portogheseina» (rispetto al «mia moglie è portoghese che più non si può» di Vecchio), anche se forse l’effetto sul lettore italiano non è lo stesso che su quello lusitano.

¹² Si pensi, in particolare, a due casi paradigmatici tratti dall’abbondante lessico gastronomico di cui è infarcito (mi si perdoni la facile mossa...) il romanzo: *chouriço* (65), che Tabucchi preferisce lasciare in originale, laddove Vecchio procede ad assimilarlo corrvivamente alla nostra “salsiccia” e *lagosta suada* (72), un piatto tipico della cucina portoghese, di cui Tabucchi, a differenza dell’amico, mantiene almeno una veste vagamente straniante come *aragosta sudata* (sempre meglio, forse, che “al vapore”).

¹³ La casistica congenere, per quanto esigua, si sostanzia di alcuni esempi di scuola come «depositare il bicchiere» e «fare la digestione» (perfettamente sovrapponibili al portoghese *depositar o copo* e *fazer a digestão*, invece dei più consueti «posare il bicchiere» e «digerire»), che fanno il paio con «ho avuto un pranzo un po’ pesantino» e con il lusismo «incomodativa» per «fastidiosa» (probabilmente una semplice svista), a cui, per completare il quadro, vale la pena aggiungere il succitato «portogheseina» (v. n. 7).

¹⁴ Un esempio, a mio avviso, emblematico di questo doppio avvimento linguistico è rappresentato dalla traduzione di *simpático* (69) che Tabucchi – a differenza di Vecchio – traduce

scono strutture sintattiche interlinguisticamente equivalenti e sovrapponibili¹⁵ o, ancora, alle varianti pseudosinonimiche indotte da lemmi affini della lingua traducente¹⁶).

Del resto, non mi viene un'altra plausibile definizione che, al pari di 'ipercorrettismo' – nonostante, in questa sede, il termine abbia un palese carattere approssimativo, di cui sono perfettamente consapevole –, sappia riassumere con analoga efficacia la presunta strategia sottesa all'autotraduzione tabucchiana, così spaventata dalle insidie dell'interlingua a cui è esposta la sua *parole* in questo doppio passaggio italiano-portoghese da scegliere di navigare a vista tra le due sponde e finendo, dunque, per sottrarsi quasi programmaticamente all'approdo sicuro in una *langue*. Deriverebbero da lì, in fondo, più che le tendenze deformanti¹⁷ di bermaniana memoria che lardellano la versione di Tabucchi, quelle incertezze di stile in cui si cifra altrettanto iconicamente il ramingo fluttuare dell'autore tra i poli del suo bilinguismo, ora appiattendosi sul portoghese ora trascendendolo, in un movimento uguale e contrario a quello originario della costruzione del romanzo, senza tuttavia dare mai l'impressione di aver trovato, nell'italiano, un luogo nel quale sentirsi veramente a casa. Sono insomma, perlopiù, questi stimoli correttori esercitati dal portoghese sulla nostra lingua che agiscono, forse anche inconsciamente, all'interno dell'autotraduzione di *Requiem* e che ne segnano l'individualità in modo profondo e soprattutto

con «amabile», probabilmente per analogia con il portoghese *amável*, il cui campo semantico, equivalente a quello dell'aggettivo italiano, si colloca, certo, in contiguità rispetto all'idea della 'simpatia' evocata nell'originale, senza, però, sovrapporvisi supinamente almeno dal punto di vista formale.

¹⁵ L'idea di come funzioni l'ipercorrettismo in *Requiem* ci è data in maniera superba dalla frase «*o vodca e o sumo de limão ligam perfeitamente*» in cui il «legano perfettamente» – come si sarebbe detto in italiano corrente – diventa «si intendono alla perfezione», probabilmente preferito alla soluzione più immediata (e in questo contesto, magari, più appropriata) solo perché meno scontato.

¹⁶ Per esempio, il portoghese *espera*, che sulla scia dell'italiano viene tradotto con «speranza», anziché, correttamente, con «attesa», per quanto in questo caso la soluzione pseudosinonimica di Tabucchi non stoni affatto e sia, per me, addirittura preferibile a quella, con verbo, escogitata da Vecchio (cfr. «i malati lo andavano a visitare in pellegrinaggio *nella speranza* di un miracolo» vs «i malati andavano in pellegrinaggio davanti a lui *aspettandosi* un evento miracoloso»).

¹⁷ Al di là di qualche razionalizzazione e chiarificazione, la tendenza forse più praticata da Tabucchi – come può dimostrare qualche semplice carotaggio a campione qui di seguito – è l'impovertimento quantitativo, in cui due espressioni diverse in portoghese sono rese in italiano in modo identico: per es., «*Está a ver a diferença*» e «*não sei se o senhor está a perceber*», tradotte in ambedue i casi con «non so se capisce il concetto» (laddove Vecchio opta giustamente per «Cosi la vede la differenza» e «non so se mi capisce») o anche l'alternanza tra «*pintura*» e «*quadro*», annullata dall'uso univoco e pressoché invariabile di «*quadro*» (che, però, in un caso, di fronte all'omofono e omografo termine lusitano, diventa, nella nostra lingua, «trittico», forse, appunto, per ipercorrettismo), a cui fa *pendant* quella tra i verbi «*copiar*» e «*reproduzir*» che convergono entrambi nell'italiano «riprodurre».

intrigante, ben oltre, cioè, la ragioneria spicciola degli errori, che di sicuro non mancano, ma che, privati di un loro pur ipotetico retroterra eziologico, si riducono a dettagli statistici scarsamente significativi. A meno, naturalmente, di non voler ammettere, con evidente sprezzo del ridicolo, che l'esperto e raffinato traduttore di Lins do Rego, Loyola Brandão, Alexandre O'Neill, Pessoa e Drummond de Andrade – tanto per citare gli autori principali che Tabucchi aveva già tradotto in quell'estate del 1991 –, avesse di colpo smarrito la sua *ars vertendi*, al punto da non distinguere più tra *espera* e *esperança*, tra il piuccheperfetto e l'imperfetto¹⁸ o da dover andare a ripetizione di *consecutio temporum*¹⁹ (magari proprio da Sergio Vecchio, che, a dispetto di qualche scivolone nell'ortografia dei verbi²⁰, sembra al proposito cavarsela egregiamente...).

Sì, va bene, mettiamoci un po' di *desleixo* ingenerato dalle pressioni per il rispetto dei tempi editoriali, qualche piccolo taglio alla tessitura discorsiva imposto dal limitato spazio di pubblicazione e, da ultimo, un pizzico di quella fondamentale, insopprimibile libertà dell'autotraduttore, la cui duplice veste autoriale, di autore e traduttore insieme, gli consentirebbe, volendo, di trasporre la sua opera in completa autosufficienza pratica ed estetica, ossia, «senza doverne rendere conto a nessuno all'infuori di sé e senza, per giunta, che gli possa essere legittimamente imputata alcuna trasgressione alla logica prevalente di un'astratta equivalenza testuale» (Mulinacci 2013: 96). E, in effetti, i diritti assoluti dell'autore sulla propria creatura letteraria servono a spiegare in buona parte anche le modalità di ricreazione alloglotta della medesima, come, per l'appunto, nel *case study* qui sotto esame, che procede spesso in levare, mediante aggiustamenti e semplificazioni probabilmente giudicati più funzionali al suo diverso ambito di destinazione: via, allora, gli iponimi come *erisipela* (sussunto dall'iperonimo *malattia*) e i termini di registro specialistico come *virulenza* (sostituito da *violenza*); via le perifrasi e i costrutti plasmati sulla lingua fonte, sottoposti a processi di razionalizzazione atti a naturalizzarli meglio nell'italiano colloquiale²¹;

¹⁸ Cfr. «chegou ao pé de mim um senhor estrangeiro que tinha estado a observar o meu trabalho» (Tabucchi 2007: 72) tradotto con «mi si avvicinò un signore straniero che mi stava osservando».

¹⁹ Cfr. «houve uma época em que vinha vê-lo todas as semanas» (70), tradotto con «c'era un momento in cui venivo a vederlo tutte le settimane».

²⁰ In una traduzione così accurata e convincente come questa, infatti, stonano non poco certi insistiti svarioni ortografici come quello della terza persona singolare del verbo «dare», scritto rigorosamente senza accento per ben tre volte (il che esclude dunque, quasi definitivamente, l'ipotesi del refuso e getta anche un'ombra sull'editing di una casa editrice prestigiosa quale Feltrinelli): cfr. «gli *da* quel colore verde» (Tabucchi 1992: 70), «l'alcol le *da* forza» (*Ibidem*), «il texano mi *da* un buono stipendio» (77). Inutile dire, quindi, che in ortografia Tabucchi ha nettamente la meglio su Vecchio.

²¹ Cfr. «eu pedi a minha reforma à Câmara» (Tabucchi 2007: 72-73) = «mi sono messo in

via gli elementi lessicali e le collocazioni ritenuti con minori probabilità di occorrenza in determinati contesti, a tutto vantaggio di quelli sanciti e consolidati dall'uso comune o presumibilmente tale («laboratorio» al posto di «cucina», «portare alle labbra» invece di «portare alla bocca», «non avere segreti» anziché «non avere misteri»).

Alla fine, il risultato di questa operazione è, dunque, un testo non sempre linguisticamente ineccepibile, che certo non ha l'acribia quasi filologica né l'esattezza semantica di quello di Vecchio e che forse non si pone neppure il problema di averle. Ma, sinceramente, a leggerlo così, rinunciando all'obbligo della collazione puntuale con l'originale, mi verrebbe da dire che è un testo che funziona. O, per dirla meglio, che funziona abbastanza bene, specialmente trattandosi di un'autotraduzione, dato che, stando alla prassi, il tasso di riscrittura di esemplari congeneri può anche essere più alto e che in questo caso, per contro, di alterazioni davvero degne di nota (tali, cioè, da costituire delle varianti del prototesto) non se ne riscontrano. Se, però, talora gli autotraduttori si comportano con le loro opere molto peggio di quanto non abbia fatto Tabucchi con la sua – nel senso, va da sé, della manipolazione degli originali, indipendentemente, quindi, da ogni qualsivoglia giudizio sugli esiti –, ciò non significa, come si è visto, che l'autotraduzione di *Requiem* non si prenda qualche libertà, bensì che la libertà dell'autotraduttore, con cui di solito si pretende di spiegare gli aspetti differenziali dei testi autotradotti, in verità non spiega sempre tutto. Non spiega, ad esempio, perché un autore del calibro di Tabucchi, di sicuro non un neofita della traduzione, si sia sentito a disagio nel tradursi in italiano – secondo quel che lui medesimo, onestamente, ci riferisce nella clip citata in apertura di questo articolo (e secondo quel che in fondo trapela altresì tra le righe del suo *Requiem*) –, anche se poi quel disagio non era forse così paradossale come poteva sembrargli, almeno traguardandolo dalla mia prospettiva. Cosa c'era, infatti, di talmente disagevole, in quel suo riposizionamento linguistico, da non essere già stato 'corretto' con i discussi e perfino discutibili interventi testé passati in rassegna o, comunque, da non potersi considerare eventualmente emendabile anche in seguito, magari con l'ausilio di un mirato *editing* editoriale? Si può credere sul serio che il disagio di Tabucchi sia l'epifenomeno di una libertà che non risparmia all'autotraduttore il dovere della scelta – costringendolo, in linea di principio, a prendere posizione fra la traduzione propriamente detta e il rifacimento –, quando sappiamo, invece, che il vero privilegio dell'autotraduzione consiste giustappunto nella libertà di potersi muovere tra questi due estremi senza dover necessariamente scegliere da che parte stare? O non sarà, allora, che il problema è proprio

pensione dal Municipio»; «que é como o povo na província ainda chama a esta doença» (74) = «come la gente la chiama ancora popolarmente».

questo margine di manovra troppo ampio, che impedisce all'autotraduttore di comportarsi da traduttore, inducendolo inevitabilmente a contrapporre – e, a volte, perfino ad anteporre – a questa funzione vicaria la sua irrinunciabile autorialità? E d'altronde, che Tabucchi sentisse come un limite, anziché come un'opportunità, questa terza via capace di mettere fatalmente in crisi l'etica della traduzione, si intuisce altresì da quel suo incerto pencolare tra un rispetto quasi assoluto del testo, a cui all'inizio doveva evidentemente ritenersi vincolato in qualità di traduttore, e quei timidi, ma irrefrenabili sussulti di autonomia, di cui sapeva in fondo di poter rivendicare la legittimità *sub specie auctoris*. Ne consegue, perciò, che parlare di fedeltà e libertà – categorie di per sé già obsolete, se non propriamente inadeguate, in base ai canoni della moderna traduttologia e qui riprese per esclusive ragioni di comodità espositiva – a proposito dell'autotraduzione di *Requiem* non ha poi molto senso, perché implicherebbe il riconoscimento di una divisione dei ruoli tra autore e traduttore che non solo questa modalità traduttiva non consente, ma che il testo medesimo fa di tutto per invalidare, ora dando prevalenza all'uno ora all'altro.

Anche se, a guardar bene, dietro la superficie di quelle leggere scosse di assestamento interlinguistico che Tabucchi dissemina vieppiù frequentemente nel corso della sua versione (rendendole, inoltre, via via più consistenti), sembra in realtà delinearci un lento eppur progressivo slittamento dell'operazione traspositiva verso qualcosa di idealmente diverso, che, certo, non ha ancora le fattezze della riscrittura, però le assomiglia, almeno in potenza. Si pensi, in effetti, all'apparente disinvoltura di talune soluzioni, in cui la tendenza ad accorpare, assimilare e pretermettere²² elementi dell'originale non è tanto il portato dell'esperienza del traduttore quanto l'automatismo di un'istanza autoriale che non ha bisogno di attenersi alla lettera e che, soprattutto, le norme deontologiche faticavano ormai sempre di più a contenere. Alla fine, quindi, è come se in quell'impercettibile riaffioramento carsico della propria condizione di creatore dell'opera, Tabucchi avesse intravisto il possibile destino che poteva toccare in sorte ad un'eventuale autotraduzione di *Requiem*: quello, cioè, di far prevalere l'autore sul traduttore e di trasformarsi, così, in un altro libro.

²² Cfr. a titolo esemplificativo delle tre tendenze (tutte più o meno rappresentate nella traduzione in oggetto), questo breve estratto testuale: «...é uma doença assaz terrível porque se manifesta ciclicamente, e a zona que ela ataca fica cheia de bolhas horrorosas que doem muito, mas agora esta doença tem um nome mais científico, é um vírus, chama-se herpes-zoster» (Tabucchi 2007: 74), reso da Tabucchi nel modo seguente: «... è una brutta malattia perché si manifesta ciclicamente e la zona che attacca si riempie di bolle dolorose, ma in realtà ha un nome scientifico, si chiama herpes zoster».

3. POST FACTUM: CHE FINE HA FATTO L'AUTOTRADUZIONE?

Il quadro è indiziario, lo riconosco. Ma la domanda di quest'ultimo paragrafo non merita una risposta scontata. Del resto, giusto per citare metaforicamente l'epigrafe del presente articolo, ora che il 'cadavere' dell'autotraduzione di *Requiem* è stato scoperto, che motivo c'è di ritornare sul luogo del delitto? Già: Tabucchi aveva ormai confessato l'omicidio e oggi gliene siamo tutti immensamente riconoscenti, poiché ci ha permesso di sbirciare nella sua straordinaria officina letteraria e provare a capire un po' come funzionava. Solo che non sono per nulla convinto che il corpo a lungo nascosto dell'autotraduzione sia esattamente quello che abbiamo rinvenuto. Sì, chiaro, tecnicamente parlando lo è e ne confermo, per giunta, l'assoluta utilità in chiave analitica. Tuttavia, se Tabucchi ha rinunciato ad autotradursi in italiano non è semplicemente perché, forse, non sapeva se sarebbe riuscito ad evitare di riscrivere il suo romanzo, ma anche perché – chissà – sapeva inconsciamente di essersi già tradotto nell'originale, ossia, praticando la scrittura creativa in portoghese. Una scrittura – l'ho dimostrato altrove²³ –, nata già così intimamente compromessa con la lingua materna del suo autore da non prestarsi ad un'immediata reversibilità senza prima mettere in conto qualche conflitto d'interesse traduttivo. L'autotraduzione più significativa di *Requiem*, insomma, andrebbe cercata piuttosto tra le pieghe dell'eteroglossia tabucchiana e se la psicanalisi gioca davvero un ruolo importante in questa storia di sogni e di fantasmi, è lì che potremmo averne l'ulteriore riprova. Tra l'altro, ciò consentirebbe addirittura di spiegare perché Tabucchi avesse poi deciso comunque di tradurre *Requiem* in francese – che sia lui o meno l'Isabelle Pereira a cui quella traduzione è ufficialmente attribuita o anche soltanto il collaboratore esplicito citato in limine a quell'edizione – e la ragione parrebbe essere, per l'appunto, che, in quel caso l'italiano non interferiva più direttamente nell'equazione bilingue col portoghese. È un'ipotesi come un'altra, non c'è dubbio, però ho la presunzione di credere che non sia troppo implausibile.

Ecco allora la questione: il rifiuto dell'autotraduzione in Tabucchi non scaturisce appena dal desiderio di lasciare *Requiem* «tal y como estaba» (Gumpert Melgosa 1995: 187) quando fu concepito in forma eteroglotta,

²³ A Tabucchi 'autotraduttore' del suo *Requiem* ho, infatti, dedicato la mia comunicazione (*É isto um tradutor? A autotradução entre teoria e estudos de caso*, attualmente in corso di stampa), presentata al *II Simpósio de Literatura Comparada e Tradução* organizzato dal 14 al 17 settembre 2010 a Florianópolis (Brasile) presso la Universidade Federal de Santa Catarina. In quel testo evidenziavo il doppio livello di questa sfida autotraduttiva dello scrittore italiano, tra la massiccia vernacolarizzazione del suo portoghese (che affidava perlopiù a espressioni idiomatiche e gergali la naturalizzazione di Tabucchi nella lingua d'adozione) e talune incongruenze di quella lingua, ancora fisiologicamente così italiana, a sancire – forse perfino in modo voluto – l'insopprimibile straniamento di quella naturalizzazione.

come pure dal timore di non riuscire a trovare una lingua adeguata in cui adagiarlo per riportarlo a casa. Magari l'ipotesto italiano poteva anche essere traghettato in un altro idioma, ma farlo rifiorire nel proprio, come abbiamo visto, era decisamente più complicato. E questo perché il senso profondo di quell'abbozzo di autotraduzione, al di là del suo valore testimoniale, sembra risiedere soprattutto nell'aver svelato, incarnandolo, l'apparente paradosso di un testo che si configura alla stregua di un autentico ritorno del represso linguistico, in cui quell'italiano occultato dall'autore sotto la coltre lusofona dell'originale si ripresenta alla coscienza del traduttore per reclamare i suoi diritti. Proveniva da qui, probabilmente, la paura alla quale accennava Tabucchi nella citazione summenzionata tratta da Gumpert²⁴ e che lo scrittore aveva di fatto tentato di esorcizzare in quel lacerto di traduzione assurdo, *a posteriori*, a capro espiatorio della sua desistenza. Se fosse realmente paura della propria presunta inadeguatezza linguistica o – come pensava Freud – dei contenuti inconsci destinati a riemergere in quella sorta di travestimento della voce primigenia²⁵ non importa saperlo e forse non vale nemmeno la pena domandarselo.

Mi accontento semplicemente di registrare, quale miglior conclusione possibile, queste perspicaci e quasi profetiche parole dello stesso Tabucchi, affidate ad una delle sue tante, bellissime prefazioni: «Il rispetto che si deve alla paura mi impedisce di credere che l'illusione di addomesticarla con la scrittura soffochi la consapevolezza, in fondo all'anima, che alla prima occasione essa morderà com'è nella sua natura». Era il 1988, era *Il gioco del rovescio*. Ma potrebbe anche essere *Requiem*²⁶.

Riferimenti Bibliografici

Brizio-Skov F., 2002, *Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini Editore.

²⁴ Cfr. nota n. 7.

²⁵ Cfr. «Um universo numa sílaba. Vagabundagem à volta de um romance» (trad. di Pedro Tamen), il corposo testo posposto a *Requiem* nell'edizione Dom Quixote (pp. 125-154) e che Tabucchi aveva scritto, originariamente, in francese per la «Nouvelle Revue Française», dov'era stato pubblicato nel giugno del 1999. Ebbene, lì, nella versione portoghese, a pag. 148 si legge, infatti, quanto segue: «viera até mim uma voz numa dada língua e eu travestira-a.»

²⁶ D'altro canto, non sfuggirà a nessuno la somiglianza della frase qui riportata sulla paura e quella sul rimorso che, precisamente alla fine dell'ormai fatidico capitolo quinto di *Requiem*, Tabucchi mette in bocca al Copista: «È un virus molto strano, disse il Copista, pare che ce lo portiamo dentro allo stato larvale, ma lui si manifesta quando le difese dell'organismo sono più deboli, allora attacca con violenza e poi si addormenta e torna ad attaccare ciclicamente, sa cosa le dico?, penso che l'herpes è un po' come il rimorso, sta addormentato dentro di noi e un bel giorno si sveglia e attacca, e poi si riaddormenta, perché noi riusciamo ad ammansirlo, ma resta sempre dentro di noi, non c'è niente da fare contro il rimorso.»

- Gumpert Melgosa C., 1995, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Barcelona, Anagrama.
- Iovinelli A., 2004, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore.
- Mulinacci R., 2013, *Autotraduzione: illazioni su un termine*, in A. Ceccherelli-G. Imposti-M. Perotto (a cura di) *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bologna University Press: 93-107.
- Tabucchi A., *Il gioco del rovescio*, Milano, Feltrinelli, 1999 (Universale Economica) (1988).
- , 1991, *Se una sera d'estate un viaggiatore*, (trad. di Nuno Pereira) «Corriere della Sera» 11/08/1991: 17-18.
- , 1992, *Requiem*, trad. di Sergio Vecchio, Milano, Feltrinelli (ed. orig. *Requiem. Uma alucinação*, Lisboa, Quetzal Editores, 1991).
- , 2007, *Requiem. Uma alucinação*, Lisboa, Dom Quixote.

APPENDICE
SE UNA SERA D'ESTATE UN VIAGGIATORE

Antonio Tabucchi

Il testo che segue è un capitolo di un romanzo (Requiem, un'allucinazione) che Antonio Tabucchi ha scritto in portoghese e che sarà pubblicato in settembre dall'editore Quetzal di Lisbona. Il romanzo uscirà in traduzione italiana l'anno prossimo. Si tratta del percorso che un io narrante compie, in una domenica estiva, in una Lisbona deserta e torrida. In questo capitolo Tabucchi ci conduce al Museu das Janelas Verdes. E ci parla di un incontro con "Le tentazioni di Sant'Antonio" di Hieronymus Bosch.

Il suo Sumol di ananas, disse con aria di disgusto il Barman del Museu de Arte Antiga depositando il bicchiere sul mio tavolino. Questo giardino è delizioso, dissi io tanto per dire qualcosa, è fresco perfino in una giornata come questa, hanno fatto benissimo ad aprirci un caffè, questo museo aveva proprio bisogno di un caffè, ai miei tempi non c'era niente. Eh sì, disse lui con la stessa aria di disgusto, serviamo alcolici e tutto quanto, ma purtroppo i clienti bevono Sumol e limonate. Io ho bisogno di un Sumol perché mi aiuta a fare la digestione, risposi, oggi ho avuto un pranzo un po' pesantino e non ho ancora digerito. La digestione si fa meglio con l'alcol, disse il Barman del Museu de Arte Antiga, sono le bibite alcoliche che favoriscono la digestione, lei che è straniero dovrebbe saperlo. Perché se sono straniero dovrei saperlo?, chiesi io. Perché all'estero si sa tutto, disse lui implacabile, è in questo paese che la gente non sa niente, la gente è ignorante, il problema è questo, viaggia poco. Non si vuol sedere?, gli chiesi offrendogli una sedia. Il Barman del Museu de Arte Antiga si guardò intorno. Beh, disse, visto che non c'è nessuno posso riposare un po' le

gambe, è dal mattino che sto in piedi. Si sedette, incrociò le gambe e prese una sigaretta.

E lei ha viaggiato molto?, chiesi riprendendo la conversazione. Io sono stato in Francia, rispose, ho fatto l'emigrante per molti anni, stavo così bene a Parigi, ma l'anno scorso ho deciso di rientrare e ora eccomi qui a servire limonate, sa, io dovrei lavorare in uno di quei bar eleganti che ci sono a Cascais, i bar dove vanno a bere gli inglesi, ma non ho trovato lavoro, a Cascais e a Estoril è impossibile trovare lavoro, le dico di più, ci sono dei barman che non sanno distinguere un bourbon da un brandy, è una tristezza. Non le piace servire limonate?, chiesi. Beh, disse lui, il fatto è che la mia professione era fare il barman, ma il barman sul serio, voglio dire preparare cocktail e long-drinks, e qui sono sprecato, io facevo il barman all'Harry's-Bar di Parigi, non so se lo conosce, lo conosce? Non lo conosco, dissi io. È nella rue Daunau, disse lui, vicino all'Opéra, se un giorno le capita di passare da quelle parti entri e chiedi di Daniel, gli dica che lo mando io, è il miglior barman del mondo, a me ha insegnato tutto, ora ha i suoi anni, ma è ancora in gamba, lei chiedi un "Alexander" e vedrà che non se ne pentirà. Schiacciò la sigaretta nel portacenere e sospirò. Non so se capisce il concetto, disse, eccomi qua a servire limonate, pensi che all'Harry's Bar avevamo centosessantamarche di whisky, non so se capisce il concetto, l'Harry's è il quartier generale degli inglesi e degli americani di Parigi, è gente che beve sul serio, non sono come i portoghesi che bevono solo limonate.

Io finii il mio Sumol con una certa vergogna e replicai: non sono d'accordo, in quanto a bere i portoghesi si difendono benino. Forse il vino, disse il Barman del Museu de Arte Antiga, in quanto al vino non c'è niente da dire, non discuto, ma guardi che in pratica è solo il vino. E grappa, aggiunsi io, con la grappa non scherzano. Forse, disse rassegnato il Barman del Museu de Arte Antiga, ma di cocktails non se ne intendono, non hanno la più pallida idea di cosa sia un cocktail. Ma lei perché è ritornato?, chiesi io, poteva restare a Parigi. Sono dovuto rientrare, sospirò nuovamente lui, mia suocera si è ammalata, ha avuto una paralisi, viveva da sola a Benfica, mia moglie voleva occuparsene, e poi a mia moglie la Francia non è mai piaciuta, aveva nostalgia del *chouriço* e delle sardine, mia moglie è una portoghesina, poveretta, ma è una brava persona, che ci si può fare, e ora eccomi qua a servire limonate. Il Barman del Museu de Arte Antiga guardò il mio bicchiere vuoto e mi strizzò l'occhio. Crede di avere digerito?, chiese. Penso di sì, dissi io, il Sumol è magnifico per la digestione, specialmente il Sumol di ananas. Allora magari le consiglieri una bibita di quelle che preparo io, disse il Barman del Museu de Arte Antiga, è un cocktail che ho inventato quando sono venuto a lavorare qui al Museu delle Janelas Verdes, non può immaginare a chi l'ho offerto ieri, provi a indovinare. Non ne ho idea, dissi io, non ne ho la più pallida idea. Come, non sa chi è venuto qui

ieri?, chiese con aria delusa il Barman del Museu de Arte Antiga, è su tutti i giornali, il “Público Magazine” ha fatto un magnifico servizio fotografico, io sono in fotografia. Stamani non ho comprato i giornali, replicai, mi spiace, ho comprato solo “A Bola”. “A Bola”, esclamò lui con disprezzo, lei dovrebbe piuttosto comprare “O Público”, sembra un giornale francese. Capisco, dissi io, ma purtroppo ho comprato solo “A Bola”. D’accordo, disse il Barman del Museu de Arte Antiga, ma provi a indovinare ugualmente. Indovinare cosa?, chiesi io. Indovinare chi è venuto qui ieri, disse lui. Ma cosa vuole che ne sappia, dissi io, non ne ho la più pallida idea. Il presidente della Repubblica!, esclamò radioso il Barman del Museu de Arte Antiga, è venuto il presidente della Repubblica in persona, accompagnava un ospite straniero che si trova in visita ufficiale in Portogallo, il primo ministro di un paese asiatico, e sono venuti a visitare il museo.

Il Barman del Museu de Arte Antiga mi dette un colpetto sulla spalla come se fossimo vecchi amici. Beh, disse, non è per farmi bello, ma sa cosa mi ha detto?, mi ha detto, buona sera signor Manuel, pensi, mi ha chiamato per nome, signor Manuel. Hanno un buon servizio di informazioni, dissi io, prima di fare le visite ufficiali prendono informazioni, sanno tutto. Macché, mio caro signore, obiettò il Barman del Museu de Arte Antiga, non ci siamo proprio, il fatto è che il presidente della Repubblica era venuto una volta all’Harry’s Bar, tanti anni fa, quando era in esilio a Parigi, e si ricordava perfettamente di me, ha una memoria formidabile il nostro presidente. Veramente fuori dal comune, confermai, ma questa è una qualità fondamentale per un buon politico, avere una memoria di ferro. Mi ha detto, come sta, signor Manuel, ripeté il Barman del Museu de Arte Antiga, non le sembra eccezionale? Mi sembra eccezionale, dissi io, e lei che cosa gli ha risposto? Io gli ho stretto la mano, disse lui, e gli ho preparato un bel cocktail, perché so che i cocktail gli piacciono, il nostro presidente è un uomo eccezionale ma è piuttosto goloso, gli piace mangiare e bere, e così gli ho preparato una buona bibita, la stessa che stavo giusto consigliando a lei, non la vuole provare ora che ha fatto la digestione?

Forse, dissi io, che bibita è? Vediamo, disse lui, non esattamente un cocktail e non è esattamente un long-drink, diciamo che è una cosa a metà, è una bibita di mia invenzione, si chiama “Janelas Verdes’ Dream”. Il nome mi pare geniale, dissi io, e gli ingredienti quali sono? Mio caro signore, disse confidenzialmente il Barman del Museu de Arte Antiga, di norma non rivelo gli ingredienti del mio laboratorio, sono un segreto professionale, ma visto che lei è straniero glieli posso dire, sono tre quarti di vodka, un quarto di succo di limone e un cucchiaino di sciroppo di menta, si mette il tutto nello shaker con tre cubetti di ghiaccio, si agita fino a quando il braccio non fa male e si toglie il ghiaccio prima di servire, la vodka e il succo di limone si intendono alla perfezione e lo sciroppo di menta, oltre a dare l’odore, dà

il colore verde che è necessario al nome, non so se mi segue: verde, Janelas Verdes, è fondamentale. Perfetto, dissi io, penso che proverò proprio uno “Janelas Verdes’ Dream”, mi è venuta la voglia. Buona scelta, esclamò il Barman del Museu de Arte Antiga, e le dico di più: il succo di limone toglie la sete, l’alcol dà un po’ di forza, il che ci vuole in un giorno caldo come questo, e la menta rinfresca gli intestini, buona scelta.

Si alzò in fretta e andò dietro al banco. Io guardai l’orologio e mi accorsi che era tardi, non avevo il tempo di vedere il quadro. Il Barman del Museu de Arte Antiga arrivò col mio “Janelas Verdes’ Dream” e depositò il bicchiere sul tavolino con un’espressione trionfale. Io portai il bicchiere alle labbra e mi dissi che anche se fosse stato un intruglio non mi dovevo scomporre, la situazione esigeva un comportamento virile, e invece non era il caso, così feci schioccare la lingua sul palato e dissi: è proprio buono.

Il Barman del Museu de Arte Antiga si rimise a sedere e chiese: è o non è buono? È buono, confermai, è proprio buono. E poi continuai, senta, signor Manuel, ho un problema, lei conosce i guardiani del museo? Li conosco tutti, rispose senza pensarci un attimo, sono tutti amici miei. E allora senta, il mio problema è questo: sono venuto qui per vedere un quadro, ma solo ora mi sono accorto che il museo sta per chiudere, io ho bisogno di vedere quel quadro, ma dieci minuti non mi bastano, avrei bisogno di almeno un’oretta, lei non potrebbe parlare col guardiano della sala dove c’è il mio quadro perché mi lasci restare almeno un’ora? Posso tentare, disse con aria complice il Barman del Museu de Arte Antiga, il personale smonta un’ora dopo la chiusura, per via delle pulizie, forse lei può restare nella sala che vuole. Poi abbassò la voce come se fosse un segreto e mi chiese: di che quadro si tratta? Le *Tentazioni di Sant’Antonio* di Bosch, risposi. Non l’ha mai visto?, chiese lui. L’ho visto decine di volte, risposi. E allora perché vuole rivederlo?, disse lui, se lo conosce già. Per capriccio, dissi io, diciamo che è un capriccio. Ah, allora va bene, disse il Barman del Museu de Arte Antiga, io comprendo tutti i capricci, di capricci e di alcolici me ne intendo. Pensa che una mancia aiuterebbe a convincere il guardiano?, chiesi. Mi pare poco elegante, rispose.

Lui sparì, io finii il mio cocktail e mi misi a pensare. Avevo proprio voglia di vedere il quadro, quanti anni erano che non lo vedevo? Cercai di fare il conto ma non ci riuscii. E allora mi vennero in mente quei pomeriggi d’inverno passati nel museo, noi quattro, e le nostre conversazioni, le nostre elucubrazioni sui simboli, le nostre interpretazioni, il nostro entusiasmo. E ora mi trovo di nuovo qui, e tutto era differente, solo il quadro era rimasto lo stesso. Ma era rimasto lo stesso o anche lui era cambiato? Insomma, non era possibile che il quadro ora fosse diverso solo perché i miei occhi lo avrebbero visto in un altro modo? Era questo che stavo chiedendo a me stesso quando il Barman del Museu de Arte Antiga tornò. Mi si avvicinò

con una grande flemma e mi strizzò l'occhio. Bene, disse, è tutto a posto, il guardiano si chiama Joaquim, la sta aspettando. Io mi alzai e pagai il conto. La sua bibita era davvero deliziosa, dissi, grazie, ora sto molto meglio. Il Barman del Museu de Arte Antiga mi strinse la mano. Arrivederci, disse, mi piacciono le persone che sanno apprezzare i cocktails e se un giorno le capita di passare dall'Harry's Bar, chiedi di Daniel, dica che la mando io.

Il guardiano mi fece un cenno complice quando arrivai, io lo ringraziai e dissi che sarei rimasto meno di un'ora, lui rispose che non mi preoccupassi e io entrai nella sala. Con mia grande delusione vidi che non ero solo, davanti alle *Tentazioni* c'era un copista, con cavalletto e tela, che stava lavorando. Non sapevo bene perché, ma mi seccava avere compagnia, mi sarebbe piaciuto guardare quel quadro da solo, senza altri occhi che guardassero insieme con i miei, senza la presenza un po' incomodativa di uno sconosciuto. Forse fu a causa di questa sensazione di malessere che invece di mettermi a osservare di fronte andai sul retro e mi misi a guardare il rovescio, il pannello laterale sinistro, la scena di Cristo nell'Orto. Cercai di concentrarmi su quella scena, forse nella speranza un po' assurda che quel tipo chiudesse il suo cavalletto e se ne andasse. Se vuole vedere il quadro si deve sbrigare, disse l'uomo dall'altra parte, il museo sta chiudendo. Io mi affacciai e cercai di sorridere. Ho il permesso di restare per un'ora, dissi, il guardiano è stato molto amabile. I guardiani di questo museo sono molto amabili, disse l'uomo, non è vero? Io uscii da dietro il trittico e mi avvicinai a lui. Sta facendo una copia?, chiesi stupidamente. Solo la copia di un particolare, disse lui, ho l'abitudine di copiare solo particolari. Io guardai la tela che stava dipingendo e vidi che stava riproducendo un particolare del pannello laterale destro in cui si vedono un uomo grasso e una vecchia che viaggiano nel cielo a cavalcioni di un pesce.

La tela che lui stava dipingendo era di circa due metri di lunghezza e di un metro di altezza, e le figure di Bosch, ingrandite a quelle dimensioni, producevano un effetto stranissimo: erano una mostruosità che sottolineava la mostruosità della scena. Ma cosa sta facendo?, chiesi con meraviglia, cosa sta facendo? Sto riproducendo un particolare, disse lui, non lo vede da sé?, sto semplicemente riproducendo un particolare, io sono un copista, e faccio copie di particolari. Non avevo mai visto un particolare di Bosch riprodotto in queste dimensioni, obiettai io, è una mostruosità. Può darsi, disse il Copista, ma c'è gente a cui piace. Senta, dissi io, scusi la curiosità, ma non riesco a capire, perché fa una cosa di questo genere?, non ha senso. Il Copista posò il pennello e si pulì le mani con un panno. Caro signore, disse, la vita è strana e nella vita succedono cose strane, e per di più questo quadro è strano e favorisce le cose strane.

Bebbe un sorso d'acqua da una bottiglia di plastica che teneva accanto al cavalletto e disse: oggi ho lavorato anche troppo, posso fare una pausa e

chiacchierare un po' con lei, lei è un esperto, è un critico? No, risposi, sono semplicemente un ammiratore di Bosch, conosco questo quadro da molti anni, c'era un momento in cui venivo a vederlo tutte le settimane, è un quadro che mi ha sempre intrigato. Sono dieci anni che guardo questo quadro, disse il Copista, sono dieci anni che ci lavoro sopra. Caspita, dissi io, dieci anni sono tanti, e che cosa ha fatto in tutti questi anni? Ho dipinto particolari, disse il Copista, ho passato dieci anni a dipingere particolari. È proprio strano, dissi io, abbia pazienza, ma mi pare proprio strano. Il Copista scosse la testa. Lo penso anch'io, disse, questa storia è cominciata dieci anni fa, a quel tempo io ero impiegato al Municipio, facevo un lavoro burocratico, ma avevo fatto un corso di belle arti e mi piaceva dipingere, voglio dire, mi piaceva dipingere ma non avevo niente da dipingere, non so se mi spiego, insomma non avevo ispirazione, l'ispirazione è fondamentale per la pittura. Credo anch'io, confermai, senza ispirazione la pittura non è niente, ma neppure le altre arti. E così, disse il Copista, siccome non avevo ispirazione ma mi piaceva dipingere, tutte le domeniche venivo in questo museo e mi divertivo a copiare un quadro.

Bebbe un altro sorso d'acqua e continuò: una domenica mi misi a dipingere un particolare di questo quadro, per me era un divertimento, una cosa come un'altra. Sa, siccome mi piacciono i pesci scelsi quella razza che c'è nel pannello centrale, la vede la razza che sta sopra il grillo? Grillo?, chiesi io, come sarebbe a dire? È questo il nome degli esseri senza tronco che Bosch dipingeva, disse il Copista, è un nome antico che è stato riscoperto dai critici moderni come Baltrušaitis, ma di fatto è un nome dell'antichità, lo inventò Antifilo che dipingeva esseri come questi, senza il tronco, solo gambe e braccia. Il Copista si sedette sulla seggiolina pieghevole che stava davanti al quadro e disse: sono stanco. Poi prese una sigaretta e l'accese. Joaquim ha già chiuso la sala, disse, mi posso fumare una sigaretta. Dunque, insistetti, mi stava raccontando di quella domenica in cui si era messo a dipingere la razza. Già, disse lui, mi ero messo a dipingere la razza un po' per divertimento e un po' perché avevo idea di vendere il quadro a un ristorante, ogni tanto vendevo un quadro con pesci al ristorante "A Fortaleza", non so se lo conosce, è un ristorante di Cascais con cucina portoghese e internazionale, ha una splendida vista sulla baia, ogni tanto faccio ancora qualche quadretto per loro, ma di rado, ad ogni modo è un ristorante magnifico, si mangia dell'aragosta "sudata" che è la fine del mondo, se passa da Cascais ci si fermi. Prese un biglietto da visita e me lo tese, era un biglietto del ristorante. È chiuso il mercoledì, aggiunse.

Io guardai il biglietto e chiesi: e allora, questa razza? Beh, disse lui, stavo dipingendo la razza, ero quasi alla fine, a quel punto mi si avvicinò un signore straniero che mi stava osservando e che mi disse in portoghese: voglio comprare il suo quadro, pago in dollari. Io lo guardai e gli dissi: spia-

cente, questo quadro è per il ristorante “A Fortaleza” di Cascais. Spiacente io, disse lui, ma questo quadro è per il mio *ranch* nel Texas, io sono Francis Jeff Silver e nel Texas ho un *ranch* grande come tutta Lisbona, la mia casa non ha neppure un quadro e io vado pazzo per Bosch, questo quadro lo porto a casa mia. Il Copista schiacciò la sigaretta per terra e disse: questa storia è cominciata così. Non capisco, dissi io, com'è che la storia continua? È semplice, disse lui, il texano cominciò a ordinarmi altre copie, tutti particolari, voleva copie enormi di particolari delle *Tentazioni* e io cominciai a dipingere particolari, come le ho detto sono dieci anni che copio particolari delle *Tentazioni*, il texano ha la casa piena di dettagli di due metri di lunghezza, guardi l'estate scorsa sono stato a casa sua mi ha invitato e mi ha pagato il biglietto, non se lo può nemmeno immaginare, è un *ranch* enorme, con il tennis e due piscine, è una casa di trenta stanze ed è praticamente piena di enormi particolari delle *Tentazioni* di Bosch.

E lei?, chiesi, cosa ha intenzione di fare? Beh, disse il Copista, mi sono messo in pensione dal Municipio, ormai ho cinquantacinque anni e non ho più voglia di lavorare nella burocrazia, il texano mi passa un buono stipendio e poi penso di avere ancora una decina d'anni di lavoro, lui vuole anche i particolari del retro del pannello, ho ancora molto da dipingere. Dunque, lei sa tutto su questo quadro, dissi io. Conosco questo quadro come le mie tasche, disse lui, per esempio, vede il particolare che sto dipingendo?, ebbene, finora i critici hanno detto che questo pesce è una cernia, ma questo pesce non è affatto una cernia, me lo lasci dire, questo pesce è una tinca. Una tinca?, chiesi, la tinca è un pesce d'acqua dolce, non è vero? La tinca è un pesce d'acqua dolce, confermò lui, vive nei pantani e nei fossi, è un pesce che ama il fango, è il pesce più grasso che ho mai mangiato in vita mia, al mio paese si fa un riso sulla tinca affogato nel grasso, assomiglia al riso sulle anguille, ma è molto più grasso, ci vuole una giornata per digerirlo. Il Copista fece una piccola pausa. Ed è a cavalcioni di questa tinca grassa che questi due personaggi vanno all'appuntamento col demonio, disse, non so se l'ha capito, questi due qui hanno un appuntamento diabolico, vanno a fare delle porcherie da qualche parte. Il Copista aprì una bottiglietta di trementina e si mise a pulirsi le mani.

Bosch aveva un'immaginazione perversa, disse, lui attribuisce quest'immaginazione al povero Sant'Antonio, ma l'immaginazione è del pittore, era lui che pensava tutte queste cosacce, è evidente, il povero Sant'Antonio non avrebbe mai immaginato queste cose, era una persona semplice. Ma fu tentato, obiettai io, è il diavolo che insinua queste cose perverse nella sua immaginazione, Bosch ha dipinto la tempesta che si svolge nell'anima del Santo, ha dipinto un delirio. Eppure questo quadro anticamente aveva un valore taumaturgico, disse il Copista, i malati lo andavano a visitare in pellegrinaggio nella speranza di un miracolo che mettesse fine alle loro sofferenze.

Il Copista lesse la meraviglia sul mio viso e mi chiese: non lo sapeva? No, risposi, non lo sapevo davvero. Bene, disse lui, il quadro era esposto nell'ospedale degli Antoniani di Lisbona, che era un ospedale dove erano ricoverate persone con malattie della pelle, che nella maggior parte erano malattie veneree e il terribile fuoco di Sant'Antonio, che è come veniva chiamata a quei tempi una malattia epidemica e che è come la gente la chiama ancora popolarmente, è una brutta malattia perché si manifesta ciclicamente e la zona che attacca si riempie di bolle dolorose, ma in realtà ha un nome scientifico, si chiama herpes zoster. Il mio cuore cominciò a battere a precipizio, sentii che cominciavo a sudare e chiesi: com'è che lei sa tutte queste cose? Non si dimentichi che sono dieci anni che lavoro su questo quadro, rispose lui, per me non ha segreti. E allora mi parli di questo virus, dissi io, cosa sa di più su questo virus? È un virus molto strano, disse il Copista, pare che ce lo portiamo dentro allo stato larvale, ma lui si manifesta quando le difese dell'organismo sono più deboli, allora attacca con violenza e poi si addormenta e torna ad attaccare ciclicamente, sa cosa le dico?, penso che l'herpes è un po' come il rimorso, sta addormentato dentro di noi e un bel giorno si sveglia e attacca, e poi si riaddormenta, perché noi riusciamo ad ammansirlo, ma resta sempre dentro di noi, non c'è niente da fare contro il rimorso.

Il Copista cominciò a riporre pennelli e tavolozza. Coprì la tela con un panno e mi chiese di aiutarlo a trasportare il cavalletto in un angolo. Beh, disse, penso che per oggi basti, non bisogna esagerare, il mio mecenate vuole la riproduzione per la fine di agosto e credo di potercela fare, lei che ne pensa? Credo che ha tutto il tempo, risposi, il quadro è praticamente finito. Lei si trattiene?, mi chiese. No, dissi io, penso di no, credo di aver visto questo quadro a sufficienza, e per di più oggi ho imparato delle cose che non sapevo, ora per me ha un significato che prima non aveva. Io vado dalle parti di Rua do Alecrim, disse il Copista. Benissimo, risposi, io vado al Cais do Sodré a prendere un trenino per Cascais, possiamo fare la strada insieme.

(Trad. di Nuno Pereira)

«Corriere della Sera», 11 Agosto 1991.

RICORDO DI ANTONIO TABUCCHI¹

Giovanni Catelli

Buongiorno, grazie di essere venuti. È difficile parlare di una persona che ci è stata cara, ma cercherò di ricostruire un po' la nostra amicizia, e anche di ricordare Antonio come uomo: forse si può conoscere qualcuno attraverso i suoi libri, però il mistero di una persona è sempre difficilmente penetrabile: probabilmente è anche giusto così. Ricordo che l'incontro con lui è avvenuto grazie ai suoi libri, verso la metà degli anni ottanta, quando mi sono imbattuto nei suoi racconti, ovvero *Piccoli equivoci senza importanza* e *Il gioco del rovescio*, che sono i libri a me più cari, e che ritengo forse i suoi migliori, proprio per la sua misura naturale e perfetta nel racconto. Questi libri contengono testi di livello altissimo, che resteranno sicuramente attraverso il tempo e non dovranno temere l'usura che abitualmente esso impone a certe espressioni, a certi racconti, a certi romanzi. Sono libri che mi hanno colpito in modo decisivo, anche perché, a mio parere, in quell'epoca, in pochi scrivevano in questo modo, con questa delicatezza, questa precisione – quasi da orefice – nel delineare i caratteri, i personaggi, gli avvenimenti. I racconti di Tabucchi rivelavano una genealogia letteraria di grande profondità. Negli ultimi decenni abbiamo assistito ad una letteratura sempre più di plastica, sempre più superficiale, mutuata su modelli americani, su modelli visivi, cinematografici, cose lontane dalla letteratura, che non hanno prodotto, sostanzialmente, esiti positivi. Invece, in Tabucchi, si sentiva la profondità delle radici, la profondità delle sue letture, la sua conoscenza delle avanguardie e di quello che la letteratura ha dato di meglio nel Novecento.

¹ Il testo è la trasposizione integrale della comunicazione profferita dallo scrittore in occasione dell'apertura dei lavori della giornata di studi *Tabucchi o del Novecento* svoltasi presso la Sala Crociera dell'Università degli Studi di Milano il 21 febbraio del 2013.

Questi suoi libri, secondo me, erano deflagranti in quell'epoca, in quegli anni Ottanta, e il mio desiderio è stato di conoscere chi li aveva creati... Io allora già scrivevo, ma non avevo ancora pubblicato nulla; la forza di questi libri è stata tale che mi ha spinto a scrivere all'autore, proprio per manifestare quello che sentivo, e comunque per instaurare un dialogo... Non immaginavo davvero, però, che questa esigenza potesse realizzarsi. Invece un giorno, rientrato a casa, mia madre mi disse: ha chiamato un signore, ha detto che ti richiamerà stasera: il signor Tabucchi. Come poi avrei scoperto, insieme ad altri amici, lui aveva questo dono meraviglioso di telefonarti nei momenti più impensati e di farsi vivo come un folletto imprevedibile anche quando meno te lo aspettavi. Quindi mi telefonò, e iniziammo una lunga chiacchierata sulla letteratura: da quel momento in poi si generò questo rapporto, che con il tempo proseguì anche in modo epistolare... Lui amava molto le lettere, pur apprezzando le telefonate. Un giorno, più avanti, ci incontrammo realmente... Comunque, fu una conoscenza progressiva, senza nessun impegno reciproco, ma per il puro piacere di sapere che c'era un interlocutore, che c'era qualcuno con cui ci si poteva intendere, in un'epoca che era abbastanza infelice... D'altronde, come diceva Borges, tutti abbiamo ricevuto in sorte epoche difficili. Di certo gli anni che stiamo vivendo non mi sembrano migliori. Era un conforto evidente poter sentire la sua sensibilità, la sua attenzione, la sua vivezza d'ingegno e la sua vigilanza su tutto quello che lo circondava, non solo sulla letteratura, ma sul mondo in cui vivevamo. Lui si è sempre schierato in prima persona, e senza alcun timore, per quello in cui credeva, con grande impegno civile, sin da quando si era speso per la liberazione di Silvia Baraldini, che era detenuta negli Stati Uniti, e poi per il caso Sofri, in modo più eclatante, combattendo una sentenza che probabilmente era già stata scritta; il suo racconto *Può il battere d'ali di una farfalla a New York provocare un tifone a Pechino?* raccontava specificamente questa vicenda, a suo avviso molto losca e molto pilotata, che aveva poi portato alla confessione di un pentito e alla condanna di Sofri. Antonio era un uomo che aveva il coraggio di esporsi personalmente, andando incontro anche a dei rischi e a delle difficoltà molto serie: mi dispiace che gli ultimi anni della sua vita (che chiaramente anche lui non sospettava fosse già così vicina alla fine) siano stati tormentati da una richiesta molto pesante di denaro: se ne testimonia in questa intervista (Alloni M., 2011, *Antonio Tabucchi. Saudade di libertà*, Reggio Emilia, Aliberti editore) in cui Antonio racconta che l'allora Presidente del Senato [Renato Schifani, n.d.c.], per una parola contenuta in un suo articolo, gli ha chiesto in sede civile un risarcimento di più di un milione di euro: nell'articolo, dove si parlava di presunti coinvolgimenti o contatti con la mafia del politico, Tabucchi aveva utilizzato la parola 'prosciolto', ma prosciolta è una persona prosciolta da un processo; in quanto questo signore non aveva ancora subito processi, si è sentito in dovere di

chiedere quel risarcimento, di più di un milione di euro. Purtroppo la causa è andata inizialmente in modo non felice per Antonio (anche se ora non ne conosco i successivi sviluppi): tutto questo fa parte comunque delle tecniche intimidatorie che il potere utilizza quando ci sono persone come Tabucchi che non hanno paura di schierarsi, e di far conoscere il proprio pensiero, mostrando all'opinione pubblica ciò che altri cercano di nascondere. Ora però abbandoniamo queste vicende malinconiche. Resta il fatto che Antonio abbia avuto sempre il coraggio di andare fino in fondo, e di sacrificarsi personalmente di fronte a situazioni che secondo lui amareggiavano la vita delle persone, e la sua in particolare. In lui, secondo me, convivevano una vitalità a tratti espansiva e gioiosa, e dei momenti scuri, diciamo, in cui forse lo assaliva il peso del vivere; aveva questa natura che univa la luce ed il buio: la sua parte gioiosa e amicale trovava grande gioia nella frequentazione degli amici. Io ricordo ad esempio Firenze: là c'è una signora molto brava, un'animatrice culturale di grande livello, che è Anna Benedetti e che da molti anni organizza magnifiche presentazioni librarie: ricordo diverse volte in cui ci eravamo trovati da lei... Antonio a volte compariva inaspettato, a volte interveniva, ed era in ogni occasione veramente una festa, si vedeva il suo lato luminoso, il suo lato meravigliosamente fraterno; poi però a volte si capiva che c'era questo confine molto prossimo con la sua seconda natura più riservata, più solitaria, più buia, in cui si chiudeva come se ad un certo punto avesse bisogno di passare dall'altra parte; sentiva la necessità di rinchiudersi o di isolarsi, o comunque di rientrare nel suo mondo, impenetrabile al prossimo... Giustamente, poi, perché per la creazione l'isolamento è una condizione indispensabile: lui non temeva di dire con chiarezza che per scrivere aspettava la Musa, aspettava l'ispirazione. Oggi potrebbe essere guardato con sospetto un concetto simile, ma io lo condivido pienamente; dobbiamo essere grati a questo suo scrivere solo in presenza della Musa, o grazie all'arrivo anche improvviso di questa Musa, proprio perché siamo stanchi di letteratura programmatica, e di opere scritte secondo tabulati precisi, e operazioni assolutamente calcolate, senza alcuna vera forza reale.

Antonio ha sempre avuto una profonda consapevolezza del tempo che passava, e i titoli dei suoi ultimi libri suonano quasi come un presagio: *Si sta facendo sempre più tardi*, *Tristano muore*, *Il tempo invecchia in fretta...* Essi forse testimoniano anche di un suo percorso intimo, attraverso l'età, attraverso gli acciacchi fisici che ogni tanto lo visitavano... Forse la sua percezione del trascorrere del tempo lo angustiava in un modo che non lasciava trapelare... Però poi c'era sempre questa sua vitalità, questo suo continuo cercare nuove idee, nuovi stimoli, nuove bellezze, nuove città... Soprattutto l'ha aiutato molto l'esistenza stessa di Lisbona e di Parigi, luoghi dove il dibattito politico e civile conservava e conserva una decenza, una normalità che da noi si è perduta. Nel nostro paese ci stiamo abituando da

anni ad un livello molto basso da questo punto di vista, e speriamo che le cose cambino, perché come Paese stiamo regredendo, sotto molti punti di vista. E lui questo lo sentiva, moltissimo, e ne soffriva in modo incredibile. Infatti, ultimamente, faticava a tornare da Lisbona, pensava addirittura di liberarsi di tutto ciò che possedeva qui, e di andarsene via, per sempre, perché era completamente disgustato da tutto quello che vedeva in Italia – non credo fosse l'unico a provare questa sensazione – però si spendeva comunque, cercava di battersi sempre, di non mollare. Ricordiamo il libro *L'oca al passo*, pubblicato da Feltrinelli, raccoglie tanti suoi articoli di lotta contro questo stato di cose, che ormai già tendiamo a dimenticare, ma che ha determinato i fatti gravi accaduti al G8 di Genova... Ricordo i suoi attacchi diretti anche al presidente Ciampi, che, a suo parere, era abbastanza inerte nel contrastare questo degrado delle cose. La presenza politica di Antonio, sulla scena italiana, è stata di grande importanza e di grande coraggio. Quindi, c'è un'ammirazione sia per la persona dello scrittore, che per la persona dell'amico e per la persona che ha il coraggio di esporsi veramente, e di contrastare poteri pericolosi e minacciosi. Purtroppo il tempo gli ha giocato infine questo brutto scherzo... Forse anche le sue sigarette tanto amate lo hanno tradito, ma forse non avrebbe potuto vivere senza di loro... La perdita è veramente grandissima, anche per i lettori chiaramente, e comunque per tutti quelli che si sono confrontati con il suo mondo, e che hanno condiviso un po' il suo percorso, pur al di fuori della conoscenza personale... Da tutto ciò che scriveva si poteva comprendere la sua umanità, e si poteva sentire chi lui fosse davvero... Io confido che la solidità e la qualità della sua letteratura e della sua scrittura sopravvivano abbondantemente a quest'epoca, e che il suo ricordo rimanga cristallino... D'altronde, come diceva il suo poeta preferito, la morte è la curva della strada, morire è solo non essere visti... Noi lo vediamo ancora, lo sentiamo, ci parla, oppure, a volte, quando vediamo accadere qualcosa, immaginiamo come avrebbe reagito lui, e come avrebbe commentato queste vicende...

A mo' di commiato, vorrei leggervi un brevissimo testo che ho scritto, ispirato dal mio viaggio a Lisbona per salutarlo un'ultima volta...

Se ti dicessi che cammino ancora per Lisbona
 anche qui dove già Lisbona non è più
 se potessi dirti che ora so
 quel che un tuo cenno avrebbe confermato
 il silenzio immobile che preme sulle cose
 lascerebbe passare il tuo sguardo ed il mio
 la luce chiara della comprensione
 l'identica fiducia che sorvola le parole
 saremmo più certi che qualcosa non cede

che un lieve filo traversa la bufera del tempo
e che la vera piazza non è qui sola nel mio sguardo
ma trattiene anche il tuo passo
la nostalgia che ti raggiunge dove ora sei
il tuo silenzioso accompagnarci
nell'andare allo scoperto fra la città e l'approdo.

Gli autori

Vincenzo Russo è ricercatore di Letteratura Portoghese e Brasiliana presso l'Università degli Studi di Milano. Tra i suoi interessi di ricerca la poesia moderna e contemporanea di lingua portoghese, la saggistica filosofica otto-novecentesca dello spazio lusofono, gli studi postcoloniali. Tra le sue pubblicazioni: *Tenebre Bianche. Immaginari coloniali fin-de-siècle*, (2008) e *Suspeita do Avesso. Barroco e Neo-Barroco na Poesia Contemporânea Portuguesa* (2008). Come traduttore dal portoghese, ha curato le edizioni italiane di vari autori (José Luís Peixoto, Fernando Pessoa, António Ramos Rosa, Eça de Queirós, Boaventura de Sousa Santos, Pepetela, Eduardo Lourenço). Collabora con «L'Indice dei Libri» e «Il Manifesto».

William Spaggiari insegna Letteratura Italiana all'Università degli Studi di Milano. Studia principalmente questioni, correnti, autori dei secoli XVIII e XIX. Fra i suoi volumi: *Percorsi del classicismo da Metastasio a Carducci* (1996), *Leopardi e altri studi di primo Ottocento* (2000), *Studi di italianistica* (2004). Ha curato edizioni di testi di Pietro Giordani (*Il peccato impossibile*, 2002), Francesco Algarotti (*Viaggi di Russia*, 2006), Giosuè Carducci (*Poesie*, 2007), Antonio Panizzi (*Lettere sulla questione meridionale*, 2012). Ha partecipato a Convegni di studio ed ha tenuto lezioni e conferenze in Istituti e Università in Italia, in vari Paesi europei e negli Stati Uniti.

Alessandra Cioccarelli ha conseguito la laurea Magistrale in Lettere Moderne presso l'Università degli Studi di Milano con la tesi "Tra onirismo e realismo: la trilogia portoghese di Antonio Tabucchi". Dopo la laurea Triennale in Lettere Moderne con la tesi "La voce immortale di Antigone: da Sofocle a Brecht", si è occupata di teatro classico e contemporaneo. Attualmente collabora con lo spazio web della rivista teatrale «Stratagemmi – Prospettive teatrali», trimestre di studi sul teatro. Lavora come

coordinatrice editoriale e redattrice presso «Sapori e Piaceri», bimestrale di turismo ed enogastronomia, e presso il relativo portale Saporie.com.

Isotta Piazza collabora nell'ambito delle discipline di Letteratura Italiana Contemporanea e Cultura Editoriale con l'Università degli Studi di Milano, l'Università degli Studi di Parma e il Master in Professione editoria cartacea e digitale dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. I suoi interessi scientifici sono orientati, prevalentemente, in due direzioni: quello della critica letteraria otto-novecentesca, con una particolare attenzione per il tema della lettura (da cui la monografia *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, Milano, Unicopli, 2009), e quello dell'indagine storico-editoriale, da cui lo sviluppo di una riflessione sui modelli e sulle dinamiche di relazione tra i sistemi letterario ed editoriale (in questo indirizzo s'iscrivono i volumi *"Buoni libri per tutti". L'editoria cattolica e l'evoluzione dei generi letterari nel secondo Ottocento*, Milano, Unicopli, 2009 e *L'ultimo Rebora e il suo editore*, Milano, Unicopli, 2013).

Davide Bigalli è ordinario di Storia della Filosofia presso l'Università degli Studi di Milano. Da iniziali interessi di storia del pensiero medievale, ha spostato la sua attenzione sul Rinascimento portoghese (*Immagini del principe. Studi su politica e umanesimo nel Portogallo e nella Spagna del '500*, Milano 1985), proseguendo con lo studio del pensiero di Jerónimo Osório. Da qualche tempo viene affrontando le tematiche del sebastianismo, con particolare attenzione per António Vieira, di cui ha presentato in italiano il *Livro antepimeiro da História do Futuro*, Aosta 2002. Ha collaborato con numerosi saggi a riviste e a volumi collettanei tra cui: *Humanismo para o nosso tempo. Homenage a Luis de Sousa Rebelo*, Lisboa 2004 e *L'auteur à la Renaissance*, Turnhout 2009.

Danilo Manera insegna Letteratura Spagnola presso l'Università degli Studi di Milano. È critico letterario, scrittore di viaggio e traduttore. Ha curato numerose edizioni italiane di autori spagnoli e ispanoamericani e pubblicato monografie e articoli sulla narrativa contemporanea spagnola, galega, basca, cubana, dominicana, canaria ed equatoguineana. Studia i rapporti letterari tra Italia e Spagna nel Novecento e dirige la collana "Un mare di sogni", che diffonde opere di letteratura italiana tradotte in spagnolo in America Latina. Altre notizie nel sito: <https://sites.google.com/site/danilomanera/Home>.

Roberto Vecchi è professore associato di Letteratura Portoghese e Brasiliana presso l'Università di Bologna. In Portogallo, è ricercatore associato presso il CES (Centro de Estudos Sociais) della Università di Coimbra e presso l'ELAB, il Laboratório de

Estudos Literários Avançados della Universidade Nova de Lisboa. In Brasile, è ricercatore CNPq e si occupa dei rapporti tra contesto storico e produzione culturale. È *Honorary Professor* (2012-2015) di Lusophone Studies presso la School of Cultures, Languages and Area Studies della University of Nottingham.

Roberto Mulinacci è professore associato di Lingua e Linguistica Portoghese e Brasiliana all'Università di Bologna. Ha pubblicato, in Italia e all'estero, svariati studi sulle letterature portoghese e brasiliana e ha tradotto alcuni dei principali autori lusofoni (Pessoa, Guimarães Rosa e Mia Couto, tra gli altri). I suoi attuali interessi di ricerca riguardano in particolare la storia e la teoria della traduzione, nonché la sociolinguistica del portoghese contemporaneo e le politiche linguistiche della Lusofonia.

Giovanni Catelli è nato a Cremona. Autore di prosa e poesia, i suoi racconti sono apparsi sulla «Nouvelle Revue Française», sul «Corriere della Sera», sul sito letterario Nazioneindiana e sulle riviste «L'Indice dei Libri», «Diario», «L'Immaginazione». I suoi libri sinora pubblicati sono: *In fondo alla notte* (Solfanelli, 1992), *Partenze* (Solfanelli, 1994), *Geografie* (Manni, 1998), *Lontananze* (Manni, 2003), *Treni* (Manni, 2008). È recentemente uscito *Diorama dell'Est* (Lavieri, 2013). *Geografie*, con una prefazione di Franco Loi, è stato tradotto in ceco, russo e ucraino. Altri racconti sono stati tradotti e pubblicati in ceco, slovacco, russo e finlandese. Collabora con «L'Indice dei Libri», la rivista praghese «Babylon» e dirige Cafè Golem, la pagina culturale di Eastjournal.net.

TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim
Vieillir selon Flaubert

| 2 |

Simone Cattaneo
La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

| 3 |

Oleg Rummyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent, Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)
Provence and the British Imagination

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)
Tabucchi o Del Novecento

