AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

UNIVERSITÉ
FRANCO
ITALIENNE

Università degli Studi di Salerno
DOTTORATO IN ITALIANISTICA
XIII CICLO
LA LETTERATURA NELLE SUE
INTERFERENZE DISCIPLINARI

Université de Lorraine
ECOLE DOCTORALE LANGAGES, TEMPS,
SOCIETE
DOCTORAT EN LANGUES, LITTERATURES ET
CIVILISATIONS
SPECIALITE ITALIEN

Thèse de Doctorat nouveau régime

Costruzione dei personaggi e impegno civile nella prosa narrativa e giornalistica di Antonio Tabucchi.

Présentée et soutenue publiquement par:

Gianmarco Gallotta
le

JURY :

Civilté/Prénom/Nom	Lieu de la fonction	Rôle
Mme Pérette-Cécile Buffaria	**Université de Lorraine**	**Directeur**
Mme Rosa Giulio	**Université de Salerno**	**Co-directeur**
Mme Elsa Chaarani	**Université de Lorraine**	**Présidente**
M Epifanio Ajello	**Université de Salerno**	**Rapporteur**
	Co-rapporteur :	
Mme Barbara Meazzi	**Université de Nice**	**Co-rapporteur**
M Rosario Castelli	**Université de Catania**	**Co-rapporteur**

INDICE / TABLE DES MATIÈRES

Introduzione…….....4

I PARTE

1. I personaggi tabucchiani

1.1 Alcuni elementi di teoria critica sul personaggio……....11

1.2 Personaggi «piatti» o «a tutto tondo» in Tabucchi……..22

1.3 Sistema dei primi personaggi tabucchiani….....…….....26

1.4 La catarsi del personaggio: il caso Pereira……..41

1.5 Il tempo delle lettere……45

1.6 La morte di Tristano, la vita dell'autore……..47

1.7 Alla ricerca dell'identità perduta: il *Notturno indiano*……....50

1.8 Alla ricerca dell'identità perduta II: la ricerca solitaria di Spino……....54

II PARTE

2. Una lettura sui personaggi tra Pirandello e Tabucchi

2.1 Tabucchi e Pirandello: un confronto……...63

2.2 I personaggi «reali» in Pessoa……70

2.3 Due coscienze: Pereira e Moscarda……75

2.4 Pereira, Moscarda e la religione……..84

2.5 Il personaggio non conclude……89

III PARTE

3. L'*engagement* in Antonio Tabucchi

3.1Cronistoria della figura intellettuale……93

3.2 L'impegno del romanzo…….....106

3.3 Antonio Tabucchi, uno scrittore impegnato?.....125

3.4 L'*affaire* Sofri……...133

3.5 Sulla giustizia…….....139

3.6 La politica in Tabucchi……142

IV PARTE

4. A. Tabucchi, *L'oca al passo*. Lettura e analisi

4.0 Introduzione alla raccolta.....148

4.1 Avvenimenti italiani.....151

4.2 Avvenimenti esteri.....170

4.3 L'Italia in rapporto con l'estero.....178

V PARTE

5. Appendice/*Annexes*

Gianmarco Gallotta: saggi e articoli

5.1 *L'engagement in Italia tra passato e presente: alcune traiettorie*.....188

5.2 : *(Infra)leggere Tabucchi: (d)istruzioni per l'uso*.....201

5.3 «Sostengo la letteratura»: gioco delle citazioni, influenze e sistema dei personaggi nell'opera di Antonio Tabucchi.....219

5.4 *L'opera di Tabucchi: l'impegno, i personaggi, il romanzo italiano contemporaneo*.....229

5.5 *Una riflessione sul tragico nell'opera di Antonio Tabucchi*.....238

5.6 Recensione A. Tabucchi, *Per Isabel. Un mandala*.....250

5.7 Recensione Paolo Di Paolo, Dacia Maraini, Romana Petri, Ugo Riccarelli, *Una giornata con Tabucchi*…….....253

5.8 Poster *Pereira pretend : du roman d'Antonio Tabucchi au film de Roberto Faenza*.....257

Conclusioni……258

Bibliografia……264

Libretto delle citazioni…….....276

Riassunto della Tesi.....320

Résumé de thèse…….....325

Introduzione

La presente ricerca si propone di indagare su alcune piste in seno all'opera di uno degli scrittori italiani contemporanei di maggior successo in Italia ma sopratutto all'estero e in particolare in Francia: Antonio Tabucchi (1943-2012). La scelta di questo soggetto, in un contesto internazionale di ricerca, deriva in effetti dal successo e dalla grande quantità di studi condotti sull'autore, in Francia in particolare spesso più numerosi che in Italia, grazie anche all'inserimento delle opere dello scrittore nei programmi dei percorsi abilitanti all'insegnamento (*Agrégation*, *Capes* 2007). I numerosi studi condotti oltralpe, e alcuni vuoti tematici[1], mi hanno indotto a pensare che una cotutela italo-francese potesse rispondere meglio a esigenze di completezza, fornendo spesso un'occasione di confronto su metodologie e analisi comparative di cui il presente lavoro si è avvalorato, essendo gli italiani tendenzialmente più storicistici, mentre i francesi piuttosto strutturalisti e comparatisti.

In particolar modo la presente ricerca ha voluto analizzare principalmente due *topoi* all'interno dell'opera tabucchiana, spesso tralasciati o trattati marginalmente in monografie, tesi di dottorato o altri studi sull'autore toscano; questi sono: il rapporto autore-personaggio-lettore all'interno della sua opera e la tematica dell'impegno, considerato alla luce sia della sua opera letteraria che giornalistica. L'idea di questo lavoro, infatti, se da un lato è quella di analizzare i personaggi tabucchiani, il loro rapporto con l'autore implicito, e di conseguenza il rapporto tra narratore e lettore, dall'altra vede legarsi indissolubilmente questi personaggi alla cronaca, all'attualità, alla

[1] Dopo numerosi articoli, soltanto nel 2011 è stato pubblicato uno studio esaustivo dell'influenza dell'immagine nell'opera tabucchiana: THEA RIMINI, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio 2011. Un altro vuoto tematico che resta ancora da indagare è il suo rapporto con la musica, altro leitmotiv delle sue opere.

ciclicità della Storia[2].

Per quanto concerne il primo momento, è possibile rintracciarlo nelle prime due parti del presente lavoro, rispettivamente *I personaggi tabucchiani* e *Una lettura sui personaggi tra Pirandello, Tabucchi e Pessoa*; particolarmente nella parte I mi è apparso opportuno fornire alcuni elementi di teoria critica definiti sulla nozione del personaggio letterario. Per tutto questo primo capitolo, ho preferito utilizzare come strumento di indagine dell'opera tabucchiana prevalentemente il saggio di Seymour Chatman (1928-) *History and discourse* (nella sua traduzione italiana *Storia e discorso*[3]) per diverse ragioni; questo studio infatti, essendo relativamente recente (la traduzione italiana è del 2003), che si presta bene ad una *summa* di forme narrative moderne e a descrizioni del rapporto autore-personaggio che hanno aiutato il sottoscritto nello studio delle opere tabucchiane, particolarmente per definire quel concetto dell'*implied author,* non nuovo ad una critica europea. La scelta di questo saggio è inoltre dettata dai continui rimandi alla commistione letteratura-cinema, del quale Seymour Chatman è uno dei maggiori esponenti; mi è pertanto sembrato un valido supporto nello studio di un autore, Antonio Tabucchi appunto, che nella costruzione delle sue opere non nega l'influsso cinematografico di cui sovente il cinema ne è la base, come si vedrà al paragrafo 1.3. In seguito mi soffermo ad analizzare il rapporto autore-personaggio all'interno della sua produzione letteraria: dal primo romanzo *Piazza d'Italia* (1975) a *Si sta facendo sempre più tardi* (2003). L'ordine di analisi scelto per questa ricerca non è strettamente cronologico: saranno infatti indagate affinità stilistiche e narrative come avviene, ad esempio, nei paragrafi

[2] Fin dagli esordi la pagina letteraria accoglie la storia ma diventa anche il regno dell'immaginazione, si confronta con il reale ma lascia spazio anche all'irreale, segue il filone degli eventi accertati e documentati ma imbocca anche i sentieri della fantasia. In GIOVANNI CAPECCHI, *Antonio Tabucchi, la storia e il sogno*, «Fronesis», a. III, n. 6, luglio-dicembre 2007, pp. 27-49

[3] Da sottolineare che del saggio ancora non è stata realizzata una traduzione francese, aspetto rivelatore probabillmente di un approccio etnocentrico degli studi francesi in rapporto a quelli italiani.

Alla ricerca dell'identità perduta: il Notturno indiano e *Alla ricerca dell'identità perduta II: la ricerca solitaria di Spino*, in cui la *quête* del personaggio non lascia esplicitamente trasparire un dialogo tra il personaggio e il narratore, aspetto che invece sarà fortemente presente nelle opere successive.

Nella seconda parte analizzo l'opera tabucchiana alla luce dell'influenza di Luigi Pirandello (1867-1936) e Fernando Pessoa (1888-1935), particolarmente intorno al concetto di creazione del personaggio letterario, sottolineando affinità e differenze nelle poetiche dei tre scrittori. Come emerge dal paragrafo 1.3, l'influenza esplicita dei due autori sopra menzionati si rende evidente nell'opera tabucchiana a partire dalla pubblicazione de *I dialoghi mancati* (1988). In seguito, nella II parte dal titolo *Una lettura sui personaggi tra Pirandello, Tabucchi e Pessoa*, mi soffermo su un'analisi comparativa tra Tabucchi e Pirandello (2.1) particolarmente affrontando la tematica del "dialogo" tra gli autori e i personaggi delle loro opere, dei personaggi frammentati, scissi, come emergerà dal presente capitolo, e che i due autori descrivono come "esseri reali". Nel breve paragrafo 2.2 verranno analizzate principalmente tre opere in traduzione italiana di Fernando Pessoa, il *Libro dell'inquietudine* (1986), l'opera di un suo eteronimo attraverso le *Poesie di Alvaro de Campos* (1993) e *Lettere alla fidanzata* (1988), che hanno esplicitamente marcato l'opera tabucchiana. In seguito, nel paragrafo *Due coscienze: Pereira e Moscarda*, vengono comparati ed esaminati due protagonisti: Vitangelo Moscarda di *Uno, nessuno e centomila* (1926) e quello tabucchiano dall'omonimo romanzo *Sostiene Pereira* (1994), che rivelano entrambi la scissione dell'io, ma che gradualmente riescono a uscire dalla situazione di *impasse* nella quale si trovano all'inizio delle opere. Viene inoltre analizzato (2.4) il rapporto dei due protagonisti con la religione che, attraverso il gioco dello specchio di cui si leggerà nel paragrafo precedente, lascerà trasparire di riflesso anche il rapporto dei due autori con la fede.

La seconda tematica maggiore analizzata nel presente lavoro è

l'impegno nell'opera di Tabucchi, che analizzo nei capitoli intitolati *L'engagement in Antonio Tabucchi* e *Analisi de L'oca al passo*. Se ogni definizione di tale concetto può apparire aleatoria, troppo vasta, ho cercato di definire e tracciare un profilo storico di questa nozione, per comprendere se e in che modo fosse possibile descrivere Antonio Tabucchi come autore cosiddetto "impegnato" (3.1). Ho così cercato nelle sue opere alcuni passaggi, momenti in cui la concezione dell'*engagement* fosse maggiormente espressa attraverso l'opera letteraria[4], come si può evincere dal paragrafo *L'impegno del romanzo* . Non è prerogativa del presente lavoro esprimersi su una possibile ascrizione di Tabucchi alla "categoria intellettuale", ma piuttosto quella di sottolineare la presenza, all'interno dei suoi romanzi, della Storia, della società civile, della denuncia delle ingiustizie, del racconto come memoria, sulla scia di illustri precedenti nel panorama letterario italiano, tra cui Leonardo Sciascia e Pier Paolo Pasolini tra gli altri. Nel paragrafo *Antonio Tabucchi, uno scrittore impegnato?* , oltre ad un breve rimando storico, particolarmente alla polemica tra Palmiro Togliatti (1893-1964) ed Elio Vittorini (1908-1966), sono trattate le opinioni sul ruolo dell'intellettuale in Italia prevalentemente tra Antonio Tabucchi, Umberto Eco (1932-) e Alberto Arbasino (1930-). Nei tre paragrafi seguenti (3.4-3.7) a dominare è l'analisi della tematica giudiziaria, presente prevalentemente in un suo saggio, *La gastrite de Platon* (1997), edito dapprima in Francia grazie al supporto di Bernard Comment, oltre che in numerosi articoli che saranno presi in analisi. In particolare nel paragrafo 3.4 dal titolo *L'affaire Sofri*, sempre alla luce dell'impegno, analizzo dapprima la sua relazione con le battaglie civili, come la difesa per l'ex direttore di «Lotta Continua» Adriano Sofri, o ancora attraverso l'analisi di opere in cui si evince il suo rapporto con la politica, la giustizia e l'informazione. Infatti, se Tabucchi

[4] «Che la letteratura torni a far infiammare animi e polemiche, è un fatto ottimo. Se la letteratura, insomma, serve a risvegliare le idee, anche se sono quelle retrive e reazionarie del signor Doninelli, io sono contento. Vede, quando uno scrittore viene attaccato per le idee che porta avanti, allora questo vuol dire che la letteratura è ancora importante.» in POLESE RANIERI, *Luca Doninelli? Un nostalgico dei regimi fascisti*, «Corriere della Sera», 10 marzo 1994.

non è definibile propriamente come un personaggio mediatico, la sua volontà di denuncia e di lotta per le battaglie politiche e civili lo conducono a utilizzare un mezzo classico come quello della stampa, anche se talvolta in modo discontinuo, come d'altronde Umberto Eco, Leonardo Sciascia (1921-1989), Carlo Ginzburg (1939-) nella difesa dell'ex "lottatore continuo" [5] . Nel paragrafo 3.6 mi soffermo prevalentemente su un articolo apparso su « MicroMega» in cui è presente un dialogo tra Tabucchi e Francesco Saverio Borrelli (1930), e dal quale si evince un profondo e vivo interesse dello scrittore per il sistema giudiziario italiano, come si può desumere anche dal capitolo precedente. Nell'ultimo paragrafo di questo capitolo (3.7) mi sono soffermato su articoli e interviste in cui si potesse evincere il pensiero tabucchiano e il suo rapporto con la politica; se infatti nei capitoli precedenti questo *topos* è stato ricorrente, ho trovato significativo sottolineare quei passaggi in cui lo stesso autore ha esplicitato le sue idee in proposito.

La IV parte potrebbe definirsi una prosecuzione della precedente, che ho scelto però di rendere come un capitolo autonomo per una differente metodologia e affinità di analisi del materiale in esso presente. Saranno difatti analizzati quaranta articoli giornalistici che Antonio Tabucchi ha scritto tra il 1997 e il 2006 per diversi quotidiani italiani ed esteri, prevalentemente da «L'Unità» a «El País» passando per «Le Monde», e raccolti in *L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando* (2006) . Tale scelta è dovuta all'esemplarità che questi articoli rappresentano in quella graduale ascesa che la componente civile occupa nella sua opera; a partire dagli anni Novanta, infatti, si intensifica la produzione giornalistica, allo stesso tempo in cui il suo sguardo passa da un contesto italiano a uno prevalentemente europeo e

[5] «In questa baldoria forse un piccolo gesto apparentemente insignificante da parte di chi può farlo, e invece estremamente significativo. Vorrebbe dire tante cose, agli italiani. Oltre che ripristinare un senso di legalità ormai in apnea, anche un messaggio a suo modo storico.» in A. TABUCCHI, *Sofri, una grazia per l'Italia*, «L'Unità», 1 agosto 2002.

mondiale[6].

Nella V e ultima parte ho raccolto quattro degli articoli che ho scritto nel corso del dottorato di ricerca e che mi sono serviti per progredire nei miei studi. Il primo è frutto di un convegno dal titolo *Il mito, il sacro e la Storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico* che si è tenuto nel novembre 2012 all'Università degli Studi di Salerno; il secondo viene dalla relazione che ho tenuto al XV convegno della *Società Italiana per lo Studio della Modernità Letteraria* (Mod) all'Università di Sassari nel 2013. Il terzo proviene dalla relazione proferita in occasione del XVII congresso dell'*Associazione degli Italianisti Italiani* (ADI) tenutosi nel settembre 2013 a Roma, e l'ultimo è alla base della relazione preparata per il *American Association for Italian Studies* (AAIS) 2014 tenutosi all'Università di Zurigo nel maggio 2014. Ho preferito inserire i miei articoli più rappresentativi in questo spazio a dimostrazione del percorso che ho svolto per arrivare alla fine di questo terzo ciclo di studi, che mi hanno fornito un'occasione di confronto, di crescita professionale e di stimoli senza i quali questo lavoro non avrebbe visto la luce. Sempre in appendice ho inserito l'insieme delle traduzioni dall'italiano al francese delle citazioni più lunghe (infratesto) presenti in questa ricerca. La necessità di queste traduzioni è stata ideata in funzione di quegli studiosi di italianistica e francofoni che, per ragioni bibliografiche o di una maggiore comprensione del presente studio, potessero beneficiare di questo contributo.

[6] «Il tutto ci è vietato, ma del tutto possiamo conoscere parti sufficienti a farci capire di più se riusciamo a collegarle fra di loro, a mettere assieme i frammenti degli avvenimenti che accadono e che ci vengono forniti in maniera discronica, illogica, palindroma.» in ANTONIO TABUCCHI, *L'oca al passo, Notizie dal buio che stiamo attraversando*, Milano, Feltrinelli, 2006.

1.
I personaggi tabucchiani

1.1

Alcuni elementi di teoria critica sul personaggio

> Il corpo umano potrebbe non essere altro che un'apparenza. Nasconde la nostra realtà. Prende consistenza sulla nostra luce o sulla nostra ombra. La realtà è l'anima. Parlando in assoluto, il nostro volto è una maschera. Il vero uomo è quello che sta sotto l'uomo. Se si riuscisse a scorgere quell'uomo lì, nascosto e protetto da quell'illusione che si chiama carne, si avrebbe più di una Sorpresa. L'errore comune è prendere l'essere esterno per l'essere reale.
>
> VICTOR HUGO, *I lavoratori del mare* (trad. it. di Giacomo Zanga), Milano, Mondadori, 1995.
>
> Se infatti esiste un'ovvia distanza tra lo scrittore come persona e l'autore di un testo, che non necessariamente coincidono, credo che vadano ridimensionate le affermazioni del formalismo e dello strutturalismo, tanto di moda un tempo, per dare la giusta rilevanza al contesto in cui lo scrittore agisce e alla sua storia personale.
>
> A. TABUCCHI, *Osservando il Novecento*, «MicroMega», 1/1999.

Prima di addentrarmi nelle dinamiche in merito al rapporto autore-personaggio e al processo di creazione del personaggio letterario nell'opera di Antonio Tabucchi, ho trovato opportuno presentare dapprima un panorama della critica nel Novecento che verte intorno a queste questioni.

La critica formalistica e strutturalista[7] hanno notevolmente ridotto il personaggio letterario ad una mera funzione dell'intreccio, riducendo l' identità al suo ruolo narrativo, finendo per appiattirlo alle sue azioni e semplificandolo

[7] In letteratura si parla di **Strutturalismo** quando ogni oggetto di studio costituisce una struttura, un insieme organico in cui gli elementi non hanno valore funzionale in sé ma lo assumono nelle relazioni di ciascun elemento rispetto a tutti gli altri. Diversamente da questo il **Formalismo** è una corrente nata in Russia agli albori del XX secolo che vede il linguaggio letterario senza alcuna funzione pratica. Per loro, la letteratura è quel linguaggio che, attraverso particolari scelte stilistiche e strutturali, riesce a comunicare un determinato concetto.

ad un elemento che «serve» a far funzionare una storia, o meglio a determinare un avvenimento all'interno di una narrazione. Questa interpretazione «funzionale» del personaggio non è una novità nell'ambito della critica letteraria; già Aristotele l'aveva teorizzata, soffermandosi però al solo panorama della tragedia, e sottolineando la prevalenza dell'intreccio rispetto al personaggio:

> La tragedia è infatti imitazione non di uomini, ma di azioni e di modo di vita. Non si agisce dunque per imitare i caratteri, ma si assumono i caratteri a motivo delle azioni; pertanto i fatti, cioè il racconto, sono il fine della tragedia e il fine è la cosa più importante di tutte[8].

Ciò che quindi conta nel pensiero di Aristotele (384, 3-322) è la *mimèsis* (imitazione o rappresentazione) delle azioni e non i personaggi che le compiono; questi sono soltanto meri agenti, che possono essere suddivisi in nobili o ignobili. La nozione di carattere viene così a porsi su un piano secondario. Ad ogni modo i personaggi aristotelici possono essere ulteriormente suddivisi in: a) nobili o ignobili; b) appropriati all'azione; c) conformi alla tradizione; d) coerenti rispetto alla vicenda, dall'inizio alla fine. A convergere con le posizioni tracciate da Aristotele sono quelle dei formalisti e di diversi strutturalisti; si pensi al caso di Vladimir Jacovevlič Propp (1895-1970), la prima parte del pensiero di Roland Barthes (1915-1980), Cvetan Todorov (1939) e buona parte della narratologia francese come Henry Brémond (1865-1933) e Algirdas Julien Greimas (1917-1992). Come Aristotele, anche questi vedono il personaggio come partecipante o attante e non lo analizzano singolarmente, osservando le loro azioni nella narrazione piuttosto che come essere a sé stante. Senza entrare nel dettaglio delle singole posizioni, bisogna riconoscere un posto di rilievo allo schema attanziale proposto da Algirdas Greimas, che riconduce la logica del racconto secondo la logica della proposizione: come questa ha un verbo, un soggetto, un oggetto, un complemento, allo stesso modo per Algirdas Greimas ogni racconto ha degli *attanti* che dispongono la loro funzione entro coppie quali

[8] ARISTOTELE, *Poetica*, (tr. it. a cura di Diego Lanza), Milano, Bur, 1987, p. 137.

soggetto/oggetto, donatore/destinatario, adiuvante/opponente. Sebbene si possa considerare la posizione di Algirdas Greimas proficua per ulteriori sviluppi ed analisi, a questa manca la "modestia" dello studio di Vladimir Propp che si limita solo ad una serie circoscritta di racconti e interessandosi particolarmente alle «funzioni» dei personaggi, distinguendone appunto trentuno in luogo di sei. Vladimir Propp infatti aveva settorializzato i suoi studi alla letteratura di folklore, concentrando cioè la sua analisi alla fiaba di magia. Ed è proprio questa critica che si può muovere a Algirdas Greimas; la sua proposta, difatti, sembra non poter prendersi carico dello studio di testi narrativi complessi, rendendo evidente l'impossibilità di un modello universale capace di analizzare un racconto, che è sempre prodotto della propria epoca e della propria cultura[9]. Il comune denominatore di un simile approccio critico è l'idea che il personaggio non è il vero padrone delle sue azioni, né colui che muove gli eventi; si potrebbe affermare che il personaggio resta inumano, un oggetto della narrazione la cui importanza di analisi è spesso secondaria, al contrario di ciò che accade nell'opera tabucchiana.

Cvetan Todorov, sebbene abbia seguito le orme di Vladimir Propp, ha tuttavia il merito di aver fornito due ampie categorie narrative: una incentrata sulla trama e l'altra sul personaggio. La prima è transitiva: l'attenzione cade cioè sull'azione, sul predicato più che sul soggetto; la seconda, invece, piuttosto intransitiva: il peso cade sul soggetto. Inoltre nel primo caso da un tratto del personaggio derivano immediatamente certe azioni che fanno verificare questo tratto: il personaggio si ritrova così ad avere meno possibilità di scelta. In modo particolare Cvetan Todorov riduce a tre tipi di rapporto che possono instaurarsi fra i personaggi:

> on s'aperçoit vite qu'il est facile de le réduire à trois seulement: désir, communication et participation […] Nous disposons donc de trois prédicats qui désignent des rapports de base. Tous les autres rapports peuvent être dérivés de ces trois-là, à l'aide de deux règles de dérivation[10].

[9] CESARE SEGRE, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, 45-51.
[10] TZVETAN TODOROV, *Les categories du récit littéraires*, «Communications» , n 8, 1966, p. 133.

Sullo stesso numero della rivista «Communications» è presente anche un intervento di Henri Brémond in cui in una dimensione antropologica collega esplicitamente le differenti funzioni dei personaggi ai comportamenti umani. Questo permette di partire da «tipi» di personaggi che corrispondono a «tipi» umani; nello specifico Henri Brémond scrive:

> Aux types narratifs élémentaires correspondent ainsi les formes les plus générales du comportement humain. […] En construisant, à partir des formes les plus simples de la narrativité, des séquences, des rôles, des enchaînements de situations de plus en plus complexes et différenciés, nous jetons les bases d'une classification des types de récit[11].

Henri Brémond individua questa riduzione del personaggio a funzione[12] nel fatto che il vero soggetto della narrazione è divenuto il linguaggio; se è vero che la narrazione avrà bisogno comunque del personaggio che muove l'azione, questo si ritrova ad essere spersonalizzato e il linguaggio assume il compito di creare quell'interazione tra scrittore, personaggio e lettore; come afferma anche Roland Barthes:

> Il racconto non fa vedere, non imita; la passione che può accenderci alla lettura di un romanzo non è quella di una "visione" (di fatto noi non "vediamo" niente), è quella del senso, cioè di un ordine superiore della relazione, che possiede anch'esso le sue emozioni, le sue speranze, le sue minacce, i suoi trionfi: "quel che succede" nel racconto, dal punto di vista referenziale (reale) alla lettera non è: nulla, "quel che succede" è tutto e solo il linguaggio, l'avventura del linguaggio, la cui venuta non smette mai d'essere celebrata[13].

Già agli albori del XX secolo ci si avvia verso la creazione di una teoria

---

[11] HENRI BRÉMOND, *La logique des possibles narratifs*, « Communications » , n 8, 1966, p. 76.

[12] Non solo in Vladimir Propp, ma anche in Henri Brémond e Barhes. *Cfr*. anche P. Hamon che nel celebre articolo *Statut sémiologique du personnage* elabora una teoria critica del personaggio fondata su quattro postulati secondo la quale il personaggio non è né una nozione esclusivamente letteraria, né esclusivamente antropomorfa, né legata ad un sistema semiotico in cui subentra la nozione della partecipazione del lettore nella costruzione del testo. *Cfr* PHILIPPE HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*, «Littérature», 6, 1972.

[13] ROLAND BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Communications» (trad.it. *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti)* in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 5-46.

aperta del personaggio grazie alle teorie di Henry James (1843-1916) che sposta l'interesse dall'intreccio al personaggio, considerando quest'ultimo come preesistente rispetto al primo[14]. L'interesse di James è quello di costruire dei personaggi «complessi», il più possibile a tutto tondo, con una complessa psicologia e che scatenano degli eventi senza esserne dominati; i suoi studi si soffermano quindi principalmente sul primo elemento, considerando il personaggio più importante rispetto alle azioni che derivano da essi.

Ad andare a fondo verso questa teoria è il critico letterario e cinematografico Seymour Chatman (1928) di cui uno dei più grandi meriti è di aver rimarcato che «le storie esistono soltanto dove si presentano sia eventi che esistenti, e non vi possono essere eventi senza esistenti[15]».

Negli stessi anni anche Roland Barthes finisce per compiere una significativa ritrattazione proprio sulla nozione del personaggio; difatti, dopo essersi espresso per anni contro uno studio psicologico del personaggio[16], arriva anch'egli alle tradizionali nozioni di «tratto» e «personalità», affermando che:

> il personaggio è un prodotto combinatorio: la combinazione è relativamente stabile (caratterizzata dal ritorno dei semi) e più o meno complessa (comportando tratti più o meno congruenti, più o meno contraddittori): questa complessità determina la "personalità" del personaggio, altrettanto combinatoria quanto il sapore di una pietanza o l'aroma di un vino[17].

Contro una visione formalistica del personaggio si schiera vigorosamente anche Robert Alter[18] (1935), che richiama il valore universale dei personaggi quali figure che continuano ad affascinarci proprio perché ripropongono dilemmi universali e illuminano la vita paragonandoli, sotto questo aspetto, ai classici, i cui personaggi sembrano riproporsi e reincarnarsi di generazione in

[14] HENRY JAMES, *L'arte del romanzo*, (tr. it. da *The art of fiction*, 1884) Lerici, Milano 1959, 48.
[15] SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso* (*Story and discourse*, tr. it. di Elisabetta Graziosi), Milano, Il Saggiatore, 2003, p. 117.
[16] Vada ricordato il celebre numero della rivista «Communications» in cui Barthes poneva la nozione del personaggio come secondaria rispetto a quella dell'azione.
[17] ROLAND BARTHES, *S/Z* (ed. or. *S/Z*, Paris, Seuil, 1970), Torino, Einaudi, 1972, p. 66.
[18] ROBERT ALTER, *I piaceri della lettura. Il testo liberato*, Leonardo, Milano, 1990.

generazione in nuovi romanzi, la cui importanza è esplicitata magistralmente in un saggio[19] di Italo Calvino (1923-1985). Come opererà T. nella sua narrativa, anche Robert Alter dà piena libertà ed autonomia al personaggio letterario, spesso visto come autonomo e disgiunto dalla penna del suo creatore[20], come quando scrive:

> Un romanzo autocosciente è quello che ostenta sistematicamente le proprie condizioni di artificio e così facendo scandaglia la problematica relazione tra verosimiglianza, artificio e realtà…Un romanzo pienamente autocosciente è quello in cui fin dall'inizio alla fine, per mezzo dello stile, dal punto di vista narrativo, dei nomi e delle parole imposte ai personaggi, del disegno della narrazione, della natura dei personaggi e di ciò che capita loro, vi è uno sforzo coerente di trasmettere l'impressione che il mondo narrativo è una costruzione dell'autore costituita su uno sfondo di tradizioni e convenzioni letterarie[21].

Come accennato in precedenza uno dei primi critici letterari che arriva a ribaltare i precedenti studi sul personaggio è il critico statunitense Seymour Chatman che, proponendo una teoria aperta[22] del personaggio, afferma che il lettore contribuisce nel processo creativo di costruzione del personaggio; piuttosto che fermarsi a riflettere su cosa il personaggio è, questi liberamente interpreta, così che «la loro personalità rimane aperta, soggetta a ulteriori congetture e arricchimenti, analisi e revisioni[23]». Principalmente per questo esauriente approccio metodologico ho scelto di adoperare questo studio nello sviluppo di questo capitolo. Queste teorie sembrano essere fortemente presenti nell'opera tabucchiana, che scrive:

> Le problème, c'est que l'auteur n'a pas tout compris et qu'il demande une aide au lecteur, ce cher ami inconnu. Il lui dit de faire sa part de travail pour que celui

[19] ITALO CALVINO, *Perché leggere I classici*, Milano, Oscar Mondadori, 1995.
[20] «Lungi da noi il pensiero di volerlo seguire colà. Esistono cose che nessun romanziere e nessuno storico dovrebbe mai tentare; esistono scene nel dramma della vita che nemmeno un poeta dovrebbe permettersi di descrivere», ROBERT ALTER, *Partial magic, The novel as a self-conscious genre* in SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso*, *op. cit.*, p. 273-4.
[21] *Ivi*, p. 275.
[22] Come d'altronde presentato precedentemente in UMBERTO ECO, *Opera Aperta*, Milano, Bompiani, 1967.
[23] SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso*, *op. cit.*, p. 123

> qui écrit et celui qui lit recollent les morceaux et cherchent à comprendre cette chose étrange qu'on appelle la vie et qu'ils sont en train de traverser ensemble[24].

Uno dei passaggi più interessanti di Seymour Chatman utile ad analizzare la poetica tabucchiana è quello sullo statuto del personaggio in cui prevale il suo ruolo come predominante su quello dell'opera letteraria in sé; scrive a tale proposito:

> Dire che i personaggi sono "mere parole" è sbagliato anche per altri versi. Troppi mimi, troppi *films* muti e senza didascalie, troppi balletti hanno mostrato la irrazionalità di una simile restrizione. Molto spesso ricordiamo vividamente dei personaggi inventati, ma non una sola parola del testo dal quale provengono, e in realtà si può dire che i lettori in linea generale rammentano i personaggi proprio in questa maniera[25].

Attraverso questi studi la concezione che ne scaturisce è di un personaggio esaminato sempre in rapporto ad altri personaggi, mai come un'entità disgiunta nel perimetro testuale in cui esso agisce[26]. Come si può dedurre dalle note al testo di T., questo approccio metodologico ha però il difetto di trascurare possibili relazioni verticali con altri personaggi, magari presenti in testi di altre epoche, lingue, culture con i quali magari esso è profondamente legato. Come espresso da Cesare Segre (1928), se si considera il personaggio come «un fascio di attitudini e di tratti caratteriali, deducibile dai suoi atteggiamenti e comportamenti, oltre che dalle sue parole esplicite e dai mimetismi o dalle menzogne operati con le parole[27]» uno studio esaustivo dovrebbe tenere in conto anche questi elementi.

Successivamente Seymour Chatman distingue tra tratti psicologici, abitudini, stati d'animo transitori e sensazioni. Sempre sulla nozione dei tratti

---

[24] A. TABUCCHI, *La littérature est une partouze*, «La Femelle du Requin» n°23, Automne 2003, p. 35.
[25] SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso*, p. 122.
[26] «L'identità di un personaggio è legata al sistema dei personaggi di un determinato testo. Dunque l'identità è un fenomeno relazionale, non necessariamente e non sempre circoscrivibile all'interno di un "gruppo di parole"» in GIOVANNI BOTTIROLI, *Introduzione. Differenze di famiglia* in *Problemi del personaggio*, Bergamo University Press, Edizioni Sestante, 2001, pp. 11.
[27] CESARE SEGRE, *Personaggi, analisi del racconto e comicità nel Romanzo di Tristano*, in *Los caminos del personaje en la narrativa medieval, al cuidado de P. Lorenzo Gradín*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 3-17

psicologici, Seymour Chatman pensa che la stessa metodologia di catalogazione riguardo ai personaggi è la stessa di cui ci serviamo per valutare gli esseri umani. Come quotidianamente conosciamo persone alle quali ci rapportiamo in base a personali modelli interpretativi, o ne creiamo dei nuovi al fine di creare un'idea del mondo, allo stesso modo è possibile analizzare dei tratti per schematizzare ed analizzare il personaggio letterario. Come si vedrà più avanti questo è il tipo di approccio che T. ha utilizzato in vita sia nel processo di creazione dei suoi personaggi sia in rapporto alle persone reali, come si evince dal saggio *Autobiografie Altrui* (2003).

Un aspetto molto interessante che viene assunto come elemento guida nello sviluppo di questo lavoro è, come accennato in precedenza, la "teoria aperta" del personaggio teorizzata da Seymour Chatman secondo cui:

> Una teoria funzionale [del personaggio] dovrebbe mantenersi aperta e considerare i personaggi come esseri autonomi e non come pure funzioni dell'intreccio. Dovrebbe mostrare che il personaggio viene ricostruito dal pubblico per mezzo di tracce esplicite o implicite, organizzate in un costrutto originale, che vengono comunicate dal discorso, attraverso qualsiasi *medium*[28].

Come nella teoria aperta del lettore affrontata da Umberto Eco[29] (1932), Seymour Chatman si interroga sugli elementi che il lettore costruisce circa il personaggio, ed in cosa consistono dunque le congetture e le revisioni intorno ad esso; questi inducono il critico americano a definire una "teoria aperta" del personaggio, come si è detto in precedenza. E allo stesso modo in cui Umberto Eco riflette sul ruolo di costruzione dell'opera letteraria da parte del lettore, anche Seymour Chatman sottolinea gli aspetti secondo i quali il lettore partecipa con il suo *background* emozionale ed esperienziale[30] alla creazione dell'opera. Il critico americano distingue inoltre tra personaggio «piatto» e a «tutto tondo»; mentre il personaggio piatto è rappresentato con pochi tratti o soltanto uno che predomina su tutti gli altri, in quello a tutto

[28] SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso*, *op. cit*., p. 123.
[29] UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
[30] «La narrativa evoca un mondo, e dal momento che non si tratta altro di una evocazione, siamo liberi di arricchirla con tutte le esperienze, reali o immaginarie, che abbiamo acquisito» in SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso*, *op. cit*, p. 124.

tondo il lettore si riconosce più facilmente per la molteplicità dei tratti che lo caratterizzano e quella particolare relazione che instaura con il lettore. In tale contesto vada ricordata anche l'opera di Vincent Jouve[31] che affida al lettore due tipi di competenze: una extratestuale (derivata dalle competenze del mondo reale) ed una intertestuale nella quale, contrariamente a T., i due momenti sembrano essere disgiunti tra loro. La prima è facilmente riconoscibile: durante la lettura si ricostruisce mentalmente l'insieme dei personaggi, le dinamiche, le ambientazioni in quel repertorio esperenziale che appartiene al nostro vissuto, alla nostra cultura, al nostro *background*. La competenza intertestuale è invece quella particolare capacità del lettore di operare dei paralleli fra un personaggio di un'opera ed altri personaggi presenti in altri testi. Uno degli aspetti più interessanti che Vincent Jouve analizza è che:

> L'intertextualité du personnage est d'autant plus intéressante qu'elle a un champ d'action très large. Elle peut faire intervenir dans la représentation non seulement des personnages livresques (romanesques ou non), mais aussi des personnages fictifs non livresques (personnages de cinéma, par exemple), voire des personnages « réels », vivants ou non, appartenant au monde de référence du lecteur[32].

Inoltre Vincent Jouve distingue tre tipi di lettura dei personaggi: effetto-personale, effetto-persona e effetto-pretesto. Nel primo tipo, attraverso un vago rimando al pensiero aristotelico, il personaggio è uno strumento testuale funzione dell'intrigo, ed il lettore è pienamente cosciente di ciò che andrà a leggere. Nell'effetto persona l'illusione narrativa è talmente forte che il lettore segue le vicende del personaggio come se fosse una storia reale. L'effetto pretesto al contrario sarà motivo per liberare le pulsioni emotive del lettore, divise a loro volta in tre tipi: libido *sciendi* (*voyeurisme*), libido *sentiendi* (soldi, sesso, morte) e libido *dominandi*. In questo tipo di lettura il personaggio così diviene non più l'insieme dei tratti che lo costituiscono, bensì l'insieme di tutte le qualità, le figure che lo

[31] VINCENT JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Puf, 1992.
[32] *Ivi*, p. 48.

formano.

Uno studio interessante legato alla percezione del lettore è quello di Christine Montalbetti (1965-) che, in rapporto alle diverse interpretazioni che si possono avere su *Madame Bovary* rimarca:

> Des millions, bien sûr, et pas même une par lecture ; et sans compter le fait qu'à cette démultiplication par « transcendance », ou démultiplication pragmatique, si l'on préfère, qui a lieu à chaque nouvelle lecture, s'ajoute un réajustement constant de l'image intérieure dans le temps même d'une seule lecture[33].

Il personaggio diviene così un essere fluttuante, in balia di due tipologie creatrici: il lettore implicito, che generalmente cerca di crearlo con tratti relativamente fissi, e l'atto creatore del lettore che rende il personaggio una figura aperta che richiede un suo sforzo per essere delineato. Ad ogni modo il lettore è spesso disorientato, spesso in difficoltà per le diverse strade aperte che lo scrittore implicito gli ha aperto dinnanzi.

Vada ricordato come esempio di personaggio «piatto» nell'opera tabucchiana il personaggio di Pereira nella prima parte del romanzo che con i suoi gesti ripetitivi come il tragitto casa-lavoro, il rapporto morboso con la fotografia della moglie defunta, le *omelettes* e le limonate ordinate nello stesso caffè rendono l'inetto protagonista spesso distante dal lettore dell'opera. In linea di massima, come si vedrà nel corso di questo lavoro, è però difficile applicare queste due categorie all'opera di T.; se da un lato infatti i personaggi tabucchiani sono tipizzati, talvolta creati con pochi tratti salienti, credo non sia mai possibile definirli come piatti. Sono probabilmente personaggi che con pochi tratti vengono assolutizzati, che sebbene non sia possibile collocarli in precise categorie narrative, si presentano allo stesso tempo come "familiari" e contemporaneamente distanti al lettore. Si pensi a romanzi quali *Notturno indiano*[34] o *Il filo dell'orizzonte*[35], in cui il lettore riconosce sin dall'*incipit* che la *quête* del protagonista è quella della ricerca

[33] CHRISTINE MONTALBETTI, *Le personnage*, Paris, Flammarion, 2003, p. 25.
[34] A. TABUCCHI, *Notturno indiano*, Palermo, Sellerio, 1984.
[35] ID, *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1986.

identitaria. Anche in questo caso i personaggi sono presentati con pochi tratti salienti; ad esempio di *Notturno indiano* sappiamo che il protagonista è un occidentale sulle tracce di un conoscente disperso in India. Un personaggio di certo non piatto, che ha delle allucinazioni che l'autore presenta attraverso *flashback* e *flashforward* che danno un'idea di un movimento spasmodico, ma che in viaggio verso l'ignoto (l'India appunto) il lettore può riconoscersi. Più difficile può risultare l'immedesimazione del lettore ne *Il filo dell'orizzonte*, in cui sebbene T. presenta sempre un personaggio talvolta piatto, attraverso una tecnica narrativa che appartiene al giallo, al romanzo di investigazione, al lettore può risultare "familiare" per la ricerca che viene innestata verso la ricerca di un significato esistenziale, inteso anche come fuga da un quotidiano sullo sfondo di una città grigia e monotona.

Il fine della letteratura tabucchiana se da un lato sembra dunque essere quello di condurre il lettore implicito ad una riflessione sulla Storia, sull'impegno, dall'altro sembra quello di creare inquietudine, come lo stesso autore afferma:

> Je peux m'enorgueillir d'une seule chose, c'est de ne pas être un écrivain qui tranquillise les consciences, parce que je crois que quiconque me lit reçoit au moins sa petite dose d'angoisse, et qui sait si, un jour, cette inquiétude-là ne finira pas par germer et par porter ses fruits[36].

[36] A. TABUCCHI, *L'atelier de l'écrivain*, *op. cit.*, pp. 170-171.

1.2

Personaggi «piatti» o a «tutto tondo» in Tabucchi

Una caratteristica dei personaggi tabucchiani è la capacità di stupire il lettore reale, lasciarlo interdetto conferendogli quel senso di imprevedibilità sino alla chiusura dell'opera. Con questo tipo di personaggio, inoltre, il narratore implicito tabucchiano spesso scrive che con il lettore ha una certa confidenza, come se si trattasse di un familiare o di un conoscente. Il *lector* dell'opera tabucchiana è spesso *in fabula*. Si prenda come esempio *Sostiene Pereira* quando alla fine dell'opera il lettore implicito continua ad interrogarsi circa il futuro del protagonista, i motivi e la destinazione del suo espatrio, la sua attività futura dopo una presa di coscienza più netta. O si pensi ancora alla famosa risata di Spino de *Il filo dell'orizzonte* che sarà analizzata nel presente lavoro nel paragrafo *Il protagonista alla ricerca di sé*; o ancora al finale aperto del *Notturno indiano*.

Come approfondimento e supporto alla comprensione dell'opera tabucchiana, si pensi allo studio di Seymour Chatman sul ruolo del personaggio; di seguito ad una analisi sulla sua funzione in Andrew Cecil Bradley (1851-1935), quello che il critico americano sottolinea è che sebbene i personaggi letterari non siano sempre trasposti da esseri reali non sarebbe fuorviante, nello studio del loro ruolo, utilizzare approcci metodologici analoghi a quelli utilizzati per le persone reali. Ciononostante è da escludere, secondo Seymour Chatman, ogni tentativo che miri a psicanalizzare il personaggio letterario come si trattasse di una persona reale; allo stesso tempo però non sarebbe fuorviante, a suo avviso, utilizzare il vocabolario della psicologia, della morale, e di tutti gli altri linguaggi di cui ci serviamo convenzionalmente per attribuirli a esseri in carne ed ossa, aspetto che d'altronde si ritroverà nell'opera di T.

Si potrebbe pertanto affermare che anche Seymour Chatman si rifaccia a posizioni testualiste, secondo le quali ogni studio, ogni approccio metodologico deve essere condotto a partire dal testo stesso all'interno del quale il personaggio è situato, posizione difesa in precedenza anche dal

Formalismo russo.

Altro aspetto senz'altro fondamentale dell'opera di Chatman è la riflessione fra autore reale-autore implicito-narratore e lettore reale-lettore implicito-narratario, e riprendendo l'opera di Wayne Clayson Booth (1921-2005) scrive:

> Scrivendo [l'autore reale] crea non soltanto un ideale, impersonale "uomo in generale" ma una implicita versione di "se stesso" che è differente dall'autore implicito che incontriamo nelle opere di altri… Sia che noi chiamiamo questo autore implicito lo "scrivente ufficiale" sia che adottiamo il termine recentemente ripreso da Kathleen Tillotson – l' "alter ego" dell'autore – è chiaro che l'immagine che il lettore ha di questa presenza è uno dei più importanti effetti conseguiti dall'autore. Per quanto impersonale si sforzi di essere, il suo lettore si costruirà inevitabilmente l'immagine dello scrivente ufficiale[37].

Alla luce di queste analisi, quale tra questi tipi di autore si riscontra maggiormente nell'opera tabucchiana? Se si osservano le note che aprono o chiudono le opere tabucchiane, si può immediatamente osservare il gioco che spesso viene a crearsi tra i diversi tipi di autore ed il suo lettore; spesso infatti l'autore alterna la sua funzione tra autore reale e narratore, sebbene quello che cerca di fornire maggiormente al lettore è un'immagine il più possibile «reale» di sé. Vada letto in questa chiave un mio articolo dal titolo *(Infra)leggere Tabucchi: (d)istruzioni per l'uso* sulle note ed altri elementi paratestuali in appendice a questo lavoro.

Spesso quello che T. mette in scena nei suoi romanzi è un autore implicito, spogliatosi cioè della responsabilità propria dell'autore reale, che cerca di mettere in scena dei personaggi che si presentano disgiunti dal proprio creatore mettendo in scena il loro vissuto. In questo senso è possibile parlare di irresponsabilità dell'autore che risulta disgiunto dalla propria opera; in questa distanza egli non ha voce e nessun modo di presentare i personaggi, i quali si ritrovano ad essere "catapultati" sulla scena. Altro tipo di autore mutuato da Wayne Booth e presentato da Seymour Chatman è il

[37] WAYNE CLAYSON BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1975 (trad. di Eleonora Zoratti e Alda Poli, *Retorica della narrativa*, Firenze: La nuova Italia, 1996) in SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso*, *op. cit.*, p. 155.

«narratore inattendibile»; egli è quel tipo di autore che cerca di mostrarsi distante sia dal narratore implicito che da quello reale. Anche questo tipo di autore è spesso presente, come si vedrà in seguito, nell'opera tabucchiana, dove viene presentato alla maniera pessoana come un «fingitore[38]». E mentre il narratore può essere «inaffidabile» non è così per il personaggio in quanto:

> Conoscere i suoi pensieri ci assicura una comunicazione personale. I pensieri sono veridici, a parte il caso di intenzionale auto-inganno: a differenza del narratore, il personaggio può essere "inattendibile" solo per se stesso[39].

Più complesso, secondo Seymour Chatman è il meccanismo che permette la trascrizione di pensieri, sentimenti, sensazioni che l'autore «riesce» a mettere su carta direttamente dalla mente del personaggio e che viene reso attraverso l'uso del discorso indiretto libero. Un'altra distinzione alla quale Seymour Chatman fa riferimento è tra narratore nascosto (*covert*) e narratore palese (*overt*). Il narratore nascosto è quello maggiormente presente nell'opera tabucchiana; è lui l'interprete della storia e resta dietro le quinte degli eventi cercando di far sentire la sua presenza il meno possibile; il personaggio deve quindi mettere in scena la sua storia lasciando il narratore dietro le quinte. Sebbene nascosto, il narratore può però spostare il suo punto di vista da un personaggio all'altro a sua discrezione, talvolta con passaggi meramente casuali riflettendo un insieme di ritratti impressionistici, spesso senza alcun nesso fra loro.

La descrizione d'ambiente è una delle forme più palesi che rivela la presenza del narratore; si pensi ad esempio agli *incipit* tabucchiani de *Il piccolo naviglio*, *Donna di Porto Pim* o *Sostiene Pereira*[40]. Per quanto

[38] FERNANDO PESSOA, *Il poeta è un fingitore*, (tr. e a cura di Antonio Tabucchi), Milano, Feltrinelli, 1988.
[39] SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso*, *op. cit.*, p. 165.
[40] Si prenda come esempio la corsa di Leonida in una «campagna immobile, attanagliata dal freddo» che contrasta con la presentazione di Capitano Sesto che al contrario viene presentato in «un pomeriggio di tarda estate e lui se ne stava seduto sul muretto di un sagrato polveroso» in A. TABUCCHI, *Il piccolo naviglio*, Milano, Feltrinelli, II ed. 2011, pp. 16-17. O all'*incipit* di *Donna di Porto Pim*: «Così è il mare che sta oltre le Colonne, senza fine e sempre uguale, dal quale emergono, come la piccola spina dorsale di un colosso scomparso, piccole creste di isole, nodi di roccia perduti nel celeste» in A. TABUCCHI, *Donna di Porto Pim*, Palermo,

concerne l'inattendibilità del narratore, può derivare da molteplici fattori quali cupidigia, incertezza, incredulità, o altro. Seymour Chatman inoltre precisa che il bersaglio della narrazione inattendibile è il narratore stesso in quanto, giocando un ruolo di personaggio, fornisce una visione distorta dei fatti. Al contrario la narrativa diaristica ed epistolare, sempre secondo il critico statunitense, è quella che vede una meno invasiva ed ingombrante presenza del narratore e cercando nell'opera una sua funzione, questa non si riduce che ad una mera opera di classificazione[41]. Nonostante ciò, se è vero che la forma diaristica è quella scrittura che va più vicino alla descrizione del vissuto del protagonista (si pensi per quanto concerne l'opera tabucchiana al romanzo epistolare *Si sta facendo sempre più tardi*), essa non è istantanea al momento in cui si svolge l'azione in quanto lo scrivente deve interrompere, fosse anche per un'istante, l'ascolto per scrivere ciò che sta ascoltando.
Chi sono i personaggi di un racconto? Quale funzione assolvono nel rapporto con il loro autore? Nello studio di un'opera l'interesse prevalente andrà alla storia o al personaggio? Si vedano ora, alla luce di queste riflessioni, sia su un piano orizzontale (autore-personaggio) che verticale (rapporto tra i personaggi di varie opere) queste relazioni nell'opera di T.

Su un piano orizzontale verranno analizzate tutte le opere di T., per cercare di individuare e descrivere quell'oscuro processo della genesi del personaggio letterario, il rapporto dell'autore con questi, e la sua presunta libertà sin dal processo creativo. Come si vedrà, la strada percorsa da T. ha diversi antecedenti nel panorama letterario novecentesco, sebbene io mi soffermi su quello italiano, in particolar modo in un confronto con Luigi Pirandello (1867-1936). Altro comune denominatore sono quegli elementi peritestuali che, come si vedrà nello specifico delle varie opere, riveleranno un

---

Sellerio, 1983, p. 13. O ancora a Lisbona, in «quel bel giorno d'estate, con la brezza atlantica che accarezzava le cime degli alberi e il sole che splendeva, e con una città che scintillava» in A. TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 7.

[41] Scrive Chatman: «La sua facoltà è quella banale di aver raccolto, o forse curato, l'edizione di lettere o di un diario per la stampa», SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso, op. cit.*, p. 179.

processo inconscio ed oscuro legato alla costruzione del personaggio letterario nell'opera dell'autore toscano.

1.3

Sistema dei primi personaggi

Nel processo di costruzione dei personaggi del primo romanzo, *Piazza d'Italia*[42] il primo aspetto che è possibile rimarcare ad una prima lettura è certamente la complessità onomastica, in seguito quella narrativa, come i casi di confusione patronimica tra Plinio e Garibaldo, e il nipote Volturno che viene chiamato Garibaldo, come suo padre. Probabilmente è l'unico romanzo tabucchiano in cui il nome di ogni personaggio letterario ne rievoca uno storico; Quarto e Volturno, ad esempio, rievocano rispettivamente i luoghi di partenza della «Spedizione dei Mille», in Liguria, alla volta della Sicilia, ed il secondo alla celebre battaglia del 1 ottobre 1860 in cui si scontrarono le truppe garibaldine contro quelle borboniche. Volturno inoltre rappresenta il personaggio muto, che custodisce un segreto, che «ha il Mal del Tempo» secondo la strega Zelmira, e che è dunque un poeta. È questo un personaggio-scrittore che non entra mai nel romanzo, resta ai suoi confini, metafora probabilmente dell'inesprimibile, e che sarà l'archetipo meta-letterario ricorrente nella produzione tabucchiana. A dimostrazione di ciò Volturno non intende far leggere le sue opere, preferisce piuttosto distruggere tutto ciò che scrive:

> I capelli fiammeggianti sul viso di neve, attraversava in fretta il paese, passava giornate al fiume. La sera tornava sulla sua placenta di cenere, come a un vizio antico, per scrivere segreti. Trasferiva le sue paure, che già la cenere aveva

[42] A. TABUCCHI, *Piazza d'Italia*, Milano, Bompiani, 1975. Da ricordare che T. scrive *Piazza d'Italia* nel 1973 per pubblicarlo per Bompiani nel 1975, ma è soltanto nel 1993 che pubblica la versione integrale «tale e quale come era» che viene pubblicata per Feltrinelli, come rimarca nella *Nota* alla seconda edizione.

> raccolto, in minuscoli scarabocchi fitti e illeggibili: pagine e pagine che prima di andare a letto lasciava cadere sul fuoco come farfalle[43].

Da questo passaggio sembra scaturire l'idea che Volturno rappresenti colui che ha capito il segreto del mondo ma che, nonostante continui sforzi, non riesce a trasmettere a coloro che lo circondano, né attraverso una forma orale né tantomeno scritta. Garibaldo e Anita rievocano inesorabilmente le figure di Giuseppe Garibaldi (1807-1882) e sua moglie Ana Maria de Jesus Ribeiro da Silva, meglio nota come Anita, rivoluzionaria brasiliana e futura compagna nelle battaglie del marito. Il personaggio di Asmara è ispirato dalla città etiope invasa dagli italiani nel 1889, capitale eritrea fino al 1941. Il personaggio di Quarantotto è ovviamente ispirato ai moti europei che sorsero in quegli anni, partendo dalla Sicilia, e sviluppati successivamente in tutto il continente europeo, contro ogni proposito di Restaurazione.

Questi personaggi si portano pertanto il destino tragico nel proprio nome e non riescono a liberarsi da quell'oppressore (probabilmente lo scrittore) che li rende schiavi; come scrive il critico letterario Ian Watt (1917-1999): «la fonction première du nom : symbolyser le fait que le personnage doit être vu comme un personnage particulier e non pas comme un type[44]». Nel primo romanzo dunque si potrebbe affermare che T. rinchiude i suoi protagonisti in un nome dal quale non potranno evadere, di cui non si riusciranno a liberare nonostante il lungo arco cronologico in cui si sviluppano le lotte (cento anni circa). Dei personaggi cupi, tristi, che nonostante i loro drammi vedono nella lotta il solo motivo della loro esistenza.

Per quanto concerne il rapporto di T. con i personaggi letterari, e in modo particolare quella formula metaletteraria da lui spesso adoperata che consiste nell'inserire uno scrittore come personaggio all'interno della narrazione, è già presente nel suo primo romanzo. Si pensi difatti al personaggio di Melchiorre che, in opposizione a Volturno, si abbandona ad una

[43] *Ivi*, pp. 26-27.
[44] IAN WATT, *Réalisme et forme Romanesque* in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 24.

scrittura prolissa che ripercorre le vicende storiche della sua epoca, particolarmente attratto dai discorsi di Benito Mussolini (1883-1945). Nonostante Melchiorre sia descritto come uno scrittore mediocre, privo di talento, ad ogni modo riscuote di un certo successo, come «la targa d'argento con due barche a vela e un fascio littorio messa in palio dalla Tribuna della Riviera[45]». Senza voler operare una lettura troppo forzata del personaggio, Melchiorre incarna una figura dello scrittore, dell'intellettuale disilluso, che ricorda vagamente il futuro personaggio Pereira; con lui infatti condivide un disinteresse verso la politica e nessuna speranza nel futuro, nonostante talvolta gli ideali fascisti emergono.

Oltre che i numerosi riferimenti cinematografici riguardo la struttura narrativa dell'opera[46], è interessante sottolineare anche un'altra opera che è stata motivo d'ispirazione per l'autore: il film di Theo Anghelopulos (1935-2012), *Le voyage des comédiens* (1975), *La recita* in italiano, di cui scrive:

> Quand j'ai vu ce film, un peu par hasard, j'ai senti une grande fraternité d'inspiration. Je me suis rendu compte que nous parlions, Anghelopulos et moi, plus ou moins de la même chose. Le Voyage des comédiens est un film épique, historique, sur le passé de la Grèce entre 1940 et 1950, realisé de manière à la fois très simple, en plan fixes, et très complexe, avec beaucoup d'histoires et de destins qui se croisent. J'ai voulu faire la meme chose avec Piazza d'Italia, une réflexion sur l'histoire de l'Italie, comme un récit épique écrit à la manière brechtienne et monté à la manière d'Eisenstein[47].

Un'influenza, quella cinematografica nello scrittore, che è possibile rintracciare in tutta la prima opera, in cui al lettore è richiesto uno sforzo enorme nel tener conto di tutte le prolessi e le analessi, e ricostruire quella linearità temporale che sembra essere negata al lettore per ricostruire una microstoria d'Italia.

---

[45] A. TABUCCHI, *Piazza d'Italia*, *op. cit.*, p. 81.
[46] Per la "costruzione cinematografica" di *Piazza d'Italia* rimando all'articolo THEA RIMINI, *La cine(biblio)teca di Tabucchi : il montaggio di Piazza d'Italia* », in «Italies» , N° spécial | 2007.
[47] *Le cinéma des écrivains*, a cura di Antoine de Baecque, Paris, «Cahiers du Cinema», Editions de l'Etoile, 1995, p. 18.

Per quanto riguarda il sottotitolo, «Favola popolare in tre tempi, un epilogo e un'appendice» Brizio-Skov è stata esaustiva nello scrivere:

> favola popolare deve essere intesa come racconto popolare, ovvero come racconto orale delle gesta di un gruppo che in situazioni difficili si rivolge a quelle pratiche arcaiche alle quali sin dall'inizio l'umanità ha bisogno: maghi, profezie, miracoli, ovvero alla cultura popolare[48].

L'elemento dell'oralità è possibile rintracciarlo lungo tutto il corso della narrazione, particolarmente attraverso un personaggio come Apostolo Zeno, poeta, scrittore e drammaturgo il quale racconta delle storie che trasmette oralmente «per puro piacere», relegando questo tipo di appagamento alla trasmissione orale. Si evince infatti da questo primo romanzo la grande importanza che T. affida a questo tipo di trasmissione: l'oralità sembra essere metafora di memoria collettiva, pertanto solo attraverso questo tipo di mezzo è possibile trasmettere la Storia. Colui che racconta infatti appartiene alla comunità di Borgo, e il suo unico desiderio sembra essere quello di trasmetterlo all'interno della sua comunità. Anche se attraverso quest'opera la scrittura dimostra che soltanto attraverso la trascrizione delle storie orali è possibile ricostruire una memoria collettiva.

Per ritornare al rapporto tra autore reale e autore implicito, come ha sottolineato Gabrielle Napoli, è anche la struttura organizzativa dei capitoli che suggerisce un avvicinamento della figura dello scrittore a quella del narratore, particolarmente attraverso la forma impersonale "si" , sebbene il personaggio del narratore implicito si muova costantemente tra presenza e assenza, attraverso una descrizione mai ben definita del suo punto di vista[49]. Queste formule narrative molto probabilmente derivano dal fascino subito da T. dalla lettura di *Dubliners* di James Joyce (1882-1941) che lo influenzano sia nella costruzione dei personaggi letterari che nel punto di vista del narratore; lo scrittore toscano apprezza in quello irlandese:

---

[48] FLAVIA BRIZIO-SKOV, *Antonio Tabucchi, navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini editore, 2002, p. 37.
[49] GABRIELLE NAPOLI, *Écritures de la responsabilité*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 41-42.

> la capacité qu'a l'auteur de s'absorber dans ses personnages sans pour autant se trouver à l'intérieur des ces derniers, c'est-à-dire sans apparaître comme le Moi narrateur, tout en imposant sa présence, mais sans personnaliser ou dépersonnaliser en même temps ses récits[50].

Nella seconda opera tabucchiana *Il piccolo naviglio* il personaggio designato ad essere anche narratore è Capitano Sesto le cui vicende sono narrate da un altro narratore onnisciente, di cui il lettore conosce poco. Questo personaggio, contrariamente al Volturno del primo romanzo, sembra aver superato il blocco orale e della scrittura, al fine di ricostruire la storia familiare, dopo un lungo periodo di stasi. Questo arriva in seguito alla morte della madre:

> Protetto dalla sua campana di silenzio, Sesto cominciò a registrare nel suo archivio dei ricordi ricordabili, ben salvaguardato da ogni indiscrezione, piccoli segni, asticelle, gancetti e cerchi, bollicine d'inchiostro, gambette e trattini; imparò a congiungere tutti i segni, a staccarli quando era opportuno, a spezzarli con due piccole linee quando arrivava in fondo alla pagina, a farle correre come treni. E poi ricominciò a leggerli, ma solo mentalmente[51].

Anche lui, come Volturno, era solito distruggere i suoi scritti; ma se Volturno li gettava nel fuoco, Sesto li getta nel fiume. Due elementi agli antipodi, ma che hanno lo stesso risultato, quello di renderli "poeti senza poesia", ma l'elemento acquatico sembra riflettere quel rapporto con il tempo al quale Sesto spesso si confronta. Le avventure di Capitan Sesto talvolta non sono ben chiare, e già nel seguente passaggio sembra essere presente quella diffidenza che T. suggerisce al lettore da avere nei confronti dello scrittore:

> Certo il luogo e le circostanze in cui Capitano Sesto cominciò a raccontare non erano tra le più propizie alla ricostruzione storica. […] Capitano Sesto teneva fra le mani il quaderno comprato alla botteguccia sulla piazza, sul quale aveva scritto il nome di Leonida e, fra parentesi, quello di Leonido. Provava quel vago senso di eccitazione e di meraviglia che viene dallo sconosciuto, e insieme un senso di ebbrezza e di turbamento per la libertà che si prendeva, perché si rendeva conto che tutto ciò che era stato dipendeva unicamente da lui[52].

---

[50] A. TABUCCHI, *L'Atelier de l'écrivain. Entretien avec Carlos Gumpert*, (Trad. dallo spagnolo di Michel J. Wagner. Genouilleux), Paris, La passe du vent, 2001.
[51] A. TABUCCHI, *Il piccolo naviglio*, *op. cit.*, pp. 132-133.
[52] *Ivi*, pp. 16-17.

Il suo modo di procedere non ha inoltre una metodologia di indagine storica, fondata sulle prove, ma una grande importanza viene invece affidata alla memoria, ai ricordi, ma anche all'immaginazione che non nuoce al processo storico di ricostruzione. Diversamente da Paolo Fonzio che si affida alla Storia ufficiale, in modo particolare a quella di uomini illustri, quella di Sesto è una microstoria fatta di ricordi:

> E pensando e ripensando, frugando in un archivio in cui aveva schedato i ricordi ricordabili, ripescò dal brodetto in cui galleggiava una lettera scritta con una calligrafia che tendeva a scappare fuori dal foglio. E dalla lettera risalì a un nome che in quegli anni era rimasto acquattato nei fondali dello schedario, forse perché apparteneva a una donna minuscola e nera, quasi una cozza, con due piccole valve per bocca che baciavano sfiorando: zia Addolorata[53].

Malgrado ciò il narratore sembra privilegiare il metodo investigativo di Sesto piuttosto che quello di Paolo Fonzio, per la sua capacità di cogliere aspetti apparentemente futili ma che sono indice di cambiamenti epocali.

Diverso è il caso della raccolta *I volatili del Beato Angelico*; la passione tabucchiana per le arti figurative viene da lontano ed è stata ampiamente studiata[54]. Beato Angelico (1395-1455) infatti, rientra tra i primi pittori conosciuti e apprezzati da T., come ricorda nel corso di un'intervista sugli anni della sua giovinezza, spesso trascorsi con uno zio materno:

> Oggi si va agli Uffizi a vedere Giotto, Paolo Uccello e Caravaggio. E poi ti porto a San Marco, dove ci sono gli affreschi del Beato Angelico". E io stavo lì a fantasticare sugli angeli e sui beati, fino a quando non scoprivo le piccole celle del convento di San Marco... Un Beato che dipingeva angeli, tra me e me pensavo: beato lui che vedeva gli angeli. Io non ero riuscito neppure a vedere il mio angelo custode[55].

Un altro personaggio "reale" messo in scena da T., si ritrova nel racconto dedicato a Dolores Ibárruri Gomez (detta la Pasionaria, 1895-1989), attivista politica e membro del Parlamento spagnolo prima e dopo la dittatura

[53] *Ivi*, pp. 138-139.
[54] Si pensi, fra i tanti, all'esaustivo studio in THEA RIMINI, *Album Tabucchi. L'immagine nellopera di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio, 2011.
[55] RANIERI POLESE, *Tabucchi. La mia storia comincia dalla Dolce Vita*, «Corriere della Sera», 7 agosto 1994.

franchista. La sua vicenda è fittiziamente narrata da Mlle Lenormand (celebre cartomante di Napoleone, 1768-1843) che, in forma epistolare (scritta artificiosamente nel XIX secolo), prefigura un secolo dopo la sventurata vita di Dolores che si deve muovere tra «le minacce dei giudici, le percosse dei gendarmi, la volgarità dei carcerieri, il disprezzo dei servi […] Ci sono persone che la vita destina a vedere macerie e morte: tu sei una di queste[56]», afferma Mlle Lenormand. Ma oltre all'infaticabile carattere della donna (capace di superare l'esilio politico in Russia durante la dittatura di Franco, la morte dei quattro figli) ciò che colpisce è che questo racconto sembra marcare un passaggio dai primi romanzi (*Piazza d'Italia*, *Il piccolo naviglio*) in cui i vinti della Storia non hanno possibilità di esercitare una rivalsa, ad una in cui, attraverso il gesto eroico di un singolo (si pensi ai futuri protagonisti Pereira e Firmino con Loton de *La testa perduta di Damasceno Monteiro*), l'intera società può trarne benefici. Altri personaggi storici sono presenti nel racconto *L'amore di Don Pedro*, che narra la storia d'amore tra l'erede al trono del Portogallo Pietro I (1320-1367) e Inés de Castro (1327-1355). La storia, celebre nella letteratura romantica per i suoi elementi tragici, è ripresa nel racconto di T. con un punto di vista prevalentemente del protagonista maschile. La storia difatti narra dell'innamoramento del giovane principe portoghese di una damigella della moglie, Costanza Manuel; alla sua morte prematura, il principe si congiunge a nozze con la giovane Inés, che verrà in seguito uccisa dal re Alfonso IV. T. nella sua breve narrazione descrive ed elogia i caratteri della pazienza, della tenacia e della passione del giovane principe. Sono numerosi infatti, nella narrativa tabucchiana, i personaggi che giovani si oppongono al Potere, alle consuetudini, e ai soprusi; si pensi ai più noti Firmino de *La testa perduta*, Monteiro Rossi di *Sostiene Pereira*. Ed è proprio la gioventù che permette al Don Pedro tabucchiano di combattere per un nobile ideale, affinché possa condividere con Inés la sua vita. Una narrazione dunque

[56] *Lettera di Mademoiselle Lenormand, cartomante, a Dolores Ibarruri, rivoluzionaria* in A. TABUCCHI, *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 1987, pp.27-28. Si ricordi che il titolo alla raccolta narra dell'incontro fra Giovanni da Fiesole con le tre creature alate che gli chiedono di essere rappresentate nell'opera che il pittore toscano sta eseguendo.

che si muove tra realtà e leggenda, dei personaggi storici rivisitati attraverso l'immaginazione, che caratterizza gran parte della produzione tabucchiana.

In questa prima stagione letteraria sembra ancora mancare un'esplicita influenza di Fernando Pessoa e Luigi Pirandello in T. nella creazione del personaggio letterario, fase che comincia a emergere soltanto due anni dopo la pubblicazione de *Il filo dell'orizzonte*, con *I dialoghi mancati*[57]. Nel primo dei "dialoghi" (credo si possa parlare piuttosto di un monologo di teatrale memoria) T. mette in scena Fernando Pessoa che, rivolgendosi a Pirandello, attua la sua poetica dell'eteronimia[58], accostando molto il suo dramma a quello vissuto da Pirandello; in un passaggio iniziale, rivolgendosi al suo pubblico, Pessoa afferma:

> le battaglie peggiori e le grandi tempeste, voi lo sapete, sono quelle che succedono dentro la nostra testa […] Non saprei esattamente se si tratti di dramma o commedia, il mio autore è reticente, e questa è la mia personale tragedia: che vivo le cose come se fossero la stessa cosa, che non è né una cosa né l'altra[59].

Ciò che accomuna i tre scrittori è sicuramente il dramma sotto forma di commedia che mettono in scena, in una forma spesso ibrida che tiene insieme i due generi; T. infatti è debitore di questa poetica verso i due autori. Ma una volontà di ascrizione ad uno dei due potrebbe risultare una lettura troppo

[57] A. TABUCCHI, *I dialoghi mancati*, Milano, Feltrinelli, 1988.

[58] Nel primo dei due dialoghi Tabucchi opera una sorta di caricatura dei personaggi di Pessoa e Pirandello. I passaggi che maggiormente svelano questo aspetto nel monologo sono due: il primo è quando Pessoa afferma: «E anche questo è stato il mio modo di vivere la mia vita: vivere tante vite, le più vite possibili, perché la più nobile aspirazione è di non essere noi stessi, o meglio, è esserlo essendo altri, vivere in modo plurale, com'è plurale l'universo» *Ivi*, p.32. E sempre Pessoa, rivolgendosi a Pirandello, afferma: «E poi gli direi che io comincio a essere dappertutto, che è una strana sensazione e non so se è il prologo della morte o di un'altra specie di vita […] non entrano tante anime in un solo corpo» *Ivi*, p. 42.

[59] *Ivi*, pp. 17-18. Nel corso del monologo ci sono altri passaggi tragici, come quello della vacuità della carne: «Il corpo, questo stupido involucro che avvolge il nostro quasi-niente: sogni, estasi, nuvole, paure principalmente.», *Ivi*, p. 22. O ancora quando, sempre Pessoa, afferma: «Mi affaccio alla finestra, c'è la città…e il mondo. Ma non sentite il rumore? Sono I cannoni che brontolano, la distruzione, la morte che sopra di noi incombono, volute dagli uomini savi. Non sanno che il mondo è mondo per essere dubitato, essi credono, battagliano, e per questo anche noi moriremo […] Oppure…moriremo di altra morte. Sarà più paziente, e felpata, non c'è niente che ci difenda dalla dispersion nell'eterno…Vagheremo come in un pulviscolo nel vuoto di questo universo, neppure coscienza infima di ciò che non siamo stati», *ivi*, pp. 29-30.

forzata, come si può evincere da un mio articolo che sottolinea l'elemento drammatico dal titolo *Una riflessione sul tragico nell'opera di Antonio Tabucchi* e che si trova nelle pagine dell'Appendice a questo lavoro.

I "dialoghi impossibili", come si è scritto in precedenza, sono ben presenti nel *corpus* tabucchiano, ed è quanto avviene appunto ne *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, di cui Alessandro Iovinelli (1957) scrive:

> L'ellissi si qualifica quindi come la rappresentazione di un dialogo impossibile, nel quale mancano le risposte dell'interlocutore - sia quelle reali, sia a maggior ragione quelle potenziali. L'assenza di un contraddittorio assolutizza il discorso del soggetto che parla[60].

In quest'opera infatti T. mette in scena una telefonata di Pessoa a Pirandello a seguito della prima rappresentazione mondiale del *Sogno…ma forse no* di Pirandello a Lisbona nel 1931, in cui un possibile incontro fra i due scrittori sebbene tanto probabile, in realtà non avvenne. I caratteri salienti che emergono da questi monologhi sono le affinità poetiche fra i due autori, il dramma che deriva dalla messa in scena dei rispettivi personaggi delle loro opere. I due scrittori messi in scena da T. sono infatti presentati come dei personaggi scissi, con problemi psicologici di varia natura, con una visione destabilizzante della scrittura. T. qui mette in scena un attore, un suonatore d'organetto e un coro, e l'ambiente viene presentato come un manicomio[61], come a voler sottolineare il carattere "malato" della scrittura spesso concepito nella creazione dei personaggi letterari nella poetica dei due scrittori. La *mise en abyme* di T. consiste nel rendere i due scrittori dei personaggi letterari, particolarmente degli attori teatrali che mettono in scena la loro poetica. La notevole differenza tra i due sembra essere dettata dal fatto che legato a Pessoa è il concetto dell'eteronimia, e probabilmente per tale ragione T. decide di renderlo protagonista del monologo, poeticamente predisposto a rendersi personaggio letterario:

---

[60] ALESSANDRO IOVINELLI, *I dialoghi ma(n)cati di Antonio Tabucchi*, « Italies» , N° spécial | 2007.

[61] «Tutti […] indossano una sorta di pigiama grigio» in *I dialoghi mancati*, *op. cit*., p. 15.

E anche questo è stato il mio modo
Di vivere la mia vita:
vivere tante vite, le più vite possibili,
perché la più nobile aspirazione
è di non essere noi stessi,
o meglio,
è esserlo essendo altri,
vivere in modo plurale,
com'è plurale l'universo[62].

In contrapposizione alla concezione di "dialogo" con i personaggi letterari instaurato da Pirandello, dietro stessa ammissione del Pessoa tabucchiano:

forse lui saprebbe aiutarmi
a uscire da questa situazione
lui ci sa fare coi personaggi
che si trovano intrappolati, schiavi
di un ruolo e di una maschera.[63]

Ci sono vari passaggi nel testo in cui l'autore implicito si rivolge direttamente al lettore, in un dialogo che T. ha sovente cercato di instaurare anche attraverso le note al testo o altri elementi paratestuali, come in un momento iniziale in cui Pessoa recita:

signor Pirandello,
le telefono perché ho l'anima in pena.
(Pausa)
Perché a lui interessano le anime in pena.
A lui, a me, e a gente come *voi*;
gli altri sono sani
e con le anime in pena si divertono[64].

Questo malessere, particolarmente di Pessoa, è possibile riscontrarlo anche nella sua biografia, particolarmente nel rapporto con una donna, tale Ophélia Queiroz, come è possibile evincere dal paragrafo *I personaggi «reali»*

[62] *Ivi*, p. 32.
[63] *Ivi, p. 28.*
[64] *Ivi*, p. 18, corsivo mio. Questo «voi» sembra riferirsi direttamente al lettore che, attratto dalle anime in pena, si appassiona ai destini dei due scrittori. Il lettore implicito previsto da T. conosce già la teoria dei personaggi, o quantomeno l'opera dei due scrittori, per comprendere pienamente le allusion tabucchiane.

in Pessoa presente in questo lavoro. Vada rimarcato infatti che T. cura per un'edizione Adelphi[65] il carteggio amoroso tra lo scrittore portoghese e questa giovane donna, e di tale rapporto scrive anche in nota a *I dialoghi mancati*:

> In una delle ultime lettere alla fidanzata Ophélia Queiroz, Pessoa manifesta il proposito di ricoverarsi […] La motivazione che fornisce alla fidanzata è l'insonnia e il turbamento causati dalle "visite" dei suoi personaggi che ormai lo obbligano a scrivere in continuazione, svegliandolo nel cuore della notte[66].

Un altro aspetto che T. mette in evidenza nei due protagonisti di quest'opera è il processo creativo nel concepimento dei personaggi che spesso è doloroso per i due personaggi-autori; Pessoa e Pirandello infatti fanno emergere la fatica e le difficoltà che la produzione letteraria implica. Scrivere infatti per loro più che un piacere è un'esigenza, una necessità "dettata" dai loro personaggi, che a loro volta divengono narratori impliciti, come spesso avviene nell'opera tabucchiana e in scrittori che seguiranno la loro poetica[67].

In questa fase l'influenza pirandelliana e pessoana è sempre più presente nella narrativa di T.; vada ricordata come esempio la raccolta di saggi critici su Pessoa dal titolo *Un baule pieno di gente* curata da T. ed edita solo due anni dopo i *dialoghi*, cioè nel 1990, in cui T. cerca di fornire un profilo e a definire le presunte biografie degli eteronimi di Pessoa. L'esperimento di T. sembra non avere nessuna pretesa di completare in modo definitivo il ritratto di tutti gli eteronimi di Pessoa, ma sembra piuttosto una guida, un manuale di iniziazione all'opera pessoana, cercando di contestualizzare i numerosi eteronimi, di descrivere le loro biografie, i loro interessi, i loro gusti.

Una prima differenza in rapporto al dramma vissuto da Pessoa, nel rapporto autore-personaggio in T. si sviluppa un legame intenso, talvolta più sereno, in una dinamica che gli consente di avere ancora maggiore intimità con il personaggio:

---

[65] FERNANDO PESSOA, *Lettere alla fidanzata* (a cura di A. Tabucchi), Milano, Adelphi, 1998.
[66] A. TABUCCHI, *I dialoghi mancati*, *op. cit.*, p. 11.
[67] Qui faccio riferimento principalmente al romanzo ANDREA BAJANI, *Mi riconosci*, Feltrinelli, Milano, 2013, che mette in scena un personaggio defunto, come lo stesso T. aveva realizzato in *Gli ultimi giorni di Fernando Pessoa*.

> una lunga confidenza. […] In questa lunga confidenza che si ha con il personaggio si intrattengono dei colloqui, e si finisce inevitabilmente per parlarci, anche a voce alta, come si parla tra sé e sé[68].

Se, come vedremo nei paragrafi successivi, quelli presenti nell'opera pessoana e pirandelliana sono dei personaggi che spesso creano instabilità e malessere nell'autore, in T. questo dialogo crea minore malessere e turbamento. Lo stesso autore toscano definirà i suoi personaggi come:

> immagini sbiadite, fisionomie umbratili, parvenze. Eppure come li ho inseguiti i miei personaggi! Li ho generosamente ricevuti dentro di me, li ho trattati come ospiti d'onore, e loro si sono sempre rifiutati di mostrarsi a tutto tondo, di saturare il mio Io con una presenza massiccia e imprescindibile, ma avanzano sballando, tentennando, battendo in testa […]. Volevano la villa sontuosa e agiata del romanzo, e io ho offerto loro un modesto condominio: il monolocale del racconto[69].

Pur tuttavia ne consegue che T., come Pirandello, come narratore implicito fa credere di concedere piena autonomia ai protagonisti delle sue storie sia che si tratti di romanzo, racconto, novella o *pièce* teatrale. Ciò che T. mira a sottolineare è quell'irresponsabilità nel processo creativo dell'opera letteraria, e il suo intento è quello di far credere al lettore una narrazione realizzata dagli stessi personaggi. Per T. il fine del narratore implicito è:

> stabilire il dialogo con il fantasma. Una volta che esso sia stato evocato, (e convocato) dal suo medium, i due dialoganti possono del tutto astrarre dagli elementi sensoriali che hanno reso possibile l'incontro: la voce, il tatto, la vista, l'olfatto, il gusto. Ciò che conta, una volta che la convocazione si sia realizzata, è la pura presenza del fantasma[70].

Il compito della letteratura diventa pertanto quello di permettere un dialogo con personaggi che T. definisce come "defunti". In modo particolare è quanto avviene nei romanzi pubblicati a due anni di distanza, rispettivamente *Notturno indiano* (1984) e *Il filo dell'orizzonte* che sembrano inaugurare una

[68] A. TABUCCHI, *Come nasce una storia*, in AA.VV., *Scrittori a confronto*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 187- 188.
[69] ID, *ll monolocale del racconto*, in «Alfabeta», 87 (maggio 1986), XII.
[70] ID, *Autobiografie altrui*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 24.

nuova stagione narrativa. Nei due romanzi che trattano la tematica della ricerca identitaria, contrariamente alla fase precedente e quella successiva, i protagonisti sembrano maggiormente scissi, ed una descrizione fisica e psicologica appare impossibile. Talvolta questo dialogo si rivela però inattuabile; si pensi al *Notturno indiano* in cui l'intera *quête* del protagonista consiste in un dialogo con Xavier, che non avverrà. Oppure a *Il filo dell'orizzonte* che, come si vedrà nel prossimo paragrafo, vedrà sulla scena il protagonista Spino alla ricerca di un personaggio col quale sarà incapace di dialogare. Del protagonista si saprà dalla *Nota* al testo che si tratta di un omaggio al filosofo Spinoza. Come spesso accade nella narrativa tabucchiana il confine tra autore, personaggio e lettore è labile, come si può evincere d'altronde dalla *Nota* finale in cui autore e lettore sono posti su un piano orizzontale: «il filo dell'orizzonte […] si sposta mentre noi ci spostiamo[71]».

Talvolta il potere evocativo della letteratura permette di far emergere fantasmi che divengono personaggi letterari; è il caso di *Requiem*, dove «i personaggi defunti […] si imponevano ancora nella realtà concreta, e continuavano a vivere al di là della loro scomparsa, ritornavano, pur essendo consapevoli di essere morti[72]». Un "dialogo" che è stato magistralmente trattato nel paragrafo *Il sogno del giorno* nel saggio di Nives Trentini[73].

Come le opere che lo precedono e lo seguono anche *Sogni di sogni* conserva la struttura onirica tipica della sua narrativa[74]. La forma qui adoperata da T. è quella epistolare in cui (come osservato precedentemente in Chatman) l'autore si pone come semplice portavoce dei sogni compiuti da terzi, e il suo compito diventa soltanto quello di «raccontare delle storie[75]». L'attività onirica

[71] ID, *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 107.
[72] A. TABUCCHI, *Come nasce una storia* in A.A.V.V., *Scrittori a confronto*, *op. cit.*, pp. 187-88, p. 189. Si noti che mentre il *Requiem* per la Chiesa cattolica è la messa in commemorazione dei defunti, quello di Tabucchi è piuttosto un incontro tra vivi e defunti, *un'allucinazione*, come viene messo in evidenza nel sottotitolo.
[73] NIVES TRENTINI, *Una scrittura in partita doppia*, Roma, Bulzoni editore, 2003.
[74] *Cfr*., tra i molti studi su questo tema, MANUELA BERTONE, *Tabucchi sognatore*, «Allegoria», n. 5, 1993.
[75] *Cfr*. le pagine dedicate all'argomento in PÉRETTE-CÉCILE BUFFARIA, « Sogni di sogni : de l'écriture de la fantasmagorie à la racine carrée des phantasmes » in A.A.V.V., *Antonio*

e quella narrativa raggiungono qui un'importanza centrale in seno alla sua opera; basti ricordare ciò che affermerà lo scrittore circa dieci anni dopo in *Autobiografie altrui*:

> La storia dei sogni accompagna la storia degli uomini. Da quando ha imparato a raccontarsi, l'uomo racconta i suoi sogni, attribuendo al fatto di sognare motivazioni diverse. L'interpretazione delle interpretazioni dell'attività di sognare potrebbe costituire un'interpretazione della civiltà dell'uomo[76].

I venti protagonisti di queste lettere sono i più amati tra scrittori, pittori, musicisti da T. e sono Dedalo, Ovidio, Apuleio, Cecco Angiolieri, Villon, Rabelais, Caravaggio, Goya, Coleridge, Leopardi, Collodi, Stevenson, Rimbaud, Cechov, Debussy, Toulouse-Lautrec, Pessoa, Majakovskij, García Lorca, Freud. Vada rimarcato che i protagonisti sono tutti personaggi storici, ad eccezione del personaggio mitologico rappresentato da Dedalo, «architetto e primo aviatore», personaggio leggendario che sembra essere posto in contrapposizione all'interprete dei sogni per eccellenza che è Sigmund Freud (1856-1939). Di questo primo racconto va rimarcato che, ancora una volta, il punto di vista che T. adotta è quello del vinto, dell'escluso, cioè del Minotauro, contrariamente alla tradizione che ha fatto passare di lui un'immagine di carnefice. Sull'esempio del primo romanzo, il fine di T. sembra dunque essere quello di porsi dalla parte dei più deboli, dei sottomessi, e rivendicare una rivalsa. Nel racconto successivo *Sogno di Publio Ovidio Nasone, poeta e cortigiano*, T. sottolinea il rapporto del poeta romano con l'imperatore (usando un indefinito «il Cesare», che può riferirsi sia a Tiberio che ad Ottaviano Augusto), metafora del rapporto tra letteratura e potere. Nel sogno di Ovidio, il protagonista ritorna dall'esilio da Tomi, sul Mar Nero, per rientrare a Roma; una volta qui, si rende conto nuovamente di non essere ben accetto, nonostante il suo ingresso trionfale. Alla corte del re viene presentato come una farfalla, simbolo della poesia leggiadra di Ovidio; una volta qui però le sue ali vengono

---

Tabucchi narratore, Atti della giornata di studi (17 novembre 2006), Paris, Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, 2007, pp. 96-97.

[76] A. TABUCCHI, *Di cosa sono fatti i sogni* in *Autobiografie altrui*, *op. cit*., pp. 25-26.

tagliate, come a voler rimarcare l'inutilità e la considerazione della poesia ritenuta come superflua. Probabilmente è possibile scorgere anche una critica di T. allo stesso Ovidio, particolarmente per le sue composizioni di elogio all'imperatore cominciate a scrivere dopo l'esilio; in particolar modo la critica tabucchiana sembra derivare dall'atteggiamento servile e di sottomissione che Ovidio sembra avere nei confronti dell'imperatore. T. infatti se da un lato sottolinea la libertà del processo creativo dell'opera artistica e la capacità di critica dell'opera letteraria simbolizzate attraverso le ali di Ovidio, allo stesso tempo al poeta romano rimprovera la sottomissione del poeta al Potere. Un servilismo che T. rimprovera a scrittori come Gabriele D'Annunzio (1863-1938) e Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) in *Sostiene Pereira*, o a giornalisti come Giuliano Ferrara e Bruno Vespa, come si può scorgere nell'analisi de *L'oca al passo* in appendice a questo lavoro. Del sogno di Apuleio, ciò che colpisce maggiormente è la sovrapposizione di tre piani narrativi, ai quali l'autore ha sovente abituato i suoi lettori; qui infatti essi corrispondono a tre personaggi: Apuleio sognatore, Apuleio personaggio del sogno e Apuleio personaggio storico. Nel racconto difatti i tre personaggi si muovono tra le città nelle quali l'Apuleio ha vissuto, Cartagine, Numidia e Roma, e vede una donna danzare intorno a un asino, che chiede aiuto ad Apuleio dicendo di essere il suo amico Lucio. Apuleio pronuncia così una formula magica e il sogno finisce vedendo i due amici passeggiare per le strade di Roma; sembra essere questo un racconto che elogia la potenza catartica del sogno.

Ci sono particolari condizioni psicofisiche che possono contribuire al dialogo con i fantasmi (si pensi alle nebbie dell'alcool di *Piccoli equivoci senza importanza*) o anche determinati momenti della giornata in cui tale dialogo è più fluido; tale momento è la notte, come avviene in *Notturno indiano* o nella famosa mezzanotte de *I tre ultimi giorni di Fernando Pessoa* (1994).

I due romanzi successivi, *Requiem* (1991) e *Sogni di sogni* (1992) si collocano come una sorta di cesura con la fase successiva in cui una

componente cronachistica si afferma con maggiore insistenza nelle sue opere successive.

1.4

La catarsi del personaggio: il caso Pereira

Il terzo romanzo della «trilogia portoghese» con *Requiem* e *La testa perduta di Damasceno Monteiro* è il suo romanzo più celebre: *Sostiene Pereira*. Se da un lato il romanzo rivela una scissione dell'io novecentesca, dall'altra rivela una ferma volontà di reagire ai totalitarismi e ai soprusi in genere. Un protagonista che appare allo stesso tempo piatto e a tutto tondo, e che viene magistralmente descritto da Remo Ceserani (1933):

> l'indebolimento infine e la moltiplicazione del soggetto (come avviene in *Sostiene Pereira* (1994), dove il protagonista è allo stesso tempo un personaggio forte, con una soggettività ben formata […] e un personaggio debole, con una soggettività frammentata[77].

Come si può evincere sin dal sottotitolo *Una testimonianza*, l'idea che l'autore lascia trasparire di sé (come d'altronde ha quasi sempre operato nel corso della sua narrativa) un semplice portavoce del personaggio, in cui è presente un singolare rapporto con esso[78]. Sebbene rientri nello stile di T., in questo romanzo è particolarmente evidente la *mise en abyme* del narratore, come è stato ben sottolineato da Antonello Perli:

> une stratégie qui vise […] à créer un effet d'absence de « narrateur », un effet dont l'intentionnalité profonde serait de faire affleurer ce que « Pereira prétend

[77] REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 203.
[78] Come è stato sottolineato «*Sostiene Pereira* est étranger au cadre de la narration "orthodoxe" (hétérodiégétique en l'occurrence) qui prévoit traditionnellement une énonciation par un "narrateur" *et* par un personnage rigoureusement "séparé" de l'univers spatio-temporel de la voix narrative» in ANTONELLO PERLI, *Auctor in fabula*, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2010, p. 172.

> » et de laisser s'éclipser ce que l'on (le « narrateur » ou le « narrant ») prétend que Pereira prétend[79].

Un protagonista candido che non ha certezze, «che non sa, sostiene[80]», ha dubbi su quale sia il ruolo dell'intellettuale e prende l'intero spazio della narrazione per rivelare i suoi propositi di interventismo nel quadro sociale del salazarismo. Quello creato da T. è un personaggio che si muove ciclicamente tra casa, lavoro e *Café Orquidea* all'insegna dell'immobilità e della fissità, in una *routine* che riflette un clima di terrore che accompagna il lettore sino alla fine della narrazione. Una paura nei confronti della stessa Parola; si pensi al Pereira giornalista, che si rifiuta di pubblicare gli articoli del giovane Monteiro e che teme di utilizzare la parola come arma di denuncia. Vada sottolineato il primo necrologio che Monteiro propone di pubblicare sul «Lisboa» quello dello scrittore spagnolo Federico García Lorca (1898-1936), passaggio che sembra sottolineare la capacità visionaria e preveggente della parola, dunque dello scrittore, vale a dire il futuro assassinio di Monteiro. Per ritornare al rapporto autore-personaggio nel romanzo si legga ciò che ha scritto magistralmente Manuela Bertone sul narratore di quest'opera:

> le narrateur de *Sostiene Pereira* […] se présente en somme simultanément comme *témoin du témoin*, autrement dit comme une personne qui a écouté et accepté un témoignage, et comme *témoin* tout court, comme une personne qui, en l'intérpretant, apporte à son tour un témoignage[81].

Sulla questione dell'ascolto e della trasmissione T. si è espresso diverse volte, ma come viene sottolineato dalla Bertone, qui la tecnica narrativa è più complessa e lascia pertanto trasparire una più ampia possibilità di interpretazione. Diversa è la posizione di Claudio Pezzin sul *refrain* «sostiene»

---

[79] *Ivi*, p. 177

[80] ID, *Sostiene Pereira*, *op. cit.*, p. 46. *Cfr*. anche la posizione di Perli che sul *refrain* scrive: « marteler tout au long du texte "*Pereira prétend*" signifie aussi insister sur le fait que son témoignage porte sur une vérité non-dogmatique, que son agir c'est interpréter une situation donnée, agir relativement à une situation qui met en jeu des valeurs vitales » in A. PERLI, *Auctor in fabula*, *op. cit.*, p. 181.

[81] MANUELA BERTONE, *Percorsi della testimonianza* in *Sostiene Pereira*, «Narrazioni», C.R.I.X., Université Paris X-Nanterre, n. 10, juillet 1996, p. 64.

che «produce un effetto di ecolalia, di rimbombo, che destituisce di senso il testo e la "testimonianza" di Pereira[82]». Numerosi inoltre sono i passaggi presenti nel testo che lasciano trasparire le influenze dei suoi due principali maestri: Pirandello e Pessoa, oltre che quella più velata di Gustave Flaubert (1821-1880)[83].

Per quanto concerne la creazione del personaggio letterario, T. si esprime in maniera esaustiva nella *Nota* all'opera in cui narra di questo processo di apparizione dei personaggi che è per lui prevalentemente notturno:

> In quel privilegiato spazio che precede il momento di prendere sonno e che per me è lo spazio più idoneo per ricevere le visite dei miei personaggi, gli dissi che tornasse ancora, che si confidasse con me, che mi raccontasse la sua storia[84].

Un protagonista dai tratti fantasmagorici che si imprime nella testa dei suoi lettori anche grazie attraverso il sintagma che si ripete nel romanzo sin dal titolo, e grazie ad esso il lettore finisce per dimenticare l'interrogativo circa l'identità del protagonista, assimilandolo come presupposto. Un personaggio "inetto" per gran parte del romanzo, di una pesantezza morale (si pensi ai continui dialoghi con padre Antonio) e fisica che induce Pezzin[85] a paragonarlo all'Uomo grasso de *All'uscita* (1916) di Pirandello. Vari infatti sono i motivi di questo paragone: anzitutto la metà dei personaggi di questo atto unico vengono presentati come «apparenze»: questo aspetto sembra richiamare lo statuto del personaggio pirandelliano, inteso come fantasma o entità in cerca d'autore che riporta alla memoria le «fisionomie umbratili» tabucchiane. Si pensi all'*incipit* dell'opera in cui viene presentato il personaggio: «L'apparenza dell'Uomo grasso siede su una logora panca a piè d'un grande albero, con le mani appoggiate al bastone e sulle mani il mento […] non sa risolversi a muoversi di

[82] CLAUDIO PEZZIN, *Antonio Tabucchi*, Verona, Cierre, 2000, p. 92.
[83] *Ivi*, p. 99.
[84] ID, *Sostiene Pereira*, *op. cit.*, p. 212-213.
[85] «Pereira, come altri personaggi precedenti di Tabucchi, è obeso: una metafora del decadimento fisico-spirituale, della zavorra del corpo e del vivere […] che si sostanzia nel rifiuto del sé, della propria identità» in CLAUDIO PEZZIN, *Antonio Tabucchi*, *op. cit.*, p. 97.

lì[86]» che sembra palesemente richiamare l'*incipit* del romanzo tabucchiano. E sempre nelle prime pagine un altro protagonista, "il filosofo", rivolgendosi all'uomo grasso:

> Perché voi forse, pover'uomo, vi figuraste in vita di vederle e toccarle come cose vere, codeste forme; mentre erano soltanto illusioni necessarie del vostro essere, come del mio, che per consistere in qualche modo, capite? avevano bisogno (e l'hanno tuttora) di creare a se stessi un'apparenza. Non capite proprio?[87]

In questo passaggio le illusioni di cui parla Pirandello sembrano essere le stesse del Pereira tabucchiano, il quale vive superficialmente e con distacco la sua vita. La ripetizione del tragitto casa-lavoro-Café Orquidea, i continui dialoghi con il ritratto della moglie di cui non ha elaborato il lutto, con padre Antonio ed infine con il dottor Cardoso, sembrano marcare quel distacco, quell'apparenza di cui il personaggio ha bisogno per costruirsi una ragione di vita. La *saudade* la malinconia, caratteristiche comuni di entrambe le opere, sono *leitmotiv* di entrambi i testi; ma se il protagonista pirandelliano è un defunto, quello tabucchiano avrà una possibilità di riscatto attraverso il risveglio della sua coscienza. Come si evince dalla *Nota* il protagonista tabucchiano «vecchio vedovo, cardiopatico, infelice» acquista vita letteraria dall'incontro che l'autore toscano ha avuto a Parigi con un giornalista esiliato portoghese sul finire degli anni Sessanta. La lettura dell'articolo che annuncia la morte di questo giornalista è il motivo che induce lo scrittore a recarsi a visitare la sua salma, per poi ricevere dopo circa un mese la visita di quella "trasposizione fantasmatica" del vecchio giornalista. Come spesso si scopre da Note, interviste o altri epitesti spesso sono degli elementi contingenti che si rivelano essere gli *incipit* dai quali l'autore parte per raccontare una storia. Come si è visto nel processo di costruzione di *Piazza d'Italia*, microstoria e macrostoria sono presenti, spesso con passaggi di pura immaginazione dell'autore, come viene sottolineato dalla Budor:

---

[86] LUIGI PIRANDELLO, *La signora Morli, una e due, All'uscita, L'imbecille–Cecè*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1951, p. 107.
[87] *Ivi*, p. 108

> il faut préciser que l'histoire, (et aussi celle avec un H majuscule) est présente avec l'aide de la mémoire et de l'imagination ; et peut-être surtout de cette dernière parce que Tabucchi privilégie les faits sortis de l'imagination par rapport à ceux fidèlement rendus pas la mémoire, qui, manifestement, ne possède pas les fonctions cathartique et réparatrice qu'à, au contraire, l'imagination[88].

Si veda, in fine, il rapporto di Pereira con un altro personaggio letterario pirandelliano, Vitangelo Moscarda, al paragrafo *Una lettura sui personaggi tra Pirandello e Tabucchi* presente in questo lavoro.

1.5

Il tempo delle lettere

Nella dinamica tabucchiana del rapporto autore-personaggio talvolta, più che un dialogo con il «fantasma», si realizza un'immedesimazione nel personaggio di cui scrive; è ciò che avviene nel romanzo epistolare *Si sta facendo sempre più tardi* (2001):

> Io sono stato tutti i personaggi di queste lettere (ripeto: lo sono stato interamente e sinceramente, con tutto me stesso) senza mai esserlo davvero. A parte ciò, non posso negare che nell'altro io che ero scrivendo quelle lettere […] non ci fosse il fantasma, del tutto incoscio, di persone che hanno attraversato la mia esistenza, in una maniera o nell'altra[89].

Già il sottotitolo *Romanzo in forma di lettere* lascia intendere una commistione di generi, dal momento che l'opera non risponde soltanto ai canoni del romanzo né propriamente a quelli del genere epistolare. Le diciassette missive tutte scritte da un personaggio maschile alle quali non ci sarà risposta, lasciano intendere il ruolo che il lettore avrà in questa interazione, cioè quello di immaginare delle possibili repliche. Come spesso ha

[88] DOMINIQUE BUDOR, *Antonio Tabucchi ou la quête d'une identité nouvelle*, «Transalpina. Études italiennes», Caen, Université de Caen, 1998, p. 136.
[89] ID, *Autobiografie Altrui*, *op. cit*, p. 99.

abituato il suo lettore, a quest'opera T. appone un sottotitolo: *Romanzo in forma di lettere*, sottolineando con i termini *romanzo* e *lettere* i due caratteri spesso dicotomici della narrazione che, già dal titolo, avvertono il lettore che sta varcando la soglia di uno spazio funereo[90].

Per quanto concerne la forma epistolare, fortemente presente nell'*opus* tabucchiano, occorre sottolineare che una lettera solitamente dispone di un mittente, un destinatario, luogo, data di composizione e firma, aspetti tutti assenti nelle epistole dei protagonisti di quest'opera, di cui T. descrive come:

> ritratti di voci, voci che paiono venire dal nulla (non recano né luogo né data), che vagano nello spazio sperdute e anonime (non sono firmate anche se presumibilmente le destinatarie conoscono bene i mittenti)[91].

Le diciassette lettere, tutte scritte da un protagonista maschile, riveleranno la delusione e la disperazione di un personaggio che può anelare solo un ultimo abbraccio. Nel *Post scriptum* l'autore fornisce indicazioni sulla genesi di queste lettere, e sottolinea come esse siano state composte in periodi differenti, quasi fossero legate in questa pubblicazione da un filo logico arbitrario, di cui al *lector in fabula*, che sovente non conosce il mittente o il destinatario, sta il compito di ricostruire i *morceaux de vie* dei protagonisti. Ulteriori indicazioni vengono fornite come epitesto nel paragrafo *In rete* di *Autobiografie altrui* in cui, come spesso leggiamo nelle sue opere, T. chiama in causa la sua irresponsabilità di autore, e la disgiunzione autore-opera, scrivendo:

> La vita è una partitura musicale che noi eseguiamo forse senza conoscere la musica. Non abbiamo lo spartito. Lo spartito si capisce solo dopo, quando la musica è già stata suonata[92].

Altro aspetto da rimarcare è il mancato invio di una lettera che inizialmente T. aveva previsto di inserire nel romanzo ma che una serie di avvenimenti, fortuiti

[90] Lo stesso autore scriverà: «Il titolo costituisce una sorta di cartello che avverte il visitatore all'entrata del cimitero. Quando costui giunge di fronte alle lapidi e si mette a leggere le iscrizioni si accorge di trovarsi di fronte al Definitivo» in A. TABUCCHI, *Autobiografie altrui*, *op. cit.,* p. 96.
[91] A. TABUCCHI, *Autobiografie altrui*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 92.
[92] *Ivi*, p. 87.

o meno, hanno impedito la sua pubblicazione, che è comunque avvenuta in epilogo a *Futuro anteriore: una lettera mancante*.[93]

Delle lettere che i protagonisti non invieranno mai, denotando quella "inutile funzione" della scrittura che sembra marcare anche molteplici personaggi tabucchiani: Volturno e Sesto *in primis*, come si è visto, ma anche Tristano, come si vedrà nel prossimo paragrafo.

1.6

La morte di Tristano, la vita dell'autore

Il romanzo seguente *Tristano muore* (2004) pone sulla scena uno scrittore muto, un testimone come spesso avviene nella narrativa tabucchiana, il cui unico compito è quello di fissare gli ultimi istanti di vita del protagonista, Tristano. Questo infatti, si rivolge sempre ad uno "scrittore" che viene chiamato come tale durante tutta la narrazione, durante i suoi ultimi istanti di vita. Al suo capezzale lo scrittore si propone di scoprire e mettere su carta l'eroismo di Tristano, talvolta mostrando la stessa curiosità e stupore del lettore implicito. Lo scrittore diviene dunque testimone del testimone, previo un accordo con Tristano, «un patto alla maniera antica, fra gentiluomini…un patto verbale…ma fra di noi tutto è verbale, tutto fatto di parole, no?[94]»; e soltanto in seguito a questo scambio, lo scrittore è autorizzato a mettere su carta la testimonianza di Tristano. Il protagonista sembra dunque aver conferito allo scrittore una dignità alla sua figura, rendendosi pertanto personaggio letterario. In questo patto tra Tristano e l'autore implicito c'è uno stretto legame:

> io devo scegliere un fatto, soprattutto un fatto che interessi quella vita di me che sei venuto a scrivere. Perciò sceglierei un fatto. Ma un fatto comincia con un fatto? Scusami, sono confuso, non so spiegarmi bene…[95]

[93] *Ivi*, pp. 107-112.
[94] A. TABUCCHI, *Tristano muore*, *op. cit.*, p. 85.
[95] *Ivi*, p. 12.

Come gran parte del concetto autoriale presentato nelle varie opere, anche in questo romanzo la voce del narratore tende a nascondersi affinché prevalga quel flusso di coscienza di Tristano nello svelare il suo eroismo e la sua viltà. In particolar modo lo scrittore scrive ovviamente per i suoi lettori, gli dà del tu, raccontandogli *Una vita*, come si evince dal sottotitolo del romanzo. Ma allo stesso tempo l'interesse per la vita del partigiano è talmente alto che lo spingono a restare a lungo al suo capezzale. Malgrado ciò a far evolvere la narrazione non sono le domande del personaggio scrittore, ma quelle dello stesso protagonista. La presenza dello scrittore però non serve tanto a rendere autorevole la sua parola, la trascrizione del vissuto del protagonista, ma ancora una volta una grande importanza viene conferita all'immaginazione (come si è visto per lo scrittore Sesto de *Il piccolo naviglio*):

> io non sono qui per confermare, al contrario…mai fidarsi degli specchi, lì per lì sembra che riflettano la tua immagine, e invece te la stravolgono, o peggio, la assorbono, si bevono tutto, risucchiano anche te…Gli specchi sono porosi, scrittore, e tu non lo sapevi[96].

Questa metafora dello specchio indica che non è possibile una ricostruzione fedele della Storia che a suo avviso, come la letteratura è sempre interpretazione, punto di vista. Anche Tristano infatti, come l'uomo al suo capezzale, è uno scrittore, dunque cosciente del suo carattere di "falsario". La scrittura pertanto ha la funzione non solo di ricostruire, ma di comprendere il passato; e per fare ciò non è possibile appiattire il reale, renderlo univoco, e a renderlo multiforme provvede l'immaginazione dello scrittore. Le vicende storiche sono raccontate attraverso grossi balzi temporali rendendo talvolta caotica la sua lettura, attraverso il racconto del partigiano, che spesso subisce delle lunghe pause (rese attraverso dei punti sospensivi). Questo rende l'incertezza, l'indecisione del protagonista sulla direzione che prenderà il racconto, e tale processo sembra essere giustificato dalla malattia e dalle grosse

[96] ID, *Tristano muore*, *op. cit.*, p. 55.

dosi di morfina assunte da Tristano. Le occorrenze storiche rientrano spesso in questo romanzo, prevalentemente su avvenimenti del XX secolo, come la scena che si svolge nel quartiere di Plaka, in Grecia, durante la II Guerra mondiale, durante l'invasione italiana della Grecia (1939). Il protagonista infatti, dopo aver osservato un soldato tedesco uccidere un ragazzino, lo uccide a sua volta. A partire da questo momento, Tristano si rende conto dell'insensatezza [97] della guerra, che gli fa scegliere di combattere nella Resistenza. Una presa di coscienza che ricorda quelle dei protagonisti di *Piazza d'Italia*, o ancora quella del protagonista di *Sostiene Pereira*. Ciononostante Tristano rifiuta ogni appellativo di eroe, credendo che il suo passato di uomo della Resistenza non abbia portato al progresso, ma semplicemente ad un periodo storico privo di logica. Opponendosi al nazismo e al fascismo, Tristano intende opporsi alla mostruosità della guerra per costruire un futuro di pace; ma l'esplosione della bomba atomica che uccide decine di migliaia di persone in un solo colpo destabilizza l'animo di Tristano.

Mi soffermo in questa fase ad analizzare i due romanzi *Notturno indiano* e *Il filo dell'orizzonte* al fine di avanzare nella comprensione della creazione del personaggio letterario nell'opera tabucchiana.

[97] ID, *Tristano muore*, *op. cit*., p. 23.

1.7

Alla ricerca dell'identità perduta: il *Notturno indiano*

La chiave della ricerca identitaria è fondamentale per comprendere il *corpus* tabucchiano, ma se i primi protagonisti (come si è visto essere spesso una famiglia) portavano scritto sin nel nome il loro infausto destino, in seguito ciò che T. mostra è *l'iter* di un singolo personaggio, spesso solitario, che realizza una ricerca personale sull'identità[98]. Sullo sfondo non vi sono più le lotte di giustizia sociale, le rivolte, la «piazza», ma vicende personali, ricerche compiute spesso dal singolo. Come si vedrà in seguito, le opere degli anni Ottanta contrariamente a quelle precedenti e successive sembrano essere marcate da un disinteresse dei personaggi per la Storia, la società, la giustizia, tematiche che saranno nuovamente presenti nelle opere dagli anni Novanta in poi. *Notturno Indiano* ha come protagonista un europeo che, una volta atterrato in India, si ritrova a Bombay, sprovveduto e impacciato da quella cultura così distante dalla sua e fra le mani con una guida approssimativa intitolata *India, a survival kit,* e alla ricerca del Khajuraho Hotel. Lo stordimento e l'alienazione del protagonista vengono resi attraverso rapidi cambi di scena, lunghi monologhi interiori e dialoghi fuorvianti che rendono la ricerca del protagonista più ardua e lenta. Oltre al tema della ricerca identitaria, altre due sono le chiavi di lettura del romanzo: una è il rapporto sonno/veglia[99], l'altra è il viaggio, come lo stesso autore rimarca nella *Nota* introduttiva al testo. Se le note autoriali rappresentano una geografia ed una mappa nella sua produzione letteraria, l'apertura di *Notturno indiano* è accompagnata da un'*Indice dei luoghi di questo libro*, come se si trattasse di un'invito dell'autore al lettore a seguire i percorsi del protagonista.

---

[98] Da qui il gioco di parole operato nel titolo in un confronto con Marcel Proust (1871-1922) in MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*) a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, traduzione di Natalia Ginzburg, Franco Calamandrei, Nicoletta Neri, Mario Bonfantini, Elena Giolitti, Paolo Serini, Franco Fortini, Giorgio Caproni, Torino, Einaudi, 1950. Da sottolineare però che la concezione del Tempo, particolarmente in questi romanzi, è dilatata e dinamica.

[99] La bibliografia presente su questa tematica è molto ricca, ma esaustivo è lo studio presente in NIVES TRENTINI, *Towards a Study of Dream in Antonio Tabucchi*, in «Spunti e ricerche», 12, 1996/97.

Bisogna inoltre rimarcare che questa è la prima opera di T. che vede un protagonista muoversi in un Paese non latino. Se, come si è detto in precedenza i due romanzi degli anni Ottanta trattano la tematica della ricerca identitaria, è doveroso rimarcare che la toponomastica di Genova[100] alieni il protagonista de *Il filo dell'orizzonte* almeno quanto Xavier, protagonista del *Notturno indiano*. Infatti sono in primo luogo le città che rendono i protagonisti alienati, che si muovono tra scorci che permettono al protagonista di celare la propria identità. Ritornando al *Notturno indiano*, una volta giunto in città, lo si legge alla ricerca di una donna chiamata Vimala Sar. Dai primi dialoghi con la ragazza si evince che il protagonista è alla ricerca di un suo vecchio amico scomparso, tale Xavier, che era passato per quei luoghi e aveva avuto dei traffici commerciali a Goa, ed un'intensa corrispondenza con la *Theosophical Society*. Contrariamente a *Sostiene Pereira* e *Il filo dell'orizzonte* in cui la narrazione è lineare, a tratti lenta, meditativa, che sembra procedere attraverso lunghi piani sequenza, l'*iter* di questo romanzo sembra procedere ad un ritmo rapido, vertiginoso, una velocità di cui il protagonista non sembra subire forti squilibri. Al contrario però il lettore ne resta destabilizzato, soprattutto per quella modalità espressiva che consiste nel mescolare descrizioni paesaggistiche, sogni, ricordi ed immaginazione del personaggio, in una combinazione che crea risultati come il seguente:

> Un colle mediterraneo, la cappella era bianca e faceva caldo, eravamo affamati e Xavier ridendo tirava fuori da un cesto dei panini e del vino fresco, anche Isabel rideva, mentre Magda stendeva una coperta sull'erba, lontano sotto di noi c'era il celeste del mare e un asino solitario ciondolava all'ombra della cappella […] E quando quei ricordi assunsero contorni insopportabili, nitidi come se fossero proiettati da una macchina sulla parete, mi alzai e uscii dalla camera[101].

In questo passaggio realtà e sogno, per il protagonista, si confondono, assumendo contorni non definiti. Ciò che accade a questo punto della storia è un primo svelarsi della coscienza, una volontà di procedere per quella strada tortuosa che ricorda il dialogo fra Spino e Harpo de *Il filo dell'orizzonte* (che

[100] A. TABUCCHI, *Autobiografie altrui altrui*, *op. cit*., pp. 61-68.
[101] *Ibidem*, pp. 35-36.

verrà analizzato nel paragrafo seguente) che permette una catarsi del protagonista. Ma affinché questa ricerca si compia, il protagonista deve affrontare ancora un lungo viaggio, come quello in treno che lo conduce da Bombay a Madras, durante il quale incontrerà un signore con un accento inglese che gli racconta un po' di aneddoti. L'aspetto sul quale T. insiste sono degli incontri casuali come quello con una ladra in fuga nell'albergo di Madras, una donna che ha commesso un furto all'ex amante e ha dimenticato il bottino nella sua stanza. Infine si pensi al capo della *Theosophical Society* con il quale intrattiene una lunga conversazione e dal quale viene a conoscenza che l'ultima lettera del suo amico Xavier è stata scritta da Goa. Successivamente il protagonista prenderà un autobus, e durante una fermata conoscerà un bambino con un mostro sulle spalle, che dirà essere suo fratello, uno *jintal*, cioè un essere capace di svelare il karma delle persone; così Xavier si incuriosisce e fattosi leggere il suo destino, questi risponderà «Mi dispiace[…] mio fratello dice che non è possibile, tu sei un altro.» [102] Questo è il primo passaggio in cui l'autore rivela il tema dell'ambiguità letteraria di Xavier e, nell'essere definito come un «altro» dallo *jintal*, T. utilizza la tematica della magia che tanto caratterizza l'India, fornendo un ulteriore indizio al percorso che il protagonista deve intraprendere. Infatti il protagonista si ritrova in un convento in cui cade in un sogno che al lettore, inizialmente, non è dato conoscere, e che si conclude soltanto con il risveglio grazie al Padre Pimentel, dell'ordine dei Gesuiti[103]. Vada ricordata nella narrativa tabucchiana l'importanza del sogno, particolarmente quella del sogno rilevatore in cui al personaggio viene fornita la chiave di volta per interpretare la sua esistenza. In tale sogno il protagonista incontra un pazzo che si spaccia per Afonso de Albuquerque, viceré delle Indie che gli chiede il motivo di tale visita, e con il quale intrattiene una lunga conversazione; una volta riferitogli della ricerca del fratello di nome Xavier, il Viceré risponde:

[102] A. TABUCCHI, *Autobiografie altrui altrui*, *op. cit*., p. 68.
[103] Vada ricordato che è proprio a Goa che Francesco Saverio (1506-1552) fonda la Compagnia di Gesù nel 1542 dove il suo corpo è ancora oggi conservato.

> Xavier non esiste [...] è solo un fantasma". Fece un gesto che abbracciò la stanza. "Siamo tutti morti, non l'ha ancora capito? Io sono morto, e questa città è morta, e le battaglie, il sudore, il sangue, la gloria e il mio potere: è tutto morto, niente è servito a niente". "No", dissi io, "qualcosa resta sempre". "Che cosa?", fece lui. "Il suo ricordo? La vostra memoria? Questi libri?[104]

Ancora una volta T., alternando nella narrazione sogno e realtà, svela al protagonista un ulteriore indizio al suo percorso, lasciando nuovamente interdetto il lettore sull'interpretazione dell'opera. Ma è soltanto verso la fine, presso l'hotel Mandovi che la ricerca comincia ad apparire chiara al protagonista, quando afferma:

> Pensai a un nome, Roux, e subito a quelle parole di Xavier: sono diventato un uccello notturno; e allora tutto mi parve così evidente e perfino stupido, e poi pensai: perché non ci ho pensato prima?[105]

Anche se a questo punto la ricerca del protagonista è giunta a compimento, così non è per l'interpretazione del lettore, il quale verrà a conoscenza dell'enigma del romanzo soltanto quando il protagonista narra la sua vicenda a Christine, una donna incontrata casualmente in un hotel di lusso, l'Oberoi, raccontandole:

> La sostanza è che in questo libro io sono uno che si è perso in India [...] mettiamola così. C'è un altro che mi sta cercando, ma io non ho nessuna intenzione di farmi trovare. Io l'ho visto arrivare, l'ho seguito giorno per giorno, potrei dire. Conosco le sue preferenze e le sue insofferenze, i suoi slanci e le sue diffidenze, le sue generosità e le sue paure. Lo tengo praticamente sotto controllo. Lui, al contrario, di me non sa quasi niente. Ha qualche vaga traccia: una lettera, delle testimonianze confuse o reticenti, un bigliettino molto generico: segnali, pezzetti che tenta faticosamente di appiccicare insieme[106].

Ed è attraverso questo dialogo fra i due protagonisti che T. consegna al lettore la chiave di lettura del romanzo. Un personaggio scisso, confuso, che attraverso la penna del suo autore ha potuto ritrovare la coesione della sua identità. Ciò che si può evincere da questa analisi dei tre romanzi è il forte interesse dell'autore verso riflessioni sulla tematica dell'identità, data non

[104] A. TABUCCHI, *Autobiografie altrui altrui, op. cit*., p. 78.
[105] *Ivi*, p. 90.
[106] *Ivi*, pp. 102-103.

come un punto di partenza ma intesa come conquista, spesso un punto di arrivo anelato dai protagonisti dei suoi romanzi.

1.8

Alla ricerca dell'identità perduta II: la ricerca solitaria di Spino

> Le véritable voyage de découverte ne consiste pas à chercher de nouveaux paysages, mais à avoir de nouveaux yeux.
>
> MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu*

Il protagonista de *Il filo dell'orizzonte* che è stato ispirato probabilmente da un giovane medico che T. ha incontrato a Genova nei tempi in cui insegnava nell'Università di quella città. O al romanzo successivo a *Sostiene Pereira*, *La testa perduta di Damasceno Monteiro* che parte da un episodio concreto e che T. svela in *Nota*:

> la notte del 7 maggio 1996, Carlos Rosa, cittadino portoghese di anni 25 è stato ucciso in un commissariato della Guarda Nacional Republicana di Sacavém, alla periferia di Lisbona, e il suo corpo è stato ritrovato in un parco pubblico, decapitato e con segni di sevizie[107]

Altra persona che pare abbia ispirato una parte importante del romanzo, in particolare quella dei dialoghi tra due dei protagonisti Loton e Firmino, è Antonio Cassese (1937-2011), ex presidente del tribunale penale internazionale dell'Aia, e autore di una relazione sulle condizioni di reclusione nelle prigioni europee, presente nella dedica al romanzo, e di cui è possibile riscontrare una sua influenza nel romanzo particolarmente nei dialoghi fra l'avvocato Loton e il giornalista Firmino. L'altro gruppo presente nella dedica è quello dei gitani,

[107] A. TABUCCHI, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 239.

evocati attraverso un esponente immaginario, il protagonista del romanzo, Manolo che rappresenta il simbolo di questo popolo verso il quale T. ha nutrito un profondo rispetto e interesse[108]. Come si vedrà in seguito a partire da questi anni saranno sempre più presenti nella sua scrittura tematiche di impegno civile che animeranno e alimenteranno la forza creativa dell'autore; ma ciò che di questa fase mi preme sottolineare è il processo di creazione del personaggio letterario e come le tematiche di impegno civile si affermano nella sua opera. Come si legge nella *Nota a margine* del romanzo, la genesi del protagonista de *Il filo dell'orizzonte* è frutto del soggiorno di T. in una città cupa, fredda, che sembra contrastare con i luoghi di ambientazione del resto delle opere, che hanno vita sovente in paesaggi caldi, mediterranei. Per quanto concerne l'onomastica del protagonista del romanzo, Spino, è interessante quanto scrive sempre in nota:

> Qualcuno potrà osservare che è un'abbreviazione di Spinoza […] Spinoza, sia detto per inciso, era sefardita, e come molti della sua gente il filo dell'orizzonte se lo portava dentro negli occhi […] Vorrei molto che per sortilegio il mio personaggio lo avesse raggiunto, perché anche lui lo aveva negli occhi[109].

Altro aspetto interessante per quanto concerne la genesi del protagonista è la lunga lettera inviata da un medico al regista che ha realizzato la trasposizione de *O fio do horizonte* (1993) di Fernando Lopez (1935-2012). In essa il medico racconta che ebbe modo di conoscere T. proprio a Genova all'epoca in cui lavorava in una clinica di quella città, quando anche lo scrittore insegnava nella stessa città. Nella missiva il medico, che permette allo scrittore di visitare la clinica, i laboratori, l'obitorio, accusa lo scrittore di essersi palesemente ispirato alla sua persona nella stesura de *Il filo dell'orizzonte*, particolarmente nella creazione del protagonista, di cui scrive:

---

[108] Come dimostrato anche nel saggio-*reportage* in cui l'autore toscano analizza l'emarginazione di varie etnie Rom situate nelle periferie di Firenze in A. TABUCCHI, *Gli zingari e il Rinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1999.
[109] A. TABUCCHI, *Il filo dell'orizzonte*, *op. cit.*, p. 107.

> in quel cupo romanzo, con la codardia di chi non ha il coraggio di parlare in prima persona, di assumere ciò che è e ciò che vive, Tabucchi trasferiva sulla mia immagine (dettagliata persino nei tratti fisiognomici) ciò che gli apparteneva: il suo rovello, le sue malinconie, la sua impotenza di capire ciò che succedeva, gli edifici fatiscenti della sua università, i suoi sospetti su certe persone che, volente o nolente, nei consigli di facoltà doveva incontrare. […] Insomma, Spino, quel personaggio funereo, quel poveretto disorientato dei vicoli di quella Genova, era Tabucchi. E lui, con un giochetto di prestigio da quattro soldi, scaricava il tutto sulla mia persona[110].

Cancellando ogni libertà al processo creativo dell'autore e accusandolo di aver trasposto su carta parte della sua biografia, il medico della missiva finisce per essere uno dei tanti che accusano lo scrittore toscano di aver trascritto delle storie «private». Se è innegabile l'interesse dello scrittore toscano per l'attualità, la storia o le semplici vicende che lo circondano, sembra riduttivo descrivere T. come reporter o romanziere privo di inventiva che mette su carta vicende delle persone che lo circondano senza aggiungerci elementi originali. L'aspetto interessante non trovo sia risalire all'ispirazione che l'autore ha avuto di questo medico o quali siano i tratti che appartengono alla realtà e quali alla finzione letteraria, quanto piuttosto comprendere il meccanismo attraverso il quale il lettore mette in atto quel processo di identificazione nei personaggi dell'opera tabucchiana. In questo caso se è vero che l'autore si sia fortemente ispirato a questa conoscenza nel delineare il profilo di Spino, una lettura come quella fornita dal medico mi pare forzata e fuorviante. L'autore infatti non ha mai nascosto di aver tratto ispirazione da tutto ciò che lo circondava ma come afferma una delle massime studiose dello scrittore Anna Dolfi: «Tabucchi ha sovente confessato (nel corpo stesso dei suoi racconti) di avere costruito delle storie a partire da dati all'apparenza irrilevanti e casuali[111]». In modo particolare questi *incipit* sembrano appunto nascere da elementi contingenti come dall'incontro, dai viaggi, dall'ascolto, come afferma lo stesso scrittore sul processo della creazione artistica:

> Gli antichi avevano scoperto le muse, noi oggi abbiamo capito che le muse, forse divise per categoria non esistono più. / C'è una musa unica, magari un po' zoppa

[110] ID, *Autobiografie altrui*, *op. cit*., pp. 66-67.
[111] ANNA DOLFI, *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 181.

> e un po' sindacalizzata che ci assiste tutti ; assiste lo scrittore di libretti d'opera, come assiste lo scrittore di testi teatrali, come assiste nelle sue manchevolezze il romanziere./ Forse noi, nel tardo Novecento, abbbiamo licenziato le muse per assumere una musa a volte un po' infedele che comunque ci accompagna e che caratterizza l'arte[112].

L'altro momento interessante è dunque quello dell'ascolto. T., come si è visto, è stato uno scrittore curioso, un autore che spesso ha visto nascere i suoi personaggi da un incontro, un dialogo, una visione, come nei colloqui con i personaggi, i suoi «fantasmi», personaggi, come si è visto, spesso defunti, che si presentano all'autore sotto nuova veste.

In merito a questo processo di immedesimazione nei personaggi letterari tabucchiani, vada ricordato anche il racconto che Romana Petri (1955) scrive su Isabel, protagonista di diverse opere dell'autore, durante il viaggio di ritorno, in treno a seguito di un pranzo domenicale avvenuto a Vecchiano, nella residenza pisana dello scrittore. La narrazione della Petri risente marcatamente della teoria del rapporto autore-personaggio di T. (e Pessoa come per Pirandello prima di lui), in cui, allo stesso modo del medico de *Il filo dell'orizzonte* l'autrice si immedesima nel personaggio di Isabel, una presenza costante nelle opere dello scrittore toscano. Una volta divenuto personaggio si legge la Petri chiedere a T., divenuto ora il suo autore, circa il suo destino. L'incontro tra i due (Petri-Isabel e T.-autore) avviene in un pomeriggio di un'estate toscana, che vada ricordato per essere il luogo ideale in cui lo scrittore si rifugia per scrivere le sue opere. La Petri traspone nel racconto elementi reali ad elementi immaginari, e si potrebbe dedurre che l'incontro a Vecchiano con T. l'abbia resa un suo personaggio letterario; poco importa se è lei ad aver scritto il racconto : «Una giornata con T. è anche una giornata di T.» scrive di Paolo nella stessa raccolta. L'immedesimazione, tratto che spesso accomuna il lettore della narrativa tabucchiana, in questo racconto diventa interessante per aver reso T. un personaggio letterario. L'esperimento della Petri diviene interessante inoltre per aver reso T. non solo autore e

[112] Conversazione con Antonio Tabucchi. *Dove va il romanzo?*, a cura di Paola Gaglianone e Marco Cassini, Roma, Il libro che non c'è, 1995, pp. 11-12.

«manovratore» del personaggio di Isabel, ma inesorabilmente anche della sua vita.

Ancora più originale e fedele alla poetica tabucchiana l'esperimento operato da Andrea Bajani (1975). Il giovane autore infatti, nel suo *Mi riconosci* già nell'*ouverture* presenta un T. appena defunto, che si impone sulla scena del romanzo come personaggio letterario, in modo da poter instaurare con esso un dialogo più fluido. Nei suoi scambi infatti, in una commistione tra forma epistolare e diario privato, l'autore attua con T. quel dialogo che più volte lo scrittore toscano aveva instaurato con i propri personaggi. L'immagine di T. che scaturisce è di un personaggio frammentato, che si presenta sulla scena in un'ottica di apparenza/dissolvenza, che una volta furono tratti peculiari dei suoi personaggi letterari.

Il romanzo inoltre ricorda particolarmente l'opera tabucchiana *Il signor Pirandello è desiderato a telefono*, nella quale l'autore rende personaggi letterari Pirandello e Pessoa, ed immagina una telefonata tra i due. Attraverso l'esempio di Petri e Bajani se ne può dedurre che l'influenza della narrativa tabucchiana, debitrice a sua volta di quella pirandelliana, ha lasciato sull'attuale panorama letterario, almeno per quanto concerne il caso italiano, autori più o meno maturi che utilizzano sommariamente una poetica affine frutto di un *iter* novecentesco del personaggio.

Come scrivevo in precedenza, in questi due romanzi i personaggi che accompagnano la ricerca del protagonista sembrano non incidere in modo significativo sulle azioni, sui pensieri dei rispettivi protagonisti. Ne *Il filo dell'orizzonte* ad esempio il personaggio di Sara, compagna del protagonista, non contribuisce in maniera attiva alla ricerca di Spino, interpretando un ruolo passivo nella narrazione. La vediamo ad esempio accanto al protagonista mentre legge[113] l'articolo del giovane assassinato sulla «Gazzetta del mare», o che lo accompagna presso un santuario su un promontorio a parlare con un sacerdote che conosceva il giovane defunto. Anche qui Sara non entra mai

[113] La tecnica di *mise en abyme* del personaggio che legge è presente in gran parte dell'opera tabucchiana, e ha un illustre precedente nella narrativa contemporanea in ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1979.

nella conversazione tra Spino ed il priore sul defunto e T. la fa intervenire solo sul finale, quando ha intrecciato col prete un'amabile conversazione sugli affreschi del santuario. Si legga allo stesso modo la presenza di un altro personaggio, l'amico giornalista Corrado, che non sembra minimamente contribuire alle ricerche condotte dal protagonista, che si presenta solitario sulla scena come Xavier del *Notturno indiano*. Corrado infatti sembra condurre l'inchiesta in modo superficiale rispetto alla meticolosa indagine condotta da Spino; anzi inizialmente essa è condotta da un cronista giovane e molto intraprendente. E quando si ritrova a scrivere articoli sul caso, pare non dedicarsi con lo stesso interesse mostrato da Spino, come quando con distacco scrive «Ancora senza nome il morto di Via Casedipinte […] un pezzo pacato e stanco, pieni di luoghi comuni[114] ». Oppure quando alla morte del poliziotto implicato nella vicenda, Corrado intende chiudere celermente il caso, nonostante «avrebbe potuto trattarsi di altro: vendette, imbrogli, cose segrete[115]», mentre Spino intende continuare la sua strada investigativa. Una ricerca identitaria che è possibile iniziare a leggere nel dialogo in cui il protagonista ed il pianista Peppe Harpo si confrontano, e Spino gli chiede:

> Tu chi sei per te? Lo sai che se un giorno tu volessi saperlo dovresti cercarti in giro, ricostruirti, frugare in vecchi cassetti, recuperare testimonianze di altri, impronte disseminate qua e là e perdute? E' tutto buio, bisogna andare a tentoni[116].

Quel «ricostruirti» sembra richiamare la funzione della letteratura, che sembra appunto essere non solo quella di mettere in scena, ma anche quella di ricostruire l'identità del personaggio; un procedere per indizi, che condurrà Spino dapprima «Da Egle», un'antica farinataia, alla bottega di un erborista, un cimitero ed infine a casa sua in cui:

> Come un'onda che lo avesse investito tiepida e travolgente ha ricordato un letto di morte e una promessa mai mantenuta. E quella promessa reclamava una

[114] A. TABUCCHI, *Il filo dell'orizzonte, op. cit*. p. 37.
[115] *Ivi*, p. 51.
[116] *Ivi*, p. 80.

> realizzazione, ma certo, trovava in lui, in quell'inchiesta, un suo modo di compiersi[117].

A questo punto la ricerca di Spino sembra volgersi verso la chiusura delle indagini che lo conduce attraverso l'esatta balistica dell'omicidio di Carlo Noboldi a fare chiarezza sulla sua esistenza. La ricerca avrà come esito finale un appuntamento, di notte, presso un capannone; una volta giuntoci, Spino non vi trova nessuno e, paradossalmente, ride.

Nella *Nota* al romanzo o in altri epitesti pubblicati nello stesso anno di pubblicazione dell'opera, T. non si interroga sul significato di questa risata, tanto che affermerà più tardi:

> Quando scrissi *Il filo dell'orizzonte* (anzi, mentre stavo finendo di scriverlo), mi sembrò naturale che egli, a quel punto della storia, ridesse. E accettai che ridesse senza chiedergliene il motivo[118].

La critica invece sul suo significato ha dibattuto molto, e lo stesso autore ha fornito tre ipotesi sulla ricerca del protagonista terminata con questa risata. La prima vede il riso finale strettamente legato al tema dell'umorismo pirandelliano[119]; in questa chiave va letta quindi la ricerca di Spino verso una guarigione, una catarsi, un distacco dalla propria condizione di malattia ad una che lo vede capace di ridere dei propri mali che lo tenevano prigioniero. La seconda ipotesi è ancora di ascendenza pirandelliana, anche se T. la lega maggiormente alla teoria del riso di Henri-Louis Bergson[120] (1859-1941); sempre legata alla prima ipotesi, l'autore vede il personaggio che «alla fine del suo percorso capisce che ha giocato al gioco dell'oca, e che forse la vita stessa è un gioco dell'oca[121]», e una volta realizzato che non è più personaggio (T. parla di marionetta) non può fare altro che ridere. Anche la terza ipotesi è legata alle due precedenti, e l'autore le conferisce sempre una matrice

[117] *Ivi*, p. 98.
[118] A. TABUCCHI, *Autobiografie altrui*, *op. cit.*, p. 51.
[119] Presente in particolar modo in LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1986.
[120] HENRI-LOUIS BERGSON, *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1900.
[121] A. TABUCCHI, *Autobiografie altrui*, *op. cit.*, p. 56.

bergsoniana; scrive T.: «Per un istante egli (Spino) si trova ridicolo: trova cioè ridicola la parte che gli è stata assegnata. Ridendo la nega[122]». In tale negazione evade dalla sua vita, non riconoscendosi più in essa. Se ne può dedurre che *Sostiene Pereira* e *Il filo dell'orizzonte* sono due viaggi sull'identità, i protagonisti giungono a due destinazioni diametralmente opposte: se quello di Pereira conduce verso una coscienza attiva e partecipazione alla vita, quello di Spino si può definire come un viaggio regressivo verso la morte. La ricerca di Spino ha piuttosto dei tratti in comune con Guy Roland, un investigatore privato in pensione alla ricerca del proprio passato, protagonista di *Rue des boutiques obscures* (1978) di Patrick Modiano (1945); come scrive Pierre Génard ci sono diverse affinità tra i due romanzi, tanto che:

> Sia Spino che Guy Roland s'impegnano a creare o meglio a rintracciare un personaggio smarrito. Entrambi devono ricostruire quella che potrebbe essere la trama del dramma, *in primis* i nomi e il passato dei protagonisti […] La *quête* dell'identità intrapresa dai due protagonisti nasce dai loro difetti, dai loro «buchi neri» esistenziali[123].

Un buco nero che Spino, contrariamente a Pereira, probabilmente non riesce a colmare, ma questo dubbio permane nel lettore per il finale aperto che quella risata vuole significare.

---

[122] *Ivi*, p. 59.
[123] P. GÉNARD, *Rue des boutiques obscures/ Il filo dell'orizzonte* in *I "notturni" di Antonio Tabucchi*. Atti di seminario. Firenze, 12-13 maggio 2008, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 220- 221.

2.

Una lettura sui personaggi tra Pirandello e Tabucchi

2.1

Tabucchi e Pirandello: un confronto

Nel presente capitolo mi sono proposto di operare un parallelo tra la narrativa tabucchiana intorno alla nozione di "dialogo" con i personaggi letterari che richiama quella pirandelliana, prevalentemente in novelle quali *La tragedia di un personaggio* (1911) e *Colloqui coi personaggi* (1915), l'opera teatrale *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) o la commedia *Ciascuno a suo modo* (1924). Ne *La tragedia di un personaggio* Pirandello già nell'*incipit* scrive:

> E' mia vecchia abitudine dare udienza, ogni domenica mattina, ai personaggi delle mie future novelle […] Non so perché, di solito accorre a queste mie udienze la gente più scontenta del mondo, o afflitta da strani mali, o ingarbugliata in speciosissimi casi, con la quale è veramente una pena trattare[124].

Questo interesse all'ascolto degli "strani mali" dei personaggi è presente, come dimostrato nel corso di questo lavoro, anche in T. e, in misura diversa, in Pessoa, come si vedrà nei paragrafi successivi. La maggior parte dei personaggi descritti da questi tre autori sono scissi, frammentati, spesso afflitti da disturbi psicologici, come descritto esaustivamente, riguardo a T., nel paragrafo conclusivo *La dissoluzione del soggetto* in Pia Schwarz Lausten[125].
Si pensi, ad esempio, alla descrizione del Pereira tabucchiano:

> un'anima che vagava nello spazio dell'etere aveva bisogno di me per raccontarsi, per descrivere una scelta, un tormento, una vita. […] Nelle sue visite notturne mi andava raccontando che era vedovo, cardiopatico e infelice[126].

Questa ricerca del personaggio di un intermediario (lo scrittore) che trasforma in opera letteraria le sue vicende, è un *leitmotiv* della narrativa tabucchiana. Inoltre, come spesso accade nella sua opera, queste "visite" sono prevalentemente notturne. Si pensi anche al passaggio di un'altra opera, *Il*

[124] LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, Roma, Newton Compton editori, 2007, p. 390.
[125] PIA SCHWARZ LAUSTEN, *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Copenaghen, Museum Tusculanum University of Copenaghen, 2005, pp. 145-150.
[126] A. TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, *op. cit.*, pp. 212-213.

signor Pirandello è desiderato al telefono in cui sempre T. fa dire a Pessoa in un'ipotetica telefonata a Pirandello:

> Buonasera signor Pirandello, le telefono perché ho l'anima in pena. […] Perché a lui interessano le anime in pena. A lui, a me, e a gente come voi; gli altri sono sani e con le anime in pena si divertono[127].

Da questo passaggio si evince un altro motivo conduttore dell'opera tabucchiana, quello cioè di mettere in scena dei personaggi dall'io frammentato, aspetto presente inoltre nell'opera pessoana, come in quella pirandelliana. Di questo passaggio è inoltre doveroso porre l'accento sul pronome "voi" che sembra rivelare un dialogo di T. con il suo lettore; un'interazione che T. ha continuamente sottolineato, come si può evincere particolarmente dagli elementi paratestuali nelle sue opere. Questo interesse nei confronti di personaggi lacerati, frammentati, si può leggere anche nel dramma *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, considerata la prima opera della trilogia del teatro nel teatro, insieme a *Questa sera si recita a soggetto* (1930) e *Ciascuno a suo modo.* In quest'ultimo, che viene considerato il suo dramma più famoso, al personaggio del padre farà dire:

> Mi dispiace che ridano così [gli attori dei personaggi], perché portiamo in noi, ripeto, un dramma doloroso, come lor signori possono argomentare da questa donna velata di nero[128].

Sembra che Pirandello e T. siano accomunati dallo stesso interesse nel descrivere personaggi vivono delle esistenze travagliate e che, attraverso la penna dei loro autori, cercano una strada verso il riscatto: il racconto delle loro storie. In questo processo Pirandello, diversamente da quello di immedesimazione che spesso è presente nell'opera tabucchiana, si mostra essere più rigido nel dialogo con i suoi personaggi e nelle "udienze" con loro. Ad esempio l'autore può decidere improvvisamente di sospendere o

[127] ID, *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 18.
[128] LUIGI PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore,* Santarcangelo di Romagna, Gulliver, 1995, p. 52.

interrompere questo dialogo; è ciò che si verifica nella novella del 1915 *Colloqui coi personaggi* dove Pirandello avvisa che il loro ricevimento per comparire in un romanzo o una novella è sospeso. Attraverso un intenso dialogo tra autore e personaggio, il lettore apprende che la causa di quella sospensione è lo scoppio della guerra, attraverso la lettura su un giornale delle vicende che sconvolgono l'Europa, con le dichiarazioni di guerra fatte dai vari schieramenti; ma ecco che riappare un personaggio che «guardava fuori, con faccia beata, i cipressi e i pini di Villa Torlonia[129]», e che gioiva del canto dei merli o della presenza delle rose. La spensieratezza presente in questo passaggio e un'affermazione del personaggio («Che vuole che cambi? Che contano i fatti? Per enormi che siano, sempre fatti sono. Passano.[130]»), potrebbe leggersi come un disimpegno del personaggio. Ma successivamente nella novella, accade invece che:

> un personaggio, pensando di riuscire così a difendersi dall'impatto traumatico col proprio vissuto affettivo ed emozionale, ha fatto leva su tutta una serie di ragioni d'ordine filosofico, o culturale in senso lato, per elaborare con esse una poderosa costruzione intellettuale[131].

Un passaggio che sembra essere comune anche alla prima parte del romanzo di *Sostiene Pereira*, un'attitudine di difesa contro la barbarie in atto in Europa, contro la quale il protagonista tabucchiano mette in atto un meccanismo di difesa per proteggersi dalla violenza dilagante. Verso la fine della novella pirandelliana l'autore è costretto a "evadere" dal suo tempo, a sorvolare l'analisi dell'attualità per "abbandonarsi" al dialogo coi personaggi, gli unici con i quali riesce ad instaurare un rapporto sereno, che lo induce a domandarsi:

[129] ID, *Colloqui coi personaggi* in *Novelle per un anno*, *op. cit*., p. 1419.
[130] *Ivi*, p. 1420.
[131] EMMA GRIMALDI, *Il labirinto e il caleidoscopio*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, p. 315.

> Con chi potevo io veramente comunicare, se non con loro, in un momento come quello? E mi accostai a quell'angolo, e mi forzai a discernerle a una a una, quelle ombre nate dalla mia passione, per mettermi a parlare pian piano con esse[132].

È possibile interpretare il finale di questa novella come il profondo bisogno di Pirandello di dialogare con i suoi personaggi, le cui "ombre" sono le uniche a dargli conforto, caratteristica comune anche all'*opus* tabucchiano. Nel dramma *Sei personaggi in cerca d'autore* il meccanismo sopra esplicato è analogo: nella prefazione all'opera, Pirandello racconta che *Fantasia*, una servetta sveltissima da tanti anni al servizio della sua arte, un giorno gli condusse in casa tutta la famiglia dei sei Personaggi, come soggetto per un romanzo, ma l'autore si rifiutò di scriverlo. Da quel momento essi continuarono a vivere per conto loro e a riaffacciarsi ripetutamente nella solitudine del suo studio, fino a convincerlo a portarli in scena così com'erano, più o meno compiuti, e a confrontarsi con degli attori e un capocomico. In questa commedia inoltre Pirandello traccia un'originale descrizione dei personaggi i quali, contrariamente ai tratti che si ritroveranno in T.:

> non dovranno infatti apparire come "fantasmi", ma come "realtà create", costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori[133].

Pirandello continua questa descrizione nel dialogo fra due personaggi, il padre ed il capocomico, in cui fa dire, in merito ai personaggi, che i commediografi hanno dato vita «a esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma più veri![134]» Pirandello continua a porre l'accento sul carattere di "personaggio reale", non con una biografia così ricca quanto quella costruita intorno ai personaggi da Pessoa, ma cercando di conferirgli dei caratteri di verosimiglianza. E ancora sulla "realtà" dei personaggi Pirandello farà affermare al capocomico:

---

[132] LUIGI PIRANDELLO, *Colloqui coi personaggi* in *Novelle per un anno*, *op. cit.*, p. 1421.
[133] ID, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *op. cit.*, p. 48.
[134] *Ivi*, p. 51.

> Nel senso, veda, che l'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non potè materialmente, metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Chi era Sancho Panza? Chi era don Abbondio? Eppure vivono eterni, perché - vivi germi - ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire, far vivere per l'eternità![135]

In questo passaggio Pirandello, oltre al concetto di "realtà" dei personaggi, introduce anche quello dell'immanenza dell'opera d'arte, o meglio del personaggio in rapporto alla caducità dell'autore. Attraverso l'opera letteraria difatti il personaggio ha modo di vivere e rivivere nella mente del lettore, sfidando persino la morte del suo autore, aspirando a restare quantomeno nella sua memoria. Sempre sulla tematica identità-personaggio-uomo reale Pirandello farà dire al capocomico:

> Un personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre "qualcuno". Mentre un uomo - non dico lei, adesso - un uomo così in genere, può non esser "nessuno"[136].

Un nessuno, *nobody*, che si ritrova anche nel romanzo tabucchiano *Il filo dell'orizzonte*, come è stato analizzato nel paragrafo *Alla ricerca dell'identità perduta II: la ricerca solitaria di Spino* presente in questo lavoro. Arrivando a ribaltare il rapporto uomo-personaggio intorno alla tematica della verosimiglianza, in questo passaggio si ritrovano molti degli aspetti che Pirandello sviluppa in altre opere, tra le quali *Uno, nessuno e centomila*, come si vedrà particolarmente al paragrafo *Due coscienze: Pereira e Moscarda*. All'interno della stessa novella Pirandello si sofferma nuovamente sui diversi rapporti che caratterizzano l'autore ed il personaggio, in modo particolare sulla presunta autonomia di quest'ultimo, come si può evincere dal seguente passaggio:

---

[135] *Ivi*, p. 53.
[136] *Ivi*, pp. 108- 109.

> Quando i personaggi son vivi, vivi veramente davanti al loro autore, questo non fa altro che seguirli nelle parole, nei gesti ch'essi appunto gli propongono, e bisogna ch'egli li voglia com'essi si vogliono; e guai se non fa così! Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser da tutti immaginato in tant'altre situazioni in cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche, a volte, un significato che l'autore non si sognò mai di dargli![137]

Continuando a riflettere sulla nozione di "vita" del personaggio, Pirandello fa convergere il discorso su indipendenza e significato. La prima, l'indipendenza del personaggio dall'autore, è un aspetto che si vedrà nel corso di questo capitolo essere molto presente nell'opera di T.; un personaggio che una volta catapultato sulla scena, sulla pagina, acquista istantaneamente libertà e autonomia dalla penna del suo autore. La seconda parola chiave, quella del significato, è a prima vista legata alla prima, ma rimanda a un altro concetto; infatti sembra sottolineare al concetto dell'opera letteraria come aperta, e dunque alla libera interpretazione che il lettore ha del testo, e come talvolta dei "caratteri" possano essere interpretati originalmente dal lettore rispetto alle intenzioni dell'autore.

Nella commedia del 1924 *Ciascuno a suo modo* Pirandello riflette su tematiche analoghe (personaggio, identità, coscienza di sé) e farà dire dal personaggio di Diego alle due signore: «E non vuoi capire che la tua coscienza significa appunto gli altri dentro di te?»[138]. Quella coscienza definita da Diego come «una rete elastica, che se s'allenta un poco, addio! Scappa fuori la pazzia che cova dentro ciascuno di noi[139]». Questo passaggio sembra nettamente definire le affinità poetiche esistenti tra due autori contemporanei (Pirandello e Pessoa) sull'eteronimia, definito da T. come un «baule pieno di gente» che ogni persona si porta dentro e che in un attimo di instabilità può fuoriuscire. Una poetica che vede il personaggio (e in Pessoa la sua stessa persona) come un insieme di personalità o, come si è visto nel primo paragrafo, di tratti; l'interesse dei tre autori risulta quello di rivelare questo insieme di caratteri i

[137] *Ivi*, p. 110.
[138] LUIGI PIRANDELLO, *Ciascuno a suo modo*, Santarcangelo di Romagna, Gulliver, 1995, pp. 135- 136.
[139] *Ivi*, p. 145.

quali, una volta che uno reclama di prevalere sull'altro, crea una destabilizzazione sul personaggio. Come ad esempio esplicitato da Luigi Pirandello:

> Una delle mie preoccupazioni costanti è capire com'è che esista altra gente, com'è che esistano anime che non sono la mia anima, coscienze estranee alla mia coscienza; la quale, proprio perché è coscienza, mi sembra essere l'unica possibile[140].

Un passaggio che esplicita una poetica comune ai tre autori trattati nel presente capitolo, in cui il rapporto che si viene a sviluppare tra autore e personaggio è una sorta di "dialogo, conoscenza, scambio", contrariamente al rapporto autore-personaggio presente nell'epoca precedente; scrive ad esempio Giacomo Debenedetti (1901-1967) negli anni Settanta:

> E' risaputo che il romanzo, come lo conoscevamo dagli esemplari che nel secolo scorso ne hanno fondato la fortuna, era una piena assunzione di responsabilità del romanziere di fronte ai personaggi e alle loro vicende[141].

Una «responsabilità» dello scrittore intesa come volontà del soggetto creatore di attribuire tratti precisi, originali, distinguibili; vada inoltre rimarcato che Debenedetti scrive questo saggio nel '70, e il primo romanzo tabucchiano è del '75, dunque non ha neanche modo di conoscere la ripresa di percorsi letterari intrapresi nel primo trentennio del secolo scorso. Lo stesso T. riflette su queste dinamiche commentando un saggio della sua «maestra», una delle massime studiose lusitaniste italiane, Luciana Stegagno Picchio (1920-2008) che scrive:

> Il rapporto autore-personaggio è molto curioso: nell'Ottocento il personaggio è un'entità passiva che l'autore plasma a suo piacimento. Esso comincia a emettere i primi vagiti di reazione alla fine del XIX secolo, con l'alterità dell'io presente in Rimbaud, Nerval, Pirandello […]. Il personaggio si è trasformato in seguito

[140] FERNANDO. PESSOA, *Il libro dell'inquietudine* (Livro do Desassossego, Lisbona, Ática, 1982), Milano, Feltrinelli, 2010, p. 52.
[141] GIACOMO DEBENEDETTI, *Un punto d'intesa nel romanzo moderno* in *II personaggio-uomo*, Milano, Garzanti, 1970, p. 59.

> con Kafka, Machado... Non è più cera calda da plasmare, ma qualcosa che si muove, che, se l'autore si gira, può anche fargli uno sberleffo[142].

Un'autonomia anelata e raggiunta dal personaggio è messa in scena da questi autori, degli «esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri![143]», e anche l'intero processo di creazione artistica tabucchiano sembra tendere verso questa direzione, cercando di delineare e sviluppare l'idea di un "personaggio reale", come realizzato agli esordi dello scorso secolo.

2.2

I personaggi «reali» in Pessoa

> Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non ci si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona…
>
> ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

Un altro autore spesso citato nel corso di questo lavoro e che risulta essere vicino alla poetica pirandelliana e tabucchiana è Fernando Pessoa. Ogni studio su T. presuppone una conoscenza, più o meno accurata, dell'opera di Pessoa considerato uno dei massimi scrittori e poeti portoghesi, anche se questo non è un percorso strettamente comparativo avendo, il sottoscritto, approssimative competenze lusitaniste. Mi è parso comunque indispensabile analizzare quantomeno le opere maggiori dello scrittore portoghese,

[142] FRANCESCA DI MATTIA, *Tabucchi: io, Luciana e Fernando,* consultato su http://www.letteratura.rai.it il 23 ottobre 2013.
[143] LUIGI PIRANDELLO, *La tragedia di un personaggio*, *op. cit*., p.392.

confrontarle con quelle del contemporaneo italiano Pirandello, per poi arrivare a tracciare le basi di una poetica tabucchiana che risente fortemente dei due predecessori. La sua idea di personaggio sebbene risulti differente da quella dei due autori analizzati maggiormente in precedenza, possiede molti tratti di una poetica comune. L'idea pessoana però è marcata dal concetto dell'eteronimia, che, come scrive T., «non è altro che la vistosa traduzione in letteratura di tutti quegli uomini che un uomo intelligente e lucido sospetta di essere[144]». Si potrebbe affermare che mentre Pirandello e T. "dialogano" con i loro personaggi, li "accolgono" nei loro pensieri e narrano le loro opere, Pessoa "entra" nel personaggio di cui intende scrivere, diventa soggetto ed oggetto della sua scrittura, nonostante spesso «le creature sfuggano al loro creatore[145]». Un esempio di tale dinamica è l'inquietante presenza di Alvaro de Campos, eteronimo di Pessoa, che nei racconti dell'autore reclama la propria autonomia "intromettendosi" nella sua storia d'amore con Ophélia Queiroz (1900-1991), amante reale dello scrittore. In una lettera inviata alla sua amata, Pessoa scrive dell'eteronimo:

> Mi sentirei meglio se potessi vederti subito e scendere con te verso la Baixa da soli, senza Alvaro de Campos, dato che a te non piacerebbe certamente che quel distinto ingegnere apparisse[146].

Pessoa descrive i suoi eteronimi come persone reali che gli creano spesso una sensazione di malessere, lo inseguono e lo tormentano; i suoi personaggi non sono descritti con quei caratteri fantasmagorici che si è letto in T., ma piuttosto con dei «panni veri» di cui scriveva Pirandello in *Sei personaggi in cerca d'autore*. La "presenza" di questo personaggio creato da Pessoa diviene sempre

[144] A. TABUCCHI, *Un baule pieno di gente*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 28. Si pensi alla parola «baule» molto probabilmente ideata ed inserita nel titolo dallo stesso T., che sembra un riferimento esplicito alla *Commedia dell'arte* in cui questo oggetto ha un'importanza fondamentale, essendo portatori di quelle maschere che permettono il travestimento degli attori.
[145] FERNANDO PESSOA, *Poesie di Alvaro de Campos*, (trad. dal portoghese di Antonio Tabucchi), Milano, Adelphi, 1993, p. 17.
[146] ID, *Lettere alla fidanzata*, Milano, Adelphi, 1988, p. 77.

più assidua e presente nella vita dell'autore, tanto che nel momento di prendere un appuntamento con la sua amata scrive:

> dato che si verifica la circostanza che l'Ingegnere Alvaro de Campos domani mi deve accompagnare per gran parte della giornata, non so se sarà possibile evitare la presenza (del resto gradevole) di questo signore durante il cammino[147].

I confini realtà-creazione artistica vengono talmente oltrepassati da Fernando Pessoa che in un'altra lettera lo stesso Campos diventa autore e scrive direttamente ad Ophélia sullo stato di salute di Pessoa:

> un abietto miserabile individuo chiamato Fernando Pessoa, mio personale e caro amico, mi ha incaricato di comunicare alla Signoria Vostra […] di prendere l'immagine mentale che eventualmente possa essersi fatta dell'individuo la cui menzione sta rovinando questo foglio di carta soddisfacentemente bianco, e di buttarla, quest'immagine mentale, nel buco dell'acquaio[148].

Questi passaggi sono fondamentali non solo per la comprensione dell'eteronimia pessoana, ma anche per definire delle differenze con i due autori italiani. Particolarmente nella raccolta di saggi sulla poetica pessoana *Un baule pieno di gente*, T. affronta la questione identitaria dal punto di vista dello scrittore portoghese, riprendendo i profili biografici da lui tracciati; inoltre sulla responsabilità dell'autore e sul suo rapporto con il personaggio scrive:

> è evidente che Pessoa, con l'accurata stesura dei diversi copioni attribuiti a ogni suo *altro*, opera non tanto nella direzione verticale dell'irresponsabilità del creatore, tipica delle poetiche tardo romantiche […] quanto nella direzione del creatore che si fa responsabile e dominatore di un atto inizialmente irresponsabile[149].

Questo atto «irresponsabile», dovuto al carattere mutevole e transeunte del creatore, è possibile leggerlo nella sua *Ode Trionfale* (*Ode Triunfal*, 1915), considerato il manifesto del Modernismo portoghese in cui Pessoa, dopo aver celebrato la magnificenza e la poesia della tecnica e di tutte le macchine da

[147] A. TABUCCHI, *Un baule pieno di gente*, *op. cit*., p. 151.
[148] FERNANDO PESSOA, *Lettere alla fidanzata*, *op. cit*., p. 99.
[149] A. TABUCCHI, *Un baule pieno di gente*, *op. cit*., pp. 28-29.

essa prodotte, termina con questi versi: «Ah non poter essere da solo tutta la gente e tutti i luoghi![150]». L'immagine che ne emerge è un atto apparentemente irresponsabile del creatore di fronte alla propria opera, che sembra prenderne le distanze come traspare in alcuni versi di una sua poesia successiva in cui emerge: «Dopo aver scritto, leggo…/ Perché ho scritto questo?/ Dove sono andato a prendere questo?/ Da dove mi è venuto questo? Questo è meglio di me[151]». O ancora ne *Il passaggio delle ore* (*Pasagem das horas*, 1916) in cui scrive: «E io simpatizzo in tutto, vivo di tutto in tutto[152]», o in *Tabaccheria* (*Tabacaria*, 1928), dove si domanda: «Essere ciò che penso? Ma penso di essere tante cose!/ E ci sono tanti che pensano di esser la stessa cosa che non/ ce ne possono essere tanti![153]» In *Peccato Originale* (*Pecado original*) scrive Pessoa: «Che ne è della mia realtà, dato che posseggo solo la vita/ Che ne è di me, dato che sono solo colui che esisto?[154]» In una poesia, scritta il 16 giugno 1934, compaiono dei versi che sembrano racchiudere il sentire non soltanto di Alvaro de Campos, ma il *mal de vivre* di tutti gli eteronimi di Pessoa; dopo una riflessione sui suoi vicini, egli scrive: «Che grande felicità non essere io!/ Ma non penseranno così anche gli altri […] Gli altri non sentono mai./ Chi sente siamo noi,/ si, tutti noi[155]» Il plurale qui utilizzato da Campos pare indicare il malessere di Pessoa che sente di avere tutti i "personaggi" dentro la sua persona, e alla perenne volontà di evadere dal "proprio" sentire provando a percepire con le sensazioni dell'altro da sé. Questo sentimento viene descritto in molte massime del *Livro do Desassossego* (1982) dove, tra le altre massime Pessoa riflette:

> All'improvviso oggi ho dentro una sensazione assurda e giusta. Ho capito, con una illuminazione segreta, di non essere nessuno. Nessuno, assolutamente nessuno. […] Sono una figura di un romanzo ancora da scrivere, che passa aerea

[150] *Ivi*, pp. 41-55.
[151] FERNANDO PESSOA, *Poesie di Alvaro de Campos*, *op. cit.*, p. 337.
[152] *Ivi*, p. 129.
[153] *Ivi*, p. 201.
[154] *Ivi*, p. 317.
[155] *Ivi*, p. 327.

> e sfaldata senza aver avuto una realtà, fra i sogni di chi non ha saputo completarmi[156].

Se si dovesse operare un parallelo con l'opera pirandelliana, si penserebbe immediatamente alla «commedia da fare» o all'opera *Uno, nessuno e centomila*. Ma si potrebbe altrettanto pensare a certi personaggi tabucchiani come il protagonista Spino del *Notturno indiano*, di cui si è letto nel paragrafo 1.7 o quello del *Filo dell'orizzonte* presente nel paragrafo 1.8, che cominciando delle ricerche su persone scomparse, inducono la trama dell'opera a una ricerca su sé stessi; scrive T. in merito:

> Direi quindi che siamo noi tutti e, in questo caso, direi che il *nessuno* è proprio il personaggio narrante; è colui che fa la ricerca, che cerca il nessuno che sta dentro di noi, pirandellianamente inteso[157].

Uno dei primi aspetti che è possibile sottolineare è che mentre Pessoa mette in risalto la molteplicità, Pirandello poi T., a questo elemento, aggiungono e sottolineano l'elemento di anonimia; si pensi al «nobody», il nessuno, scoperta che può essere l'*incipit* di una *quête*, o un tratto di un protagonista, come il Carlo Noboldi tabucchiano.

Questa breve analisi sul rapporto autore-personaggio in T., Pirandello e Pessoa, se partiva da tratti in cui emergevano forti analogie nel modo in cui i tre autori si rapportavano ai propri personaggi, ha infine dimostrato profonde differenze nei tre autori: ad una funzione "terapeutica" che i personaggi svolgono su Pirandello, si è passati a una "inquietante" in T., a un'altra ancora in cui il personaggio "predomina" l'autore in Pessoa. Si è inoltre potuta constatare l'affinità poetica tra Pirandello e Pessoa che allo stesso tempo vedono il personaggio come risultante di una molteplicità di caratteri e allo stesso tempo come un "nessuno" a cui spetta alla letteratura il compito di ricercare.

---

[156] F. PESSOA, *Il libro dell'inquietudine*, *op. cit*., pp. 32- 33.
[157] BRUNO FERRARO, *Intervista ad Antonio Tabucchi*, «La rivista dei libri», III 9 settembre 1993, pp.7-9.

2.3

Due coscienze: Pereira e Moscarda

> *Le nez de Cléopâtre : s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé*.
> BLAISE PASCAL, *Pensées*, 162.

Il percorso che mi accingo ad affrontare nel corso di questo paragrafo è di tipo comparativo fra Pereira, protagonista tabucchiano, con Vitangelo Moscarda, protagonista pirandelliano di *Uno, nessuno e centomila* (1926). Il punto di convergenza tra due opere apparentemente distanti fra loro risiede nella rivelazione di un io frantumato, scisso e come scrive Remo Bodei:

> Quando l'io abituale, quello di norma al comando, si indebolisce o si frantuma, gli altri che lo sostituiscono, provvisoriamente o definivamente, si manifestano ad esso attraverso impulsi incomprensibili[158].

Come si vedrà nel corso di questo lavoro è proprio lo svelarsi della coscienza che fa da *trait d'union* per un'analisi comparativa delle due opere. Il primo aspetto che le accomuna è certamente la solitudine che resta sullo sfondo dei due romanzi. In entrambe le opere il lettore ricostruisce le vicende dei protagonisti attraverso le rappresentazioni dei loro pensieri, talvolta in un crescendo di un monologo interiore che li porterà inesorabilmente all'azione. La differenza sostanziale invece consiste in quel processo che se in Pereira condurrà verso il dialogo con gli altri protagonisti e l'inserimento in un tessuto sociale, in Moscarda al contrario l'azione regressiva lo condurrà verso l'isolamento e l'autodistruzione; come scrive Leonardo Sciascia (1921-1989) su *Uno, nessuno e centomila*:

> Moscarda rovescia questo processo di trasformazione: da personaggio ridiventa creatura, lascia il teatro e torna alla natura, dalla grettezza dello stare insieme agli altri come cittadino si ritrae nella noncuranza ardita della solitudine; per cui ad

[158] REMO BODEI, *Uscite di insicurezza* in LUIGI PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. X.

> un certo punto non lo vediamo più, proprio perché finisce di essere personaggio[159].

Probabilmente è questa la ragione per la quale i finali dei due romanzi restano aperti: la narrazione e la rappresentazione dei protagonisti servono per uscire dall' "involucro", liberarsi dai "tratti" per liberarsi del titolo "personaggio" e acquisire quello di persona per acquisire quello di «creatura», decretando così la fine del romanzo. Il percorso di questo io disgiunto presentato al lettore, T. lo fa risalire ai *médecins-philosophes*, i quali vedono la personalità costituita da una confederazione di anime che rispondono al controllo di un io predominante. Nel romanzo tabucchiano questa teoria viene presentata dal protagonista durante un dialogo con padre António quando afferma:

> Io mi sono convinto che non abbiamo una personalità sola, abbiamo tante personalità che convivono fra di loro sotto la guida di un io egemone[160].

Questa teoria, che abbiamo visto essere presente anche in Pirandello e Pessoa è di importanza centrale nell'opera tabucchiana, particolarmente nei dialoghi del protagonista con il dottor Cardoso cioè quando gli viene detto:

> Quella che viene chiamata la norma, o il nostro essere, o la normalità, è solo un risultato, non una premessa, e dipende dal controllo di un io egemone che si è imposto nella confederazione delle nostre anime; nel caso che sorga un altro io, più forte e più potente, codesto io spodesta l'io egemone e ne prende il posto, passando a dirigere la coorte delle anime, meglio la confederazione, e la preminenza si mantiene fino a quando non viene spodestato a sua volta da un altro io egemone, per un attacco diretto o per una paziente erosione[161].

Le parole del dottor Cardoso risuonano fortemente nello spirito di Pereira; sembrano essere parole premonitrici di ciò che avviene nel finale del romanzo, quando cioè l'io predominante di Pereira viene «spodestato» e rimpiazzato da un altro. La pressione che questo io egemone deve subire affinché prevalga sulla confederazione delle anime, rivoluziona infatti le esistenze dei

[159] LEONARDO SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1961, p.33.
[160] A. TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, *op. cit*., p. 144.
[161] *Ivi*, p. 123.

protagonisti dei due romanzi. Il motore delle due opere è quella riflessione che «assumendo quella sua speciale attività, viene a turbare, a interrompere il movimento spontaneo che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa[162]»; mentre in Pereira la riflessione verte sulla resurrezione della carne per abbracciare successivamente il contesto politico-sociale, quella di Moscarda si sofferma sulla scomposizione dell'io per approdare al rapporto con l'altro. Come scrive lucidamente lo scrittore e critico letterario Renato Barilli (1935-) sul romanzo pirandelliano:

> nessuno si deve più considerare proprietario e legislatore dell'Ego, se non altro per la buona ragione che al di sotto dell'Ego si apre la voragine dell'Es[163].

Inoltre entrambi gli autori presentano i protagonisti attraverso delle vicende quotidiane, in cui il lettore può facilmente immedesimarsi; il romanzo di T. è però ambientato in un'epoca particolare, il 1934, durante la dittatura salazarista di Lisbona. Moscarda e Pereira sono presentati come due protagonisti che hanno messo a tacere la propria coscienza; appaiono, dagli *incipit* dei romanzi, come personaggi che precedentemente non ascoltavano la loro interiorità, vivendo le proprie vite come se non appartenessero loro. Nel paragrafo precedente si è letto come un gesto casuale (la lettura di un articolo sulla morte scritto da Monteiro) sia stato il motore della ricerca di Pereira. Un gesto apparentemente innocuo, abitudinario ma come scrive il filosofo Remo Bodei (1938):

> i ribaltamenti catastrofici della normalità si annunciano spesso per mezzo di minuscole anomalie, che, nella loro apparente insignificanza, pronosticano svolte imminenti e irreversibili[164].

Moscarda e Pereira, infatti, si erano costruiti un'immagine del mondo, gli avevano conferito un senso che credevano fosse l'unico possibile, erano rassicurati in esso, ma un evento del tutto contingente arriverà a sconvolgerli.

---

[162] LUIGI PIRANDELLO, *L'Umorismo*, Milano, Garzanti, 2005, p. 181- 182.
[163] RENATO BARILLI, *Pirandello: una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986, p. 132.
[164] REMO BODEI, *Uscite di insicurezza, op. cit.*, p. XIII.

Prima di questo evento ciò che facevano i due protagonisti era "assistere" alla propria vita, vivendola da spettatori e non come protagonisti. Ma se in *Uno, nessuno e centomila* il "risveglio" del protagonista è immediato, quello di Pereira è graduale e soltanto gradualmente riuscirà a essere "protagonista" della sua vita. Ciò che scatena la ricerca identitaria in Vitangelo Moscarda, come è noto, è il suo primo dialogo con la moglie:

> Mi pende? A me? Il naso?
> E mia moglie, placidamente:
> - Ma sì, caro. Guàrdatelo bene: ti pende verso destra.
> […] La scoperta improvvisa e inattesa di quel difetto perciò mi stizzì come un immeritato castigo[165].

E' questo passaggio che segna l'inizio delle riflessioni del protagonista e che destabilizzerà l'intero impianto filosofico-morale che aveva accompagnato il protagonista fino ad allora. In maniera dissimile, Pereira comincia a meditare sul proprio ruolo all'interno della società, del suo rapporto con gli altri, soltanto dopo la lettura di un articolo di Monteiro, segnando una frattura netta con il passato. In Moscarda dunque un'analisi profonda arriva solo dopo un evento accidentale:

> Non mi ero mai voluto fermamente in un modo mio proprio e particolare, sia per non avere mai incontrato ostacoli che suscitassero in me la volontà di resistere e di affermarmi comunque davanti agli altri e a me stesso […] sia infine per la mia natura così inchinevole a cedere, ad abbandonarsi alla discrezione altrui, non tanto per debolezza, quanto per noncuranza e anticipata rassegnazione ai dispiaceri che me ne potessero venire[166].

I due protagonisti, prima dei rispettivi eventi che segnano una svolta, sono inetti e vivono con rassegnazione e monotonia le loro vite; ma se nel romanzo tabucchiano l'acquisizione di una coscienza di sé leggiamo essere lenta e graduale, il protagonista pirandelliano resta subitamente sconvolto e il passaggio all'azione-riflessione pare essere più immediato. Lo strappo con il passato è per entrambi i protagonisti non più ricucibile; ma se per Pereira

[165] LUIGI PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, *op. cit.*, p. 1.
[166] *Ivi*, p. 36.

questo segna una possibilità di miglioramento (pur sempre graduale, come si è visto) ed una volontà di confronto con l'altro (si pensi ai dialoghi con padre António, con il cameriere del café *Orquidea,* con la signora Delgado, oltre che a Monteiro, Marta ed il dottor Cardoso), in Moscarda si sviluppa immediatamente una forma di alienazione ed incomunicabilità con il mondo, ad eccezione del fatale rapporto con Anna Rosa, amica della moglie. Ed è proprio questo rapporto io-altro a differire nei due romanzi: se in Pereira il dialogo con gli altri personaggi è sempre costruttivo, nell'unica occasione in cui Moscarda si apre realmente con un personaggio (Anna Rosa), va incontro alla morte, per lo sconvolgimento che le sue idee le provocano. Moscarda infatti dopo il primo dialogo con la moglie, inizia a domandare ai conoscenti se si fossero accorti di quel suo difetto del naso, iniziando un circolo vizioso in cui tutti si accusano degli altrui difetti e lo induce a chiudersi nel suo studio a scrutare i suoi, arrivando ben presto alla «scoperta dei centomila Moscarda ch'io ero non solo degli altri ma per me[167]». Nella prima parte del romanzo si legge di Moscarda nella costante volontà di guardarsi allo specchio, di scoprirsi, di svelare una parte di sé che gli altri vedono, di conoscersi e di conoscere la sua vera identità che vada oltre le apparenze.

L'elemento dello specchio ha una grande valenza in *Uno, nessuno e centomila*[168]*,* così come in tutta l'opera di Pirandello, ed è presente sin dall'*incipit* del romanzo, cioè dal primo dialogo fra la moglie e Moscarda, mentre quest'ultimo indugia dinanzi allo specchio, inorridito da quel particolare che gli farà mettere in discussione la sua vita; come scrive Sciascia del romanzo pirandelliano: «Vitangelo Moscarda a forza di specchiarsi è diventato lo specchio stesso, è approdato al tu essenziale della poesia[169]». Poche pagine più tardi si ritrova Moscarda dialogare con un amico al quale fa notare un difetto fisico (una fossetta che divide in due parti ineguali il mento) il

[167] *Ivi*, p. 11.
[168] Su questo elemento cfr. il saggio esaustivo di GIAN PAOLO BIASIN, *Lo specchio di Moscarda,* «Paragone», 1972.
[169] LEONARDO SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1961.

quale, come il protagonista in apertura, guarda ripetutamente la sua immagine ad uno specchio, ed allo stesso modo ne risulta ossessionato. Questo tormento per lo specchio condurrà Moscarda verso l'isolamento e verso il desiderio di guardare continuamente la sua immagine riflessa, nel tentativo di comprendere come la sua immagine venga percepita dall'Altro, in un atteggiamento autistico di attaccamento alla sua figura[170] che lo condurrà ben presto alla pazzia[171]. Il rapporto di Moscarda con lo specchio è ambivalente rispetto all'immagine riflessa e, sebbene continuerà ad essere presente nel prosieguo del romanzo, già in questo passaggio si può notare un atteggiamento diffidente del protagonista nei riguardi di questo oggetto. Come scrive il critico Elio Gioanola:

> Lo specchio separa colui che vive da colui che vede vivere, scindendo irrimediabilmente vita e coscienza: di qui il senso di «ribrezzo» e di «sgomento» che Moscarda prova specchiandosi […] Davvero specchiante e specchiato sono due, nati da uno stesso parto (gemelli) ma separati e nemici uno all'altro[172].

Ed è proprio dalla comprensione, da parte del protagonista, di questo concetto che cominciano le «incredibili pazzie» di Moscarda, dopo cioè la comprensione che lo specchio non può che cogliere uno dei tanti aspetti della persona, quell'immagine fugace che non è possibile fissare in un tempo o in un luogo (si pensi alle sue parole sul finale dell'opera «quando sta davanti allo specchio, nell'attimo che si rimira, lei non è più viva [...] La vita si muove di continuo, e non può mai veramente vedere se stessa.»[173] Nel finale dell'opera si trova un totale rifiuto di Moscarda a vedere riflessa la sua immagine allo specchio, quasi il faticoso travaglio dell'affiorare della coscienza lo abbia dissuaso dalla ricerca del suo io in questo elemento: «Non mi sono piú guardato in uno specchio, e non mi passa neppure per il capo di voler sapere che cosa sia avvenuto della mia faccia e di tutto il mio aspetto…»

---

[170] «Nel mio scrittojo non c'erano specchi. Io avevo bisogno d'uno specchio.», LUIGI PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila* in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Milano, I Meridiani Mondadori, 1973, 747.
[171] «E guardai nello specchio il mio primo riso da matto», *Ivi*, 758.
[172] ELIO GIOANOLA, *Pirandello e la follia*, Genova, Il Melagolo, 1983, p. 109.
[173] *Ivi*, 900-1.

Le funzioni dello specchio, nell'economia della narrativa pirandelliana, (si pensi, tra gli altri, a *Il fu Mattia Pascal*, 1904) sono dunque molteplici. In questo romanzo si tratta di uno strumento che Pirandello utilizza per risvegliare l'autocoscienza e per sottolineare la condizione umana di chi cerca di vedere attraverso uno sguardo altro la propria vita, la propria identità. Sebbene in *Sostiene Pereira* non sia presente l'elemento dello specchio[174], una poetica del rovescio attraversa il romanzo tabucchiano. Vi sono, in quest'opera, riflessioni filosofiche, psicologiche, che appaiono contrastare con quelle del «vecchio, infelice, cardiopatico» di Pereira. Inizialmente il personaggio tabucchiano è certamente chiuso nel suo piccolo io, ma invece di porsi interrogativi esistenziali dall'ascendenza pirandelliana, evade dal mondo trovando nella letteratura, soprattutto quella ottocentesca, l'unica via di fuga, l'unico rifugio nel mondo. Entrambi i personaggi però vivono fuori dal loro contesto storico-sociale: Pereira, disinteressandosi di quello politico, crea relazioni interpersonali soltanto sulla base di interessi letterari o esistenziali come quello sulla morte, che lo mette in relazione con Monteiro, il dottor Cardoso o con padre António, mentre Moscarda fonda i suoi dialoghi con i conoscenti solo sulla base di riflessioni sull'aspetto esteriore. Un protagonista, quello pirandelliano, che «non conosceva nulla, né si conosceva; viveva per vivere, e non sapeva di vivere; gli batteva il cuore, e non lo sapeva; respirava, e non lo sapeva; moveva le palpebre, e non se n'accorgeva[175]», descrizione che ricorda minuziosamente il Pereira tabucchiano. Diversamente da questi, il protagonista pirandelliano riflette più profondamente sul carattere transeunte dell'essere umano rispetto a quello tabucchiano; se Pereira compie un percorso di miglioramento nell'ascoltare un altro sé, più cosciente della sua epoca,

[174] L'elemento dello specchio lo si trova in un'altra opera tabucchiana: «prendiamo un simbolo per voi più comprensibile: lo specchio. Prendiamo dunque uno specchio in mano e guardiamo. Esso ci riflette identici, invertendo le parti. Ciò che è a destra si traspone a sinistra e viceversa, sicché chi ci guarda siamo noi, ma non gli stessi noi che un altro guarda. Restituendoci la nostra immagine invertita sull'asse avanti-dietro, lo specchio produce un effetto che può anche adombrare un sortilegio; ci guarda da fuori ma è come se ci frugasse dentro, la nostra vista non ci è indifferente, ci intriga e ci turba come quella di nessun altro: i filosofi taoisti la chiamarono *lo sguardo ritornato.*» in *La frase che segue è falsa. La frase che segue è vera,* in A. TABUCCHI, *I volatili del Beato Angelico*, op. cit., pp. 45-46

[175] LUIGI PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila, op. cit*., p. 16.

Vitangelo Moscarda, per gran parte del romanzo, riflette proprio sul carattere perennemente mutevole dell'essere umano, ad esempio in un dialogo in cui sembra indirizzarsi al lettore afferma:

> Un minuto fa, prima che vi capitasse questo caso, voi eravate un altro; non solo, ma voi eravate anche cento altri, centomila altri. E non c'è da farne, credete a me, nessuna meraviglia. Vedete piuttosto se vi sembra di poter essere così sicuro che di qui a domani sarete quel che assumete di essere oggi[176].

L'uso del «voi», quel «credete a me», rivelano un tono confidenziale del linguaggio del narratore implicito che sembra rivolgersi al lettore, allo stesso modo di T. nelle *Note* ai suoi testi. Questo genere di riflessioni marcano una profonda distanza fra i due personaggi; mentre Moscarda riflette continuamente su queste tematiche, il percorso di Pereira è graduale nell'accogliere un'altro sé. La conseguenza è che il romanzo tabucchiano mostra questa lotta interiore in maniera più velata, ed è possibile leggerla principalmente attraverso i dialoghi con Monteiro, Marta, padre António e il dottor Cardoso, contrariamente alle molteplici riflessioni (spesso in forma di monologo interiore) del protagonista pirandelliano, che arriva ad ammettere esplicitamente:

> Non ci si vive più così per vivere […] bensì per qualche cosa che non c'è e che vi mettiamo noi; per qualche cosa che dia senso e valore alla vita: un senso, un valore che qua, almeno in parte, riuscite a perdere, o di cui riconoscete l'affliggente vanità. E vi vien languore, ecco, e malinconia[177].

Questa ricerca di «senso» e di «valore» sembra lo stesso ricercato da Pereira nel suo mestiere, come si può evincere dal primo incontro del protagonista con Monteiro Rossi; ciò che egli cerca è appunto una ragione per continuare la sua professione di giornalista, oltre che una vera ragione di vita che verrà trovata particolarmente grazie ai dialoghi con il dottor Cardoso. Quest'ultimo infatti accusa Pereira di essersi chiuso nel suo piccolo mondo e aver trovato riparo, dopo la morte della moglie, soltanto nella letteratura francese dell'Ottocento.

[176] *Ivi*, p. 28.
[177] *Ivi*, p. 31.

La scoperta in Moscarda della molteplicità dell'io all'interno di sé lo conduce molto presto ad una instabilità; infatti si trova lo stesso protagonista intentare, verso la metà del romanzo, l'opera di sfratto nei confronti di un vecchio creditore del padre come prova dell'inizio delle ripercussioni di pazzia, o conoscenza dei molteplici sé, quando afferma:

> Marco di Dio e sua moglie Diamante ebbero la ventura d'essere (se ben mi ricordo) le prime mie vittime. Voglio dire, le prime disegnate all'esperimento della distruzione d'un Moscarda[178].

Nella decisione di sfrattare Marco di Dio dalla sua casa di via del Crocefisso[179], Moscarda si scaglia contro tutti, in particolar modo contro Firbo e Quantorzo, amministratori della banca dopo la morte del padre. Ma ecco che al momento in cui l'atto di sfratto è notificato, e la folla con Marco di Dio lancia un'ingiuria contro Moscarda, presso la casa di via del Crocefisso arriva un delegato del notaio per leggere un documento in cui si attesta la volontà di Moscarda di donare la sua casa, presso la quale risiedeva, a Marco di Dio al fine di «dimostrare, che potevo, anche per gli altri, non essere quello che mi si credeva [180]». L'intento di Moscarda è infatti quello di destabilizzare attraverso le sue azioni e i suoi monologhi interiori, i personaggi che lo circondano e di conseguenza i suoi lettori.

Successivamente il discorso pirandelliano verterà sulla coscienza, che in Pereira era assopita dopo la morte della moglie, non consapevole di sé, nonostante la dittatura che domina nel suo Paese ed i suoi rapporti interpersonali, prima di incontrare le quattro figure precedentemente descritte. La stessa coscienza definita come «gli altri in noi[181]», di cui è privo anche il protagonista pirandelliano che, in un dialogo con Quantorzo, afferma: «la mia coscienza […] ve l'ho lasciata per tanti anni alla banca, con tutto l'altro

[178] *Ivi*, p. 50.
[179] Si noti la non casuale onomastica pirandelliana che in questo gesto di Moscarda, sembra voler sottolineare l'avversione verso un personaggio sinonimo di innocenza e candore contro cui il protagonista ha esercitato la propria ira.
[180] LUIGI PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila, op. cit*., p. 82.
[181] *Ivi*, p. 90.

patrimonio [182] ». Si noti dunque che mentre il processo di crescita dell'autocoscienza porta Pereira verso un'acquisizione che può definirsi positiva, cioè denunciando gli avvenimenti sociali dell'Europa, la stessa sarà negativa per Moscarda quando afferma che la coscienza:

> m'accecava e mi toglieva la comprensione di tutto […] ora non volevo più essere neanche per gli altri e non sarei più stato, anche a costo della rovina di tutte le condizioni della mia vita[183].

Ma allo stesso tempo, si legga una stessa finalità di intenti, cioè quelli di sconvolgere l'assetto individuale precedente e presentare al mondo un nuovo sé, qualsiasi sarebbe stato il costo da pagare, cioè una rovina economica per Moscarda, e la fuga all'estero per Pereira.

2.4

Pereira, Moscarda e la religione

Prima di cominciare un'analisi sull'elemento spirituale nella più celebre opera tabucchiana, occorre ricordare la posizione del suo autore, che più volte si è espresso intorno a queste nozioni, non tralasciando di sottolineare l'agnosticismo al quale si sente affine:

> L'un de ceux-là, bien que je sois agnostique, serait, sans aucun doute, les Évangiles […], livre mystérieux, indéchiffrable même » L'un de ceux-là, bien que je sois agnostique, serait, sans aucun doute, les Évangiles […], livre mystérieux, indéchiffrable même.[184]

[182] *Ivi*, p. 98.
[183] *Ivi*, p. 101.
[184] A. TABUCCHI, CARLOS GUMPERT, *L'atelier de l'écrivain, Conversations avec Antonio Tabucchi*, Genouilleux, La passe du vent, 2001.

Come ha sottolineato Fabrice De Poli in un lungo articolo[185], nonostante il riconosciuto ed esplicito scetticismo di T. sull'esistenza di Dio, è indubbio il fascino che subisce della religione, particolarmente quella cattolica[186], come emerge da diversi passaggi delle sue opere. Numerosi sono i personaggi "contestatori" che richiamano un senso religioso delle origini, come si è visto nel personaggio di Don Milvio, il prete socialista di Borgo presente in *Piazza d'Italia*; un personaggio infatti che ricerca un cattolicesimo delle origini, ma che allo stesso tempo resta fortemente saldo a principi socialisti[187].

Un forte legame con questo personaggio sembra essere rappresentato da padre António in *Sostiene Pereira*; come Don Milvio infatti, António è un prete contestatore, particolarmente contro al *laissez-faire* del Vaticano e ai suoi legami con la dittatura di Francisco Franco (1892-1975), soggetto sul quale T. è ritornato anche nei suoi articoli per la stampa, come si può leggere nella IV parte del presente lavoro. Si legga infatti uno degli ultimi dialoghi tra Pereira e padre António:

> Bene, disse padre António, il problema si è complicato con il Vaticano, che ha dichiarato che migliaia di religiosi spagnoli erano stati uccisi dai repubblicani, che i cattolici baschi erano dei "cristiani rossi" e che andavano scomunicati […] forse saranno martiri, comunque era tutta gente che tramava contro la repubblica, e poi senti, la repubblica era costituzionale, era stata votata dal popolo, Franco ha fatto un colpo di stato, è un bandito[188].

Vada dunque sottolineato che questo è il secondo personaggio sacerdote in un'opera tabucchiana che si preoccupa non solo dello spirito, ma anche dei problemi terreni dei propri fedeli. Sono infatti dei personaggi impegnati all'interno del contesto sociale nel quale operano, che aiutano coloro che li circondano in quel processo di crescita della coscienza civile che sarà

[185] FABRICE DE POLI, *Un refus fasciné – L'ambivalence du religieux chez Tabucchi*, «Cahier d'études italiennes», 9, 2009.
[186] D'altronde «Tutti gli europei sono cattolici» afferma il protagonista del *Notturno indiano*, come per sottolineare l'influenza che il cattolicesimo ha sugli usi, costumi e cultura del nostro continente.
[187] «Siete tutti figli di Dio, dunque siete tutti uguali, dunque il grano è di tutti», A. TABUCCHI, *Piazza d'Italia*, p. 46.
[188] A. TABUCCHI, *Sostiene Pereira, op. cit.*, pp. 146-147.

determinante per loro. In *Sostiene Pereira* però gli scambi del protagonista con il sacerdote arrivano sino al capitolo XIX, come se l'autore volesse mostrarne i suoi limiti, per elogiare i benefici della psicologia, come si evince da un dialogo tra il giornalista e il dottor Cardoso:

> Il fatto che lei abbia studiato psicologia mi incoraggia a parlare con lei, disse Pereira, forse farei meglio a parlarne con il mio amico padre António, che è un sacerdote, però forse lui non capirebbe, perché ai sacerdoti bisogna confessare le proprie colpe e io non mi sento colpevole di niente di speciale, eppure ho desiderio di pentirmi, sento nostalgia del pentimento[189].

Un altro aspetto interessante è inoltre comprendere il modo in cui il Pereira tabucchiano e il Moscarda pirandelliano si rapportano alla spiritualità e alla religione. Ciò che emerge dall'opera pirandelliana è spesso una derisione nei confronti della scienza e il suo scopo è quello di dimostrare l'imperfezione della Natura. T. invece sembra voler lasciare un interrogativo aperto sul disordine del mondo, piuttosto che svelarne le sue idiosincrasie[190]. Il suo personaggio è molto credente, ed è interessante la lettura cristologica del romanzo che Claudio Pezzin ne ha dato:

> è vero che la religiosità di Pereira appare più come una religione del vuoto primordiale, pur potendosi ipotizzare una serie di equazioni del tipo: Monteiro-Cristo, Pereira-Apostolo (testimone del sacrificio di un innocente)[191]

Una religiosità del «vuoto primordiale» di cui parla Pezzin simile a quella che poi si ritrova nel finale del romanzo *Uno, nessuno e centomila*. L'analogia richiamata da Pezzin delle figure di Monteiro-Cristo e Pereira-apostolo richiama alla memoria la morte di un innocente e la diffusione della notizia di questa morte ingiusta da parte di Pereira; una lettura che, sebbene a prima vista possa sembrare talvolta forzata, contiene in sé elementi fondati e attendibili.

Un altro parallelo è possibile realizzarlo con la novella pirandelliana *Acqua amara* (*La vita nuda*, 1910) in cui i due personaggi si ritrovano come in

---

[189] *Ivi*, p. 121.
[190] «Come vanno le cose. E cosa le guida. Un niente.» in A. TABUCCHI, *Piccoli equivoci senza importanza*, *op. cit.*, p. 71.
[191] CLAUDIO PEZZIN, *Antonio Tabucchi, op. cit.*, p. 89.

una stazione termale (anche qui è possibile un rimando al capitolo quattordicesimo di *Sostiene Pereira* in cui Pereira si reca presso la stazione termale di Cascais per dimagrire). Se in T. questa terapia porterà giovamento al suo protagonista e sembra funzionale a quel processo di rinvigorimento fisico e spirituale, Pirandello sembra, ancora una volta, esprimere scetticismo nei riguardi della medicina, facendo recitare al personaggio:

> Queste confidenze sviscerate che le farò, le potranno servire più di quest'acquaccia qua, che è amara, ma, in compenso, non giova a nulla, creda pure. Ce la danno a bere, in tutti i sensi, e noi la beviamo perché è cattiva. Se fosse buona... Ma no, basta: perché lei fa la cura e le conviene aver fiducia[192].

Pereira, come si può evincere dall'*incipit* del romanzo, è molto credente, nonostante le difficoltà ad accettare l'idea della resurrezione della carne; anche la sua attività di giornalista verte intorno a necrologi di scrittori cattolici come François Mauriac (1885-1970) e Georges Bernanos (1888-1948). Ma nel suo processo di crescita è emblematico un dialogo con padre António, come se anche la questione religiosa passasse attraverso la coscienza e l'informazione della situazione del clero nel mondo. Padre António difatti, oltre ad essere da incoraggiamento a Pereira per interessarsi alla chiave politica delle ultime vicende sociali, tende a vedere la religiosità non solo in chiave personale ma anche istituzionale. Padre António dunque, oltre ad essere un sacerdote presso il quale Pereira può mitigare le sue ansie dovute a dubbi ontologici, esercita anche l'influenza ad interessarsi di temi politici, ecclesiastici, destabilizzando maggiormente Pereira che, sebbene giornalista, sembra vivere fuori dal contesto politico-sociale del suo Paese. Riflessioni sulla spiritualità sono presenti lungo tutto il romanzo tabucchiano, contrariamente al romanzo pirandelliano in cui l'idea religiosa di Moscarda invece si può leggere soltanto verso la fine quando nel V paragrafo del settimo libro, in un dialogo con Bibì, la cagna della moglie, dirà:

[192] LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno I*, Firenze, Giunti editore, 1994, p. 226.

> Gli uomini, vedi? Hanno bisogno di fabbricare una casa anche ai loro sentimenti. Non basta loro averli dentro, nel cuore, i sentimenti: se li vogliono vedere anche fuori, toccarli; e costruiscono loro una casa. A me era sempre bastato finora averlo dentro, a mio modo, il sentimento di Dio[193].

Un sentimento religioso certamente vissuto in maniera personale, privata che non ha bisogno di intermediari, diversamente da Pereira che sembra vivere in maniera più aperta ed allo stesso tempo contrastata, tale sentimento, che gli provoca malessere, esteriorizzandolo e vivendolo in maniera più conflittuale e che tenta di placare attraverso i continui dialoghi con padre António. Cionostante Moscarda vede in Dio il motivo trainante del suo "Io" di cui viene gradualmente a conoscenza e che tentava di emergere quando afferma:

> Quel punto vivo che s'era sentito ferire in me […] era Dio senza alcun dubbio: Dio che s'era sentito ferire in me […] Bisognava invece che il Dio di dentro, questo Dio che in me sarebbe a tutti ormai pazzo, andasse quanto più contritamente gli fosse possibile a far visita e a chiedere ajuto e protezione al saggissimo Dio di fuori, a quello che aveva la casa e i suoi fedelissimi e zelantissimi servitori e tutti i suoi poteri sapientemente e magnificamente costruiti nel mondo per farsi amare e temere[194].

Nel romanzo pirandelliano vi sono due immagini contrastanti di Dio: la sua nuova coscienza (Dio interiore) vuole purificarsi dall'usura, che la sua banca pratica, e allo stesso tempo percepisce come negativa (Dio esteriore) la volontà dell'istituzione Chiesa. Una volontà, quella di Moscarda, che lo conduce verso la via della purificazione, quindi a parlare con il vescovo di Richieri monsignor Partanna, che a sua volta gli consiglia di spogliarsi di tutti i suoi beni terreni. Allo stesso modo Pereira, secondo la descrizione di Claudio Pezzin:

> appartiene alla religione del nulla: è un essere che dal nulla emerge e nel nulla ritorna, come un fantasma che ha vagato tra gli individui di carne sotto le vesti di un uomo più in carne degli altri e che in realtà era più leggero-evanescente-inconsistente: l'essere di passaggio per definizione, una sorta di "uomo di fumo" palazzeschiano[195].

---

[193] ID, *Uno, nessuno e centomila*, *op. cit.*, p. 121.
[194] *Ivi*, pp. 121- 122.
[195] CLAUDIO PEZZIN, *Antonio Tabucchi*, *op. cit.*, p. 99.

Pereira e Moscarda sono due personaggi letterari dunque che alla fine delle rispettive opere lasciano perdere le loro tracce, in un finale aperto al quale il lettore implicito non può che continuare ad interrogarsi.

2.5

Il personaggio non conclude

Questa via "catartica" intrapresa da Moscarda incontra inesorabilmente un incidente; esso si verifica per volontà di Anna Rosa, un'amica della moglie del protagonista, la quale aveva seguito con grande interesse tutti i monologhi interiori di Moscarda sulla vita, sulla scissione e sulla mutevolezza dell'essere umano, verso i quali lei sentiva «un'invincibile attrazione e insieme una specie di ribrezzo[196]». Dopo questo incidente in cui Anna Rosa ferisce Moscarda, il giudice cerca di capire il motivo, cosa l'avesse spinta verso quell'azione, ma Moscarda prova a dissuaderlo:

> Ah signor giudice […] non è possibile, creda, ch'io gliele ripeta […] Ma se io gliele ripetessi, signor giudice, ho gran paura che lei non ucciderebbe più me, ma se stesso, per il rimorso d'avere per tanti anni esercitato codesto ufficio […] Lei l'ha incanalata (la coscienza) bene nei suoi affetti, nei doveri che s'è imposti, nelle abitudini che s'è tracciate; ma poi vengono i momenti di piena, signor giudice, e la fiumana straripa e sconvolge tutto. Io lo so. Tutto sommerso, per me, signor giudice![197]

Questo discorso di Moscarda è interessante poiché mostra che la coscienza dei "molteplici sé" è talmente sconvolgente che può condurre alla destabilizzazione (come il caso di Moscarda) o ad azioni pericolose (come è avvenuto in Maria Rosa). Se in Pereira, come detto in precedenza, questo percorso è apparentemente innocuo, con una conseguenza al più positiva, nel romanzo pirandelliano c'è la volontà finale di chi ha compiuto questo percorso

[196] LUIGI PIRANDELLO, *Uno nessuno e centomila, op. cit.*, p. 133.
[197] *Ivi*, pp. 135- 136.

affinché non lo compiano terzi, per gli eventuali drammi che una tale conoscenza può comportare. E' interessante confrontare i finali dei due romanzi; se in Pereira si è letto di una nuova coscienza che induce il protagonista a denunciare le malefatte di un sistema politico totalitario ed oppressivo di António de Oliveira Salazar (1889-1970), in Moscarda c'è una chiusura nell'evitare di allarmare terze persone nel risvegliare una coscienza dentro sé. Esiste una chiave di lettura secondo la quale, a mio avviso, entrambi i romanzi lasciano prospettare un finale "positivo" per i due protagonisti: Pereira appare nato a nuova vita, con una nuova identità (si pensi al passaporto di François Baudin), in fuga dal proprio Paese nel quale vige la dittatura, ma con la probabile prospettiva di esercitare il proprio mestiere di giornalista in un altrove non precisato. Moscarda [198] invece, sebbene abbia rifiutato una prosperità a cui sembrava destinato, vive come altri mendicanti nell'ospizio da lui fondato, e questo avvenimento può essere considerato come volontà di vivere il sociale, simile a quella di Pereira, anche se con prospettive diverse (cioè di denuncia). Moscarda si presenta nell'aula di tribunale (si pensi al «tribunale della letteratura» tabucchiano) «sbarbuto e sorridente, con gli zoccoli e il camiciotto turchino[199]», dunque in abiti dismessi. Ed è questo ciò a cui lo ha condotto il suo percorso; sarebbe stato destinato a vivere una vita serena, se solo non si fosse posti troppi interrogativi, così come Pereira non avrebbe dovuto emigrare dal suo Paese; come scrive il critico letterario Elio Gioanola sul finale del romanzo pirandelliano: «E' la trasformazione della follia in saggezza, col recupero laico della santa follia francescana[200]». I due protagonisti appaiono infatti essere coscienti dei loro gesti, dando al lettore un messaggio di speranza, come leggiamo nelle parole di Moscarda:

[198] Come afferma già Pancrazi: «attraverso questi abissi di riflessione Moscarda approda in un contemplative ospizio campestre, felice (assicura lui)» in PIETRO PANCRAZI, *L'altro Pirandello*, in *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, col. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, p. 238.
[199] *Ivi*, p. 139.
[200] ELIO GIOANOLA, *Pirandello e la follia*, *op. cit*. p. 110.

> Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude […] Muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori[201].

Un finale aperto che instaura dubbi nel lettore circa il futuro dei due protagonisti, in un continuo dialogo col lettore che emerge dai continui «Signori miei, belli miei, cari miei» presenti lungo tutta la narrazione pirandelliana. Allo stesso modo del finale tabucchiano in cui resta un interrogativo senza risposta, cioè che fine ha fatto il giudizio di Pereira; probabilmente si è trasformato in certezza, forse Pereira ha cominciato ad affermare e affermarsi come creatura e, in questo processo, il narratore non può più seguirlo.

[201] *Ivi*, p. 139-140.

3.

L’*engagement* in Antonio Tabucchi

3.1

Cronistoria della figura intellettuale

Nel corso di questo capitolo sarà analizzata la "figura civile" di Antonio Tabucchi, l'impegno della sua narrativa, il suo giornalismo di denuncia sociale, le sue inchieste. Per fare ciò mi è sembrato doveroso elaborare un quadro storico e metodologico che mirasse a tracciare delle linee guida sul ruolo dell'intellettuale nella società moderna e contemporanea dentro il quale l'autore toscano si è mosso. Nella prima parte elaboro dunque un breve *excursus* dell'intellettuale e del significato che ha assunto nei secoli scorsi, che è stato allo stesso tempo una costruzione di senso (e di classe) e allo stesso tempo distruzione di essa, non essendo auspicabile, per molti soggetti che si analizzeranno nel corso del presente capitolo, la creazione di una categoria "intellettuale".

Il termine intellettuale infatti (ripreso dal tardo latino *intellectualis*) è stato coniato agli albori del XIX secolo, riprendendo il processo di produzione e diffusione del sapere affermato durante l'Illuminismo. Sebbene si cominci a parlare al plurale di uomini di cultura già nella Russia del secondo Ottocento, si fa risalire il nome in Francia al movimento che Georges Clemenceau (1841-1929) ed Émile Zola (1840-1902) aizzarono nel riunire le *élites* più colte in difesa dell'ufficiale Alfred Dreyfus (1859-1935), accusato di spionaggio in favore dell'Impero tedesco. Dopo la pubblicazione della *Lettre à la jeunesse* e la *Lettre à la France*, Zola pubblica il 13 gennaio 1898 su «L'Aurore» la celebre *Lettre à M. Félix Faure, Président de la République* e, a sua difesa, gli uomini colti uscivano dai loro rispettivi ambiti specifici per riunirsi in una categoria e difendere le posizioni dello scrittore francese. Sebbene nel suo *J'accuse* non fosse presente, il termine "intellettuale" cominciò ad indicare, dopo quella pubblicazione, l'insieme di letterati, romanzieri, scienziati che, in nome della ragione, si propongono di essere portavoce di una nazione, di interpretare i sentimenti di un popolo, di canalizzare il suo stato d'animo; come scrivono Pascal Ory e Jean François Sirinelli: «L'affaire Dreyfus n'est pas seulement le moment où se baptise la notion. Elle est aussi, en elle-même, un

exemple achevé de controverse entre intellectuels [202] ». Questi uomini cominciavano così a riunirsi e a esprimere, in modo più o meno unanime la loro voce, ad essere più vigili sulla realtà circostante e «puisque l'écrivain n'a aucun moyen de s'évader – scrive Jean-Paul Charles Aymard Sartre (1905-1980) – nous voulons qu'il embrasse étroitement son époque[203]». In questo modo le persone più colte hanno fatto leva sull'emancipazione culturale per alimentare le ansie e le paure nelle classi meno emancipate, così da gestirle e indirizzarle verso una legittimazione del proprio ruolo di guida all'interno della società. Scrive a tal proposito l'antropologo americano Paul Radin (1883-1959):

> The religious formulator developed the theory that everything of value [...] was surrounded and immersed in danger; that these dangers could be overcome only in a specific fashion and according to a prescription devised and perfected by him[204].

Il «pensatore religioso», inteso qui nell'accezione odierna di intellettuale, si ritrova a ricoprire la carica di guida delle persone che lavorano manualmente; e queste ultime consapevolizzano il loro bisogno di ricevere assistenza morale e intellettuale dai primi. I pensatori diventano così dei modelli di cui coloro che agiscono hanno bisogno, delle icone che si imprimono nell'immaginario di questi ultimi che sono destinati a percepirli come modello irraggiungibile per superiorità morale ed intellettuale. Ad ogni modo numerose possono essere le definizioni dell'intellettuale ma ciò che c'è in comune fra loro è che tutte sono autodefinizioni, dalle quali T., come si vedrà nei paragrafi successivi, cercherà di tenersi alla larga. Sebbene da sempre è esistita una parte della società che si ergeva al di sopra delle altre per classe sociale, per educazione, per emancipazione culturale, tale rapporto diventa emblematico durante la Rivoluzione Francese. I *philosophes*, infatti, erano visti in quegli anni come un

[202] PASCAL ORY, JEAN FRANÇOIS SIRINELLI, *Les intellectuels en France, de l'Affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Colin, p. 13.
[203] JEAN-PAUL SARTRE, *Présentation des Temps Modernes*, (ora in: JEAN-PAUL SARTRE, *Situations II)*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 12-13.
[204] PAUL RADIN, *Primitive Religion: its Nature and Origin*, New York, Viking Press, 1937, p. 25.

gruppo piuttosto coeso, e da questo momento in poi sembra affermarsi il loro interesse verso il *peuple*, il volgo, talvolta col fine di educarlo, altre col fine di canalizzare le loro pulsioni verso l'ordine e la disciplina, per mantenerli sotto il loro controllo. L'idea di educazione che si sviluppa in Francia in quel periodo, vede i legislatori costruire un sistema educativo che possa formare (*bildung*) le coscienze della loro nazione, secondo una cieca fiducia nella missione educativa, ben espressa nello slogan di Claude-Adrien Helvétius (1715-1761) secondo cui «*l'éducation peut tout*». Un altro aspetto da rimarcare è che in quegli anni e in quelli che immediatamente seguirono la Rivoluzione, esiste uno stretto legame fra i *philosophes*, dunque i pensatori e operatori culturali, e i detentori del Potere. Questa alleanza, se da un lato consentiva agli uomini di cultura di educare il popolo, dall'altro era un tentativo per controllarlo, per ricondurre al rigore le pulsioni che troppo spesso lo conducevano ad opporsi agli uomini di potere, particolarmente in quegli anni di numerose agitazioni sociali. Ciononostante molti di questi pensatori erano convinti della necessità di creare un serio sistema educativo, o meglio di *civilisation*, da parte degli uomini di scienza e di lettere nei confronti degli uomini di azione; ed è probabilmente da questo periodo che un simile credo comincia a diffondersi in tutto l'Occidente. Sin dalla nascita, l'Illuminismo è stato criticato da molte persone le quali credevano che la cieca fiducia nella Ragione non potesse migliorare le condizioni di vita delle masse. Questi attacchi *in primis* provenivano da accademici ed uomini religiosi, poiché la razionalità avrebbe distrutto il bisogno delle persone di legarsi ad un'entità superiore, o ad una tradizione, creando così un vuoto spirituale ed emotivo. Sempre secondo questi critici, questo senso di smarrimento è ciò che ha condotto le masse a un'esplosione di instabilità, di incertezza, aspetto che si riscontra anche nella società contemporanea e che ha condotto le persone ad assumere posizioni critiche nei riguardi dell'Illuminismo; scrive a tal proposito Frank Furedi (1947-): «La disillusione circa le promesse dell'Illuminismo ha ridimensionato la fiducia pubblica nella capacità della società di conoscere, comprendere e

infine controllare il futuro [205] ». La società così percepisce le scoperte scientifiche e tecnologiche non più come un'opportunità, bensì come minaccia che destabilizza l'equilibrio, creando così ansia e disorientamento. Questo senso di smarrimento proviene dalla sensazione che concetti illuministici come "verità universale" e "conoscenza globale" sono impossibili da raggiungere, pertanto si assiste nella società odierna ad una creazione di microsaperi, di competenze specialistiche, a scapito del Sapere universale. Smarrendo la sua utilità per la società, il Sapere diventa sempre meno dominio del pubblico, e viene relegato nelle mani dello specialista, dell'accademico, dell'esperto, e questi a loro volta sempre meno tendono a coinvolgere persone esterne nel loro campo disciplinare, creando così una distanza tra loro ed altri specialisti, e a loro volta con il resto della società. Negli anni immediatamente successivi alla Rivoluzione Francese gli uomini di cultura, oltre che stringere accordi con il Potere, si celebrarono come portavoce della Verità (con tutto il populismo che l'eco della Rivoluzione si portava dietro). Le conquiste ottenute da parte dell'intero popolo, cercarono di farle passare come loro successi; era dunque giunto il momento, per loro, di chiedere qualcosa in cambio, sia al popolo che ai legislatori. A tale fine nacque, nel 1795, *l'Institut National* per affermare, con maggior vigore, le richieste dei *philosophes*, principalmente nei confronti del Potere; ciò che, dopo l'esperienza della Rivoluzione chiedevano era l'affermazione di un primato delle idee e della Ragione nella costruzione della nuova società. Implicitamente, ciò che stavano reclamando, era la guida del Paese poiché erano convinti che soltanto gli uomini dotati di riconosciute qualità intellettuali potevano creare una società veramente giusta e di valore. In qualche modo, queste richieste dell'*Institut National* sembrano avvicinarsi a quelle fatte ne *La Repubblica* (390-360 a. C.) di Platone (428-427 a. C. - 348-347 a. C.), o ancora all'episodio della *Casa di Salomone* all'interno de *La Nuova Atlantide* (1627), dove Sir Francis Bacon (1561- 1626) vedeva utopisticamente una società governata da saggi.

[205] FRANK FUREDI, *Che fine hanno fatto gli intellettuali?* (tit. or. *Where have all the intellectuals have gone?*), Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007, p. 77.

Ciò che si può evincere da questi paralleli è che in ogni epoca è esistita l'idea secondo la quale la società, per essere davvero giusta, necessita di essere governata da uomini di indubbie qualità morali ed intellettuali, che possono da un lato interpretare i desideri, le passioni, i bisogni dei cittadini, dall'altro controllare le pulsioni irrazionali e il malessere delle fasce insoddisfatte della società. In quegli anni le fasce più istruite della popolazione cominciavano a rendersi conto che gli sforzi esercitati in nome dell'affermazione della Ragione nella società civile erano valsi a ben poco; la visione della Storia come affermazione della Ragione, dei Lumi, tardava ad arrivare e molti cominciarono a domandarsi se fosse mai stato possibile che ciò si verificasse. Se l'età moderna veniva definita come l'affermazione della Razionalità, con il passare dei secoli la visione da parte delle stesse *élites* colte riguardo alla loro epoca veniva modificandosi, e non in un'ottica di progresso. Particolarmente sul finire del XIX secolo questa ipotesi diventò sempre più remota, e nessun uomo di cultura sembrò più scommettere su una capillare diffusione dei Lumi all'interno della società, sia nei posti di comando che come portavoce della società civile. Così, gradualmente, gli intellettuali persero il ruolo che storicamente era proprio, cioè quello di legislatore o almeno quello di guida, consigliere del legislatore, segnando quel passaggio che Zygmunt Bauman (1925-) nel suo saggio *Legislators and interpreters*[206] sottolinea, che li vede muoversi da «legislatori» ad «interpreti» della società. Se c'era un campo in cui gli intellettuali potevano continuare ad esercitare in maniera indiscussa il loro predominio, quello era il settore dell'estetica, nonostante l'età moderna vedeva il sorgere di una nuova classe sociale che si interessava ad essa; questa era la borghesia che, potendosi permettere grossi quantitativi di danaro, utilizzavano nuove capacità di giudizio e di valore di un'opera, mettendo in discussione le vecchie autorità culturali. Il sorgere e l'affermazione di questa nuova classe sociale determina così una nuova forma di giudizio (rispetto al precedente monopolio critico intellettualistico) e di valore dell'opera

[206] ZIGMUNT BAUMAN, *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, (traduzione italiana di Guido Franzinetti), Torino, Bollati Boringhieri Editore, 2007.

intellettuale, tanto da far perdere il controllo alle forze storiche che distinguevano fra il vero ed il falso, il bello ed il brutto, il bene ed il male. Si assiste così ad una graduale affermazione del mercato che, autonominandosi come unica autorità in grado di decidere il "valore" della cultura in base ai parametri di profitti e ricavi, relegò gli intellettuali al mondo dell'alta cultura, alla quale sempre meno persone erano interessate. Si arriva così alla *querelle* contemporanea fra alta cultura e cultura di massa: la prima, gestita dai discendenti dei *philosophes*, dunque da coloro che strenuamente facevano i loro ultimi tentativi nel difendere una presunta superiorità intellettuale e la seconda, la massa, che si affacciava per la prima volta su un panorama culturale, reclamando una propria libertà di scelte e di gusti, attirandosi le ire del primo gruppo. Questa *querelle* pare sia gradualmente scomparsa dai dibattiti culturali, a vantaggio del secondo gruppo; infatti sembra che il mondo dell'alta cultura abbia accettato che il suo ruolo sia prevalentemente inutile in una società dei consumi dove, al più, può essere richiesto un suo parere su un "prodotti culturali". Uno degli aspetti più interessanti che si sviluppa nel ventesimo secolo è proprio l'incontro tra una parte di questa "massa amorfa" (particolarmente quella degli operai), e una parte degli intellettuali che T. cerca di mettere entrambi sulla scena. La vera novità di questo rapporto consiste nel fatto che gli operai erano un'entità nuova che si affacciava violentemente, e con molte rivendicazioni sociali, all'interno del dibattito sociale, appoggiati dalla classe intellettuale [207]. Questa nuova forza veniva vista con grande interesse da parte degli intellettuali, i quali vedevano in essa la più nuova e combattiva arma per riaffermare il loro ruolo all'interno della società. Gli operai, dalla loro parte, non avevano l'istruzione e la cultura necessarie per affermare la loro volontà, ed una voce per reclamare i propri diritti. Così le due entità collaborarono sempre più a stretto contatto, con memorabili esempi

[207] Nel suo celebre saggio Benda scrive che gli intellettuali si rivolgevano, parallelamente, sia alla classe operaia che a quella borghese, che incita: «Organizzatevi, diventate I più forti, impadronitevi del potere o cercate di conservarlo se lo avete già; infischiatevene che nei vostri rapporti con la classe avversaria prevalga un pò più di carità, un pò più di giustizia o alter balle» in JULIEN BENDA, *Il tradimento dei chierici* (ed. or. *La trahison des clercs*), Torino, Einaudi, 2012, p. 150.

come quelli degli anni '70, sia in Italia che all'estero, cercando un punto di incontro sia nelle lotte di classe, sia in quelle con il Potere. Questo legame si è poi andato affievolendo sul finire del secolo scorso per diverse ragioni. La principale è che il numero degli operai, di persone che svolgono lavori manuali all'interno delle fabbriche, è notevolmente diminuito, a vantaggio dei processi di automazione che rendono i processi produttivi più snelli, più economici e meno variabili alle pretese dei lavoratori. Appare così, nella società contemporanea, che tanti secoli di lotte siano stati spesi inutilmente, e il lavoratore sempre meno reclama migliori condizioni per sé e per la sua classe. Il dialogo così aperto con l'intellettuale sembra essere temporaneamente (se non definitivamente) interrotto, e viene relegato nuovamente al ruolo di «interprete» della società. Difatti il suo ruolo di mediatore tra capo d'industria e classe operaia è stato spesso attaccato, poiché accusato di aver troppo spesso privilegiato gli interessi della finanza. Un aspetto interessante nel rapporto tra la classe operaia ed intellettuale sono le lotte che i primi hanno condotto nell'ottenimento del diritto di sciopero gradualmente garantito dai vari Stati; questa concessione è stata raggiunta per evitare che gli operai utilizzassero strumenti violenti nell'affermazione dei propri diritti. In quest'ottica va analizzata la moderazione che gli intellettuali hanno posto nel dibattito tra datore di lavoro e classe operaia. Scrive a tale proposito Walter Benjamin (1892-1940): «La classe operaia organizzata è oggi, accanto agli Stati, il solo soggetto giuridico a cui spetti un diritto alla violenza. Contro questa tesi si può certamente obbiettare che un'omissione di azioni, un non-agire, come in un'ultima istanza è lo sciopero, non può essere definito una violenza[208]». Gli intellettuali sono stati pertanto accusati di aver attutito le tensioni tra le due parti, nell'intento manifesto di evitare violenti scontri, finendo per (più o meno volontariamente) privilegiare lo *status quo* e mantenere la supremazia dei capi d'industria, mostrando alla classe operaia gli svantaggi che potrebbero derivare da una soluzione violenta. Ma, suggerisce ancora Benjamin, che l'affermazione

[208] WALTER BENJAMIN, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995, p. 10.

di ogni tipo di diritto passa attraverso il ricorso alla violenza e, rifacendosi ad una tesi di Unger, scrive:

> il compromesso, benché ripudi ogni violenza aperta, è pur sempre un prodotto compreso nella mentalità della violenza, perché l'aspirazione che porta al compromesso non è motivata da sé medesima, ma dall'esterno, e cioè dall'aspirazione opposta; e poiché ogni compromesso, anche se liberamente accettato, ha essenzialmente un carattere coattivo.[209]

Gli anni '70 del Novecento sono pertanto cruciali per una ridefinizione del ruolo dell'intellettuale, in particolare nella visione di molti autori che fanno parte della cosiddetta Scuola di Francoforte. Non solo per Herbert Marcuse (1898-1979) di *Eros and civilization* (testo alla base delle contestazioni studentesche che partono dal Berkley), ma anche Max Horkheimer (1895-1973) e Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (1903-1969), fra tutti. In un passaggio di *Minima moralia*, quest'ultimo sottolinea la distanza tra questa "classe" ed il resto della società:

> Gli intellettuali, che sono gli ultimi nemici dei borghesi e, nello stesso tempo, gli ultimi borghesi. In quanto si concedono ancora il lusso del pensiero contro la nuda riproduzione dell'esistenza, si comportano come privilegiati; arrestandosi al pensiero, dichiarano la nullità del loro privilegio[210].

Allo stesso tempo Adorno si pone in contrasto con la stessa logica mercantilistica, secondo cui la stessa cultura, nei meccanismi di produzione del sapere, è diventata essa stessa merce e «l'attività spirituale è diventata, nel frattempo, pratica, un'azienda con rigida divisione del lavoro, branche e *numerus clausus*[211] ». Adorno si pone in contrasto con questa settorializzazione e divisione del sapere per priorità, affermando l'impossibilità di creare una gerarchia di conoscenze primarie e secondarie. Un altro aspetto sottolineato da Adorno è la suddivisione del tempo, nel mondo borghese, tra *work* e *play*; diversamente da questa, il tempo dell'intellettuale non ha questa divisione poiché «la libertà a cui allude è la stessa che la società borghese riserva solo al

[209] *Ivi*, p. 17.
[210] THEODOR WELLINGTON ADORNO, *Minima Moralia*, Torino, Einaudi, 1974 .
[211] *Ivi*, p. 11.

riposo[212]». L'intellettuale, in questa visione, appare l'unico essere avulso nei meccanismi di produzione, poiché la sua libertà dipende unicamente da una fusione di lavoro e felicità, contrariamente alla divisione lavoro-tempo libero, anelato dal mondo borghese. In un passaggio esemplare Adorno spiega una contraddizione del ruolo dell'intellettuale nella società borghese; il suo interessamento alla società, il tentativo di interpretarla, la sua conoscenza implica l'uso di parametri economici nel suo pensiero "puro", e di conseguenza è portato a ipostatizzare quel tipo di realtà. Al contrario, il disinteresse nei confronti della società lo conduce inesorabilmente alla solitudine, e lascia lo *status quo* nel mondo borghese. Pertanto, Adorno arriva alla conclusione che qualsiasi sia l'atteggiamento dell'intellettuale nei confronti del mondo capitalistico, l'intellettuale sbaglia. Egli è così nuovamente alla ricerca di un nuovo interlocutore, di una nuova forza sociale che possa opporsi all'autorità per esprimere la sua tensione verso il progresso e l'affermazione della Ragione nel mondo post-industriale. Uno dei testi contemporanei più interessanti sulla questione dell'intellettuale è *Representations of the intellectual* dell'ebreo-palestinese Edward Wadie Said (1935-2003). In questo saggio, la prima differenza fatta da Said sulla nozione di intellettuale vede da un lato professori, chierici, amministratori, e dall'altro intellettuali organici alle aziende che li utilizzano per ottenere i loro scopi politici ed economici, dunque per gestire maggior potere. Un altro tipo di intellettuale analizzato da Edward Said è quello ripreso da Julian Benda ne *La trahison des clercs*[213], nel quale è presente una figura di intellettuale in opposizione al potere, allo *status quo*, ma *super-gifted*, dotato dunque di qualità ed ingegno superiori rispetto al resto della società. Nel corso dell'opera, Edward Said sembra essere maggiormente vicino alla linea gramsciana, riconoscendo la funzione intellettuale a chiunque opera nel mondo della produzione o distribuzione della conoscenza. Nella sua

[212] *Ivi*, p. 123.
[213] Benda definisce chierici «tutti coloro la cui attività, per natura, non persegue fini pratici, ma che, cercando la soddisfazione nell'esercizio dell'arte o della scienza o della speculazione metafisica, in breve nel possesso di un bene temporale, dicono in qualche modo «Il mio regno non è di questo mondo» , avvicinandosi così alle posizioni gramsciane; in JULIEN BENDA, *Il tradimento dei chierici*, *op. cit*, p. 101.

visione l'intellettuale è sempre in relazione alle problematiche del proprio tempo ed estremizzando la visione gramsciana può essere *insider* oppure *outsider*, dissidente o *yea-sayer*. Sembra pertanto affermarsi, in questa visione, una distanza sempre maggiore tra il mondo dell'alta cultura ed una di massa, che si afferma nel mondo occidentale, proprio grazie all'avvento dei *mass media*.

Si assiste a partire dagli anni '70, nei *media* della maggior parte dei Paesi occidentali, alla crescita di un numero sempre maggiore di *talk shows*, *realities*, osservazioni degli opinionisti, trattazione superficiale delle notizie, abbassamento degli standard qualitativi nel sistema educativo. Due sembrano essere gli slogan, relativi al mondo della formazione, oggi: "bisogna arrivare a tutti" e "dare alla gente ciò che essa chiede". In primo luogo l'uso di questo metodo tende a far abbassare gli *standards* universitari, così che gli studenti possano conseguire i loro obiettivi. In secondo luogo, screditata la funzione illuminista della conoscenza, si pensa piuttosto a fornire un tipo di formazione strumentalista, svuotando così la funzione rivelatrice di verità del lavoro intellettuale ed artistico. Se l'intellettuale è lo specchio della cultura del proprio tempo, la condizione attuale in cui l'intellettuale si trova ad operare non è la più gratificante di sempre; sebbene l'intellettuale abbia già vissuto periodi di scarso interesse nei confronti della sua figura, la mancanza di un movimento che promuove una serie di rivendicazioni è indice della situazione in cui versa la sua figura. Ciò che si sta verificando negli ultimi anni pare una "ritirata" dell'intellettuale da un contesto più ampio [214] , nell'affermazione individualistica del suo interesse personale, e un'affermazione di sé come *manager* del sapere, accademico o tecnocrate, a scapito dell'autonomia personale. Secondo un'opinione diffusa ciò è dovuto ad un ingresso del mercato nella vita intellettuale della società, che ha ripercussioni sul mondo delle idee; e se in passato gli intellettuali hanno aspramente reagito contro questo controllo, oggi sembrano piuttosto stanchi ed adagiati a questa

[214] Vadano lette, in questa chiave, le posizioni di Umberto Eco e Alberto Arbasino presenti nei due paragrafi successivi.

prospettiva. Il loro ruolo, le loro idee, perdono così quell'importanza che avevano assunto in passato, e tendono da una prerogativa di verità universalistica ad una particolaristica; scrive, in proposito, Furedi: «oggi abbiamo intellettuali inglesi, intellettuali neri, intellettuali ebrei, omosessuali e femministe[215]», secondo cui non esistendo più una verità universale, gli intellettuali non possono più essere coloro che la affermano. Nell'epoca contemporanea, come si è visto, si verifica una svalutazione del ruolo dell'intellettuale, e le sue idee hanno sempre meno valenza nel dibattito pubblico poiché, come scrive Benda:

> mentre la storia fino al secolo XIX è piena di lunghe guerre europee che lasciarono perfettamente indifferente la grande maggioranza delle popolazioni, a parte i danni materiali che esse causavano loro, si può dire che oggi in Europa non vi è animo che non sia toccato, o non creda di esserlo, da una passione di razza o di classe o di nazione e molto sovente da tutte e tre[216].

Un interesse, quello della politica, che gradualmente abbraccia la società intera, e che pone gli individui in contrapposizione fra loro. Nel I capitolo de *Il tradimento dei chierici*, Benda opera una precisa analisi sul progressivo sviluppo di questa passione prima fra i borghesi, poi (nel secolo scorso) anche fra le masse, che sempre più reclamano l'affermazione della loro volontà e voce all'interno del dibattito sociale; scrive Benda:

> Questi sistemi, da quando esistono, consistono nel decretare per ogni passione che essa è l'agente del bene nel mondo, che la passione nemica è il genio del male. Tuttavia essa intende oggi stabilirlo non più solo sul piano politico, ma sul piano morale, intellettuale, estetico: l'antisemitismo, il pangermanesimo, il monarchismo francese, il socialismo non sono soltanto manifesti politici; difendono un certo tipo di moralità, d'intelligenza, di sensibilità, di letteratura, di filosofia, di concezione artistica[217].

La loro missione diventa così quella di intrattenere il pubblico, creare *slogan* e frasi ad effetto che colpiscano un'*audience*, con una tendenza a restare sempre sulla superficie del discorso, evitando il "noioso" approfondimento. Anche il

[215] FRANK FUREDI, *Che fine hanno fatto gli intellettuali?*, *op. cit.*, p. 62.
[216] JULIEN BENDA, *Il tradimento dei chierici*, *op. cit.*, p.77.
[217] *Ivi*, p. 93.

linguaggio utilizzato per raggiungere il pubblico è sempre più semplice, informale, leggero, per permettere una maggiore comprensione e fruibilità da parte delle persone che non hanno raggiunto l'istruzione necessaria per assimilare idee "complesse"; il fruitore di queste opere viene così sottovalutato, giudicato incapace di cogliere un linguaggio più forbito e specialistico.

Sebbene ci sia un marcato disinteresse verso la *res* pubblica in tutto il mondo occidentale, questa semplificazione del linguaggio porta i cittadini ad esprimere giudizi su esponenti politici, indici di gradimento in base all'attrattività mediatica di un personaggio, e inevitabilmente porta gli esponenti politici a consultarsi con *managers* dello spettacolo (si veda la consulenza di Peter Bazalgette (1953), ideatore inglese di *The big brother* a vari esponenti politici).

Tutto ciò si verifica con il silenzio e il disinteresse delle università, le quali spesso mancano di voci critiche; i dibattiti pubblici, l'approfondimento di idee, l'affermazione della libertà di espressione che avevano contraddistinto le lotte del passato, sembrano essere presenti in pochi ed isolati casi. In questo modo il numero dei musei ed istituzioni culturali cresce ad un ritmo sempre maggiore, così come il numero degli studenti universitari, producendo quello che George Ritzer (1940) ha definito come la *McDonaldization* dell'Università, in cui gli studenti sono intesi più come consumatori di un sapere, che come partecipanti ad un processo di crescita culturale. Questo obiettivo di inclusione viene giustificato come tentativo di evitare che i partecipanti a processi formativi e culturali, si sentano a disagio; putroppo non sempre questo tentativo risponde alle necessità formative e culturali, le quali richiedono uno sforzo ed un impegno che spesso scoraggiano l'impresa. Assistiamo così al panorama di un' *élite* culturale che non si sente più in grado di elevare il livello culturale del pubblico, di formarlo, di trasmettere una cultura alta. Come si è visto, si assiste ad una fase, quella dell'Illuminismo, in cui vi era un netto disprezzo da parte dei pensatori nei confronti del pubblico, ma allo stesso tempo una volontà di illuminare la loro condizione, aspetto che si è protratto fino alla seconda metà del secolo scorso, inasprendo le battaglie degli anni '70.

Altro aspetto da rimarcare è l'accusa mossa allo scrittore che evita di impegnarsi nel reale, evadendo così dalla loro funzione; questa critica viene mossa sin dal Sartre di *Temps Modernes* in cui scrive:

> Poiché lo scrittore non ha alcun mezzo d'evadere, vogliamo che abbracci strettamente la sua epoca; è la sua unica occasione: è fatta apposta per lui, come lui è fatto apposta per lei. Ci si rammarica dell'indifferenza di Balzac per le giornate del '48, dell'incomprensione impaurita di Flaubert per la Comune; ci si rammarica per loro; c'è, in quegli avvenimenti, qualcosa che loro hanno perduto per sempre. Noi non vogliamo perdere niente del nostro tempo; forse ce n'è di meglio, ma è il nostro tempo; non abbiamo che questa vita da vivere, con questa guerra, questa rivoluzione, forse[218].

Tale accusa viene mossa principalmente nei riguardi degli scrittori di romanzi, in quanto «lo si considera un genere inferiore se consiste in un quadro di costumi, uno studio di caratteri, la descrizione di una passione o altra attività oggettiva […] lo si proclama grande solo se incarna la volontà dell'autore di prendere posizione di fronte all'evento […] e di fronte all'evento attuale[219]».

[218] JEAN PAUL SARTRE, *Che cos'è la letteratura* (traduzione di Luisa Arano-Cogliati, Anna Del Bo, Oreste Del Buono, Jone Graziani, Augusta Mattioli, Massimo Mauri, Daria Menicanti, Giorgio Monicelli, Edoardo Soprano, Domenico Tarizzo, Gisella Tarizzo), Milano, Il Saggiatore, 1966, p. 125.
[219] JULIEN BENDA, *Il tradimento dei chierici*, *op. cit*., p. 50.

3.2

L'impegno del romanzo

> Io so, perché sono un intellettuale, uno scrittore che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace, che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammenti rari di un intero e coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembravano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero.
>
> PIER PAOLO PASOLINI, *Cos'è questo golpe? Io so*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1974

Si è cercato, nel corso del precedente paragrafo, di tracciare un profilo storico e metodologico dell'intellettuale attraverso il pensiero e le opere di diversi autori, con un interesse prevalentemente al panorama europeo. Nel corso di questa analisi, varie sono state le definizioni, attribuzioni, compiti, qualità attribuibili alla figura dell'intellettuale forse perché il suo non è uno *status*. Non è mia intenzione esprimermi su una possibile ascrizione di T. alla categoria intellettuale, ma è indubbio il suo interesse verso la Storia, la società civile, la denuncia delle ingiustizie, il racconto come memoria, nonostante le sue parole: «le seul moyen de parler de l'histoire est de raconter le rêve, le seul moyen d'écrire une littérature engagée est de feindre une littérature évasive[220]». Come si può evincere da questo capitolo la sua è un'opera *engagée* tanto per quanto concerne il profilo letterario quanto quello giornalistico.

Già nel 1973 T. scrive *Piazza d'Italia*, un romanzo, come si è visto nel paragrafo *Sistema dei primi personaggi tabucchiani*, che vede rappresentata una famiglia di anarchici le cui vicende si sviluppano nel corso di cent'anni di

[220] MICHELA MESCHINI, *Tra storia e finzione: il gioco del tempo nella narrativa di Antonio Tabucchi*, «Quaderni d'Italianistica: Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies», n°19, 1998 spring, p. 89.

storia di un piccolo villaggio, Borgo, che è la rappresentazione anche dell'Italia unita. Sembra essere presente in quegli anni in un T. appena trentenne, un forte interesse verso la ricostruzione storica di un Paese che si stava risollevando da due guerre mondiali (1915-18 e 1939-45) e che cercava di costruirsi una propria identità. Si è analizzato, nel precedente capitolo, il ruolo del narratore e l'onomastica di questa prima opera, ma un altro aspetto che sembra emergere è la sua caratterizzazione come romanzo corale, in cui la ripetitività dei nomi dei personaggi e l'assidua presenza delle masse sembra sovrastare l'importanza delle gesta dei singoli protagonisti. L'intento di T. sembra pertanto essere quello di fornire al lettore un immagine della Storia dal punto di vista del popolo, della massa, spesso dei vinti; una prospettiva dunque audace, impegnativa, "democratica", se così si può definire. Un aspetto che sottolinea la continuità rispetto al passato è la statua della "piazza d'Italia" che sopravvive al Granducato di Toscana, a Mussolini, infine alla Democrazia, e nonostante tutto è sempre lì, simbolo della ciclicità di un potere che incombe su un popolo di vinti[221]; come scrive Giovanni Capecchi:

> Sulla piazza di Borgo passano gli anni come passano le statue: quella del Granduca, quella di Garibaldi che offre l'Italia al Re, quella di Garibaldi che offre l'Italia al Duce e quella di Garibaldi che offre l'Italia alla Democrazia[222].

La cronologia degli eventi storici è falsata; il romanzo infatti si apre in un'epoca in cui vige già la Repubblica, senza che la scomparsa della Monarchia venga evocata. Gli eventi storici sono comprensibili solo a un lettore che abbia conoscenza degli avvenimenti che vanno dall'Unità d'Italia al secondo dopoguerra; la spiegazione degli eventi storici infatti non è l'obiettivo primario dello scrittore, ma sembra interessargli piuttosto la percezione che i protagonisti hanno degli eventi. Un altro aspetto interessante sono le numerose morti ingiuste, a partire da Plinio che, dall'arruolamento con Garibaldi, ne

[221] SIMONETTA FIORI, *Antonio Tabucchi. Così l'Italia è diventata il mio grande rimorso*, «La Repubblica», 27 gennaio 2010.
[222] GIOVANNI CAPECCHI, *Antonio Tabucchi, la storia e il sogno*, «Fronesis», a. III, n. 6, luglio-dicembre 2007, pp. 27-49.

ritorna vittima pienamente consapevole[223]. Una storia di vinti, di vittime come è stato detto in cui la presenza di lotte e morte si dipana in tutta l'opera; come quella di Plinio, che è in continuità con quella di un altro dei suoi quattro figli, Garibaldo, animato dal desiderio di agire in soccorso della gente di Borgo, affamata a causa di una carestia[224], e di porre fine a quella che avverte come un'ingiustizia [225] . Quest'ultimo trova un alleato in Don Milvio, il prete socialista di Borgo, che progetta da tempo una macchina idraulica per l'uguaglianza che porti il grano dal granaio municipale alle case dei cittadini; ispirato dalle sue parole[226], Garibaldo organizza un assalto al granaio e, mentre la folla al grido di «abbasso il re» fermenta in piazza, resta ucciso dalla guardie regie proprio come suo padre Plinio. Il messaggio tabucchiano che sembra passare è che l'opposizione al potere può costare anche la vita, un *leitmotiv* che sarà spesso presente nella sua opera. Ciò che accomuna però i protagonisti e le tre morti del romanzo è che sebbene questi siano animati da una sete di giustizia sociale, in loro è sviluppato una sorta di opposizione anarchica, che si trasforma gradualmente in una forma di protesta meglio organizzata. Nella terza parte del romanzo infatti si assiste all'omicidio del nipote di Plinio, Volturno (dal nome dello zio morto in battaglia in Africa, ma ribattezzato, alla morte del padre, col suo nome, all'insegna della ciclicità, del destino comune). Dall'ambientazione del secondo Ottocento della prima parte del romanzo, le vicende ivi narrate si collocano nel secondo Novecento, e il protagonista da una fede anarchica ereditata dal padre, prende la tessera del PCI e partecipa a forme di contestazione meglio organizzate. La vicenda di Garibaldo infatti è molto diversa da quella dei discendenti; questi infatti inizia a porsi in una posizione critica nei confronti del potere ben presto, dagli anni scolastici in cui un maestro appunto legge un passaggio del libro *Cuore* di Edmondo de Amicis

[223] A. TABUCCHI, *Piazza d'Italia*, *op. cit*., p. 20.
[224] Vada ricordato il "tema" della carestia che si muove da sfondo a tutta l'opera dei *Promessi Sposi* del Manzoni, particolarmente nel capitolo 12 che vede Renzo nella "sommossa di San Martino", essere accusato della rivolta, ecc.
[225] «Il granaio municipale trabocca, altro che carestia. E il pane non si può comprare perché costa l'ira di Dio. E noi come tanti scemi», *Piazza d'Italia*, *op. cit.*, p.46.
[226] «Siete tutti figli di Dio, dunque siete tutti uguali, dunque il grano è di tutti» in *Piazza d'Italia, op. cit*., , p. 46.

(1846-1908) in cui si trova un atteggiamento benevolo e gentile da parte del re. Il giovane Garibaldo, che ha perso il padre proprio a causa di uno scontro con le guardie regie, non può accettarlo e smette di andare a scuola come forma di protesta. Durante la crescita il giovane si rende sempre più conto delle nefandezze e delle menzogne presenti nella cultura ufficiale, e lotta costantemente affinché non si riproducano più ingiustizie, denunciandole apertamente. Ad esempio, sempre aderendo ad una fede anarchica, Garibaldo critica le trincee in cui sono rinchiusi i soldati durante la prima Guerra Mondiale, e per tale motivo viene accusato di sovversione da parte del suo capitano; ma in seguito all'assassinio del suo amico d'infanzia Gavure, Garibaldo realizza che soltanto una piena adesione al Comunismo può essere utile al miglioramento e ad un'affermazione di una giustizia sociale. Nonostante le numerose battaglie, la situazione non sembra essere affatto cambiata e il passaggio alla Repubblica democratica non sembra aver condotto a evidenti segnali di progresso; al contrario i soprusi continuano, come quello che vede Guidone, vecchio amico di Garibaldo, morire a seguito di uno scontro con la polizia. Garibaldo, con una pronta risposta, sale sulla piazza pubblica per denunciare il fatto e il questore provvede subito a sopprimere la sommossa, facendolo uccidere. Il grido finale di «Abbasso il re!», che si lascia scappare fuori tempo prima di essere ucciso, in quel contesto appare inopportuna, fuori contesto e ricorda lo stesso grido di suo padre colpito mortalmente durante un'azione sovversiva, indice ancora una volta di continuità delle diverse generazioni segnate dal mito garibaldino. Una morte tragica, come quella della sua stirpe, che segna la *débacle* non solo della sua famiglia, ma di intere generazioni di vinti che hanno perseguito quale unico ideale di vita quello della lotta come giustizia sociale. Ciò pone il personaggio in continuità con le battaglie risorgimentali in nome della Resistenza, come si legge anche in uno studio del romanzo fatto da Rita Sepe[227]. La continuità dell'onomastica, la

[227] RITA SEPE, *Letteratura-memoria-identità collettiva: una riflessione su Piazza d'Italia di Tabucchi*, in *La letteratura degli Italiani 3. Gli Italiani della letteratura*, Atti del XV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI), Torino, 14-17 settembre

piazza, le lotte politiche (che si potrebbero intendere come metafora della vita pubblica e del destino comune), sembrano segnare quella cupa ciclicità della Storia in cui i "padroni" prima borbonici sono ora caduti, ma al loro posto ce ne sono comunque di nuovi, e la microstoria svela questa continuità, delineando la sua concezione del tempo, come espresso anche da Pia Schwarz Lausten:

> il romanzo rappresenta anche un'idea atemporale della storia […] I nomi del paese e della piazza, Borgo e Piazza d'Italia, confermano l'universalità e l'atemporalità della prospettiva […] Anche la ripetizione dei nomi di alcuni personaggi contribuisce a creare un'atmosfera mitica […] Il romanzo esprime l'idea che i cambiamenti sono solo apparenti e formali, e non sostanziali; la gente povera e sottomessa alla volontà dei padroni di generazione in generazione[228].

Ciò che l'autore intende realizzare con questo primo romanzo è un ritratto di un borgo d'Italia che attraversa oltre cent'anni di storia, in una visione ciclica del tempo. Attraverso il microcosmo che T. ha creato in questa famiglia, il lettore viene coinvolto in un viaggio che va dal secondo Ottocento agli anni Cinquanta-Sessanta del Novecento, ricoprendo le vicende delle conquiste coloniali che iniziano alla fine del XIX secolo, le due guerre mondiali e i conflitti instauratisi tra comunisti e «anarchici esistenziali[229]» (presenti nel romanzo attraverso i conflitti tra Gavura e Garibaldo, le azioni contro Apostolo Zeno ad opera dei Fascisti, Asmara che parteggia per i comunisti, le violenze ad opera dei nazisti a Borgo). Oltre alla ciclicità della storia, la ripetizione patronimica è l'espediente che T. adopera anche per lasciare che il lettore non si concentri sulle azioni o sull'eroismo di un singolo personaggio, ma possa vedere la Storia come risultante di azioni di una comunità e non di singoli individui. Si tratta dunque di un romanzo corale di una famiglia, un popolo che dopo cent'anni di battaglie, lotta ancora per rivendicare i propri diritti. Il

---

2011, a cura di Clara Allasia, Mariarosa Masoero, Laura Nay, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

[228] PIA SCHWARZ LAUSTEN, *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, *op. cit*., p. 120.

[229] A. TABUCCHI, *L'atelier de l'écrivain. Conversations avec Carlos Gumpert*, *op. cit*., p. 184.

percorso tracciato da T., quello della microstoria, è una tecnica che mettendo in scena una comunità, una famiglia, un individuo, intende offrire un ritratto di un ambiente, una mentalità, un gusto di quella particolare epoca. Il quadro che dunque T. intende offrire è quello dei poveri, degli emarginati, di quelle classi sopraffatte vittime del Potere. Come scrive Flavia Brizio-Skov, il narratore «ricrea una memoria collettiva in cui non esistono tracce nei testi di Storia ufficiale[230]». Questa continuità si evince anche dall'*Epilogo* posto all'inizio del romanzo e da quello posto alla fine, dettati da un'esigenza di un montaggio eisensteiniano del romanzo; l'apertura infatti è proprio sulle parole garibaldine di «Abbasso il re» mentre in chiusura si trovano le parole della Zelmira che in punto di morte pronuncia il segreto che Don Milvio le aveva confessato, cioè che «l'uguaglianza non si ottiene con le macchine idrauliche»[231]. Il *fil rouge* che sottende a queste due affermazioni è da rintracciare nel contesto storico nel quale sono state espresse; Garibaldo infatti esprime questa sentenza poiché per lui non c'è alcuna differenza tra Granduca, Re o Democrazia, allo stesso modo di don Milvio, il quale realizza che ogni tentativo per ristabilire l'uguaglianza nella società è senza speranza. Altro elemento di continuità è d'altronde la piazza che rappresenta dapprima il Granduca, il Re, poi Mussolini, in seguito quella in onore della Repubblica. Come scritto precedentemente i personaggi tabbucchiani sono dei vinti, dei perdenti, caratterizzati da ideali impossibili da realizzare destinati alla sconfitta e come scrive ancora Flavia Brizio Skov:

> A questo punto del discorso è inevitabile chiedersi a che cosa i poveri di Borgo possano appellarsi, visto che la Religione, la Cultura e la Storia non porgono alcun aiuto. La famiglia rimane l'unico nucleo su cui possono contare. E per la famiglia si intendono le donne […] che più degli uomini sono depositarie di una pazienza atavica che le porta a sopportare i dolori inflitti dalla Storia, che sottrae loro i figli e gli ammazza i mariti.

La prima opera di T. è dunque un romanzo che non vede una redenzione dei personaggi nonostante il lungo arco cronologico in cui si sviluppano le lotte e,

[230] FLAVIA BRIZIO-SKOV, *Antonio Tabucchi: Navigazioni in un archipelago narrativo*, *op. cit.*, p. 49.
[231] A. TABUCCHI, *Piazza d'Italia*, *op. cit.*, p. 150.

sebbene i dialoghi ed alcuni passaggi ironici, il *plot* di questa opera prima sembra essere privo [232] dell'ottimismo (e della capacità di rivalsa dei protagonisti rispetto al potere) presente nelle opere successive, come si vedrà nel corso di questo capitolo.

Anche il romanzo successivo *Il piccolo naviglio* (1978) si pone in continuità con la prima opera; se infatti in *Piazza d'Italia* si trova una ripetizione patronimica di Garibaldo, in quest'opera la ricorrenza avviene intorno al nome di Sesto, un capitano alla ricerca della sua rotta, che si pone sullo sfondo della storia italiana. In merito all'importanza e al ritorno della Storia nella sua seconda opera, lo stesso autore nella Nota al testo all'ultima edizione del 2011 scrive:

> C'è la Storia con la maiuscola, scriteriata fanciulla che reca fastosi lutti e iatture; la storia senza maiuscole del nostro paese, per il quale continuo a nutrire la nostalgia di ciò che avrebbe potuto essere e non è, mischiata a un senso di colpa per una colpa che non mi appartiene[233].

Sesto infatti è discendente di una famiglia di uomini che si sono battuti per la libertà e la giustizia e, dopo anni di mutismo, decide di rompere il silenzio per seguire gli ideali familiari seguendo le avventure di Ivana detta Rosa, in omaggio a Rosa Luxemburg (1871-1919), celebre attivista e filosofa tedesca di origini polacche. Come avviene per il protagonista di *Sostiene Pereira*, anche in questo romanzo c'è un incontro con un attivista alla base del "risveglio" politico e civile del protagonista; attraverso l'incontro con la giovane, infatti, il protagonista cerca di capire il passato e ricostruire le sue origini, come quelle del nonno Leonida e dello zio Sesto. La giovane attivista, però, trova presto la morte durante uno scontro con la polizia a seguito del quale Capitano Sesto

[232] Ad accomunarlo ai suoi romanzi successivi (particolarmente al secondo romanzo *Il Piccolo Naviglio* e al più famoso *Sostiene Pereira*) è il contesto storico, che Tabucchi non sembra indagare, e che gli serve soltanto da sfondo al suo impianto narrativo: «La cronaca la deve fare il cronista.[...] Credo che il compito di uno scrittore sia quello di girare l'angolo e di arrivare laddove la macchina da presa non arriva. Sono partigiano di una scrittura riflessiva che parla delle cause di un problema piuttosto che del problema stesso.» in ORESTE PIVETTA, *Quadri in rivolta, intervista ad Antonio Tabucchi*, in «L'Unità », 27/9/93.

[233] A. TABUCCHI, *Il piccolo naviglio*, Milano, Feltrinelli, 2011 (*ed. or.* Mondadori, 1978), p. 10.

avrà un cruento scontro con il potere. Rosa infatti trova la morte restando intrappolata tra due plotoni di poliziotti, e finisce per cadere dal Lungarno: la polizia si giustifica facendo passare il fatto come una disgrazia[234]. Sesto denuncia immediatamente il fatto accusando le forze dell'ordine dell'accaduto, e distribuendo dei volantini per allertare l'opinione pubblica. Per tale motivo viene processato, accusato e condannato ingiustamente; questa pena può leggersi anche come una denuncia delle numerose ingiustizie operate dalle forze pubbliche a scapito della società civile, che si trova in una condizione di svantaggio nello scontro frontale. E T., proprio in funzione del suo ruolo e della sua influenza sulla società, denuncia questi abusi, prima in forma romanzesca, successivamente anche in forma giornalistica. Successivamente Sesto si decide a conoscere il suo passato e per farlo si rifugia in un paese pieno di sassi in cui comincia a scrivere la sua storia. Una storia, come scritto poc'anzi, molto diversa da quella di Fonzio; una concezione storica incentrata su una famiglia, che tende a fuggire da ogni pretesa di oggettività e che tende a svelare solo una parte del "tutto". Questa storia mette in scena una famiglia di un paese in cui non si è mai attuata una democrazia, e in cui non è realizzabile un vero confronto di idee, una vera opposizione alle posizioni dominanti e come scrive Flavia Brizio-Skov:

> si deve concludere che avere dei valori diversi da quelli imposti è un crimine, che non esiste una vera democrazia, ma solo una parvenza di tolleranza nei confronti delle tendenze ideologiche opposte, ovvero una maschera che in realtà nasconde falsità e corruzione[235].

Un aspetto comune con il romanzo precedente è il *mélange* tra una vicenda familiare rimasta fuori dalla storiografia ufficiale che può emergere solo attraverso la forma del romanzo. L'intento di T. sembra infatti quello di

[234] Le ingiustizie operate dalla polizia sono al centro del romanzo *La testa perduta di Damasceno Monteiro* e del saggio *La gastrite di Platone* come si vedrà nel corso di quest'opera, ed è interessante leggere già nel secondo romanzo un antecedente di questa tematica, che sarà sempre più sviluppata nel corso dell'opera tabucchiana. L'episodio richiama inoltre, per taluni aspetti, il caso Pinelli, come si può leggere nel presente lavoro nel paragrafo *L'affaire Sofri*.

[235] FLAVIA BRIZIO SKOV, *Antonio Tabucchi, Navigazioni in un arcipelago narrativo*, *op. cit*., p. 78.

utilizzare questo mezzo narrativo per riflettere e far emergere delle storie quotidiane di tanti uomini e donne che sono stati dalla parte avversa al potere, che sono vissuti senza lasciare traccia ma che hanno contribuito in maniera anonima, ma concreta, alla Storia. Come si vedrà anche nelle opere successive i vinti e le vittime prendono spesso il ruolo di protagonista nell'opera tabucchiana, come se l'autore volesse concedergli una possibilità di rivalsa nel panorama storico nel quale li colloca. Attraverso questo espediente T. sembra cercare di ricostruire una memoria collettiva, un'identità, rafforzando il senso di cittadinanza e di appartenenza a uno stesso popolo. Come in *Piazza d'Italia*, anche in questo secondo romanzo gli avvenimenti storici sembrano essere a margine della microstoria, o quantomeno sporadici; la storia ufficiale si presenta, infatti, attraverso alcuni episodi della guerra di Abissinia (sconfitta di Adua, 1896), l'entrata in guerra dell'Italia nella I Guerra mondiale[236], l'Italia fascista, fino a episodi della seconda Guerra mondiale. Va comunque sottolineato che nei primi due romanzi l'elemento storico si fonde con quello fantastico, immaginario, tanto in *Piazza d'Italia*[237] quanto ne *Il piccolo naviglio*[238] e, come scrive Giovanni Capecchi:

> Fin dagli esordi la pagina letteraria accoglie la storia ma diventa anche il regno dell'immaginazione, si confronta con il reale ma lascia spazio anche all'irreale, segue il filone degli eventi accertati e documentati ma imbocca anche i sentieri della fantasia[239].

Anche in questo romanzo il confine tra reale e immaginario è spesso labile, al punto che lo stesso protagonista teme «di aver ecceduto nell'Immaginazione»,

---

[236] «e il calendario segnava inspiegabilmente il 1914» in A. TABUCCHI, *Il piccolo naviglio*, *op. cit.*, p. 71.

[237] Ad es. un'estate può essere così lunga da far diventare adulti i protagonisti bambini, ad Esperia si accendono dieci fiammelle celesti sulle dieci dita dei piedi, la campana del paese si scioglie per solidarietà durante le violenze nazifasciste e le finestre escono dagli assi e prendono il volo per non vedere gli orrori che la storia riserva loro.

[238] Qui invece gli elementi fantastici più noti sono il colore rosso dei capelli dei protagonisti che discende dal fiocco rosso che ha accompagnato l'infanzia di Leonida; le due sorelle gemelle e identiche partoriscono insieme un unico figlio; Leonida muore nell'inutile tentativo di volare sfidando la legge di gravità; Sesto, nato in una notte di pioggia, diventa un essere acquatico e scompare nell'immensità del mare.

[239] GIOVANNI CAPECCHI, *Antonio Tabucchi, la storia e il sogno*, «Fronesis», *op. cit*.

tanto da rivolgersi al chierico Fonzio, il quale si attiene a una fedele riproduzione dei fatti e «faceva Storia e non storie come quella di Capitano Sesto»[240]. Il rapporto tra i due appare essere emblematico nel modo di T. di concepire Storia e letteratura; difatti lo scrittore toscano non fa in queste due opere un lavoro di ricostruzione storica, bensì utilizza degli eventi celebri per far muovere i personaggi e la loro microstoria. I loro modi di fare Storia sono infatti assolutamente differenti: mentre Fonzio analizza gli eventi storici in sé, nella loro essenza, Sesto riflette e ripercorre gli stessi sulla base dei legami che hanno avuto sui suoi conoscenti, sulle ripercussioni tangibili sugli uomini. Il lavoro di Fonzio, però, ha dei buchi neri che non arriva a ricostruire, contrariamente a Sesto la cui riproduzione, sebbene talvolta immaginativa, riesce a dare un senso di completezza, di verità nella ricreazione storica che concerne prevalentemente i suoi avi attraversando un secolo di Storia italiana. La Storia di Fonzio infatti è la storiografia ufficiale, quella dei gruppi dominanti di potere; un Potere che passa, di generazione in generazione, a discapito di una classe di vittime. Una catena che T. cerca di rompere, mettendo appunto in scena la storiografia di Sesto, un ricordo degli eventi e sulle sue ragioni, spesso a scapito dell'oggettività; come scrive Flavia Brizio-Skov: «Capitano Sesto scrive una metaStoria, ovvero una Storia che va al di là della Storia da tutti conosciuta, quella scritta e riscritta nei testi degli storiografi ufficiali e da Fonzio in particolare»[241].

Le opere successive *Il gioco del rovescio, Notturno indiano, Piccoli equivoci senza importanza, Il filo dell'orizzonte,* sembrano vertere principalmente su altre prospettive che quelle della Storia, dell'impegno, della funzione didattica e pedagogica della narrativa. Per questa ragione gran parte della critica ha ascritto l'opera tabucchiana nella scrittura «fantastica» o in quella «impegnata». Infatti se, come si è appena visto, i primi due romanzi si muovono sullo sfondo di una Storia d'Italia, mettendo in scena principalmente

[240] A. TABUCCHI, *Il piccolo naviglio*, *op. cit*., p. 48.
[241] FLAVIA BRIZIO SKOV, *Antonio Tabucchi, Navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini Editore, p. 71.

delle lotte, delle rivendicazioni sociali spesso con un fine tragico[242], le opere successive, spesso sviluppate attraverso la forma del racconto (*Il gioco del rovescio, Donna di Porto Pim, Piccoli equivoci senza importanza*), sembrano essere caratterizzate piuttosto da una narrativa di viaggio (*Donna di Porto Pim, Notturno indiano*) mettendo in risalto prevalentemente l' elemento fantastico. Malgrado ciò compaiono sporadicamente, anche nella forma breve del racconto, riferimenti all'*engagement*, in modo particolare si pensi al racconto che dà il titolo alla raccolta *Piccoli equivoci senza importanza*. Questo infatti vede in un'aula di tribunale Federico, un imputato di stragi alla fine degli anni di piombo; a giudicarlo è Leo, un vecchio amico d'infanza dell'imputato e a narrare il processo un terzo amico d'infanzia poi divenuto giornalista appunto. Quest'ultimo, con un atteggiamento riflessivo, si abbandona a ricordi d'infanzia in cui tutti e tre amavano la stessa donna e che per destino o per « equivoci senza importanza» si sono ritrovati a ricoprire ruoli così diversi nella società. Altro aspetto che lega questo racconto a opere tabucchiane successive è l'ambientazione, cioè l'aula di giustizia, che sarà al centro di riflessioni e di romanzi futuri come *La testa perduta di Damasceno Monteiro*.

In principio anche la genesi del romanzo successivo *Il filo dell'orizzonte* si prospetta essere un romanzo ispirato da una vicenda reale; un conoscente che all'epoca della stesura frequentava T. scrive:

> alcuni giovani, anch'essi dalle oscure attività, erano stati uccisi nottetempo in un improvviso blitz della polizia sul quale le autorità avevano fatto cadere il più assoluto silenzio [...] mi fece intendere che [Tabucchi] svolgeva una sua personale inchiesta, perché uno dei suoi studenti, dalla sera di quell'eccidio, non si era più visto, e lui temeva che fosse una delle vittime inghiottite nel nulla[243].

Il romanzo però, da giallo iniziale, si allontana sempre più dai propositi che T. si propone di denunciare all'inizio della stesura; il protagonista Spino, dapprima detective alla ricerca dell'identità di un giovane ucciso in uno scontro

[242] Vada letto il mio articolo *Una riflessione sul tragico nell'opera di Antonio Tabucchi* in *Appendice* a questo lavoro.
[243] A. TABUCCHI, *Autobiografie altrui*, *op. cit*., p. 65-6.

a fuoco, si perde poi tra segni arbitrari[244] e rende l'opera piuttosto un romanzo di ricerca identitaria che di denuncia sociale. Un romanzo che, come vedremo essere anche il caso de *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, trae origine dall'attualità, da un fatto di cronaca, e viene trasposto in letteratura attraverso gli elementi del giallo.

Un altro racconto legato agli anni di piombo è *Il battere d'ali d'una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino* presente nella raccolta *L'angelo nero* (1993), in cui c'è un personaggio di un presunto pentito, Farfalla appunto, che viene obbligato a fornire una versione stravolta di certi atti terroristici, e ciò provoca una visione stravolta dei fatti che crea un'ingiustizia rendendo prigioniero un innocente, tale Beretta. Farfalla difatti è indotto a ricostruire fittiziamente e forzatamente l'omicidio di un console straniero da un ipotetico commissario, il dottor Coscienza. L'ambientazione del racconto si svolge, come avviene sovente in questo tipo di narrazione su base giudiziaria, interamente in un luogo interno, come a voler dare risalto ai caratteri psicologici dei due protagonisti, alla messinscena del "pentimento" cui aspira il dottor Coscienza[245]. Quando infatti l'imputato domanda circa il luogo in cui si trova, il dottor Coscienza risponde di trovarsi in "un luogo come un altro, un palazzo come un altro"[246], un palazzo inteso come il luogo in cui si ripetono degli abusi di potere, e la coercizione una pratica comune. Il racconto, come sarà dichiarato nel saggio successivo *La gastrite di Platone*, è un esplicito riferimento all'omicidio del commissario Luigi Calabresi, e dimostra come T.

[244] Si pensi ai nessi tra il musicista Harpo, la ragazza della farinata, il negozio di spezie, l'appuntamento al cimitero e infine al capannone risultano decifrabili soltanto al protagonista e non al lettore, rendendo così ancora più enigmatico il romanzo e impossibile un dialogo narratore-lettore.

[245] L'opposizione interno/esterno è il *fil rouge* che lega l'intera narrazione; se nella fase iniziale del racconto il dottor Coscienza rivolgendosi a Farfalla: «Lei svolge un'attività all'aria aperta […] dev'essere bello lavorare all'aria aperta, sa che la invidio? […] E poi vive in una bella zona, vicino al mare, forse lo farò quando sarò in pensione» sul finire del racconto lo stesso personaggio afferma «a noi non interessano solo quello che succede fuori, interessa anche quello che succede dentro la testa della gente» in A. TABUCCHI, *Angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 79 e 82. Il primo passaggio, in modo particolare, sembra non lasciare dubbi sulla trasposizione letteraria di Farfalla da Leonardo Marino, autoaccusatosi di essere l'autista della spedizione per l'omicidio del commissario Calabresi, e che attualmente vive ad Ameglia, in Liguria, dove gestisce un chiosco.

[246] A. TABUCCHI, L'*angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 76.

in questi anni intervenga attivamente nei dibattiti sociali, anche attraverso la sua opera narrativa. Il motivo della coercizione, dell'abuso di potere, comincia a divenire una costante dell'opera tabucchiana, e la penna uno strumento di denuncia delle malefatte del potere.

A seguire sono tre opere prevalentemente scritte nella forma breve del racconto come *Sogni di sogni*, l'opera teatrale *I dialoghi mancati* e il romanzo scritto in portoghese, *Requiem*; dopo questa parentesi fra letteratura di viaggio, fantastica, di evasione, T. ritorna sulla scena di una letteratura più "impegnata" soltanto nel 1994 con la sua opera più celebre, *Sostiene Pereira*. Ripercorrendo le tracce di un giornalista militante portoghese conosciuto a Parigi, T. mette in scena una caricatura della sua vita che vede il giornalista a capo della sezione culturale di un giornale, il Lisboa durante la dittatura portoghese di António de Oliveira Salazar (1889-1970). La Storia, come si è visto accadere anche in *Piazza d'Italia* e *Il piccolo naviglio*, resta soltanto uno sfondo alle vicende narrative: lo scopo di T. sembra infatti essere quello di creare dei personaggi a tutto tondo, ma allo stesso tempo inserirli in contesti socio-culturali e geografici a lui più congeniali, avendo fatto propria la lezione calviniana secondo cui:

> È sul 'fare storia' che deve puntare lo scrittore, pur sempre partendo dalla realtà del paese che più ama e conosce: e la storia, ci è stato insegnato, è sempre storia contemporanea, è intervento attivo nella storia futura[247].

Sembra questa infatti una ferma convinzione di T., che da sempre ha mostrato una costante attenzione verso l'attualità, la storia e la cultura non soltanto della sua patria ma verso quello che diventerà il suo Paese di adozione: il Portogallo. Particolarmente in questo romanzo T. colloca i suoi personaggi durante il salazarismo (precisamente tra il 25 luglio e la fine di agosto del 1938) e ciò è un pretesto per lui per esprimere il suo interesse verso ogni potere dittatoriale, e particolarmente il rapporto tra stampa e totalitarismo, finendo inevitabilmente

[247] ITALO CALVINO, *Il midollo del leone*, in *Calvino. Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, p. 19.

ad affrontare le dinamiche della violenza che scaturisce dal dissenso. Il protagonista che T. mette in scena non è però un combattente, un eroe che si oppone al fascismo, quanto piuttosto un personaggio inetto che lavora in una piccola redazione culturale. Da tale posizione nella società sembra non interessarsi attivamente dei movimenti totalitari che si andavano affermando in Europa in quegli anni, rifugiandosi nella letteratura francese e disinteressandosi dell'attualità. Un distacco dal suo mondo che sembra essere un grido di denuncia, o piuttosto una definizione della concezione dell'intellettuale auspicata da T. Il protagonista non viene però sminuito o deriso dal narratore; in suo aiuto presto accorre un giovane conosciuto casualmente, tale Monteiro che propone di pubblicare feroci accuse su scrittori di destra come Gabriele D'Annunzio (1863-1938) e Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), o necrologi di ammirazione su scrittori *engagés* quali Lorca e Vladimir Vladimirovič Majakovskij (1893-1930). Monteiro infatti sembra essere un *alter ego* dello stesso autore, il quale non vede una scissione tra l'uomo di lettere e l'intellettuale impegnato: per lui i due elementi si fondono, ed è sicuramente questo aspetto che colpisce il protagonista e lo porta a riflettere sul proprio vissuto e sul futuro. Il giovane Monteiro infatti incarna l'ideale dell'intellettuale impegnato che utilizza la sua penna per denunciare le malefatte del potere dittatoriale. In tale fase del romanzo però sebbene Pereira non sia pronto ad accettare i consigli e gli articoli di Monteiro, li legge con interesse e sembra esserne affascinato[248]. Non è infatti disposto a pubblicarli nel suo editoriale, ma si potrebbe quantomeno pensare che condivida il loro contenuto critico, e che qualcosa in lui cominci a svegliarsi. Questi articoli infatti gli procurano un certo disagio, lo fanno sudare, probabilmente perché le riflessioni del giovane risvegliano in lui qualcosa a livello inconscio che ha voluto tacere a lungo. Successivamente però Monteiro deve allontanarsi perché

[248] Scrive Brizio-Skov: «Quella che è una crisi statica, in cui il soggetto si sente solo, tende a chiudersi in se stesso, terrorizzato dalla crudeltà del mondo e si trincera in una alienazione spirituale che lo porta al conformismo politico e a una forma benigna di ipocrisia che, nel caso di Pereira, sarebbe più appropriato chiamare reticenza, viene portata agli estremi dagli articoli di Monteiro» in FLAVIA BRIZIO SKOV, *Antonio Tabucchi, Navigazioni in un arcipelago narrativo*, *op. cit*., p. 133.

inseguito dalla polizia per le sue attività sovversive, e si arriva così al finale dell'opera, in cui si rifugia in casa del protagonista dove viene assassinato, in sua presenza, da poliziotti in borghese. Il ritratto fornito da T. è di un giornalista che vive isolato, che non avverte nel quotidiano il malessere creato nella società dalla dittatura. Nello sviluppo del romanzo si trova Pereira muoversi tra casa, *Café Orquidéa* e luogo di lavoro in una ripetizione di luoghi e una immobilità che riflette il clima di pesantezza morale e spirituale. Come per i primi romanzi tabucchiani, si potrebbe affermare con Nives Trentini che «la storia è solo uno sfondo e l'elemento strutturante del romanzo è piuttosto la formazione esistenziale del personaggio[249]». Un uomo "grasso e attempato" che sembra dimenticarsi delle vicende storiche che lo circondano, che sembra vivere nel passato, come si può evincere dai continui dialoghi con la fotografia della moglie defunta. Quello di Pereira è dunque un'acquisizione della coscienza che sembra riflettere il "risveglio" graduale all'impegno dello scrittore toscano che sembra, a partire da questi anni, interessarsi e scrivere maggiormente articoli che trattano l'attualità.Un altro aspetto da non tralasciare è infatti il contesto nel quale questo romanzo viene pubblicato: siamo nel 1994, anno di ingresso nella politica di Silvio Berlusconi e della nascita del suo partito Forza Italia. E' un passaggio importante perché è da qui che sorgono i contrasti e gli articoli più critici nei confronti del berlusconismo, di quel movimento al quale T. sarà avverso sino alla fine della sua vita. Alla sua uscita il romanzo riscuote immediatamente un enorme successo di critica[250]. La

[249] NIVES TRENTINI, *Una scrittura in partita doppia*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 69.

[250] Vadano ricordati, tra gli altri: P. Repetto, «Liberazione», 25 marzo 1994, R. Puletti, «Corriere della Sera», 8 marzo 1994; L. Marshall, «The European», 10 marzo 1994; G. Amoroso, «Gazzetta del Sud», 20 maggio 1994, LALLA Romano, «Panorama», 25 febbraio 1994; E. Fovanna, «Il Giorno», 23 gennaio 1994; R. Di Caro, «L'Espresso», 28 gennaio 1994; G. Gramigna, «Corriere della Sera», 22 febbraio 1994; RANIERI POLESE, «Corriere della Sera», 22 gennaio 1994; V. Bruno, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 30 gennaio 1994; L. Piccioni, «Il Tempo», 19 febbraio 1994; R. Di Mauro, «Il Secolo XIX», 9 marzo 1994; C. De Michelis, «L'Arena», 26 febbraio 1994; GIULIO FERRONI, «L'Unità», 7 febbraio 1994; A. Bigongiali, «L'Unità», 7 febbraio 1994; V. Coletti, «L'Indice dei Libri del Mese», 5 maggio 1994; F. Durante, «Leggere», n. 59, aprile 1994; M. Romano, «Il Nostro tempo», 27 marzo 1994; RAFFAELE MANICA, «Il Mattino», 3 marzo 1994; MARIAPIA BONANATE, «Famiglia Cristiana», 23 marzo 1994; A. Guglielmi, «L'Espresso», 18 febbraio 1994; ORESTE PIVETTA, «L'Unità», 10 marzo 1994; FILIPPO LA PORTA, «Il Manifesto», 10 marzo 1994.

critica più negativa appare in un articolo[251] di Luca Doninelli per «Il Giornale» in cui accusa T. di aver scritto un *pamphlet* politico in vista delle elezioni del marzo dello stesso anno. T. risponde partecipando alla trasmissione radiofonica *Italiaradio* e poi il giorno successivo attraverso un'intervista a Ranieri Polese del «Corriere della Sera» in cui, dichiarandosi entusiasta delle critiche che il romanzo ha suscitato, afferma:

> Che la letteratura torni a far infiammare animi e polemiche, è un fatto ottimo. Se la letteratura, insomma, serve a risvegliare le idee, anche se sono quelle retrive e reazionarie del signor Doninelli, io sono contento. Vede, quando uno scrittore viene attaccato per le idee che porta avanti, allora questo vuol dire che la letteratura è ancora importante[252]

T. termina l'articolo criticando Luca Doninelli di aver confuso i repubblicani del romanzo ai "rossi", cioè ai comunisti, una falsa analogia che già dall'inizio viene utilizzata dall'imprenditore Silvio Berlusconi già dall'inizio della sua campagna elettorale.

Anche il romanzo successivo, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, affronta una tematica *engagée*, come l'abuso poliziesco, la tortura, il caso delle minoranze etniche (tematica sempre più presente nella sua narrativa a partire da questi anni), l'ingiustizia sociale. Come la genesi di *Sostiene Pereira* è nella morte di un giornalista che ha esercitato la sua professione negli anni Quaranta e Cinquanta in Portogallo durante il Salazarismo (*cfr*. Nota al testo di *Sostiene Pereira*), anche questo romanzo si dipana da un fatto di cronaca:

> la notte del 7 maggio 1996, Carlos Rosa, cittadino portoghese, di anni 25, è stato ucciso in un commissariato della Guarda Nacional Republicana di Sacavem, alla periferia di Lisbona, e il suo corpo è stato ritrovato in un parco pubblico, decapitato e con segni di sevizie[253].

[251] LUCA DONINELLI, *Macché letteratura, è propaganda*, «Il Giornale», 9 marzo 1994.
[252] POLESE RANIERI, *Luca Doninelli? Un nostalgico dei regimi fastisti*, «Corriere della Sera», 10 marzo 1994.
[253] PAOLO DI STEFANO, *Il giallo della testa tagliata*, «Corriere della sera», 12 marzo 1997, p. 31.

Questo fatto diventa materiale dal quale T. fa scaturire il romanzo, dimostratosi fedele alla realtà: «infatti il colpevole ha confessato il suo crimine dimostrando che la finzione può dire la verità, a volte può essere più 'vera' della realtà, e può addirittura influenzarla[254]». Inoltre il romanzo è dedicato a due persone: una, Manolo il Gitano, che è simbolo di un popolo perseguitato; l'altra è Antonio Cassese, ex presidente del Tribunale penale internazionale dell' Aia. *La testa perduta di Damasceno Monteiro* diviene così il simbolo della lotta contro le ingiustizie che si verificano nel mondo contro i poveri, gli emarginati, i vinti, le vittime, così come *Sostiene Pereira* è divenuto il simbolo della lotta contro l'oppressione della dittatura. Di centrale importanza nelle due opere è il ruolo della stampa e del giornalismo; un giornalismo di denuncia nel caso di Pereira, uno investigativo nel caso di Firmino, giovane protagonista sprovveduto incaricato dalla sua testata ad indagare sulle strane circostanze della morte di Monteiro. Riferendosi al lavoro di questo giornalista, e alla sua opera, T. scrive che «a volte la vita si capisce meglio da una cronaca nera che dalla Ragion pratica di Kant. Il mio libro è anche un riconoscimento all'umiltà e al sacrificio e anche una sorta di omaggio alla stampa indipendente[255]». Di centrale importanza in quest'opera è la figura dell'avvocato Loton che, dal benessere derivante dalla sua condizione sociale agiata (discendente di un'antica famiglia aristocratica portoghese), decide di seguire i casi di clienti diseredati, coloro che subiscono ingiustizie e non possono permettersi di pagare onorari ad avvocati che possano affermare i loro diritti; la sua è «una specie di correzione tardiva della Storia, un paradossale rovesciamento della coscienza di classe[256]».

Il 2006 è anche l'anno che vede la pubblicazione della raccolta di articoli che T. ha scritto in circa dieci anni, dal 1997 al 2006, per i maggiori quotidiani italiani ed europei (francesi e spagnoli). È interessante sottolineare anzitutto la

[254] FLAVIA BRIZIO-SKOV, *Tabucchi e il ruolo dell'intellettuale*, «Incontri - Rivista europea di studi italiani», 16-3-4 (2001), p. 183. Si pensi inoltre che sul carattere divinatorio del romanzo tabucchiano sono apparsi molti articoli.
[255] PAOLO DI STEFANO, *Il giallo della testa tagliata*, *op. cit*., p. 31.
[256] A. TABUCCHI, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 111.

scelta cronologica che è stata operata: indubbiamente la produzione giornalistica è notevolmente aumentata negli anni Novanta, anche se a mio avviso non è possibile parlare propriamente di "svolta" nella sua opera[257]. Difatti non è che la componente *engagée* non fosse presente nella sua opera precedente, come si è visto nel corso del presente lavoro. Probabilmente la possibilità offertagli di scrivere articoli sui maggiori quotidiani e riviste deriva dal successo e dal gran numero di vendite che le sue opere hanno avuto, soprattutto negli anni Novanta, principalmente dopo la pubblicazione del best-seller *Sostiene Pereira*. T. infatti scrive opinioni, punti di vista, non notizie; i suoi interventi possono richiamare quelli dell'illustre tradizione della terza pagina nei quotidiani del Novecento italiano[258].

E se i suoi libri, a suo parere, non sono indice di una visione impegnata del mondo[259], i suoi articoli certamente lo sono. In questa raccolta il tentativo di T. è di fornire una visione ciclica, ripetitiva della Storia, come si è potuto leggere nella prima parte della sua produzione; si pensi a tal proposito l'incipit della raccolta:

> Dopotutto il mondo non è cambiato granché. L'imperatore invia ancora i suoi eserciti a massacrare lontano dai confini, e se non pensate con la sua testa il Papa si impermalisce e si addolora, il Vassallo ha moltiplicato le sue ricchezze perché ha moltiplicato i tributi e ora ha almeno dieci castelli.

In tale paragone l'intento di T. è quello di mostrare come dopo innumerevoli secoli di lotte l'egemonia delle classi al potere si è sempre più affermata lasciando sempre minor spazio alle classi subalterne. L'opera è costruita inoltre

[257] Milanesi infatti parla di cambiamento nella narrativa tabucchiana a vent'anni dal suo debutto: «i romanzi tabucchiani degli anni Novanta ci appaiono come romanzi «direttamente impegnati» sul fronte dell'antifascismo, dei valori della libertà individuale e del coraggio civile, che annunciano la svolta dell'impegno diretto degli articoli di *L'oca al passo*.» in CLAUDIO MILANESI, *Tabucchi, la storia e l'impegno, da Piazza d'Italia a L'oca al passo*, « Italies » [En ligne], N° spécial | 2007, mis en ligne le 01 octobre 2011, consulté le 28 avril 2014, http://italies.revues.org/3722, p. 279.

[258] ALBERTO PAPUZZI, *Letteratura e giornalismo*, Bari, Laterza, 1998.

[259] Come scrive Milanesi: «Se stiamo alle dichiarazioni di Tabucchi, i suoi libri, anche quelli che trattano di argomenti politici, non sono libri direttamente impegnati, ma traducono una visione esistenziale della vita e del mondo.» in CLAUDIO MILANESI, *Tabucchi, la storia e l'impegno, da Piazza d'Italia a L'oca al passo*, *op. cit*.

come un "gioco dell'oca", fornendo cioè la possibilità al lettore, alla fine di ogni articolo, di poter seguire un piano progettato dall'autore che lo conduce alla lettura di una parte degli articoli a discapito dell'altra. È interessante sottolineare come degli articoli che trattano per lo più di attualità, di denuncia, insomma di *engagement* dell'autore vengano trattati e indotti a leggere attraverso la forma di un gioco. Vada inoltre rammentato anche il tono degli articoli che sebbene di indignazione, è quasi sempre "alleggerito" da un costante ricorso all'ironia. Le tematiche ivi trattate sono molteplici: si va dal potere della parola alle riflessioni sulla Storia, da articoli sulle numerose stragi italiane, ai rapporti tra mafia e politica, alla Chiesa, ai regimi totalitari, al giornalismo e all'informazione, alla fecondazione assistita, alla politica interna ed estera, alle guerre, agli scrittori più amati, alla resistenza, alla Costituzione, al diritto. Ma uno dei *trait d'union* dell'opera è proprio Silvio Berlusconi, come si può leggere nell'epilogo:

> I regimi, di qualsiasi natura siano, hanno un "vantaggio" sulla democrazia […]: la capacità di tirar fuori il peggio dell'animo umano, e magari di "valorizzarlo". […] Appena arrivato al potere grazie alle regole della democrazia, Berlusconi ha aperto il rubinetto del peggio.[260]

Berlusconi, come si vedrà anche nell'opera successiva, è infatti il capro espiatorio del male della società secondo T. ed è menzionato trentacinque volte nella breve raccolta.

Come infatti avviene nei suoi romanzi, anche in questa raccolta è possibile trovare una rigida divisione dei valori positivi e negativi incarnati dai personaggi [261] ; si pensi ai personaggi che vengono considerati in chiave negativa, come i politici Berlusconi e Bush, poeti come Filippo Tommaso Marinetti, l'ex capo dello Stato Carlo Azeglio Ciampi. In questa netta divisione però talvolta T. finisce per commettere delle approssimazioni; come quando

[260] A. TABUCCHI, *L'oca al passo*, *op. cit.*, p. 161.

[261] Come si evince nell'articolo di Milanesi, vi è una netta divisione tra i personaggi che incarnano il bene e il male, v. *Sostiene Pereira* e *La testa perduta di Damasceno Monteiro* in CLAUDIO MILANESI, *Tabucchi, la storia e l'impegno, da Piazza d'Italia a L'oca al passo*, «Italies», *op. cit.*, p. 275-276.

scrive che la maggior parte dei presidenti della Repubblica furono democristiani.[262]

Il fine ultimo di questi articoli è, come per diversi suoi romanzi, quello di scuotere le coscienze, di risvegliare una coscienza sociale nel lettore ed informarsi sugli eventi che accadono intorno e lontano da noi:

> siamo chiamati ad essere vigili; ad essere vigili nell'urna e a schierarci quotidianamente contro ogni infima ingiustizia; ad impedire la regressione dei nostri e degli altrui diritti.[263]

3.3

Antonio Tabucchi, uno scrittore impegnato?

Ma è possibile realmente definire T. uno scrittore impegnato, un militante o analizzare la sua opera solo con la prospettiva di questo elemento? Come risponde lo stesso scrittore:

> Ce serait une définition trop étroite. Je me sentirais comme ces insectes épingles dans une boîte. L'appartenance à un parti, l'engagement ne seront jamais, selon moi, un instrument suffisant pour mesurer la réalité[264].

La questione dell'appartenenza di uno scrittore a un partito politico è già stata clamorosamente al centro dell'attenzione nel dibattito culturale civile in Italia negli anni Cinquanta, nella famosa *querelle* tra lo scrittore Elio Vittorini (1908-1966) e l'allora segretario del Partito Comunista Italiano Palmiro Togliatti (1893-1964).

L'esperienza per lo scrittore di *Uomini e no* (1945) di lavorare intorno ad un progetto editoriale come quello della rivista «Il Politecnico»[265] è antecedente

---

[262] Come ha prontamente rimarcato Milanesi su dieci presidenti della Repubblica, cinque non lo furono, tra i quali De Nicola, Einaudi, Saragat, Pertini, Ciampi, *Ibidem*, p. 277

[263] A. TABUCCHI, *L'oca al passo*, *op. cit.*, p. 165

[264] ARNOULD DE LIEDERKERKE, *Antonio Tabucchi : le contrebandier*, «Magazine littéraire», juillet-août 1997, pp. 154-159.

alla fine del secondo conflitto mondiale; già durante la guerra Elio Vittorini scrive:

> una volta finita la guerra di cercare una rivista, una pubblicazione culturale destinata a giovani di tutte le classi sociali ma che si rivolgesse anche e soprattutto ai giovani lavoratori in quell'età nella quale tutti sono intellettuali[266].

Vada inoltre sottolineato che un primo netto distacco dal mondo del PCI, al quale la rivista era legata sin dalla sua origine, è già il passaggio da settimanale a mensile; parlo di netto distacco poiché già dalle origini della sua pubblicazione, il PCI ha vissuto con incostante consenso la scelta di Elio Vittorini come suo direttore. Dal suo lato l'intento del partito era piuttosto quello "pedagogico" di formare le classi subalterne e cercare di cancellare, dopo la fine del conflitto, ogni residuo fascista dagli apparati culturali del Paese. Elio Vittorini invece se da un lato era un uomo affiliato al partito (si ricordi che restituirà la tessera del PCI soltanto alla chiusura della rivista nel '47), era considerato un convinto antifascista piuttosto che un "fedele" comunista; il suo intento infatti se non era quello di mantenere un'alta forma di cultura, restava proiettato verso la creazione di una nuova forma di organizzazione della società, attraverso forme culturali che, se non propriamente di nicchia, non restavano comunque accessibili a tutti. In seguito a questa diatriba con Palmiro Togliatti, Elio Vittorini dovette affrontare anche la progressiva distanza posta da amici e collaboratori della rivista, ritrovandosi solo nella direzione e stesura della rivista, ed arrivando soltanto al numero 39 (in cui compare tra l'altro un saggio di Georg Lukacs, 1885-1971). Nella primavera del '48 Elio Vittorini scrive a Michel Arnaud (1907-1933), suo amico e traduttore francese:

---

[265] Il primo numero de «Il Politecnico» uscì a Milano nel settembre del '45 con il sottotitolo "Settimanale di cultura contemporanea" e con questa veste fu pubblicato fino al n. 28, distribuito il 6 aprile 1946. Il primo maggio dello stesso anno fu trasformato in mensile e con tale periodicità uscirà fino al dicembre del '47 con il trentanovesimo ed ultimo numero. Redattori del settimanale furono: F. Frontini, V. Pandolfi, A. Steiner, S. Terra; il mensile fu edito sotto la responsabilità unica di E. Vittorini, con G. Trevisani in funzione di segretario di produzione.

[266] A. A. V. V., *Omaggio a Elio Vittorini* , «Terzoprogramma», Roma, ERI, n.3, 1966.

> Sono stato costretto, praticamente, a non farlo più. Perché avrei dovuto: o uniformarmi a una linea di attività non culturale (non critica, non scientifica); o lasciarmi spingere verso altre rive per me politicamente immonde. Ed entrambe le alternative sono per me inaccettabili. Il mio comunismo resta serio abbastanza per farmi preferire di tacere, forse anche in quanto ho nei miei libri il lavoro cui tengo di più[267].

E con un articolo del malizioso Palmiro Togliatti dalle colonne di «Rinascita» si chiude non solo l'esperienza editoriale del «Politecnico»[268], ma uno dei momenti più significativi e rivelatori del rapporto tra intellettuale e classe politica che da sempre ha cercato di interferire e orientare il pensiero degli intellettuali al fine di creare, attraverso la penna dello scrittore, il maggior numero di consenso intorno alla propria persona.

La polemica è di quelle destinate a durare e, ciclicamente, si presenta sotto forma di dibattito su giornali, riviste o saggi. Uno dei momenti più rappresentativi per comprendere la posizione tabucchiana nasce dalla polemica innescata dalla rubrica «Bustina di Minerva» che il semiologo Umberto Eco (1932) ha tenuto sul settimanale «L'espresso»; in uno di questi articoli scrive:

> Se li prende per quel che sanno dire (quando ci riescono) gli intellettuali sono utili alla società, ma solo nei tempi lunghi. Nei tempi brevi possono essere solo professionisti della parola e della ricerca, che possono amministrare una scuola, fare l'ufficio stampa di un partito o di una azienda, suonare il piffero alla rivoluzione. Dire che essi lavorano nei tempi lunghi significa che svolgono la loro funzione prima e dopo, mai durante gli eventi[269].

Ed è su questa prima posizione che lo scrittore toscano attacca il semiologo piemontese, poiché l'intellettuale, secondo T., dovrebbe non solo interrogarsi sul reale, sugli avvenimenti che si sviluppano nella società, ma cercare di incidere attivamente nel proprio tempo. E quando all'interno della stessa «Bustina», Eco scrive «Badate che gli intellettuali, per mestiere, le crisi le

[267] ELIO VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico»: lettere 1945-1951*, Torino, Einaudi, 1977, p. 155.
[268] PALMIRO TOGLIATTI, *Vittorini se n'è ghiuto, E soli ci ha lasciato!*, Rinascita, a VIII, n. 8-9, agosto –settembre 1951., 1951, [firmato con lo pseudonimo di Roderigo di Castiglia].
[269] UMBERTO ECO, *La bustina di Minerva*, Milano, Bompiani, 2000, p. 264.

creano ma non le risolvono[270] », T. risponde che «l'ipotetica funzione dell'intellettuale non sia tanto «creare» delle crisi, ma mettere in crisi[271]». Lo scrittore toscano inoltre, nel rispondere al profilo dell'intellettuale tracciato da Umberto Eco, si serve delle parole del filosofo Maurice Blanchot (1907-2003), che così lo definisce:

> È una parte di noi stessi che non solamente ci distoglie momentaneamente dal nostro compito, ma ci riporta verso ciò che si fa nel mondo per giudicare o apprezzare ciò che vi si fa. […] l'intellettuale è tanto più vicino all'azione in generale e al potere quanto più egli non si immischia nell'azione e non esercita un potere politico[272].

A dimostrazione dell'inutilità e dei «tempi lunghi» di cui necessita l'intellettuale per poter elaborare una sua riflessione, Umberto Eco porta due esempi: uno è il loro lavoro superfluo nell'occuparsi dei ragazzi che tirano i sassi dal cavalcavia «perché la salvezza non viene dall'intellettuale ma dalle pattuglie della polizia o dai legislatori[273]», l'altro è che l'unica cosa che un intellettuale possa fare quando la casa va a fuoco è chiamare i pompieri. Al contrario T. insiste sul porsi interrogativi sui motivi che indicono i giovani a compiere tali gesti, a porsi domande sulla società civile nella quale vive per tentare di spiegare le ragioni del malessere che si è impossessato dei giovani.

Su una prospettiva simile si pone lo scrittore Alberto Arbasino (1930) che in un articolo del 1997 accusa gli intellettuali di strumentalizzare le catastrofi, le tragedie, per farsi pubblicità; li accusa di falso buonismo, di finta generosità al solo fine di "apparire", mettersi in mostra, e si domanda ironicamente:

> A chi giova il protagonismo delle "starlets" che si fanno pubblicità alle spalle delle grandi catastrofi, col pretesto di "dare visibilità" (coi loro "numeri" futili) alle immagini drammatiche e non certo nascoste di tutte le televisioni?[274]

---

[270] *Ibidem.*
[271] A. TABUCCHI, *La gastrite di Platone*, Palermo, Sellerio, 1998, p. 32.
[272] *Ivi*, p. 38.
[273] UMBERTO ECO, *La bustina di Minerva*, *op. cit*., p. 265.
[274] ALBERTO ARBASINO, *Albania, le prediche dei guru*, «Corriere della Sera», 8 marzo 1997.

Alberto Arbasino sembra dunque concordare con Umberto Eco sull'incapacità dell'intellettuale di influenzare, tantomeno modificare l'epoca nella quale vive; il motivo per cui li accusa è di essere autoreferenziali e indirizzarsi soltanto agli operatori dei *media*, comunicatori, pensatori, maestri, di essere semplicemente un'altra *élite*. Consiglia loro piuttosto di rivolgersi direttamente «ai veri responsabili del Paese e del Potere: i ministri degli Interni, Esteri, Difesa, Tesoro, Lavoro, Sanità, Bilancio, Trasporti» magari per offrire un contributo concreto, non soltanto una *pars destruens*, ma qualche consiglio pratico su come apportare il loro contributo al fine di migliorare lo *status quo*. T. risponde dalle colonne de «La Repubblica[275]» in primo luogo all'articolo di Arbasino in cui attaccava gli intellettuali che avevano partecipato alla manifestazione tenutasi a Parigi[276] il 22 febbraio 1997 contro le tre leggi sull'immigrazione Pasqua- Debré che rendono più semplice la confisca del passaporto e la memorizzazione delle impronte digitali dell'immigrato che fa domanda per il permesso di soggiorno. Sempre sulla questione degli immigrati T. ricorda un evento accaduto nel venerdì santo della Pasqua 1997, quando una nave militare italiana affonda accidentalmente una motovedetta albanese, la *Kater i Rades*, nel tentativo di ostruirgli il percorso: una tragedia durante la quale persero la vita ottantuno persone[277]. T. riprende la vicenda per ricordare anche le parole di Emma Bonino (1948-), all'epoca Commissario europeo, che in un articolo accusa gli intellettuali italiani di aver taciuto sulla tragedia albanese[278]; rispondendo ad Arbasino T. afferma: «Insomma gli intellettuali sono responsabili se parlano (come, parlando, affermi tu) e sono responsabili se

[275] «Il tuo obiettivo immediato erano allora gli intellettuali francesi che avevano manifestato, per iscritto o per le vie di Parigi, la loro solidarieta' verso i cosiddetti "sans papiers" (cioe' gli immigrati senza permesso di soggiorno) che il governo francese vuole espellere dal suo territorio nazionale» in A. TABUCCHI, *Intellettuali copritevi, ora piovono pietre*, «La Repubblica», 1 aprile 1997.
[276] ID, *Ma armati di mitra*, «La Repubblica», 15 marzo 1997.
[277] L'episodio è raccontato nella recente ricostruzione in ALESSANDRO LEOGRANDE, *Il naufragio*, Milano, Feltrinelli, 2011. Sul tema della migrazione e della loro non-identità *cfr*. il saggio ANTONELLA DAL LAGO, *Non persone*, Milano, Feltrinelli, 2004.
[278] ANTONIO TROIANO, *Bonino: Eco e Bobbio, dove siete finiti*, «Corriere della sera», 29 marzo 1997.

tacciono. Nel nostro Paese, gira e rigira, la colpa è sempre degli intellettuali, muti e loquaci che siano[279]». La replica di Arbasino non si fa attendere e arriva puntuale su «La Repubblica» il giorno seguente; in questo articolo lo scrittore lombardo elabora una panoramica generale sulla *querelle*, scrivendo:

> La confusione sugli intellettuali in politica proseguirà per sempre, esibizionistica e inutile. Ma potrebbe ingannare i cuori più semplici, se non provano a riflettere. Le richieste a quella categoria invece che ad altre più efficienti sono infatti irreali e mitomani, a parte l' ostentazione prolungata di se stessi[280].

Come nel primo articolo Alberto Arbasino infatti accusa gli intellettuali di essere troppo autoreferenziali, chiusi nei loro messaggi ed indirizzarsi alla loro categoria che è «come predicare la pace ai pacifisti», piuttosto che indirizzarsi a coloro che detengono il Potere e magari possono accogliere, se valide, le loro richieste. Continuando inoltre sull'opportunismo di alcuni intellettuali di strumentalizzare le tragedie per opportunismo o per mera pubblicità, anche in questo articolo Alberto Arbasino rincara il colpo scrivendo:

> E dunque diffondono un' immagine molto negativa di intellettuali e lettori e spettatori che fingendo di sdegnarsi e di moralizzare in realtà gradiscono e comprano e consumano soprattutto delitti, disgrazie, olocausti, catastrofi, pulp, splatter, e altre forme di brutture deplorevoli[281].

Sentendosi chiamato in questione T. risponde dalle pagine del «Corriere della Sera» con l'articolo *L'albanese sono io*; in apertura a quest'ultimo si ritrova un'ulteriore riflessione su una possibile definizione dell'intellettuale, esortando Alberto Arbasino a entrare attivamente nella questione e dare una risposta definitiva:

> Ma forse quella lì degli "intellettuali", che Togliatti definì "pidocchi sulla criniera del cavallo" e un giudice recente "rozzi buoi" (l'immaginario loro è sempre zoologico), non è ne' una classe ne' una categoria come vorresti tu. Forse solo una funzione, nel senso della Linguistica, nient'altro. I più (e io fra loro) ci

[279] A. TABUCCHI, *Intellettuali copritevi, ora piovono pietre, op. cit.*
[280] ALBERTO ARBASINO, *Ma non chiedeteci anche la predica*, «La Repubblica», 2 aprile 1997.
[281] *Ibidem.*

> stanno solo il tempo necessario per esprimere un'opinione che ritengono urgente, e poi ritornano alle professioni che danno loro da vivere: contratti non ne hanno, non sono iscritti all'ipotetico sindacato specifico, nella loro carta d'identità non c'è scritto "intellettuale", non sono organici[282].

Come ha già rimarcato altrove, T. qui sottolinea che nel profilo ideale l'intellettuale, non essendo rinchiudibile in una categoria, è realmente libero di esprimere il proprio giudizio; anzi è doveroso per lui esprimere e alzare la voce per affermare la sua "funzione". T. infatti, non credendo nell'intellettuale organico, crede in chiave gramsciana che l'intellettuale sia chiunque lavori nel mondo della cultura nel momento in cui si espone pubblicamente per dare una sua particolare visione su un avvenimento dato; lo scrittore toscano va però oltre, affermando che una volta ritornato alla propria professione dismette gli abiti intellettuali, cessando di fatto la sua funzione. T. continua successivamente l'articolo accusando Alberto Arbasino di snobismo, o meglio di élitarismo («Vorresti un mondo modellato sulla tua sensibilità e sul tuo buongusto e ti trovi davanti queste macerie»), ma sempre secondo lo scrittore toscano compito dell'intellettuale è ancora offrire alle classi meno colte degli strumenti per difendere i propri interessi e i propri diritti. E se nell'articolo di Arbasino si cercava di sottolineare che i popoli più penalizzati hanno bisogno di beni primari prima di potersi abbandonare ai piaceri della cultura, T., riprendendo un articolo di Umberto Eco, riafferma l'idea secondo cui è possibile affermare una cultura della tolleranza soltanto attraverso l'educazione. Invita infine lo scrittore lombardo ad intervenire ad un dibattito presso la sua Università:

> è qualcuno che conosce l'angusta prigione del proprio Io (o Ego) e che cerca di vedere le cose dall' "altra parte". E che attraverso i suoi personaggi si sforza di essere un altro, molti altri, tanti altri quanto è possibile. Anche un albanese[283].

E' interessante sottolineare come in questa diatriba anche lo storico e giornalista italiano Ernesto Galli della Loggia (1942) entri se non direttamente

[282] A. TABUCCHI, *L'albanese sono io*, «Corriere della Sera », 7 aprile 1997.
[283] A. TABUCCHI, *L'albanese sono io*, *op. cit.*

almeno trasversalmente, pubblicando sempre sul «Corriere della Sera» un lungo articolo proprio sui rifugiati albanesi[284]. In questo il giornalista romano analizza lucidamente il caso della forte immigrazione verso l'Italia, vedendo la paura dello straniero, del diverso come un timore dovuto alla possibile perdita da parte degli italiani di quel diffuso senso di presunta tranquillità e benessere dopo decenni (se non secoli) di squilibri. Ma la tesi di Ernesto Galli della Loggia in continuità con gli articoli di Arbasino, è che il rifiuto dello straniero proviene da quel falso buonismo e dal timore della perdita del benessere da parte del nostro popolo. Gli italiani inoltre, sempre secondo Galli della Loggia, si sentono legati piuttosto da interessi locali che da quelli globali, dall'idea di un "borgo" piuttosto che da quella di nazione, *leitmotiv* che sembra stare alla base del *Piazza d'Italia* tabucchiano.

[284] ERNESTO GALLI DELLA LOGGIA, *La nazione che ci manca*, «Corriere della Sera», 1 aprile 1997.

3.4

L'*affaire* Sofri

L'analisi viene ora allargata a una tematica giudiziaria sulla quale l'autore toscano si è soffermato più volte nella stesura dei suoi articoli, particolarmente sulla sentenza che giudica Adriano Sofri (1942) accusato dell'omicidio del commissario Luigi Calabresi (1937-1972). L'ex leader di «Potere operaio» e «Lotta continua» infatti viene condannato a ventidue anni di carcere insieme a Ovidio Bompressi (1947-) e Giorgio Pietrostefani (1943-). Contrariamente a questi due che si rendono ben presto latitanti, Sofri, come Negri in passato[285], si rende disponibile ad un'espiazione della pena in carcere. La bibliografia che ripercorre le vicende è ricca, fuorviante per molti aspetti, e per tale motivo mi soffermo prevalentemente sugli articoli e sulle opere di T. che trattano tale aspetto. Insieme ad altri intellettuali quali Eco e Carlo Ginzburg (1939-) T. chiede la revisione del processo per la sentenza emessa dalla Corte d'Assise di Milano. La sua opera sembra percorrere per molti versi quella di Émile Zola, secondo cui:

> Mon devoir est de parler, je ne veux pas être complice. Mes nuits seraient hantées par le spectre de l'innocent qui expie là-bas, dans la plus affreuse des tortures, un crime qu'il n'a pas commis[286].

Nei suoi numerosi articoli, lettere, interventi l'interesse di T. sembra nascere da un'esigenza di chiarezza per fare luce sul processo che a suo avviso è stato liquidato con troppa leggerezza, mancando di prove concrete e affidandosi soltanto alle parole di Leonardo Marino (1946) ex operaio della Fiat che accusa

[285] Toni Negri (1933), già professore di Teorie dello Stato, viene accusato di associazione sovversiva, costituzione di banda armata, insurrezione armata contro i poteri dello stato; dopo un periodo di latitanza in Francia decide di espiare la reclusione per la quale è condannato, come farà successivamente Adriano Sofri e per ragioni analoghe: « Je rentre pour signifier la fin des "années de plomb", et la nécessité de libérer tous les camarades encore en prison et ceux qui sont en exil. [...] Je n'ai pas d'autres raisons que politiques de rentrer en Italie et donc en prison. J'espère évidemment que le temps de mon incarcération sera le plus bref possible, afin de devenir au plus vite un citoyen européen. Mais cela dépend du soutien de l'opinion publique italienne et internationale. » in ROBERT MAGGIORI, JEAN-BAPTISTE MARONGIU, *Des responsabilités auxquelles je ne me dérobe pas*, «Libération», 3 juillet 1997.

[286] ÉMILE ZOLA, *J'accuse*, Paris, Mille et une nuit, 1998, p. 10.

i tre uomini sopra elencati, e si autoproclama autista dell'auto che condusse alla spedizione e all'omicidio del commissario romano. Ricordando un articolo dello stesso Umberto Eco su «MicroMega» in cui chiede una revisione del processo Sofri, T. si domanda ne *La gastrite di Platone* come un suo racconto (*Può il battere d'ali di una farfalla a New York procurare un tifone a Pechino*) o *Una storia semplice* (1989) di Leonardo Sciascia, possano aver influenzato il giudice del processo Sofri. Il racconto di T., insieme al libro di Leonardo Sciascia, vennero infatti inseriti nella sentenza del primo processo d'appello ad Adriano Sofri dalla magistrata Laura Bertolé Viale; di questo scrive T.: «Era la prima volta in Italia, dall'Inquisizione e dal ventennio fascista, che due opere di letteratura venivano pubblicamente processate dalle istituzioni giudiziarie[287]». Di tale interventi da parte di due intellettuali quali T. e Sciascia, Sofri scrive:

> Un giudice […] sostenne che la nostra difesa aveva insinuato un diabolico complotto […]. Questa diabolica messa in scena è anche il contenuto di due racconti pubblicati non a caso in concomitanza con l'inizio del processo di primo grado (*Una storia semplice* di Sciascia) e di secondo grado (*Può il battere d'ali di una farfalla a New York provocare un tifone a Pechino?* di Tabucchi). A questa enormità non aggiungo commenti[288].

I numerosi interventi di T. a difesa dell'innocenza di Adriano Sofri, sono qui analizzati nell'ottica di intervento dell'intellettuale nel dibattito civile e giuridico nazionale; soltanto nel momento in cui si accendono i "riflettori mediatici" su una vicenda è possibile, secondo l'autore toscano, svelarne la sua verità. Per questo motivo il 3 marzo 1999 T. partecipa (dopo la lettura delle carte processuali della sentenza nella quale il Tribunale di Brescia aveva rifiutato la possibilità della revisione del processo a Sofri, Bompressi e Pietrostefani) alla trasmissione televisiva *Pinocchio* di Gad Lerner (1954-), in cui riporta diversi esempi in cui la giustizia italiana ha commesso errori come il celebre caso Valpreda o quello Pinelli. Due giorni dopo la sentenza infatti, dalle colonne del «Corriere della Sera», rivolgendosi all'autore della

[287] A. TABUCCHI, *L'oca al passo*, *op. cit*., p. 141.
[288] ADRIANO SOFRI, *Caro Sofri qui non c'è Moravia*, «Panorama», 25 maggio 1997.

trasmissione auspica una maggior diffusione delle carte di quel processo, scrivendo:

> Io una proposta ce l'avrei, e mi permetto di avanzarla a Lerner che lavora in televisione. Visto che il Tribunale di Brescia rifiuta di rifare un processo nuovo, perché non si ripete in televisione quello già fatto che ha portato alla condanna? Ma non per finta: rigorosamente vero. Le carte processuali sono pubbliche, la sceneggiatura dunque c'è già. Saranno fittizi solo i volti, rappresentati da attori. Ma tutto ciò che essi diranno sarà rigorosamente esatto, corrispondente ai verbali del processo. L'attore che interpreta il Pubblico ministero dirà tutte le parole del Pubblico ministero. E altrettanto faranno gli attori che interpretano la Corte, la Giuria popolare e gli imputati. E altrettanto l'attore che interpreta Leonardo Marino e le parole dello straziante travaglio spirituale di un uomo che, dopo i contatti segreti con i carabinieri del suo villaggio, è tanto più credibile perché ha fatto la scuola salesiana, come dicono le carte del processo di un cosiddetto Stato di diritto. E poi sarà letta la sentenza, anch'essa vera, che più vera non si può. Ci sorbiamo sceneggiati televisivi così improbabili: questo almeno sarebbe la riproduzione del reale. Anche se ciò non cambierebbe di un millimetro la sentenza passata in giudicato, credo che gli Italiani, se vivono in uno Stato di diritto, abbiano il diritto di giudicare se si tratta di un caffè autentico o di un succedaneo[289].

Questo interesse spasmodico di T. sulla vicenda giudiziaria di Adriano Sofri sembra derivare dalla volontà di evitare gli stessi errori di un altro errore giudiziario: il caso Pinelli[290]. Tutto comincia con la strage di piazza Fontana il 12 dicembre 1969 quando a Milano una bomba scoppia facendo dodici morti. Questo atto criminale viene attribuito agli anarchici e per tale ragione il ferroviere anarchico Giuseppe Pinelli (1928-1969) viene arrestato e trattenuto nella sede della questura milanese di via Fatebenefratelli da dove ne uscirà mortalmente dalla finestra del terzo piano tre giorni dopo. Sei erano i poliziotti presenti all'interrogatorio, tra cui proprio il commissario Luigi Calabresi che sarà al centro di un'aggressiva campagna di stampa condotta prevalentemente da «Lotta continua». E' molto interessante riprendere un passaggio che Leonardo Sciascia, scrive sull'episodio:

> Ancora oggi, quale verità abbiamo sulla morte dell'anarchico Pinelli se non quella che ciascuno e tutti ci siamo costruita facilmente e con più o meno gravi varianti a carico di coloro che lo interrogavano? Pinelli non ha resistito alle

[289] A. TABUCCHI, *Il processo a Sofri? Rifatelo in tv*, «Corriere della Sera», 5 marzo 1999.
[290] Descritto prevalentemente in due opere: AA.VV., *Il malore attivo dell'anarchico Pinelli*, Palermo, Sellerio, 1996 e ADRIANO SOFRI, *La notte che Pinelli*, Palermo, Sellerio, 2009.

> torture morali e psichiche, e si è buttato giù dalla finestra: variante la più leggera. O non ha resistito alle torture fisiche, cogliendo il momento di distrazione degli astanti per buttarsi giù. O alle torture non ha resistito, morendo, ed è stato buttato giù. Dopo di allora, si è parlato più pochissimo di Pinelli. All'indomani di un ennesimo processo per l'omicidio Calabresi [...] Giorgio Bocca ha detto con qualche noncuranza di non credere più a una responsabilità della polizia nella morte di Pinelli. Il tempo lavora sulle cose, e sulle persone rimaste vive[291].

Il pensiero di Leonardo Sciascia mette al centro del ragionamento la funzione dubitativa della scrittura; non avendo tracce, avanza per ipotesi e si ritrova a tracciare come inverosimile l'idea del suicidio di Pinelli. L'idea che sottende questo passaggio è che dei responsabili della strage siano rimasti impuniti, e che il tempo abbia cancellato o fatto perdere la volontà di fare chiarezza sul caso.

Il tempo però sembra non passare per T. che si ritrova a chiedere molti anni dopo al capo dello Stato affinché intercedesse per la grazia verso Sofri Bompressi e Pietrostefani. In un lungo articolo apparso sul «Corriere della Sera», ricordando l'opera di Ginzburg menzionata precedentemente che affronta l'*iter* del processo Sofri, sottolinea quanto la voce dell'intellettuale è ininfluente in un Paese come l'Italia:

> Tale libro è tradotto in tutta Europa, rappresenta un' accusa per l' Italia e un motivo di vergogna per la coscienza di ogni italiano, non è mai stato smentito da chicchessia e non è mai stato preso in considerazione da tutti i giudici che hanno celebrato i numerosi processi, a conferma di quanto le istituzioni italiane tengano in disprezzo, più che le opinioni, le convinzioni documentate degli studiosi e degli intellettuali[292].

Secondo T. infatti l'opera dell'intellettuale appare essere ininfluente, ma allo stesso tempo ha un obbligo morale a cui non si può sottrarre. In questo caso chiedendo a Carlo Azeglio Ciampi (1920) affinché esprimesse il proprio consenso di grazia ad Adriano Sofri.

Carlo Ginzburg, come T., sa che la sua opera non farà uscire Adriano Sofri e i suoi compagni dal carcere, ma spera che con il suo contributo si possa

[291] A.A.V.V., *Il malore attivo dell'anarchico Pinelli, op. cit.,* p. 13.
[292] A. TABUCCHI, *La grazia ad Adriano Sofri, lettera aperta al presidente della Repubblica*, «Corriere della Sera», 17 agosto 2001.

alimentare «una tensione europea intorno ad un caso scandaloso[293]» e puntare i riflettori su un episodio che si spera non ripetersi più:

> Comme cette affaire s'est mal terminée, par la condamnation de ceux que je crois innocents, il me serait, hélas! facile de dire que mon travail n'a pas eu d'effet. J'espère cependant que le livre contribue à maintenir une «tension» européenne autour d'une affaire proprement scandaleuse. Il y a une sorte d'intérêt général démocratique dans le fait de donner à voir comment fonctionne un procès concret. Et pour celui-ci, j'ai voulu montrer, puisque le doute doit profiter à l'accusé, qu'il n'y avait même pas de doute, qu'il n'y avait rien[294]!

Essendo Carlo Ginzburg specialista delle mitologie e delle credenze popolari e avendo letto molti processi d'inquisizione del Cinquecento e Seicento, ha analizzato gli atti del processo Sofri con gli stessi strumenti e tecniche utilizzate per trattare i processi di stregoneria per stendere la sua opera di difesa ad Adriano Sofri ne *Il giudice e lo storico* (2006). Come viene espresso anche in molti articoli di T., nell'idea di fondo di Carlo Ginzburg c'è tutto lo stupore nel fatto che i giudici abbiano creduto alle deposizioni di Leonardo Marino, e che i tre imputati siano stati condannati aprioristicamente:

> D'après le «contexte», quoi qu'ils disent, les trois anciens militants de Lotta Continua ne pouvaient pas être innocents. Cela rappelle quelque chose. Jadis, si la femme soupçonnée de sorcellerie avouait, elle était évidemment condamnée; si elle se taisait malgré la torture, ou si elle mentait, c'est qu'elle avait subi un envoûtement, un maleficium taciturnitatis, ou qu'elle était «fille» du diable menteur. Elle était condamnée dans tous les cas[295].

Ciò che questi intellettuali sembrano fare è una messa in causa dell'intero sistema giudiziario; l'aspetto in comune tra Umberto Eco, Leonardo Sciascia, Carlo Ginzburg e T. è l'idea che se anche Adriano Sofri fosse colpevole, le ragioni che hanno condotto i giudici a dichiararlo tale non siano valide, e per questa ragione chiedono una revisione del processo. T. continua a scrivere sulla vicenda; ancora nel 2002 ad esempio in occasione del sessantesimo compleanno di Adriano Sofri, augurandosi ancora una revisione del processo

[293] CARLO GINZBURG, *Il giudice e lo storico*, *op. cit.*, p. 21.
[294] ROBERT MAGGIORI, *Carlo Ginzburg: «Les juges se sont comportés en piètres historiens»*, «Libération», 9 ottobre 1997.
[295] *Ibidem*

nell'auspicio che l'Italia possa così diventare un Paese "normale". Come concordano tutte le posizioni qui analizzate, la revisione del processo condurrebbe infatti a un clima di stabilità, di riforma verso la normalità del sistema Giustizia in Italia. Fino a quando ciò non si verifica, sembra impossibile auspicare un clima di serenità, di rispetto delle leggi, di fiducia nelle istituzioni da parte dei cittadini i quali, non credono che il Paese possa essere garante dei loro diritti, come scrive T. indirizzandosi al presidente della Repubblica :

> In questa baldoria forse un piccolo gesto apparentemente insignificante da parte di chi può farlo, e invece estremamente significativo. Vorrebbe dire tante cose, agli italiani. Oltre che ripristinare un senso di legalità ormai in apnea, anche un messaggio a suo modo storico[296].

Un'altra posizione molto interessante è quella di Umberto Eco; razionalmente infatti il semiologo piemontese fonda la tesi di innocenza di Adriano Sofri e compagni sul fatto che «Lotta continua» aveva bisogno di Luigi Calabresi vivo per la sua stessa sussistenza:

> Lotta continua aveva bisogno di Calabresi vivo e colpevolizzato all'estremo, la presenza di Calabresi era diventata addirittura condizione della propria sopravvivenza. [...] non potevano non immaginare che Calabresi ucciso sarebbe diventato esattamente l'opposto di quel che essi lo volevano, non più colpevole, ma una Vittima, non più il Cattivo, ma l'Eroe[297].

Indubbia è la colpevolezza del quotidiano per aver demonizzato la figura di Luigi Calabresi, ma ciò che questi scrittori provano a evidenziare sono i motivi d'innocenza, dimostrando le disfunzioni del sistema giuridico italiano.

[296] A. TABUCCHI, *Sofri, una grazia per l'Italia*, «L'Unità», 1 agosto 2002.
[297] UMBERTO ECO, *La bustina di Minerva*, Milano, Mondolibri, 2000, p.32.

3.5

Sulla Giustizia

Questo forte interesse verso tematiche che concernono la Giustizia è presente in molti degli articoli che T. pubblica su quotidiani e riviste, le cui analisi saranno presenti nel capitolo successivo. Ad esempio, nel lungo dialogo fra T. e l'ex procuratore generale presso il Tribunale di Milano Francesco Saverio Borrelli (1930-), è possibile evincere il forte interesse dello scrittore toscano verso le tematiche inerenti il sistema giudiziario italiano. Sottolineando il suo punto di vista («Parliamo di parole. Agli scrittori interessano le parole. Ma anche ai magistrati [298] »), T. comincia questa intervista partendo dall'episodio che segnò uno dei principali successi di Francesco Saverio Borrelli, l'inchiesta *Mani Pulite* (di cui ne diresse il *pool*), che sia T. che l'ex pm vedono come un'occasione fallita per riformare il sistema giudiziario italiano. Gli interventi dello scrittore toscano nei dialoghi con Francesco Saverio Borrelli appaiono di vivo interesse nei confronti della magistratura, vedendo in essa una possibilità di miglioramento della civiltà del nostro popolo ma, con la mancata risoluzione del processo sopra menzionato, lo sguardo sulla vicenda lo induce ad un pensiero che, se non è possibile definire pessimista, quantomeno cupo, e lo induce a scrivere:

> Non vorrei attribuire a Mani Pulite una funzione storica eccessiva, ma credo che in parte avrebbe potuto svolgere la funzione di un cambiamento civile molto importante nella società italiana, una rivoluzione pacifica, quella della legalità[299].

La tematica della legalità sembra essere il *trait d'union* dell'intero dialogo tra i due soggetti, e l'impegno dello scrittore ha lo stesso fine di quello dell'ex procuratore: quello di fare considerazioni "guicciardiniane" sul carattere degli italiani. Il risultato di questa ricerca porta a svelare diverse anomalie del nostro popolo, ed avvicina le posizioni dei due:

---

[298] A. TABUCCHI, FRANCESCO SAVERIO BORRELLI, *Sulla giustizia e dintorni*, «MicroMega», 1/2002, p. 60.
[299] *Ivi*, p. 35.

> Che l'italiano medio abbia una coscienza civica molto difettosa, molto spugnosa, molto facilmente comprimibile […] questa è una constatazione certamente fondata. Che l'italiano medio privilegi il rapporto personale, il rapporto diadico piuttosto che il rapporto con la collettività costituita cui appartiene, e quindi manchi della consapevolezza di un certo corpo di regole che devono governare tutto un tessuto […] questo si, non c'è dubbio[300].

Ma queste posizioni non inducono a conclusioni approssimative, ma svelano spesso una visione politica pessimistica da parte di T.; ad esempio, dopo l'analisi su *Mani Pulite*, l'autore toscano non vede nessun miglioramento politico, che lo induce a vedere corsi e ricorsi nell' Italia dei primi anni Novanta, che richiama certamente alla memoria il suo primo romanzo *Piazza d'Italia*:

> scomparso un certo tipo di classe politica se ne è formato immediatamente un altro, dai simboli diversi e dal nome diverso ma dalle caratteristiche sostanzialmente analoghe. Ciò fa pensare a un fatto costitutivo, direi genetico, della classe politica italiana […] si taglia la pianta ma essa ricresce, magari con fogliame diverso. Solo che i frutti hanno lo stesso sapore[301].

Qui i riferimenti appartengono a fatti di cronaca che vedono coinvolti i premier Bettino Craxi (1934-2000) e Silvio Berlusconi, entrambi aspramente criticati da T. nel corso di questo intervento, come in numerosi articoli analizzati nel prossimo capitolo. La dura posizione nei confronti di Craxi è per un suo intervento alla Camera il 3 luglio 1992, in cui attaccò tutti i partiti politici di «aver ricorso all'uso di risorse aggiuntive in forma irregolare o illegale», tentando così di legittimare il suo operato. Ma, scrive T., questo tentativo di legittimazione:

> sarebbe come se nella Bibbia, quando Geova lancia fulmini contro Sodoma e Gomorra, quelli rispondessero: scusa, ma non ci puoi mandare all' inferno, non ci puoi condannare, siamo tutti quanti peccatori; se fossimo stati due o tre era giusto, ma siccome abbiamo fatto tutti le stesse cose, siamo tutti innocenti[302].

[300] *Ivi*, pp. 34-35.
[301] *Ivi*, p. 33.
[302] *Ivi*, p. 47.

Le prese di posizione contro diversi provvedimenti del Presidente del Consiglio Silvio Berlusconi sono un *leitmotiv* di questo intervento. In merito all'inchiesta *Mani Pulite*, ad esempio, T. vede in Silvio Berlusconi colui che ha manipolato attraverso la stampa, e i *media* in generale, il ruolo dell'informazione e dei risultati di quelle indagini.

Sempre sul tema della stampa (quindi sottolineando il conflitto di interessi che ne deriva nel nostro Paese) T. difende la categoria dei magistrati, e ricorda l'attacco (rivelatosi inesistente) de «Il Giornale» e di «Panorama» che scrivono di una «congiura internazionale di giudici italiani, spagnoli e svizzeri per incastrare Berlusconi[303]». Successivamente T. ricorda a Francesco Saverio Borrelli un editoriale di «Le Monde» su Silvio Berlusconi dal titolo *L'anomalie Berlusconi*, in cui viene attaccato per aver «voluto escludere dal mandato d'arresto europeo i reati di corruzione, riciclaggio di denaro sporco e perfino le truffe commesse a danno dell'Unione europea[304]». Infine T. sottolinea a Borrelli l'importanza della mobilitazione generale come critica ad un sistema, qualora si dovesse rivelare ingiusto, ricordando come esempio il manifesto dei centotrenta giuristi contro la mozione approvata al Senato il 5-12-2001. Ma ecco che il discorso ricade nuovamente sulla stampa che non ha dato risalto alla petizione; infatti, si interroga T.:

> C'è un mondo giuridico universitario che in blocco si esprime su una situazione delicatissima del nostro paese e in Italia non se ne sa niente? […] Forse vuol dire che è un'informazione drogata da se stessa. In qualsiasi paese europeo un documento del genere, chiaro, duro e preoccupato, firmato da 130 docenti di diritto delle maggiori università, avrebbe avuto una diffusione immediata[305].

[303] *Ivi*, p. 57.
[304] *Ivi*, p. 62.
[305] *Ivi*, p. 67.

3.6

La politica In Tabucchi

> Non sono mai stato un rivoluzionario; sono sempre stato un sostenitore della democrazia parlamentare e non ho mai simpatizzato coi cosiddetti 'extraparlamentari'.
> A. TABUCCHI, *L'oca al passo*, *op. cit*., p. 140.

Come è stato più volte ripetuto nel corso del presente capitolo, negli anni Novanta la necessità tabucchiana di passare dal pensiero alla prassi, di mobilitarsi, di utlizzare il suo ruolo di scrittore finalizzato all'impegnosi rende concreta:

> La parola letteraria costituisce un fastidio per i poteri totalitari, molto di più di quella che è semplice comunicazione […]. Perché essa molesta, entra dentro la realtà in un'altra maniera, perché mostra l'aspetto metaforico, simbolico delle cose. E quindi gli scrittori diventano i più perseguitati. Non basta più protestare, firmare gli appelli e petizioni. E' giunto il momento che noi scrittori cerchiamo qualcosa di concreto per assicurare la libertà alla parola, anzitutto salvando la vita e dando rifugio agli autori che nei loro Paesi vengono trucidati, letteralmente[306].

Ed è a questo fine che nel 1994 nasce il Parlamento Internazionale degli Scrittori sotto l'egida del Consiglio d' Europa, e oggi con sedi autonome a Parigi e a Bruxelles, teso a difendere la libertà di espressione a quegli scrittori che non hanno questa possibilità nei loro Paesi. Di questo scrive T.:

> Abbiamo fondato allora il Parlamento Internazionale degli Scrittori […]. Autonomo in ogni senso, autofinanziato, a-ideologico e a-confessionale, al quale aderiscono più di un centinaio di scrittori di tutto il mondo, fra i quali molti premi Nobel, scrittori internazionalmente conosciuti e scrittori che non conosce proprio nessuno. Il nostro primo obiettivo, al di là delle campagne stampa condotte nei vari Paesi democratici di tutto il mondo, è stato quello di costituire una rete di "Città Rifugio" per gli scrittori perseguitati nei loro diversi Paesi, o spesso minacciati anche con le loro famiglie nella loro incolumità fisica. […]

[306] A. TABUCCHI, *Diritti umani- Ora serve un tribunale*, «Corriere della sera», 7 dicembre 1998, p. 1.

> Perché da cosa nasce cosa. E soprattutto perché gli scrittori, come gli Zingari, non hanno patria. Sono nomadi, come è nomade il pensiero. [307]

La necessità di fondare questo Parlamento nasce soprattutto «in un momento in cui ci fanno credere che esiste una certa libertà di comunicazione […] della parola letteraria[308]» che T. continua ad esercitare tenacemente.

In un altro articolo satirico scritto per «MicroMega», T. difendendo la libertà di espressione e riferendosi nuovamente a Berlusconi scrive:

> In Italia è in atto una Dittatura della Parola. Perché la parola è d'oro. E la possiede una sola persona, un uomo politico che è contemporaneamente il Capo di un Governo e il padrone di tutti i media che trasportano la parola […]. Io parlo perché sono uno scrittore. La scrittura è la mia voce. Uno scrittore che non parla non è uno scrittore. Ma anche Voi dovete parlare. Perché tutti dobbiamo parlare. Se direte anche solo un «NO» la Vostra Natura Umana sarà salva. [309]

A partire dagli anni Novanta infatti sembra cambiare anche la sua attitudine, cioè la sua visione ciclica e ripetitiva della Storia, in favore di una funzione ottimista della scrittura capace dunque di incidere sul reale, tanto che questo articolo precede un appello in cui T. invita i lettori a ricorrere al Presidente del Consiglio d'Europa affinché getti luce sulla condizione della libertà di Parola in Italia. Una libertà di espressione minata dal conflitto d'interessi di Silvio Berlusconi e, secondo T., con il beneplacito degli ultimi due presidenti della Repubblica che hanno più volte firmato le leggi del Parlamento senza dedicare loro, a suo avviso, la giusta attenzione. Sul lodo Schifani firmato dal Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi, T. scrive:

> Sia detto chiaramente che di questo grave attentato non considero responsabile Berlusconi, considero responsabile Carlo Azeglio Ciampi, che l'ha firmata a spron battuto senza neppure concedersi i trenta giorni di riflessione a sua disposizione che avrebbero consentito la requisitoria del tribunale contro Berlusconi. [310]

---

[307] A. TABUCCHI, *Scrittori, Vil razza senza patria*, «Corriere della Sera», 19 gennaio 1999.
[308] ID, *Diritti umani- Ora serve un tribunale*, *op. cit*., p. 1.
[309] ID, *Manifesto della parola*, «Micromega» 2/2002, pp. 7-9.
[310] ID, *Berlusconi contro la democrazia*, «MicroMega» 4/2003, p. 121.

Parole dure che T. le scrive riferendosi anche al successivo Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano (1925-) dopo aver firmato il lodo Alfano, scrivendo: «per me Napolitano non è garante della mia Costituzione, mi pare che si sia fatto garante di Berlusconi o degli interessi di un partito politico italiano[311]».

Ne emerge una funzione pedagogica della scrittura che, secondo l'autore toscano, dovrebbe servire a «capire il perché, il come e il quando. Perché capire dà senso alla vita […] Non pretendo che sia molta la luce che accendo sul buio che attraversiamo, ma a volte basta un cerino per illuminare l'oscurità e accorgerci che stiamo camminando sull'orlo dell'abisso[312]». In un intervento in cui lo scrittore riflette intorno al ruolo dell'intellettuale, ed indirizzandosi ad Adriano Sofri, T. spiega metaforicamente questo concetto:

> Non sono mai stato molto dotato nel disegno geometrico. Per questo ai tempi del liceo ammiravo il mio compagno di banco che senza problemi riusciva rapidamente a trasformare un solido, perfino un dodecaedro, in una figura piana distesa sul piano del quaderno e leggibile comodamente da un unico punto di vista: da colui che lo guardava di fronte. […] Eppure, per quanti sforzi facessi in direzione dell'idea platonica (chiamiamola così) del dodecaedro, la mia tendenza era di farne il giro per guardarne le dodici facce […] Quella era, se così posso esprimermi, la mia ingenua illusione di «capire» il dodecaedro: cambiare punto di vista per guardare le facce. […] Morale: per arrivare alla verità bisogna sempre stravolgere l'opinione di un'opinione. [313]

Questa "nuova prospettiva" tabucchiana consiste nel vedere gli eventi, la chiave del quadro «nella figura di fondo, è un gioco del rovescio[314]» «che ristabilisce la logica là dove sembravano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero[315]», e grazie ad essa:

---

[311] A. TABUCCHI, *Napolitano garante di Berlusconi, non della Costituzione* , «MicroMega», http://temi.repubblica.it/micromega-online/tabucchi"napolitano-garante-di-berlusconi-non-piu-della
costituzione"-audio/.
[312] ID, *L'oca al passo*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 7-8.
[313] *Ivi*, pp. 22- 25.
[314] A. TABUCCHI, *Il gioco del rovescio*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 11.
[315] ID, *La gastrite di Platone*, *op. cit*., p. 30.

> possiamo conoscere parti sufficienti a farci capire di più se riusciamo a collegarle fra di loro, a mettere assieme i frammenti degli avvenimenti che accadono e che ci vengono forniti in maniere diacronica, illogica, palindroma. [316]

A mio avviso è possibile leggere in questa chiave molti degli scritti tabucchiani, tenendo presente ciò che afferma nella prefazione a *Il gioco del rovescio* come tratto della sua poetica, e cioè «l'essermi accorto un giorno, per le imprevedibili circostanze della vita, che una certa cosa che era "così" era invece anche in un altro modo[317]». Questo cambio di prospettiva è per T. necessario per comprendere la dialettica che domina nella società contemporanea:

> Questo aspetto della sua poetica conduce il lettore della sua opera verso una lettura purale […] perché la vita è fatta così e un libro serve anche a questo: ad affermare o a cercare le contraddizioni di cui siamo fatti o le molte persone di cui siamo fatti. Cercare le contraddizioni significa uscire dal senso unico di una verità precostituita, ed eventualmente introdurre il dubbio che una realtà che si presenta *così* sia davvero *così*. Diffido di una certa letteratura che vorrebbe portare la verità, fra l'altro i risultati sono quasi sempre mediocri. La funzione della letteratura è insinuare dei dubbi, ad affermare la verità ci pensano i teologi e i politici: la loro verità naturalmente, quella che gli conviene[318].

Va quindi rimarcata l'idea che T. ha della letteratura: un'idea controversa, poco convenzionale, dove trovano spazio il reale e l'immaginario, il 'qui' (inteso come impegno) e l'altrove (inteso come letteratura di evasione). Una letteratura per i posteri, poiché «gli scrittori non sono poi così importanti nel mondo presente perché non parlano per i loro contemporanei[319]». Una letteratura che tratti qualsiasi argomento circonda lo scrittore; come esempio di quest'idea, T. riporta l'immagine di Catullo che:

> piange un cardellino morto: un pianto apparentemente futile. Ma Catullo sapeva bene che in sé nessun tema conta, conta solo il modo di farlo vivere attraverso la pagina. Anche un futile cardellino può diventare metafora di una vita intera, e se un poeta riesce a realizzare questa metafora, egli ha svolto il suo compito. Ha

[316] ID, *L'oca al passo*, *op. cit*., p. 11.
[317] ID, *Il gioco del rovescio*, *op. cit*., p. 5.
[318] MARCO ALLONI, *Una realtà parallela, Dialogo con Antonio Tabucchi*, Lugano, Adv Publishing House Ltd, p. 34.
[319] A. TABUCCHI, *L'oca al passo*, *op. cit*., p. 132.

> realizzato tutto il suo impegno. […] l'impegno di preoccuparsi di qualsiasi forma di vita[320].

La letteratura intesa inoltre come viaggio: innumerevoli sono infatti i riferimenti, nella sua narrativa, a questo *topos* e che lascia aperti ulteriori campi di indagine sulla sua opera, nonostante lo stesso scrittore affermi:

> io non ho mai viaggiato per scrivere. A volte porto con me un taccuino ma altre non ho scritto nulla. Però i luoghi sono prepotenti. Ti restano addosso come certi odori e ne viene assorbita anche la scrittura. E' il materiale reale delle cose, io la chiamo la crosta del mondo, ha una sua forza che s'impone sui pensieri. [321]

Questo "materiale" si ripropone nei suoi libri come la Toscana di *Piazza d'Italia*, Genova de *Il filo dell'orizzonte*, l'India del *Notturno indiano*, le isole Azzorre in *Donna di Porto Pim*, oltre che gli innumerevoli riferimenti geografici presenti nella sua narrativa. Una letteratura che, proprio poiché contiene tutti questi elementi, è forma di conoscenza; il suo compito è interrogare e provocare l'individuo, non ammettendo un'unica verità, soffermandosi prevalentemente sui sentimenti di inquietudine e *desassossego* che dominano l'atmosfera dei suoi libri. Infine, quella presentata da T. si potrebbe definire come una letteratura della memoria, poiché:

> l'impegno della letteratura consiste in questo, nel ricordare agli altri, nel portare una sua testimonianza. E se sulle prime può sembrare una testimonianza futile, pazienza: forse quella futilità avrà un valore diverso per i posteri [322]

[320] *Ivi*, pp. 132-133.
[321] MARIO DE SANTIS, *Tabucchi: i miei mondi da scoprire*, «La Repubblica», 7/12/2010.
[322] A. TABUCCHI, *Catullo e il cardellino*, «MicroMega», 2/1996, p. 125.

4.
A. Tabucchi, *L'oca al passo*. Lettura e analisi

4.0

Introduzione alla raccolta

Il 2006 è anche l'anno che vede la pubblicazione della raccolta di articoli che T. ha scritto in circa dieci anni, dal 1997 al 2006, per i maggiori quotidiani italiani ed europei. È interessante sottolineare anzitutto la scelta cronologica che è stata operata: indubbiamente la produzione giornalistica è notevolmente aumentata negli anni Novanta, anche se a mio avviso non è possibile parlare propriamente di "svolta" nella sua opera[323]. Difatti non è che la componente *engagée* non fosse presente nella sua opera precedente, come si è visto nel corso del presente lavoro. Probabilmente la possibilità offertagli di scrivere articoli sui maggiori quotidiani e riviste deriva dal successo e dal gran numero di vendite che le sue opere hanno avuto, soprattutto negli anni Novanta, principalmente dopo la pubblicazione del best-seller *Sostiene Pereira*. T. infatti scrive opinioni, punti di vista, non notizie; i suoi interventi possono richiamare quelli dell'illustre tradizione della terza pagina nei quotidiani del Novecento italiano[324]. E se le sue opere, non sono indice di una visione impegnata del mondo[325], i suoi articoli certamente lo sono. In questa raccolta il tentativo di T. è di fornire una visione ciclica, ripetitiva della Storia, come si è potuto leggere nella prima parte della sua produzione; si pensi a tal proposito l'*incipit* della raccolta:

> Dopotutto il mondo non è cambiato granché. L'imperatore invia ancora i suoi eserciti a massacrare lontano dai confini, e se non pensate con la sua testa il Papa

[323] Claudio Milanesi infatti parla di cambiamento nella narrativa tabucchiana a vent'anni dal suo debutto: «i romanzi tabucchiani degli anni Novanta ci appaiono come romanzi "direttamente impegnati" sul fronte dell'antifascismo, dei valori della libertà individuale e del coraggio civile, che annunciano la svolta dell'impegno diretto degli articoli di *L'oca al passo*.» in CLAUDIO MILANESI, *Tabucchi, la storia e l'impegno, da Piazza d'Italia a L'oca al passo*, « Italies » [En ligne], N° spécial | 2007, mis en ligne le 01 octobre 2011, consulté le 28 avril 2014, http://italies.revues.org/3722, p. 279.

[324] ALBERTO PAPUZZI, *Letteratura e giornalismo*, Bari, Laterza, 1998.

[325] Come scrive Milanesi: «Se stiamo alle dichiarazioni di Tabucchi, i suoi libri, anche quelli che trattano di argomenti politici, non sono libri direttamente impegnati, ma traducono una visione esistenziale della vita e del mondo.» in CLAUDIO MILANESI, *Tabucchi, la storia e l'impegno, da Piazza d'Italia a L'oca al passo*, *op. cit*.

> si impermalisce e si addolora, il Vassallo ha moltiplicato le sue ricchezze perché ha moltiplicato i tributi e ora ha almeno dieci castelli.[326]

In tale paragone l'intento di T. è quello di mostrare come dopo innumerevoli secoli di lotte l'egemonia delle classi al potere si è sempre più affermata lasciando sempre minor spazio alle classi subalterne. L'opera è costruita inoltre come un "gioco dell'oca", fornendo cioè la possibilità al lettore, alla fine di ogni articolo, di poter seguire un piano progettato dall'autore che lo conduce alla lettura di una parte degli articoli invece che un'altra. È interessante sottolineare come degli articoli che trattano per lo più di attualità, di denuncia, insomma di *engagement* dell'autore vengano trattati e indotti a leggere attraverso la forma di un gioco. Vada inoltre rammentato anche il tono degli articoli che sebbene di indignazione, è quasi sempre "alleggerito" da un costante ricorso all'ironia. Le tematiche ivi trattate sono molteplici: si va dal potere della parola alle riflessioni sulla Storia, da articoli sulle numerose stragi italiane, ai rapporti tra mafia e politica, alla Chiesa, ai regimi totalitari, al giornalismo e all'informazione, alla fecondazione assistita, alla politica interna ed estera, alle guerre, agli scrittori più amati, alla Resistenza, alla Costituzione, al Diritto. Ma uno dei *trait d'union* dell'opera sono proprio i costanti riferimenti a Silvio Berlusconi (1936), come si può leggere nell'epilogo:

> I regimi, di qualsiasi natura siano, hanno un "vantaggio" sulla democrazia […]: la capacità di tirar fuori il peggio dell'animo umano, e magari di "valorizzarlo". […] Appena arrivato al potere grazie alle regole della democrazia, Berlusconi ha aperto il rubinetto del peggio.[327]

Silvio Berlusconi, come si vedrà anche nell'opera successiva, è infatti il capro espiatorio del male della società secondo T. ed è menzionato trentacinque volte nella breve raccolta. Come infatti avviene nei suoi romanzi, anche in questa raccolta è possibile trovare una rigida divisione dei valori positivi e negativi

[326] A. TABUCCHI, *L'oca al passo*, *op. cit.*, p. 7.
[327] *Ivi*, p. 161.

incarnati dai personaggi[328]; si pensi ai personaggi che vengono considerati in chiave negativa, come i politici Silvio Berlusconi e George Walker Bush (1946-), poeti come Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), l'ex capo dello Stato Carlo Azeglio Ciampi (1920). In questa netta divisione però talvolta T. finisce per commettere delle approssimazioni; come quando scrive che la maggior parte dei presidenti della Repubblica furono democristiani.[329]

Il fine ultimo di questi articoli è, come per diversi suoi romanzi, quello di scuotere le coscienze, di risvegliare una coscienza sociale nel lettore ed informarsi sugli eventi che accadono intorno e lontano da noi:

> siamo chiamati ad essere vigili; ad essere vigili nell'urna e a schierarci quotidianamente contro ogni infima ingiustizia; ad impedire la regressione dei nostri e degli altrui diritti.[330]

Gli articoli sono stati divisi in tre categorie che hanno dato vita ai tre paragrafi seguenti: *Avvenimenti italiani*, *Avvenimenti esteri*, *L'italia in rapporto con l'estero*.

[328] Come si evince nell'articolo di Milanesi, vi è una netta divisione tra i personaggi che incarnano il bene e il male, v. *Sostiene Pereira* e *La testa perduta di Damasceno Monteiro* in CLAUDIO MILANESI, *Tabucchi, la storia e l'impegno, da Piazza d'Italia a L'oca al passo*, « Italies », *op. cit.*, p. 275-6.
[329] Come ha prontamente rimarcato Milanesi su dieci presidenti della Repubblica, cinque non lo furono, tra i quali De Nicola, Einaudi, Saragat, Pertini, Ciampi, *Ibidem*, p. 277
[330] A. TABUCCHI, *L'oca al passo*, *op. cit.*, p. 165

4.1

Avvenimenti italiani

La Palisse

A. TABUCCHI, *Come è semplice il caso italiano*, «L'Unità», 20 luglio 2002

La citazione:

«se qualcuno di voi volesse comperarsi il Colosseo e ci avesse i danè per farlo, si faccia avanti. E **quelli** devono incassarli ancora una volta. [...] La nostra Repubblica è fondata sulla Costituzione […] non è poi così semplice, **un presidente** della Rai, la nostra televisione di Stato, al convegno di un ex partito fascista, a cui si sente vicino, ha affermato il contrario [...] Sarà proprio vero che la Repubblica italiana è fondata sulla Costituzione e non sul patto che Silvio Berlusconi ha stipulato con gli italiani con la garanzia di Bruno Vespa?»

Gli avvenimenti:

Quelli=politici. Qui T. tratta di una polemica molto discussa sulla volontà del ministro all'Economia Giulio Tremonti, nel governo Berlusconi, di affidare molti immobili pubblici di inestimabile valore ad una Spa.

Un presidente=Antonio Baldassarri, ex presidente del consiglio di amministrazione della Rai. A seguito della convention romana di Alleanza Nazionale (luglio 2002) in cui Baldassarre dichiara che la storia d'Italia è da riscrivere e di parte .

A seguito della trasmissione in cui Berlusconi sigla nello studio di Porta a porta di Vespa il celebre "Contratto con gli italiani".[331]

[331] LUCA RICOLFI, *Dossier Italia. A che punto è il "Contratto con gli italiani*", Bologna, Il Mulino, 2005. *Cfr*. anche: http://www.rainews.it/it/news.php?newsid=24239

L'onore della patria

A. TABUCCHI, *L'Italia alla deriva*, «L'Unità», 21 ottobre 2001.

La citazione

«**Carlo Azeglio Ciampi** […] ha pronunciato parole che ritengo improponibili per una democrazia come la nostra, nata dall'antifascismo. […] "Questa unità, che sentiamo essere essenziale per noi, quell'unità che oggi a mezzo secolo di distanza, dobbiamo pur dirlo, era il sentimento che animò molti dei giovani che allora fecero scelte diverse e che le fecero, credendo di servire ugualmente l'onore della propria patria [...] Se il presidente **Chirac** venisse a raccontare […] che i collaborazionisti o i poliziotti di Vichy avevano comunque agito per l'onore della patria lo prenderebbero a fischi. In Italia non fischia nessuno.»

Avvenimenti

Questo articolo richiama il discorso proferito dall'ex capo dello Stato il 14 ottobre 2001 a Lizzano in Belvedere (Modena). T., come ha mostrato in molti romanzi e come è stato dimostrato nel corso di questo lavoro, ha avuto sempre uno spiccato interesse per la Storia, in particolare per le dittature, italiana ed europee. Trova quindi molto grave, nel discorso dell'ex presidente, la frase che tende a minimizzare l'operato dei nazifascisti di Salò.

Come spesso accade nei suoi articoli giornalistici, T. opera un paragone con una democrazia occidentale più sviluppata, in questo caso usando il caso della Francia, dove a suo avviso una più forte forma di indignazione è presente riguardo al suo passato rispetto al consenso ai regimi totalitari.

I ladri di parole

A. TABUCCHI, *Berlusconismo, le parole giuste per dirlo*, «Il Manifesto», 7 dicembre 2004.

La citazione

«Berlusconi ha usurpato il paese, la televisione, il parlamento anche perché ha usurpato le parole che appartengono non solo alla sinistra ma soprattutto alla democrazia cui egli è per natura estraneo. […] Casa delle libertà […] il buon governo. Ciò lasciava implicitamente intendere che fuori dal suo schieramento non ci fosse libertà e fuori dal suo governo ci fosse solo malgoverno.»

Gli avvenimenti

Questo articolo sottolinea la deviazione linguistica a cui ha condotto Berlusconi e del suo governo (Maroni ministro del *Welfare*, Bossi indicato come *Senatùr*, lo stesso presidente del consiglio come *Premier* o *Cavaliere*). T. accusando Berlusconi, cerca di ridare dignità alla sua lingua[332] poiché, come ha affermato in *Elogio della letteratura*, «la mia patria è la lingua italiana».

Santa Cia

A. TABUCCHI, *Di spie e di stragi*, L'Unità, 6 giugno 2003.

La citazione

«Non voglio parlare tanto dei cecchini travestiti da giornalisti e pagati da **Berlusconi** […] mi riferisco soprattutto a un giornalista trionfale che […] dichiara con iattanza di essere stato al soldo di un servizio segreto straniero operante nel nostro paese, la **Cia**. È **Giuliano Ferrara**.»

Gli avvenimenti

Essendo secondo T. il conflitto di interessi uno dei mali del berlusconismo, è ovvio che quando si parla di giornalismo si affronta il suo rapporto con gli editori, e inesorabilmente, in Italia, con Silvio Berlusconi. Ma oltre questo male, ci sono dei giornalisti, che oltre a lavorare per Berlusconi (nel 2003 l'editore del Foglio era Veronica Lario, ex moglie di Berlusconi) dichiarano di

[332] A. TABUCCHI, *Manifesto della parola*, «MicroMega», 2/2002, pp. 77-82, presente parzialmente nel presente volume *L'oca al passo* dal titolo *Il silenzio è d'oro* alle pp. 29-32. Cfr. anche: http://www.rainews.it/it/news.php?newsid=11057

essere stati al servizio del sistema di *intelligence* americano. T. giudica questo un fatto inaudito, soprattutto dopo la strage di Ustica (1980, in cui si verifica un disastro aereo, di cui non si conoscono ancora le cause, e in cui gli americani sono probabilmente coinvolti attraverso esercizi militari).

Casella garante

A. TABUCCHI, *L'oracolo di Palazzo Chigi*, L'Unità, 9 agosto 2002.

La citazione

«Ho letto sulla varia stampa […] che **Berlusconi**, rivolgendosi in pubblico al presidente della Repubblica **Carlo Azeglio Ciampi**, gli ha dato del "tu". […] il "tu" di Berlusconi al presidente della Repubblica non è solo espressione di chi se ne frega delle buone maniere. […] Nella storia repubblicana nessun presidente del consiglio ha dato del "tu" a un presidente della Repubblica, neanche quando il presidente del Consiglio era un democristiano (cioè quasi sempre) e il presidente della Repubblica un altro democristiano (cioè quasi sempre).»

Gli avvenimenti

Anzitutto si noti l'incipit: sembra infatti denotare un lettore qualunque attento alla stampa italiana. Ma il tono indignato prende il sopravvento, allora da lettore passivo diviene scrittore del presente articolo in cui denuncia la commistione dei ruoli tra il capo dello Stato e il presidente nel Consiglio nel 2002. Vada ricordato che T. ha speso parole molto critiche nei confronti dei due personaggi sopra citati, e forse nel presente l'eccesso di sdegno lo ha condotto ad una approssimazione: come ha rimarcato Claudio Milanesi in un

suo articolo su dieci presidenti della Repubblica, cinque non furono democristiani, tra i quali De Nicola, Einaudi, Saragat, Pertini, Ciampi[333].

Lettera ai cittadini di Brescia

G. D'ELIA, A. TABUCCHI, G. ZORIO, *Brescia Piazza della Loggia 1974-2004*, Brescia, L'obliquo editore, 2004.

Personaggi

«Gentili cittadini di Brescia, capiamo il vostro disappunto e consideriamo riprovevole che dopo tutti questi anni gli autori dell'incidente di piazza della Loggia non siano ancora stati individuati. […] Se i parenti di coloro che ebbero la sfortuna di imbarcarsi su un airbus che doveva sorvolare il cielo di Ustica […] se tutti costoro, dicevo, non hanno ancora avuto il chiarimento che insistono a chiedere da anni, perché mai la città di Brescia dovrebbe avere il privilegio di conoscere ciò che agli altri non è dato di conoscere? […]Ciò che ci permettiamo di consigliarvi, semmai, è di non perdere la fiducia nella nostra patria e nella nostra bandiera. I morti sono morti, ormai. Pensiamo ai vivi. E ai giovani. […] E ad essi regalate, appena nasce un pargolo italiano, il nostro tricolore.»

Gli avvenimenti

In questo intervento, tratto da un volume in ricordo dell'attentato di Piazza della Loggia del 28 maggio 1974, il destinatario sono i cittadini di Brescia, i quali sono costretti a vivere con la consapevolezza che la strage è rimasta impunita. A questa T. associa altre stragi italiane che sono rimaste senza colpevoli, come quella che vede un Airbus della compagnia *Itavia* cadere in mare nei pressi di Ustica. Le cause sono rimaste sconosciute, e una delle

[333] *Cfr*. CLAUDIO MILANESI, *Tabucchi, la storia e l'impegno, da Piazza d'Italia a L'oca al passo*, « Italies » [En ligne], N° spécial | 2007, mis en ligne le 01 octobre 2011, consultato il 28 avril 2014, http://italies.revues.org/3722.

ipotesi vede un coinvolgimento americano per oscurare l'accaduto, sulla quale T. ritorna diverse volte[334]. C'è infine un richiamo patriottico attraverso il simbolo della barriera, probabilmente anche attraverso un tono ironico, ma per tale ragione non meno sentito e presente nell'opera tabucchiana.

Commission Parlementaire Massacres

Personaggi

«La **classe politica italiana**, invece di confessare all'opinione pubblica non solo i nomi dei responsabili materiali ma soprattutto i "motivi" che indussero le istituzioni dello Stato e i nostri servizi segreti ad allearsi con una certa feccia (mafia, fascisti, P2, oscure organizzazioni "atlantiste" e servizi stranieri, in specie la Cia) ha fatto di tutto per assuefarci alla parola "stragi". […] Oh Italia misteriosa, sfuggente patria della strage facile, come conoscere i tuoi segreti? Oh misteri dei misteri, come scrisse uno scrittore, cosa deve fare un cittadino per sapere? Italia bella, noi crediamo nella Costituzione repubblicana, ubbidiamo alle leggi, non frodiamo il tuo fisco, non corrompiamo i tuoi giudici, non siamo stati al soldo di servizi stranieri: Italia mia, non apparteniamo a quella banda di stupratori che ti ha violentato, noi vorremmo sapere. A chi dobbiamo chiedere? […] Mi sono chiesto: sarà che le stragi irritano? Per questo poi finisce che i famigliari delle vittime devono pagare le spese processuali, dopo aver rotto le scatole allo Stato per oltre trent'anni. Perché la pazienza dello Stato ha un limite, lo volete capire? »

Gli avvenimenti

In questo intervento scritto per *Magistratura Democratica*, l'associazione dei magistrati con una linea politica tendente a sinistra, T. accusa l'intera classe politica italiana di aver troppo a lungo taciuto sulle numerose stragi che si sono

[334] A. TABUCCHI, *Di spie e di stragi* «L'Unità», 6 giugno 2003.

ripetute in Italia. Nonostante qualche sporadico sforzo (T. ricorda l'inchiesta Sistemi criminali aperta dall'ex magistrato Gian Carlo Caselli) T. accusa la classe politica italiana di essere rimasta in silenzio, o addirittura di aver coperto i segreti alleandosi con le realtà che sopra definisce "feccia". L'articolo ha una forte eco pasoliniana, ma se l'intellettuale toscano sa, T. può solo chiedere.

Casella garante

A. TABUCCHI, *Signor Presidente*, «Il Manifesto», 4 luglio 2003.

La citazione

«Io sono un cittadino e Lei il **presidente della Repubblica**: interpellare il proprio presidente è cosa normale, almeno finché essa esiste […] Il suo alto incarico […] prevede in una democrazia normale dei seccatori come me. La democrazia significa anche reciprocità: Lei è il garante della mia Costituzione, io ne chiedo conto […] A differenza di tutti coloro che vedono in **Berlusconi** l'unico protagonista di un'inquietante corrosione delle regole democratiche, io debbo constatare che ciò è avvenuto anche perché Lei ha firmato le sue leggi peggiori. Perché Lei ha consentito, presidente […] Quando Berlusconi ha assunto la presidenza del semestre italiano all'Unione Europea avrebbe dovuto farci fare «bella figura» in Europa. Un tipo come Berlusconi […] ha evocato Auschwitz al deputato tedesco **Schulz** che si era permesso di ricordargli una regola vigente in tutta l'Europa: che la legge è uguale per tutti.»

Gli avvenimenti

Ancora una volta T. rivolgendosi al presidente della Repubblica (Carlo Azeglio Ciampi) lo accusa di essere complice con il capo del Governo Berlusconi del degrado della democrazia italiana. Oltre numerose situazioni presentate in questo e in altri articoli, T. ricorda l'episodio in cui Martin Schulz accusa il premier italiano di essere in quell'aula solo grazie alle lungaggini burocratiche

italiane, grazie alle quali, a quell'epoca, Berlusconi era impunito. In una triste pagina per la storia italiana, l'ex premier propone a Schulz di recitare per il ruolo di kapò in un film che un suo amico stava girando in Italia. Il caso creò enorme scalpore, e rovinò la reputazione dell'Italia proprio nel giorno inaugurale della presidenza del semestre italiano all'Unione Europea[335].

Lettera a Galante Garrone

La citazione

«Caro **Galante Garrone**, mi parrebbe retorico che io Le dichiarassi che solo grazie a una persona come Lei […] ha potuto vivere in un paese con una Costituzione democratica […] Così come non potrei non seguirLa nelle innegabili attribuzioni delle colpe conseguenti alle turpitudini prima dette, quali l'infame atteggiamento di questa atroce famiglia che, dopo aver attirato l'Italia nel baratro, fugge a Pescara, lasciando il suo popolo in mano a scherani sanguinari.»

Gli avvenimenti

L'articolo di T. apparso sul «Corriere della Sera» è indirizzato ad Alessandro Galante Garrone, storico e magistrato militante durante gli anni della Resistenza (1909-2003), che il giorno precedente, in un'intervista apparsa su «La Repubblica» si schierava contro la modifica di due commi della XIII disposizione transitoria e finale della Costituzione italiana sancendo dunque la fine dell'esilio per i discendenti dell'antica casa reale italiana. L'*iter* della

[335] *Cfr*. gli articoli di ERNESTO GALLI DELLA LOGGIA, *Un pessimo inizio*, «Corriere della Sera», 3 luglio 2003 e PIERLUIGI BATTISTA, *Una battuta di troppo*, «La Stampa», 3 luglio 2003.

vicenda, dopo un ricorso al Parlamento europeo, vedrà infine la possibilità di rientro sul suolo italiano dei Savoia dal 10 novembre 2002[336].

Casella garante, pp. 79-81

La citazione

«Illustrissimo presidente della Repubblica, il 25 aprile è il giorno della liberazione dal fascismo […] In Francia non accettare il principio dell'antifascismo significa essere esclusi dalla vita politica […] Anche in Germania l'antifascismo è nella Costituzione […] In Portogallo la festa nazionale […] è la festa della Rivoluzione dei garofani, cioè della liberazione dal salazarismo […] L'antifascismo, dunque, è l'irrinunciabile identità comune su cui si fonda l'attuale cittadinanza democratica europea […] alcuni neofascisti, con la complicità degli amministratori […] hanno celebrato il gerarca nazista **Pavolini** in una palazzina comunale. Si tratta di una **manifestazione** di spregio alla Costituzione e alle leggi della Repubblica da parte di un neofascismo che nel nostro paese avanza ormai a volto scoperto, usufruendo di una incolumità sorprendente.»

Gli avvenimenti

In un nuovo articolo scritto dalle colonne de «Le Monde» e indirizzato nuovamente all'ex presidente della Repubblica Ciampi alla vigilia della festa della Liberazione, T. riflette sull'importanza che l'antifascismo ricopre all'interno di una cultura europea, prevalentemente nei Paesi che hanno conosciuto lunghi regimi dittatoriali nel corso del XX secolo, citando qualche esempio. Agli antipodi pone il caso italiano, sottolineando il permesso che l'ex sindaco di Forza Italia Pietro Fazzi ha concesso al partito neofascista

[336] PAOLO GRISERI, *Ma prima di farli tornare qui lasciate morire i vecchi come me*, «La Repubblica», 16 luglio 2000 e http://www.corriere.it/Primo_Piano/Cronache/2002/10_Ottobre/27/savoia.shtml

Movimento Sociale Italiano affinché potesse svolgere una manifestazione commemorativa dell'operato del gerarca fascista Alessandro Pavolini (1903-1945)[337].

Lo Sbando

La citazione

«Berlusconi dice pubblicamente che la magistratura è un "cancro" e che i magistrati sono "golpisti". Berlusconi definisce la Costituzione italiana una "Costituzione sovietica" […] Berlusconi, con un editto da Sofia, "licenzia" dalla televisione di Stato **Enzo Biagi** e **Michele Santoro** perché a lui sgraditi, come se fossero suoi dipendenti […] Il **lodo Schifani** permette al capo del governo e al capo dello Stato di porsi al di sopra della legge.»

Gli avvenimenti

In questo nuovo articolo di critica al governo Berlusconi (2003) T. riprende le parole, espresse più volte dal capo del governo, nei confronti della magistratura; in questo caso riprende il discorso di Berlusconi a Confindustria il 12 aprile 2003, in cui ancora una volta attacca la magistratura italiana. In seguito T. riprende il discorso di Berlusconi pronunciato da Sofia, il cosiddetto *editto bulgaro*, che si rivelerà essere l'incipit di quel processo di allontanamento dalla Rai di Enzo Biagi, Michele Santoro e Daniele Luttazzi. Il terzo punto è una critica al lodo Schifani (dall'ex presidente del Senato Renato Schifani) che avrebbe permesso alle quattro cariche più alte dello Stato (Repubblica, Governo, Senato, Camera) di non essere sottoposti a qualsiasi processo penale (L 140/2003). La Corte Costituzionale con sentenza 13-20 gennaio 2004 n. 24 boccia la legge dichiarandola incostituzionale[338].

[337] SIMONA POLI, *25 aprile alla rovescia*, «La Repubblica», 24 aprile 2001.

[338] *Cfr*. http://www.repubblica.it/online/politica/berluparla/torino/torino.html e

Turismo etnico

La citazione

«Non si capisce perché la Rai dedichi ampi servizi al **raduno leghista** di Pontida come se si trattasse di un normale congresso di partito. […] Le istituzioni italiane questo tipo di humus lo hanno lasciato allo stato brado da anni: un quattro per cento di infedeli alla Repubblica che adorano dèi pagani e che condizionano e ricattano sessanta milioni di italiani.»

Gli avvenimenti

Storicamente critico nei confronti della Lega nord, e particolarmente nella figura del suo leader Umberto Bossi, in questo articolo colmo di ironia T. suggerisce di analizzare i leghisti sotto un profilo antropologico e capire le ragioni che li hanno condotti a simpatizzare per questo movimento. Come agli albori della sua narrativa, T. richiama spesso anche nei suoi articoli giornalistici i valori dell'unità nazionale, del patriottismo contro una volontà, seppure nettamente in minoranza, della Lega di disgiungere l'Italia[339].

Il fico pende

La citazione

«I valori morali sono quelli che contano. Altro che i consumi, come vorrebbe questa nostra civiltà occidentale materialista ed edonista. […] Un grande contributo morale che il papa ha messo in evidenza davanti al presidente di una Repubblica che si ostina ad avere una Costituzione ottusamente laica.»

---

http://www.corriere.it/Primo_Piano/Politica/2002/04_Aprile/18/rai.shtml

[339] *Cfr*. A. TABUCCHI, *En 2010, est-ce possible, Madame l'Europe?*, «Le Figaro», 30 dicembre 2009

Gli avvenimenti

Questo articolo apparso su L'Unità porta delle riflessioni sul referendum avvenuto in Italia il 12 e 13 giugno 2005 sulle "Norme in materia di procreazione medicalmente assistita" (legge 19 febbraio 2004 n. 40) che non raggiunsero il quorum. Questi risultati, secondo T., sono dovuti anche all'ingerenza della Chiesa; infatti già dall'ottobre dell'anno precedente il papa Giovanni Paolo II, avvertendo il pericolo che le norme sarebbero state accettate dalla Corte Costituzionale per divenire un referendum, in una lettera a Camillo Ruini, presidente della Conferenza Episcopale italiana, esorta i cattolici italiani a impegnarsi sempre maggiormente in difesa delle battaglie politiche e civili nazionali, compito che il cardinale assunse fedelmente secondo le direttive del Papa[340].

Fuochi che l'acqua non spegne

La citazione

«Com'è ora la situazione del tuo Portogallo? Dacci notizie, per favore». Molti dicevano così, «il tuo Portogallo». […] Una mattina […] ho letto le parole che il presidente del Senato **Marcello Pera** ha pronunciato a Rimini davanti a migliaia di giovani di Comunione e Liberazione: che bisogna difendersi dall'immigrazione perché rischiamo di diventare tutti meticci. Insomma, bisogna preservare la "razza" europea. […] in questo paese [riferito al Portogallo, *ndr*] che pure ha avuto un fascismo più lungo del nostro, l'idea malata di razza pura non ha mai attecchito. […] Leggendo le sue parole si capisce a ritroso perché l'Italia nel '38 firmò le leggi razziali; e il re che le firmò non aveva certo un fisico da atleta, "razzialmente" parlando. L'Europa

[340] *Cfr.* la lettera di Giovanni Paolo II a Camillo Ruini in occasione della 44ª settimana sociale dei cattolici italianii: http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/letters/2004/documents/hf_jp-ii_let_20041004_ruini-social-weeks_it.html e l'articolo:
FABIO BACCHINI, *Così parlò Ruini*, «L'Unità», 10 marzo 2005.

del secolo scorso sa quali risultati spaventosi ha prodotto l'idea di «razza pura». […] Cari amici, per concludere, qui "da noi" si brucia. Ma temo che «da voi» il fuoco covi sotto la cenere.»

Gli avvenimenti

Il presente articolo estratto da *I pini del Portogallo* e la scintilla di Pera («Il manifesto», 27 agosto 2005) riprende molti dei motivi presenti nella narrativa tabucchiana; c'è un riferimento al suo paese d'azione, il Portogallo, l'attualità, il congresso di CL dell'agosto 2005, e la storia, in particolar modo attraverso riferimenti ai regimi dittatoriali europei. A ispirare T. in questo articolo è infatti il discorso inaugurale che l'ex presidente del Senato Marcello Pera tiene a Rimini in occasione della riunione annuale di *Comunione e Liberazione*, il movimento ecclesiale cattolico fondato da Luigi Giussani al quale l'esponente politico fa parte. Pera infatti si auspicava una commistione tra politica e religione, si rifà alle radici giudaico-cristiane dell'Europa per affermare una ritrovata identità europea. L'aspetto interessante è che questo articolo T. lo scrive dal Portogallo, dimostrando un sempre vivo interesse alla *res* pubblica italiana, attraverso una prospettiva internazionale, attraverso puntuali riferimenti alla storia.

Casella garante

La citazione

«Se essere italiani significa digerire la notizia che a Genova a uccidere **Carlo Giuliani** sia stato un calcinaccio, lascio questa italianità a Voi. Se essere italiani significa « essere tutti americani » lascio questa italianità a Voi. Se essere italiani significa credere che nel cielo di Ustica sia avvenuto un cedimento di un'aeronave, lascio questa italianità a Voi. […] Se essere italiani significa accettare che una banda di poliziotti invada una scuola nottetempo,

percuota e torturi, sospendendo le garanzie costituzionali, lascio questa italianità a Voi.»

Gli avvenimenti

Il presente articolo, estratto da *Cari amici, vado via* apparso su « L'Unità » del 14 giugno 2002 riprende molti dei

del T. giornalista. Sulla vicenda del giovane Carlo Giuliani assassinato da un poliziotto, T. ci tornerà spesso. Anche nel recente *Di tutto resta un poco* in cui scrive : « la cronaca politica ci dice che, malgrado la morte del giovane Carlo Giuliani, malgrado le torture, le violenze, la brutalità notturna perpetrata dalla polizia nella scuola Diaz […] i poliziotti sono stati assolti : loro e di conseguenza anche chi ha impartito gli ordini, il presidente del Consiglio, il ministro degli Interni. Il capo della polizia. Tutti. » Ancora una volta si trova l'antiamericanismo di T., simbolo dell'imperialismo e di un presidente guerrafondaio. La vicenda di Carlo Giuliani, così come quella della Diaz, richiama per molti aspetti il suo *La testa perduta di Damasceno Monteiro* .

Casella garante

La citazione

«Mi dicono che nel cielo di Marina di Pisa ne è passato uno [aereo, *ndr*] con scritto «liberi liberi». […] Auguri per Sofri, Bompressi e Pietrostefani, certo. In questa baldoria forse un piccolo ma significativo gesto istituzionale vorrebbe dire tante cose agli italiani.»

Gli avvenimenti

T. ritorna nuovamente sulla scarcerazione dei tre detenuti, tematica sulla quale è ritornato diverse volte. Qui infatti lo scrittore ripercorre le varie tappe del processo a Sofri, la vicenda giudiziaria che vede implicata la sua opera (inserita nella sentenza del primo processo d'appello del 1991); dopo vent'anni nulla è

cambiato, pertanto nell'estate 2001 ritorna a scrivere sulla vicenda, restando incredulo che le deposizioni di Marino siano bastate per incriminare i tre attivisti.

I know my chickens

La citazione

«In Italia si fanno parlare i morti. […] i cadaveri di cui il dopoguerra italiano è costellato e che da cinquant'anni accompagnano l'alzabandiera del nostro valoroso drappo repubblicano. Da tempo provo a chiedere in giro a quelli che stanno nel Palazzo se ne sappiano qualcosa. […] chi mise la bomba alla Banca dell'Agricoltura nel 1969, chi buttò Pinelli dalla finestra, o chi organizzò il rapimento di Moro?»

Gli avvenimenti

L'articolo apparso su «L'Unità» con il titolo *Italia, fantasmi all'Opera* riprende vari *leitmotiv* delle sue inchieste, come la stagione delle stragi, o vari avvenimenti sui quali T. si è costantemente interrogato. L'articolo mette difatti in luce le inchieste o gli argomenti sui quali l'autore toscano si è costantemente interrogato.

Personalmente

La citazione

«L'onorevole Buttiglione è un filosofo di una certa semplicità […] Richiesto al Consiglio d'Europa di giustificare le sue dichiarazioni circa il ruolo della donna nella società (da lui intesa soprattutto in qualità di massaia), della madre sola (da lui considerata cattiva) e sugli omosessuali (da lui considerati

peccatori), ha risposto che si trattava di una considerazione esclusivamente personale, e che nulla aveva a che fare con il compito politico di cui si sarebbe dovuto occupare. Compito che consiste, secondo le direttive del Consiglio d'Europa, nel favorire una migliore integrazione sociale e nel promuovere i diritti civili di categorie o di persone di cui ha un'opinione così negativa.»

Gli avvenimenti

L'articolo riprende le fasi salienti della doppia audizione di Rocco Buttiglione, già ministro dei Beni Culturali nel governo Berlusconi, a commissario europeo a giustizia, libertà e sicurezza, e alla vicepresidenza dell'Europarlamento. Il politico e accademico italiano difatti esprime le sue opinioni sulla base del suo credo personale [341], e pertanto, secondo T., riceve una doppia bocciatura all'Europarlamento.

Salò bussa al parlamento

La citazione

«Nei primi giorni del 2006, per fare gli auguri all'Italia, è approdata in Senato una proposta di legge voluta dalla destra che equipara partigiani e repubblichini, perché considerati «militari belligeranti». La proposta è stata bocciata ma questo fatto positivo non cambia la gravità del disegno.[…] Per capire bene l'ideale dei repubblichini bisognerebbe dunque pensare che essi fecero quelle scelte «credendo di servire ugualmente l'onore della propria patria». Parole, queste, del presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi.»

Gli avvenimenti

Il presente articolo tratta del disegno di legge 2244 presentato in discussione al Senato sul «riconoscimento della qualifica di militari belligeranti a quanti

[341] GIUSEPPE SARCINA, *Buttiglione, attacchi sui gay e risposte in 5 lingue*, «Corriere della Sera», 11 ottobre 2004.

prestarono servizio nell'esercito della Repubblica sociale italiana». Tale proposta, giudicata inaudita da T., riprende inoltre il suo articolo *L'Italia alla deriva*, pubblicato circa cinque anni prima, in cui l'ex presidente della Repubblica equiparava l'operato in nome degli ideali dei repubblichini e dei partigiani. A questo seguì un vivace dibattito con l'allora segretario dei DS che gli rispose dalle colonne de «L'Unità» con un articolo in difesa di Ciampi[342].

Casella garante

La citazione

«Su proposta di Alleanza nazionale, nel 2006 il parlamento italiano ha nominato il 10 febbraio «Giorno del ricordo» per commemorare le vittime delle foibe. […] Le foibe furono l'espressione di un'atroce violenza, assassina e vendicativa […] Omettendo i precedenti storici, **Ciampi** implicitamente assolve la politica mussoliniana nella Venezia Giulia […] Sottrae ancora una volta in nostro paese dal fare finalmente i conti con il proprio passato.»

Gli avvenimenti

In questo articolo T., nonostante si ritiene soddisfatto dell'istituzione di una giornata commemorativa alle vittime delle foibe, cioè gli eccidi realizzati ai danni della popolazione italiana abitante dei territori della Venezia Giulia e Dalmazia. Nonostante ciò accusa nuovamente l'ex capo dello Stato di operare, se non una forma di revisionismo, una sorta di oscurantismo su processi e dinamiche storiche sviluppatesi durante il Fascismo. Riprendendo gli atti della Commissione mista di storici italiani e sloveni[343], T. trova nel Fascismo la

[342] PIERO FASSINO, *Fascismo e antifascismo ai giorni nostri (risposta a Tabucchi)*, «L'Unità», 22 ottobre 2001.

[343] http://www.repubblica.it/2006/b/sezioni/politica/foibe/foibe/foibe.html

principale causa di distruzione dell'identità slovena e croata operata durante le foibe.

Epilogo e congedo dal lettore

La citazione

«1. La moviola della Storia (e della civiltà) può tornare indietro a velocità vertiginosa, e del resto il Novecento è prodigo di capitani di ventura che gridarono alla ciurma: «Indietro tutta!» […] Appena arrivato al potere grazie alle regole della democrazia, Berlusconi ha aperto il rubinetto del peggio.
2. Non è un caso se da sempre ogni regime che si rispetti ha avuto come principale nemico, oltre alla letteratura, l'analisi, cioè l'informazione. La scrittura è pericolosa per la realtà, e questo tutti i regimi lo sanno, compresi i regimetti.
3. Siamo chiamati ad essere vigili; ad essere vigili nell'urna e a schierarci quotidianamente contro ogni infima ingiustizia; ad impedire la regressione dei nostri e degli altrui diritti.
4. È giusto che uno scrittore, a un certo punto, ceda il testimone della visione diretta della realtà e riprenda i suoi strumenti più consoni. È quello che faccio, chiudendo questo libro. Il futuro è di vostra competenza: pensateci voi.»

Gli avvenimenti

Nella nota finale alla presente raccolta T. espone tre dei *leitmotiv* presenti nella sua narrativa. Il primo è la sua idea della Storia come percorso ciclico; il romanzo nel quale ha magistralmente espresso questa idea è *Piazza d'Italia*, ma disseminati nella sua narrativa sono presenti elementi che rimandano a questo concetto. Come si può evincere da innumerevoli articoli (molti dei quali

presenti in questa raccolta) espressione e deriva di questo male è Silvio Berlusconi, bersaglio di innumerevoli articoli tabucchiani. In opposizione a tale "deriva" T. difende ed elogia la funzione della scrittura (vada ricordata la prolusione per il conferimento al dottorato *honoris causa Éloge de la littérature*); attraverso questa forma infatti, lo scrittore, il giornalista può denunciare, mettere in guardia o denunciare le malefatte del Potere. La fine di questo volume è emblematica poiché sebbene lasci presagire la fine di un'esperienza giornalistica di T., questa non si rivelerà reale, data la continuazione della pubblicazione di suoi articoli in giornali e riviste italiane ed estere dopo il 2006, anno di pubblicazione della presente raccolta.

4.2
Avvenimenti esteri

Un boia di buonumore

La citazione

«Alcuni illustri giuristi europei, commentando con rammarico sul piano etico e politico la decisione del ministro britannico Straw di restituire il generale **Pinochet** al Cile per motivi di salute […] costui non può essere processato se le sue condizioni psicofisiche non sono tali da consentirgli un processo nel quale possa adeguatamente difendersi. [...] Pinochet fu un magnifico cooperante: è stato rivelato recentemente dagli **archivi di Stato americani** che la sua capacità di cooperazione con la Cia e con le multinazionali che avevano perso in Cile i loro privilegi economici risultò fondamentale, fu condizione indispensabile per l'annichilimento della democrazia cilena.»

Gli avvenimenti

Ancora una volta T. ritorna su un protagonista di un regime dittatoriale, questa volta per trattare la sua fine, quella del dittatore cileno Augusto José Ramón Pinochet Ugarte (1915-2006) che accusato di crimini contro l'umanità, corruzione ed evasione fiscale, riuscì a evitare la condanna grazie ad un referto medico di una clinica inglese e tornare in Cile[344], dove visse serenamente gli ultimi anni della sua vita. In questo articolo T. si scaglia contro i referti medici inglesi che non hanno permesso di giudicare le malefatte del dittatore, e dunque alla giustizia di compiere il proprio corso. Come in molti degli articoli presenti in questa raccolta, il tono è cupo, pessimista, per il presentarsi (o rappresentare) di una Storia ciclica come accade nei primi romanzi, non aperta

[344] http://www.rainews.it/it/news.php?newsid=11057 e ANTONIO POLITO, *Intrighi e trattative, ore decisive per Pinochet*, «La Repubblica», 8 ottobre 1999.

come accade in *Sostiene Pereira* e ne *La testa perduta di Damasceno Monteiro*.

L'antiamericanismo è uno dei *fil rouge* che sottende all'insieme degli articoli giornalistici, in cui gli Stati Uniti sono per lo più descritti come capitale della globalizzazione selvaggia e dell'individualismo sfrenato, caratteristiche che si evincono soprattuto dai loro *leader* politici, come si vedrà nel corso di questo lavoro.

La pagina delle Lettere

A.TABUCCHI, *Se si beatifica il vecchio Pinochet*, «Corrriere della Sera», 27 luglio 1999.

N.B. L'articolo è stato pubblicato in Italia per il «Corriere della Sera» e non, come è stato erroneamente riportato nel volume, da «L'Unità».

La citazione

«Cara lettera non firmata, mi scusi per questa risposta così tardiva. […] Le potrà sembrare strano, io non posso certo rispondere ai lettori prima che mi scrivano, non Le pare? […] In questo terribile mondo dominato da feroci fanatismi e fondamentalismi, il suo "fondamentalismo positivo", se così posso chiamarlo, e cioè il perdono a ogni costo […] è secondo me l'unico rimedio ai mali dell'umanità […] Ma veniamo alla proposta pratica che la sua associazione avanza, e cioè che gli Stati accettino, come fu chiesto dal **Papa**, di perdonare il **generale Pinochet**. Non posso che essere d'accordo. Concediamo pure che il generale abbia massacrato alcune migliaia di persone e ne abbia torturate altrettante. Ma prima di tutto non lo ha fatto con le sue mani, e poi ha agito, come egli stesso afferma, per il bene del suo paese e forse del mondo […] Penso che il Papa avesse ben presente questo principio quando, poco dopo la vittoria del generale sulle forze del Male, si recò in visita in Cile e apparve serenamente sorridente accanto al suo perdonato sul balcone presidenziale.»

Gli avvenimenti

La forma di questo articolo in forma di lettera richiama quella del romanzo epistolare *Si sta facendo sempre più tardi*, che vede un solo protagonista maschile scrivere missive, senza avere risposta, ad un personaggio femminile. In questo articolo marcato di forte ironia T. riprende il caso dell'estradizione del generale Pinochet sul quale si è espresso diverse volte, in modo particolare sottolineando il "perdono" del papa. È risaputa difatti l'amicizia che lega il Papa all'ex dittatore cileno sin dalla sua visita ufficiale nel 1989, durante la quale si è fatto persino fotografare con il dittatore alla finestra del Palazzo della Moneda, il balcone presidenziale. In questo articolo T. sottolinea l'intercessione del cardinale e arcivescovo Angelo Sodano affinché la camera dei Lords non concedesse l'estradizione del dittatore alla Spagna, come infine è avvenuto[345].

Auschwitz è un'idea come un'altra

Testo inedito

La citazione

[…] «l'equivoco riguarda lo storico **David Irving**, arrestato in Austria in base a una legge che vieta la propaganda nazista e antisemita. Irving è un «negazionista», come vengono chiamati gli ideologi che negano l'esistenza dei campi di sterminio da essi definiti «un'invenzione della propaganda giudaica». […] Ma l'equivoco più significativo viene probabilmente da una dichiarazione di Sofri, di per sé nobilissima, secondo la quale «nessuno debba essere perseguito per le sue opinioni». Sono uno scrittore, e questo principio mi sta a cuore sul serio. […] Ma Auschwitz non è un'opinione.»

Gli avvenimenti

[345] Sul caso *cfr*. le inchieste della BBC: http://news.bbc.co.uk/2/hi/282225.stm

L'articolo di T., di risposta ad A. SOFRI, *Idee infami ma Irving va liberato*, «La Repubblica», 19 novembre 2005, è interessante poiché dimostra il tipo di dialogo che ha incessantemente tenuto con l'ex direttore di *Lotta continua*, su dibattiti civili, spesso non condividendo le stesse opinioni, come in questo caso. All'arresto in Austria nel 2005 (anno di stesura dell'articolo) seguì la condanna per aver simpatizzato con il partito nazista tedesco, ed aver dunque violato la *Verbotsgesetz*, la legge costituzionale austriaca che vieta e punisce chiunque aderisce a principi del nazionalsocialismo.

Tormentoni

La citazione

«Il presidente degli Stati Uniti, **George W. Bush** è un uomo frettoloso. Ha deciso che avrebbe portato la sua democrazia nel mondo. E ha deciso che per fare questo poteva prescindere dalle **Nazioni Unite**. […] Per instaurare la sua democrazia, il presidente degli Stati Uniti ha aggredito un paese e lo ha massacrato […] Assistere alla distruzione del palazzo del tiranno Saddam Hussein è stato per me un piacere. Ma perché gli Stati Uniti, alcuni anni fa, hanno distrutto il palazzo presidenziale di Salvador Allende?»

Gli avvenimenti

Ritornato, per la seconda volta in questa raccolta, a scrivere dell'ex presidente degli Stati Uniti, la critica qui ripercorre la guerra in Iraq, in particolar modo la richiesta da parte di Bush affinché l'Onu accettasse di partecipare nella guerra contro l'Iraq, accusato di detenere delle armi chimiche [346] (peraltro mai ritrovate). Sebbene la deposizione di Saddam Hussein avviene già il 13 dicembre del 2003, la lunga guerra in Iraq si protrae dal 20 marzo 2003 al 15

[346] http://www.corriere.it/Primo_Piano/Esteri/2002/09_Settembre/12/bushonu.shtml

dicembre 2011. L'articolo termina con un ironico paragone al caso del Cile, alla destituzione e all'uccisione di Salvador Allende, già presidente marxista del Cile, eletto nel 1970 e destituito l'11 settembre 1973 attraverso un colpo di stato che vede l'intervento degli Stati Uniti, da sempre ostili alla diffusione del pensiero marxista nelle Americhe.

O tempora, o mores!

La citazione

«Bush si è impadronito dei morti dell'11 settembre per provocare altre morti e la più allarmante dimostrazione dell'uso che il presidente americano intende fare del Tempo è la messa in pratica della sua teoria di guerra preventiva. […] Prima di cosa? Le motivazioni con cui gli Stati Uniti hanno mosso guerra all'Iraq si sono dimostrate delle menzogne. E del resto sono cambiate più volte: dalla ricerca di armi di distruzione di massa, rivelatesi inesistenti, gli Stati Uniti sono passati alla pretesa di restituire quel paese alla democrazia.»

Gli avvenimenti

Ancora un altro articolo in cui T. ritorna ad attaccare il primo mandato di Bush junior, le sue intenzioni per aver dichiarato guerra all'Iraq, le sue menzogne, la sua idea di esportare la democrazia nel mondo. T. sembra piuttosto condividere le idee dello storico Eric J. Hobswam (1917-2012) secondo cui, in un'ottica di autodeterminazione dei popoli è impossibile esportare la democrazia[347].

Lettera a una signora irachena

[347] VANNA VANNUCCINI, *Iraq, ora gli Usa ammettono "Le armi furono un pretesto"*, «La Repubblica», 30 maggio 2003 e ERIC J. HOBSWAM, *Globalization, Democracy and Terrorism* (*Imperialismi*, Rizzoli, 2007), Londra, Little, Brown, 2007.

La citazione

«Gentile Signora irachena […] ieri Lei e la sua vicina avete potuto intingere un dito nell'inchiostro e alzarlo in alto con l'orgoglio di chi dice : con questa impronta digitale sulla scheda io sancisco la libertà di scegliere un *moi* rappresentante al parlamento democratico che gli Stati Uniti ci hanno regalato. […] E' vero che i mezzi sono quelli all'antica e non posso smentirla perché esistono documentazioni fotografiche : scariche elettriche sui genitali, percosse con bastoni di ferro, denudamenti, incatenamenti, guinzagli, sodomizzazioni con vari attrezzi adatti alla bisogna, compreso il tradizionale organo maschile […] Ma essi vengono messi in pratica per raggiungere un fine nobilissimo come la democrazia.»

Gli avvenimenti

In questo articolo T. torna nuovamente sul conflitto e l'invasione americana dell'Iraq, in particolare attraverso una risposta fittizia ad una donna irachena, spiegandole la finta necessità degli Stati Uniti a difendere il processo di costruzione democratico e la necessità del loro intervento. L'articolo riprende la notizia delle elezioni presidenziali irachene che hanno avuto luogo qualche giorno prima (30 gennaio 2005) e che hanno nominato il Consiglio dei Rappresentanti dell'Iraq, incaricati di stendere la nuova Costituzione democratica. Inoltre T. sembra sottolineare le stragi avvenute in Iraq durante il conflitto, almeno fino a quel periodo : quella scoperta alla fine dell'aprile 2004 delle sevizie e percosse ai danni dei prigionieri iracheni rinchiusi nel carcere di Abu Ghraib [348] e all'utilizzo del fosforo bianco durante il secondo attacco contro la cittadina irachena di Fallujah nel novemre 2004.

I torti di Katrina

[348] http://www.cbsnews.com/news/abuse-of-iraqi-pows-by-gis-probed/

La citazione

«Dopo l'uragano su New Orleans è curioso vedere le reazioni della stampa dalla quale Bush è amato e ammirato. […] Nel disastro di New Orleans c'entra il clima, questa variabile che l'amministrazione Bush non aveva messo in conto, e magari c'entra il surriscaldamento dell'atmosfera, a cui la politica di Bush ha dato un aiutino.»

Gli avvenimenti

Questo articolo pubblicato su «El Pais» e ripreso da «L'Unità» prende ancora di mira il presidente statunitense : T. interpreta infatti l'arrivo dell'uragano Katrina come simbolo della cattiva amministrazione Bush. La guerra in Iraq è ancora in corso, e T. accusa il presidente di occuparsi dell'esportazione della democrazia, piuttosto che del suo paese. Ma l'invettiva sembra rivolta particolarmente al fatto che, nonostante l'adesione del vicepresidente Bill Clinton dietro le pressioni di Al Gore, una volta che Bush viene eletto non aderisce al Protocollo di Kyoto, in particolare ad adottare quelle misure contro il surriscaldamento del pianeta e difesa ambientale[349].

Il tempo è stanco

La citazione

«Cos'è la povertà? **L'uomo vestito di bianco** ci sta pensando. […] L'aereo della sua organizzazione è bello e confortevole: perfetto […] Pensa che il continente dove sta andando è un continente povero, pieno di poveri, anzi, miserabili. Perché? Sono forse stati meno bravi degli altri? Eppure, nello stesso continente, quelli di sopra sono ricchi (quelli che sono ricchi). Sono stati più bravi? […] Dovrà parlare della libertà e ne parlerà davanti alle televisioni di

[349] http://www.nytimes.com/2005/09/01/health/01iht-warm.html?_r=0

tutto il mondo e ai giornalisti di tutto il mondo. […] Cos'è la libertà? **L'altro uomo** ci sta pensando. Sta seduto su una poltrona. **Fuma un grosso sigaro**. […] La Storia, o il Tempo, dipende, si trovano in un intervallo, pensano.»

Gli avvenimenti

L'articolo apparso dapprima su «El País», successivamente tradotto e pubblicato su «La Repubblica» nel febbraio 1998, tratta dell'incontro tra il papa dell'epoca Karol Wojtyla e Fidel Castro (1926) avvenuto a Cuba tra il 21 e il 25 gennaio 1998. La visita è epocale poiché rappresenta il primo viaggio nell'isola caraibica da parte di un pontefice. T. non ha bisogno di utilizzare nomi, gli bastano pochi segni descrittivi per narrare di questo incontro: il vestito bianco del Papa e il sigaro "grosso"di Castro. Altro aspetto da sottolineare sono le due parole chiave che fanno riferimento ai due personaggi, ma che si è visto essere centrali per analizzare l'opera tabucchiana: povertà e libertà.

4.3
L'italia in rapporto con l'estero

L'onore della patria

A. TABUCCHI, *L'Italia alla deriva*, «L'Unità», 21 ottobre 2001.

Personaggi

«**Carlo Azeglio Ciampi** […] ha pronunciato parole che ritengo improponibili per una democrazia come la nostra, nata dall'antifascismo. […] "Questa unità, che sentiamo essere essenziale per noi, quell'unità che oggi a mezzo secolo di distanza, dobbiamo pur dirlo, era il sentimento che animò molti dei giovani che allora fecero scelte diverse e che le fecero, credendo di servire ugualmente l'onore della propria patria" [...] Se il presidente **Chirac** venisse a raccontare […] che i collaborazionisti o i poliziotti di Vichy avevano comunque agito per l'onore della patria lo prenderebbero a fischi. In Italia non fischia nessuno.»

Avvenimenti

Questo articolo richiama il discorso proferito dall'ex capo dello Stato il 14 ottobre 2001 a Lizzano in Belvedere (Modena). T., come ha mostrato in molti romanzi e come è stato dimostrato nel corso di questo lavoro, ha avuto sempre uno spiccato interesse per la Storia, in particolare per le dittature, italiana ed europee. Trova quindi molto grave, nel discorso dell'ex presidente, la frase che tende a minimizzare l'operato dei nazifascisti di Salò.

Come spesso accade nei suoi articoli giornalistici, T. opera un paragone con una democrazia occidentale più sviluppata, in questo caso usando il caso della Francia, dove a suo avviso una più forte forma di indignazione è presente riguardo al suo passato rispetto al consenso ai regimi totalitari.

Come scavalcare la nuova destra

A. TABUCCHI, *Tutti a destra*, «Il Manifesto», 7 novembre 2004.

Personaggi

«D'Alema […] riferendosi a un qualcosa che definisce nebulosamente «certe forme di radicalismo» (suppongo si riferisca a tendenze e convinzioni di vaste aree della società civile che spesso trovano voce in artisti o intellettuali), ricorda che «tali forme una volta si sarebbero definite piccolo-borghesi». […] È un ricordo che suona tristemente, perché «piccolo-borghese» era un epiteto infiammante nell'Unione Sovietica […] **Vittorini** era un "piccolo-borghese", così come tutti gli intellettuali, Calvino compreso, che nel '56, vedendo arrivare i carri armati russi in Ungheria, uscirono dal Pci fedele alleato del Cremlino. […] Ma ve lo immaginate il Partito democratico americano che mette al bando Susan Sontag, Norman Mailer, Philip Roth, Noam Chomsky, Michael Moore o tutti gli artisti che hanno rovesciato le carte di **Bush** […] Altro che radicalismo piccolo-borghese: in America hanno vinto le masse più incolte, insieme alla borghesia più ricca e più favorita dalle guerre di Bush.»

Gli avvenimenti

In questo articolo scritto a seguito dei risultati delle elezioni presidenziali americane, T. attacca il capo dell'opposizione dell'epoca (l'articolo è del 2004) e presidente dei Democratici di Sinistra Massimo D'Alema. Regolarmente preso di mira nelle analisi tabucchiane, in questo articolo il politico romano è colpevole di porsi sulla stessa linea di Vittorini nella celebre polemica del '56 con Togliatti, quando trae la lezione, dai risultati delle elezioni che vedono Bush junior vincitore per un secondo mandato, di allontanarsi da intellettuali e artisti troppo impegnati. Al contrario, secondo T. la sconfitta dell'avversario democratico americano John Kerry è dovuta a un ceto medio, incolto e più ricco, a discapito del grande numero di voci intellettuali e progressiste che si sono schierate per il candidato democratico.

Opus dei, Opus night

A. TABUCCHI, *Il caso D'Alema/Sant'Escrivà*, «MicroMega», 4/2002.

Personaggi

«Sorprendenti le parole dell'onorevole **D'alema** convenuto a San Pietro per la beatificazione di **monsignor Escrivá de Balaguer** […] Il leader della sinistra ha invece espresso un giudizio politico, elogiando il Balaguer che coniugando religione e banche, torturatori e sacramenti, Vangelo e società off-shore, ha saputo riportare nel tempio i mercanti cacciati da Cristo.»

Gli avvenimenti

In questo feroce articolo T. attacca nuovamente Massimo D'Alema, questa volta per l'intromissione nella vita religiosa, esprimendosi pubblicamente (dunque come uomo politico e non come privato cittadino) sulla necessità esprimendo la sua soddisfazione a seguito dell'opera di santificazione (e non come erroneamente riportato di canonizzazione, processo avvenuto nel 1992) del fondatore dell'Opus Dei monsignor Escrivá de Balaguer[350].

Francamente Franco

La citazione

«Una scoperta rivoluzionaria sta percorrendo in Italia la storiografia da quotidiano: **Franco** fu uno statista lungimirante, il franchismo non fu affatto un regime fascista e soprattutto ebbe un gran merito, fermò la diffusione del comunismo in Occidente. »

[350] *Cfr*. JUAN GOYTISOLO, *Un saint fasciste et débauché*, « Le Monde diplomatique », ottobre 2002 (tradotto *La milizia virile di un santo fascita*, «Il Manifesto», 4 ottobre 2012 e ORESTE LA ROCCA, *D'Alema: un simbolo della storia della Chiesa*, «La Repubblica», 7 ottobre 2002.

Gli avvenimenti

L'articolo prende di mira un articolo giornalistico dell'ex ambasciatore Sergio Romano, in cui l'ex ambasciatore e storico sosteneva che il regime di Francisco Franco (1892-1975) non era realmente fascista, ma che ha usato il Fascismo per difendersi dallo strapotere dell'URSS. Una tesi non affatto condivisa da T., il quale per dimostrarne l'infondatezza, chiama in causa un volume di uno storico della fotografia[351], per dimostrare come dal '39 al '77 fosse diffuso il saluto romano e altri simboli del fascismo in Spagna.[352]

A tutto tondo

La citazione

«La vita di **Giuliano Ferrara** è avvincente. […] È sulla scia di questa crisi nei rapporti Italia-Usa che Ferrara tradisce il suo principe, vendendosi ai servizi segreti americani. Per un anno circa, tra i tanti lavoretti da lui fatti c'è anche quello di informatore prezzolato della **Cia**. Egli ricorda ancora gli incontri, nella stamberga di Trastevere, con il «giovane, sveglio e simpaticissimo agente americano, una cara persona di cui serbo un magnifico ricordo».

Gli avvenimenti

In questo articolo T. riprende la biografia del giornalista de «Il foglio» G. Ferrara[353]. Dopo aver tracciato un profilo "camaleontico" e trasformista del giornalista romano, passato dal PCI al PSI a FI. Le diatribe tra Ferrara e T. sono numerose, come si vedrà anche nel prossimo articolo.

---

[351] PUBLIO LOPÉZ MONDEJAR, *Photographie et Societé dans l'Espagne de Franco*, Barcellona, Lunwerg, 1996.
[352] SERGIO ROMANO, *Che scandalo se Franco non è fascista*, «Corriere della Sera», 6 giugno 1998 e A. TABUCCHI, *Antifranchismo, la cultura contro la barbarie*, «Corrriere della Sera», 26 luglio 1998.
[353] http://www.ilfoglio.it/ritratti/923

I nuovi ciccio

La citazione

«Un bel giorno il **direttore** del quotidiano «**Il foglio»** se ne esce con questa trovata: «Se mi ammazzano ricordatevi che è su mandato linguistico di Antonio Tabucchi» […] Ho deciso allora di replicare dalle colonne del quotidiano francese «Le Monde», su cui talvolta scrivo. Chissà come, il personaggio che mi ha definito «mandante linguistico», con i suoi oscuri traffici riesce nottetempo a venire in possesso del mio articolo. Lo scippa, se lo traduce, e lo pubblica la mattina seguente sul suo giornale prima che il mio articolo esca in Francia.»

Gli avvenimenti

L'estratto di questo articolo apparso su «L'Unità» (*Se questa non è magia*, 2003) intende ripercorrere le varie fasi del celebre articolo *« Fatwa » à l'italienne* scritto da T. per «Le Monde», uscito in risposta ad un articolo su «Il foglio» in cui Ferrara accusa T. e Furio Colombo di aver messo in atto una feroce campagna di stampa contro di lui. La risposta di T. finisce tra le mani di un correttore del quotidiano francese amico di Ferrara, che gli gira l'articolo in questione. Per questo Ferrara viene condannato dal Tribunale di Parigi nel 2009[354].

Giovanili e palestrati

La citazione

[354] *Cfr*. GIULIANO FERRARA, *Antonio Tabucchi sostiene che l'Elefantino vuole ammazzarlo*, «Il foglio», 9 ottobre 2003; ID, *Fatemi un applauso: ho rubato un Tabucchi al Monde*, «Il Foglio» 13 ottobre 2003. L'articolo cui Ferrara si riferisce è: A. TABUCCHI, *Fatwa à l'italienne*, « Le Monde », 10 ottobre 2003 e MARCO TRAVAGLIO, *Tabucchi, uomo libero*, «Il Fatto quotidiano», 25 marzo 2012.

«A un secolo di distanza, le parole di Marinetti sembrano ritornare sulle labbra del presidente degli Stati Uniti, **George W. Bush**, incalzato dalle compagnie petrolifere e dalle poderose fabbriche di armi che l'hanno sostenuto in campagna elettorale e che in questi ultimi anni hanno fabbricato tonnellate e tonnellate di ordigni. […] Ma, oltre alla necessità di una bella igiene del mondo, Bush mostra con Marinetti affinità anche sulla sua concezione di cio' che è « nuovo » da cio' che è vecchio ». […] Con un concetto molto vago dell'intelligenza, ripone la sua fiducia nelle bombe « intelligenti » per risolvere sbrigativamente il problema del terrorismo internazionale e di certi oscuri personaggi che i servizi segreti del suo paese hanno costruito con le loro mani.»

I fatti

In questo nuovo articolo apparso su « El Pais » T. torna nuovamente ad attaccare l'ex presidente statunitense Bush, legando il suo operato al'opera marinettiana, in particolare al *Manifesto del futurismo* pubblicato su « Le Figaro » il 20 febbraio 1909. Con una non velata ironia, T. paragona l'incitamento marinettiano alla guerra, in particolar modo all'invasione irachena che lo scrittore ha spesso aspramente criticato.

Guerre vere e guerre televisive

La citazione

«Una delle sciagure di sempre che grazie alla televisione la modernità ha banalizzato è la guerra. […] Che la parola sia più viva che mai mi pare dimostrato dal fastidio che essa continua a destare nella cosiddetta civiltà dell'immagine.[…] Basta una Cnn e la guerra diventa un gioioso fuoco d'artificio […] La parola invece è alata, vola nell'aria, non è imprigionabile in

un tubo catodico, sfugge ai palinsesti, ai talk-show imbalsamati. La parola è voce. E la voce è imprendibile, clandestina. Si sparge e si diffonde.»

Gli avvenimenti

In questo articolo che successivamente ripercorre le guerre napoleoniche in Spagna, T. riflette sull'aspetto mediatico, in particolar modo televisivo, dei conflitti. Secondo lo scrittore infatti le immagini della guerra non destabilizzano più lo spettatore, non trasmettendo il dramma e il malessere di coloro che sono coinvolti nei conflitti. Diversamente dall'immagine, la parola a suo avviso ha ancora una grande valenza, e T. la elogia per il suo carattere di poter filtrare liberamente tra gli individui, contrariamente alle immagini più facilmente controllabili dai *media*.

Casella garante

La citazione

«Che dire della raccomandazione del presidente della Repubblica italiana a Bush padre affinché suo figlio prenda in maggiore considerazione il nostro Berlusconi ? […] Il capo dello Stato non aveva nessun obbligo di scrivere questa lettera. Scrivendola, e ricalcando in parte le posizioni di Berlusconi, soprattutto nell'impegno militare, egli sposa totalmente […] una strategia bellica.»

Gli avvenimenti

Questo articolo si riferisce allo stesso tempo a tre personaggi di cui T. ha spesso trattato e preso di mira nel corso della presente raccolta : Carlo Azeglio Ciampi, George W. Bush e Silvio Berlusconi. In questo caso T. tratta dei difficili rapporti tra Berlusconi e la Casa Bianca all'indomani degli attacchi alle Torri Gemelle. Nonostante infatti il supporto logistico e militare fornito da Berlusconi, apparentemente il *premier* americano non si dimostra

immediatamente favorevole ad accogliere quello italiano, e per tale ragione Ciampi intercede col padre affinché il figlio presidente accolga Berlusconi[355].

Tagliatelle alla strage

La citazione

«Lo studioso che […] cercando di capire perché Santa Madre Chiesa […] dal Cinquecento all'Ottocento nella penisola iberica ha bruciato tanta gente. […] Migliaia e migliaia di processi del Santo Uffizio con interrogatori, severe punizioni corporali e raffinate torture dove il corpo è più sensibile. […] Lo studioso […] entra in casa e squilla il telefono, è un amico dall'Italia che ha dunque il privilegio, negato allo studioso, di poter vedere la televisione italiana […] Che cosa fa il **Vespa** in questo prezioso filmato? Racconta le stragi a una squinzia, cucinando le tagliatelle.»

Gli avvenimenti

In questo articolo, che comincia con la trasposizione dell'autore-personaggio che studia, in un paese estero, le vicende della Grande Inquisizione spagnola, vi sono principalmente due tematiche: quella dell'ingiustizia legata al mondo ecclesiastico, e l'altra sul degrado del mondo dei *media* in Italia. Bersaglio dello scrittore è il giornalista Bruno Vespa, più volte criticato da T., per il suo modo di fare giornalismo, giudicato come *infotainment*. Ciò che T. rimprovera a Vespa è la mancanza di rigore, la sua leggerezza nel trattare tematiche delicate come stragi, massacri, omicidi, etc.

Poeti assassinati

[355] FRANCESCO VERDERAMI, *E Ciampi chiede a Bush senior di intercedere con il figlio*, «Corriere della Sera», 5 ottobre 2001.

La citazione

«Nel 1998 sono stato invitato ad aprire un congresso di studi lorchiani indetto per il centenario della nascita del poeta […] il titolo leggiadro di un articolo del Corriere della Sera, Chi ha paura del revisionismo? Di Sergio Romano, mi fa pensare, proprio oggi che ripenso a quei giorni, che ne ho paura io stesso.»

Gli avvenimenti

L'articolo, apparso dapprima su «El País», successivamente sul «Corriere della Sera» con il titolo *Garcia Lorca, il poeta assassinato*, riprende il convegno al quale lo scrittore toscano è invitato a partecipare. T. infatti conosce bene l'opera di Federico Garcia Lorca (1898-1936), tanto che alcuni riferimenti al poeta spagnolo sono presenti in *Sostiene Pereira* e in *Sogni di sogni*. In seguito al presente articolo lo scrittore continua la polemica con Sergio Romano, il quale è accusato dell'opera di revisionismo sul franchismo. La polemica con l'ambasciatore continuerà, su questa e altre tematiche nel corso degli anni[356].

[356] A. TABUCCHI, *Antifranchismo, la cultura contro la barbarie*, «Corriere della Sera», 26 luglio 1998 e A. ID, *Al rigore dell'ambasciatore, la fantasia dello scrittore*, «Il Manifesto», 4 marzo 2005.

5.
APPENDICE / ANNEXES
-
Gianmarco Gallotta: saggi e articoli

5.1

GIANMARCO GALLOTTA, *L'engagement tra passato e presente: alcune traiettorie,* Università di Zurigo, 23-25 maggio 2014, [in corso di pubblicazione per *Quaderni d'Italianistica*].

L'Italia, negli ultimi anni, ha visto la pubblicazione di opere di varia natura che ha acceso animatamente il dibattito pubblico e che hanno avuto un altissimo numero di vendite; si pensi, tra i tanti, *La Casta* di Gian Antonio Stella e Sergio Rizzo (oltre 1 mln. di copie vendute), *Gomorra* di Roberto Saviano (oltre 2 mln. di copie vendute), o al recente *Ladri* di Stefano Livadiotti. Sono opere che trattano di politica e malcostume, di mafia e camorra, di tangenti e di evasori fiscali; il *fil rouge* è che sono tutte opere scritte da giornalisti che fanno inchiesta, che si interessano della *res* pubblica, che denunciano e condividono le loro ricerche attraverso diversi *media* quali quotidiani, riviste, libri, televisione alimentando dei veri e propri dibattiti che potenzialmente influenzano il pensiero critico dei loro lettori. Ciò che è possibile evincere è come il giornalista influenza e interviene sempre più nel dibattito pubblico, spesso generando un vero scambio con il letterato-intellettuale, come si vedrà nel corso del presente articolo, spesso assurgendo essi stessi a una funzione intellettuale.

Lo scopo di questo intervento è una presentazione del quadro intellettuale italiano attraverso l'espressione di uno degli scrittori più rappresentativi del secolo scorso: Antonio Tabucchi (1943-2012). Ho brevemente analizzato la componente "impegnata" nei romanzi, la cui tematica è stata largamente trattata dalla critica [357], ma ho preferito soffermarmi sulle riflessioni sull'intellettuale da parte dello scrittore toscano, trovandole maggiormente in articoli giornalistici, e spesso in veri e propri dibattiti accesi dal toscano. Ho

[357] Fra tutte le pubblicazioni su questa tematica si pensi al capitolo *Storia e politica* in P. S. LAUSTEN, *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Copenaghen, Museum Tusculanum University of Copenaghen, 2005, pp. 115-144 e l'articolo C. KLOPP, *La violenza collettiva e il senso del male nella narrativa di Tabucchi*, « Cahiers d'études italiennes », 3/2005.

preferito tralasciare l'insieme degli articoli scritti per «Micromega»[358] e per «Le Monde», soffermandomi maggiormente all'analisi degli articoli in difesa dell'ex direttore di Lotta continua Adriano Sofri, che sembra immediatamente rimandare alla difesa zoliana del comandante Dreyfus.

Da sempre interessato di rievocazioni storiche, di cronaca e di attualità, già nel 1973 T. scrive *Piazza d'Italia*, un romanzo che mette in scena una famiglia di anarchici le cui vicende si sviluppano nel corso di cent'anni di storia di un piccolo villaggio, Borgo, che è la rappresentazione anche dell'Italia unita. In quest'opera sembra mancare una visione illuminista della Storia come portatrice di nuovi valori e come affermazione della Ragione, aspetto che è possibile riscontrare in seguito, forse proprio grazie alla definizione della "funzione intellettuale" che T. arriverà successivamente a ricoprire. Ciononostante sin dagli albori della sua opera T. riconosce che il compito dell'intellettuale è quello di interrogarsi sulle vicende che lo circondano, cercando di porre i riflettori su avvenimenti sconosciuti ai più, utilizzando la eco che la scrittura produce per assurgere al ruolo di portavoce di un malessere sociale, denunciando i soprusi di potere. È il caso del romanzo del 1986 *Il filo dell'orizzonte* la cui genesi è legata all'epoca in cui lo scrittore toscano insegnava letteratura portoghese all'Università di Genova; di questa esperienza un conoscente di quel periodo trattando la genesi dell'opera ricorda:

> alcuni giovani, anch'essi dalle oscure attività, erano stati uccisi nottetempo in un improvviso blitz della polizia sul quale le autorità avevano fatto cadere il più assoluto silenzio [...] mi fece intendere che [Tabucchi] svolgeva una sua personale inchiesta, perché uno dei suoi studenti, dalla sera di quell'eccidio, non si era più visto, e lui temeva che fosse una delle vittime inghiottite nel nulla[359].

Successivamente a queste opere segue una lunga parentesi letteraria che si muove tra letteratura di viaggio, fantastica, di giallo, di evasione, T. ritorna sulla scena di una letteratura più «impegnata» nuovamente con *Sostiene Pereira* (1994); ripercorrendo le tracce di un giornalista militante portoghese

[358] Ora raccolti in AA.VV., *Antonio Tabucchi, la scrittura e l'impegno*, vol. 5, «MicroMega», 5/2012.
[359] A. TABUCCHI, *Autobiografie altrui*, *op. cit*., p. 65-66.

conosciuto a Parigi, T. mette in scena una caricatura di una parte della sua biografia che vede il giornalista a capo della sezione culturale di un giornale, il «Lisboa» durante la dittatura portoghese di António de Oliveira Salazar (1889-1970). La Storia però, come si è visto accadere anche in *Piazza d'Italia* e *Il piccolo naviglio* resta soltanto uno sfondo all'intreccio narrativo: lo scopo di T. sembra infatti essere quello di creare dei personaggi a tutto tondo, ma allo stesso tempo inserirli in contesti socio-culturali e geografici a lui più affini, avendo fatto propria la lezione calviniana secondo cui:

> È sul "fare storia" che deve puntare lo scrittore, pur sempre partendo dalla realtà del paese che più ama e conosce: e la storia, ci è stato insegnato, è sempre storia contemporanea, è intervento attivo nella storia futura[360].

Questo intervento T., d'ora in avanti, lo cercherà provando a incidere sull'attualità, sulla storia e la cultura non soltanto della sua patria ma verso quello che diventerà il suo Paese di adozione: il Portogallo. Altro aspetto da non tralasciare è il contesto nel quale il romanzo viene pubblicato: siamo nel 1994, anno di ingresso nella politica dell'imprenditore Silvio Berlusconi e della nascita del suo partito, *Forza Italia*. È un passaggio chiave perché è a partire da questa fase che l'attività letteraria e quella giornalistica si fanno critiche nei confronti del berlusconismo, movimento al quale T. sarà avverso sino alla fine della sua vita. Alla sua uscita il romanzo riscuote immediatamente un enorme successo di critica[361]; quella più negativa appare in un articolo[362] di Luca

[360] I. CALVINO, *Il midollo del leone*, in *Calvino. Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, p. 19.

[361] Vadano ricordati, tra gli altri: P. REPETTO, «Liberazione», 25 marzo 1994, R. PULETTI, «Corriere della Sera», 8 marzo 1994; L. MARSHALL, «The European», 10 marzo 1994; G. AMOROSO, «Gazzetta del Sud», 20 maggio 1994, L. ROMANO, «Panorama», 25 febbraio 1994; E. FOVANNA, «Il Giorno», 23 gennaio 1994; R. DI CARO, «L'Espresso», 28 gennaio 1994; G. GRAMIGNA, «Corriere della Sera», 22 febbraio 1994; R. POLESE, «Corriere della Sera», 22 gennaio 1994; V. BRUNO, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 30 gennaio 1994; L. PICCIONI, «Il Tempo», 19 febbraio 1994; R. DI MAURO, «Il Secolo XIX», 9 marzo 1994; C. DE MICHELIS, «L'arena», 26 febbraio 1994; G. FERRONI, «L'Unità», 7 febbraio 1994; A. BIGONGIALI, «L'Unità», 7 febbraio 1994; V. COLETTI, «L'Indice dei Libri del Mese», 5 maggio 1994; F. DURANTE, «Leggere», n. 59, aprile 1994; M. ROMANO, «Il Nostro tempo», 27 marzo 1994; R. MANICA, «Il Mattino», 3 marzo 1994; M.P. BONANATE, «Famiglia Cristiana», 23 marzo 1994; A. GUGLIELMI, «L'Espresso», 18 febbraio 1994; O. PIVETTA, «L'Unità», 10 marzo 1994; F. LA PORTA, «Il Manifesto», 10 marzo 1994.

Doninelli in cui, dalle colonne de «Il Giornale» accusa T. di aver scritto un *pamphlet* politico in vista delle elezioni del marzo dello stesso anno, in cui Berlusconi risulterà vincitore. T. risponde alla critica partecipando dapprima alla trasmissione radiofonica «Italiaradio» e poi il giorno seguente attraverso un'intervista a Ranieri Polese in cui, dichiarandosi entusiasta delle critiche, anche negative, che il romanzo ha suscitato, afferma:

> Che la letteratura torni a far infiammare animi e polemiche, è un fatto ottimo. Se la letteratura, insomma, serve a risvegliare le idee, anche se sono quelle retrive e reazionarie del signor Doninelli, io sono contento. Vede, quando uno scrittore viene attaccato per le idee che porta avanti, allora questo vuol dire che la letteratura è ancora importante[363].

Sulla funzione critica della letteratura T. si è magistralmente espresso in occasione della prolusione al conferimento del dottorato *honoris causa* all'Université de Provence[364], ma ciò che mi preme qui sottolineare è che sembra svilupparsi, a partire da questi anni, una sempre maggiore componente *engagée* nella sua opera letteraria, così come diventano sempre più numerosi i suoi articoli giornalistici che affrontano tematiche di attualità.

Come *Sostiene Pereira* anche il romanzo successivo *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997) trae origine dall'attualità, in modo particolare da un fatto di cronaca che viene trasposto in letteratura attraverso gli elementi del giallo trattando i problemi dell'abuso poliziesco, della tortura, delle minoranze etniche (quella dei gitani) e della Giustizia in generale. Come la genesi di *Sostiene Pereira* è nella morte di un giornalista che ha esercitato la sua professione negli anni Quaranta e Cinquanta in Portogallo durante il Salazarismo (*cfr.* Nota al testo di *Sostiene Pereira*), anche questo romanzo si dipana da un fatto di cronaca:

---

[362] L. DONINELLI, *Macché letteratura, è propaganda*, «Il Giornale», 9 marzo 1994.
[363] R. POLESE, *Luca Doninelli? Un nostalgico dei regimi fascisti*, «Corriere della sera», 10 marzo 1994.
[364] A. TABUCCHI, *Elogio della letteratura* in *Echi di Tabucchi / Echos de Tabucchi*, Actes du Colloque International d'Aix-en-Provence, 12-13 janvier 2007. Textes réunis par Perle Abbrugiati, «Revue d'études italiennes», Université de Provence, numéro spécial, 2007, pp. 17-25.

> la notte del 7 maggio 1996, Carlos Rosa, cittadino portoghese, di anni 25, è stato ucciso in un commissariato della Guarda Nacional Republicana di Sacavem, alla periferia di Lisbona, e il suo corpo è stato ritrovato in un parco pubblico, decapitato e con segni di sevizie[365].

La testa perduta di Damasceno Monteiro diviene così il simbolo della lotta contro le ingiustizie che si verificano nel mondo contro i poveri, gli emarginati, i vinti, le vittime, così come *Sostiene Pereira* è divenuto il simbolo della lotta contro l'oppressione della dittatura. Delle due opere Flavia Brizio-Skov scrive:

> Ces textes littéraires révèlent ce que l'histoire a tu et osent dévoiler l'énigme de l'histoire, c'est-à-dire les raisons qui se cachent derrière les nombreux événements de la vie politique italienne de ce siècle. Ces textes […] parlent en fait de la crise de l'intellectuel d'aujourd'hui, de l'indécision de l'homme de culture pris au piège entre des idéologies fortes et une pensée faible, entre de vieilles valeurs et la fin des grandes idéologies ; ce sont des textes qui racontent comment histoire et littérature sont liées[366].

Il dibattito sulla crisi dell'intellettuale nella metà degli anni '90 si fa sempre più animato e uno dei momenti più rappresentativi di tale panorama è la polemica innescata dalla rubrica «Bustina di Minerva» che il semiologo Umberto Eco (1932) tiene sul settimanale «L'espresso» in cui scrive:

> Se li prende per quel che sanno dire (quando ci riescono) gli intellettuali sono utili alla società, ma solo nei tempi lunghi. Nei tempi brevi possono essere solo professionisti della parola e della ricerca, che possono amministrare una scuola, fare l'ufficio stampa di un partito o di una azienda, suonare il piffero alla rivoluzione. Dire che essi lavorano nei tempi lunghi significa che svolgono la loro funzione prima e dopo, mai durante gli eventi[367].

Su questa prima posizione lo scrittore toscano non conviene con il semiologo piemontese poiché l'intellettuale, a suo avviso, dovrebbe non solo interrogarsi sul reale, sugli avvenimenti che si sviluppano nella società, ma cercare di incidere attivamente nel proprio tempo. E quando all'interno della stessa «Bustina» Eco scrive: «Badate che gli intellettuali, per mestiere, le crisi le

[365] P. DI STEFANO, *Il giallo della testa tagliata*, «Corriere della sera», 12 marzo 1997, p. 31.
[366] F. BRIZIO-SKOV, «Rapport d'Antonio Tabucchi à l'Histoire, au politique» in *Pour Tabucchi. Les rencontres de Fontevraud*, Maison des écrivains étrangers et des traducteurs de Saint-Nazaire (MEET), Septembre 2009, (pp. 115-131), p. 118.
[367] U. ECO, *La bustina di Minerva*, Milano, Bompiani, 2000, p. 264.

creano ma non le risolvono[368]», Tabucchi risponde che «l'ipotetica funzione dell'intellettuale non sia tanto «creare» delle crisi, ma mettere in crisi[369]», funzione che T. opera sia attraverso l'opera letteraria quanto quella giornalistica, generando nel lettore un desiderio di conoscenza e di approfondimento di notizie di attualità[370].

Sulla scia delle riflessioni avute con Eco e interrogandosi sui diritti/doveri dell'intellettuale, il dibattito di T. si sviluppa con lo scrittore lombardo Alberto Arbasino (1930); in un articolo del 1997 quest'ultimo accusa gli intellettuali di essere troppo mediatici, strumentalizzare catastrofi, tragedie, per farsi pubblicità; li accusa di falso buonismo, di finta generosità al solo fine di "apparire", mettersi in mostra, e si domanda ironicamente:

> A chi giova il protagonismo delle "starlets" che si fanno pubblicità alle spalle delle grandi catastrofi, col pretesto di "dare visibilità" (coi loro "numeri" futili) alle immagini drammatiche e non certo nascoste di tutte le televisioni?[371]

Arbasino concorda con Eco sull'incapacità dell'intellettuale di influenzare, tantomeno incidere nell'epoca in cui vive; inoltre li accusa di essere autoreferenziali e indirizzarsi soltanto agli operatori dei *media*, comunicatori, pensatori, maestri, di essere soltanto un'altra *élite*. Consiglia loro piuttosto di innestare dibattiti con i « veri responsabili del Paese e del Potere: i ministri degli Interni, Esteri, Difesa, Tesoro, Lavoro, Sanità, Bilancio, Trasporti» magari per offrire loro un contributo concreto, non soltanto per presentare loro una *pars destruens*, ma fornire piuttosto qualche consiglio pratico su come apportare il loro contributo al fine di migliorare lo *status quo*.

Un'altra tematica "calda" che appare nel dibattito tra T. e Arbasino è quella dell'immigrazione e quest'ultimo continua a sostenere l'ipocrisia degli intellettuali che spesso sostengono tesi troppo vaghe e marcate di finto buonismo, come in occasione della manifestazione tenutasi a Parigi il 22

---

[368] *Ibidem.*
[369] A. TABUCCHI, *La gastrite di Platone*, Palermo, Sellerio, 1998, p. 32.
[370] *Cfr*. A. BOTTA, *An interview with Antonio Tabucchi*, «Contemporary Literature», XXXV, 2 (1994), p. 423.
[371] A. ARBASINO, *Albania, le prediche dei guru*, «Corriere della Sera», 8 marzo 1997.

febbraio 1997 contro le tre leggi sull'immigrazione Pasqua-Debré che rendono più semplice la confisca del passaporto e la memorizzazione delle impronte digitali dell'immigrato che fa domanda per il permesso di soggiorno[372]. Nella sua opera T. si è più volte espresso sul tema dell'immigrazione; vada ricordato, fra tutti, il romanzo *La testa perduta di Damasceno Monteiro* e il pamphlet *Gli zingari e il Rinascimento* in cui denuncia l'ipocrisia e la furbizia della classe politica nell'attuale urbanizzazione del capoluogo toscano.

Continuando la polemica con Arbasino T. ricorda un evento accaduto nel Venerdì Santo della Pasqua 1997, quando una nave militare italiana affonda accidentalmente una motovedetta albanese, la "Kater i Rades", nel tentativo di ostruirgli il percorso: una tragedia durante la quale persero la vita ottantuno persone[373]. T. riprende la vicenda per ricordare anche le parole di Emma Bonino (1948), all'epoca Commissario europeo, che in un articolo accusa gli intellettuali italiani di aver taciuto sulla tragedia albanese[374]; T. replica: «Insomma gli intellettuali sono responsabili se parlano (come, parlando, affermi tu) e sono responsabili se tacciono. Nel nostro Paese, gira e rigira, la colpa è sempre degli intellettuali, muti e loquaci che siano[375]». La replica di Arbasino non si fa attendere e arriva puntuale su «La Repubblica» il giorno seguente; nel presente articolo lo scrittore lombardo apre l'articolo con una panoramica generale sulla *querelle*, scrivendo un articolo che sembra essere marcato da una perenne attualità:

> La confusione sugli intellettuali in politica proseguirà per sempre, esibizionistica e inutile. Ma potrebbe ingannare i cuori più semplici, se non provano a riflettere. Le richieste a quella categoria invece che ad altre più efficienti sono infatti irreali e mitomani, a parte l' ostentazione prolungata di se stessi[376].

[372] ID, *Ma armati di mitra*, «La Repubblica», 15 marzo 1997.
[373] L'episodio è raccontato nella recente ricostruzione in ALESSANDRO LEOGRANDE, *Il naufragio*, Milano, Feltrinelli, 2011. Sul tema della migrazione e della loro non-identità cfr. il saggio ANTONELLA DAL LAGO, *Non persone*, Milano, Feltrinelli, 2004.
[374] ALFONSO TROIANO, *Bonino: Eco e Bobbio, dove siete finiti*, «Corriere della sera», 29 marzo 1997.
[375] A. TABUCCHI, *Intellettuali copritevi, ora piovono pietre, op. cit.*
[376] ALBERTO ARBASINO, *Ma non chiedeteci anche la predica*, «La Repubblica», 2 aprile 1997.

T. stavolta risponde dalle colonne «Corriere della Sera» attraverso l'articolo dal titolo *L'albanese sono io*; in apertura a quest'ultimo si ritrova un'ulteriore riflessione su una possibile definizione dell'intellettuale, esortando Arbasino a entrare attivamente nella questione e dare una risposta possibilmente definitiva nel dibattito. Così T.:

> Ma forse quella lì degli "intellettuali", che Togliatti definì "pidocchi sulla criniera del cavallo" e un giudice recente "rozzi buoi" (l'immaginario loro è sempre zoologico), non è ne' una classe ne' una categoria come vorresti tu. Forse solo una funzione, nel senso della Linguistica, nient'altro. I più (e io fra loro) ci stanno solo il tempo necessario per esprimere un'opinione che ritengono urgente, e poi ritornano alle professioni che danno loro da vivere: contratti non ne hanno, non sono iscritti all'ipotetico sindacato specifico, nella loro carta d'identità non c'è scritto "intellettuale", non sono organici[377].

Come ha già rimarcato, T. qui sottolinea che l'intellettuale, non essendo rinchiudibile a una categoria, è realmente libero di esprimere il proprio giudizio; anzi è doveroso per lui esprimere e alzare la voce per affermare la "funzione intellettuale". T. infatti, non credendo nell'intellettuale organico, crede in chiave gramsciana che l'intellettuale sia chiunque lavori nel mondo della cultura nel momento in cui si espone pubblicamente per dare una sua particolare visione su un avvenimento dato; lo scrittore toscano va però oltre, affermando che una volta ritornato alla propria professione dismette gli abiti intellettuali, cessando di fatto la sua funzione. T. prosegue l'articolo accusando Arbasino di snobismo, o meglio di élitarismo («Vorresti un mondo modellato sulla tua sensibilità e sul tuo buongusto e ti trovi davanti queste macerie»[378]), ma sempre secondo lo scrittore toscano compito dell'intellettuale è ancora offrire alle classi meno colte e "avanzate" degli strumenti per difendere i propri interessi e i propri diritti. E se nell'articolo di Arbasino si cercava di sottolineare che i popoli più penalizzati hanno bisogno di beni primari prima di potersi abbandonare ai "piaceri" della cultura, T., riprendendo un articolo di Eco, riafferma l'idea secondo cui è possibile affermare una cultura della tolleranza soltanto attraverso l'educazione, e questo probabilmente è uno dei

[377] A. TABUCCHI, *L'albanese sono io*, «Corriere della Sera », 7 aprile 1997
[378] *Ivi*.

motivi per cui ha continuato a insegnare all'Università, nonostante il successo in qualità di scrittore.

Un altro *topos* che si riscontra nell'opera tabucchiana è la tematica giudiziaria, che nel corso della presente ricerca viene analizzato soprattutto nei suoi articoli in difesa di Adriano Sofri (1942) accusato dell'omicidio del commissario Luigi Calabresi (1937-1972)[379]. L'ex leader di «Potere operaio» e «Lotta continua» infatti viene condannato a ventidue anni di carcere insieme a Ovidio Bompressi (1947) e Giorgio Pietrostefani (1943). Contrariamente a questi due che si rendono ben presto latitanti, Sofri, come Negri in passato[380], si rende disponibile ad una espiazione della pena in carcere. La bibliografia che ripercorre le vicende è molto ricca e per tale motivo mi soffermo prevalentemente sugli articoli più significativi e sulle opere di T. che trattano tale soggetto. Insieme ad altri intellettuali quali Umberto Eco e Carlo Ginzburg (1939) fra molti, T. chiede la revisione del processo per la sentenza emessa dalla Corte d'Assise di Milano che vede imputati i tre attivisti. La sua opera sembra percorrere per molti aspetti quella del *J'accuse* zoliano, divenendo uno dei massimi portavoce dell'innocenza dell'attivista triestino che come lo scrittore francese sembra ribadire:

> Mon devoir est de parler, je ne veux pas être complice. Mes nuits seraient hantées par le spectre de l'innocent qui expie là-bas, dans la plus affreuse des tortures, un crime qu'il n'a pas commis[381].

[379] Un interesse che, oltre dal dialogo tra Firmino e l'avvocato Loton nel romanzo *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, è dimostrata prevalentemente dalla lunga intervista che T. fa a Francesco Saverio Borrelli, ex magistrato italiano celebre per aver diretto il *pool* di magistrati nell'inchiesta politica *Mani Pulite*, in A. TABUCCHI, FRANCESCO SAVERIO BORRELLI, *Sulla giustizia e dintorni*, «MicroMega» 1/2002, pp. 9- 68 (da «MicroMega» 1-2002).

[380] Toni Negri (1933), anziano professore di *Teorie dello Stato* all'Università di Padova, viene accusato di associazione sovversiva, costituzione di banda armata, insurrezione armata contro i poteri dello stato; dopo un periodo di latitanza in Francia decide di espiare la reclusione per la quale è condannato, come farà successivamente Sofri e per ragioni analoghe: « Je rentre pour signifier la fin des «années de plomb», et la nécessité de libérer tous les camarades encore en prison et ceux qui sont en exil. [...]Je n'ai pas d'autres raisons que politiques de rentrer en Italie et donc en prison. J'éspère évidemment que le temps de mon incarcération sera le plus bref possible, afin de devenir au plus vite un citoyen européen. Mais cela dépend du soutien de l'opinion publique italienne et internationale. » in ROBERT MAGGIORI, JEAN BAPTISTE MARONGIU, *Des responsabilités auxquelles je ne me dérobe pas*, «Libération», 3 juillet 1997.

[381] ÉMILE ZOLA, *J'accuse*, Paris, Mille et une nuit, 1998, p. 10.

Nei numerosi articoli, lettere, interventi l'interesse di T. sembra nascere da un'esigenza di trasparenza per fare luce su un processo che a suo avviso è stato liquidato con troppa leggerezza, mancando di prove concrete e affidandosi soltanto alle parole di Leonardo Marino (1946) ex operaio della Fiat che accusa i tre uomini sopra elencati, e si autoproclama autista dell'auto che condusse alla spedizione e all'omicidio del commissario romano. Ricordando un articolo dello stesso Eco su «Micromega» in cui chiede una revisione del processo a Sofri, T. si domanda ne *La gastrite di Platone* come un suo racconto (*Il battere d'ali di una farfalla a New York può procurare un tifone a Pechino*) o *Una storia semplice*[382] di Sciascia, possa aver influenzato il giudice del processo a Sofri sulla sua sentenza. Il racconto di T. infatti, insieme al libro di Sciascia, viene inserito nella sentenza del primo processo d'appello a Sofri dalla magistrata Laura Bertolé Viale; di questo fatto T. scrive: «Era la prima volta in Italia, dall'Inquisizione e dal ventennio fascista, che due opere di letteratura venivano pubblicamente processate dalle istituzioni giudiziarie[383]».

I numerosi interventi di T. a difesa dell'innocenza di Sofri dimostrano ancora una volta l'ottica di intervento dell'intellettuale nel dibattito civile e giuridico nazionale; soltanto nel momento in cui si accendono i «riflettori mediatici» su una vicenda è possibile, secondo l'autore toscano, svelarne la sua verità. Questo interesse costante di T. sulla vicenda giudiziaria di Sofri sembra derivare dalla volontà di evitare gli stessi errori di un altro celebre errore giudiziario: il caso Pinelli[384]. T. ha sempre presente e si batte incessantemente per la scarcerazione, tanto da rivolgersi, sull'esempio illustre di Zola, direttamente al capo dello Stato affinché intercedesse per la grazia verso Sofri Bompressi e Pietrostefani. In un lungo articolo apparso sul «Corriere della Sera», ricorda l'opera di Ginzburg *Il giudice e lo storico* che esamina l'*iter* del

[382] Rispettivamente: A. TABUCCHI, *La gastrite di Platone*, Palermo, Sellerio, 1998, ID, *L'angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 1991, la seconda opera è: L. SCIASCIA, *Una storia semplice*, Milano, Adelphi, 1989.
[383] A. TABUCCHI, *L'oca al passo*, *op. cit*., p. 141.
[384] Descritto prevalentemente in due opere: A.A.V.V., *Il malore attivo dell'anarchico Pinelli*, Palermo, Sellerio, 1996 e A.SOFRI, *La notte che Pinelli*, Palermo, Sellerio, 2009.

processo Sofri sottolineando quanto la voce dell'intellettuale è ininfluente in un Paese come l'Italia:

> Tale libro è tradotto in tutta Europa, rappresenta un' accusa per l' Italia e un motivo di vergogna per la coscienza di ogni italiano, non è mai stato smentito da chicchessia e non è mai stato preso in considerazione da tutti i giudici che hanno celebrato i numerosi processi, a conferma di quanto le istituzioni italiane tengano in disprezzo, più che le opinioni, le convinzioni documentate degli studiosi e degli intellettuali[385].

Apparentemente infatti l'opera dell'intellettuale appare essere ininfluente, ma allo stesso tempo un obbligo morale nei confronti dell'intellettuale medesimo che non si può sottrarre al bisogno di esprimere la propria voce, in questo caso chiedendo a Carlo Azeglio Ciampi (1920) perché esprimesse il proprio consenso di grazia a Sofri. E Ginzburg, come T., sa che la sua opera non farà uscire Sofri e i suoi compagni dal carcere, ma spera che con il suo contributo si possa alimentare «una tensione europea intorno ad un caso scandaloso[386]» e puntare i riflettori su un episodio che si augura non ripetersi più:

> Comme cette affaire s'est mal terminée, par la condamnation de ceux que je crois innocents, il me serait, hélas! facile de dire que mon travail n'a pas eu d'effet. J'espère cependant que le livre contribue à maintenir une «tension» européenne autour d'une affaire proprement scandaleuse. Il y a une sorte d'intérêt général démocratique dans le fait de donner à voir comment fonctionne un procès concret. Et pour celui-ci, j'ai voulu montrer, puisque le doute doit profiter à l'accusé, qu'il n'y avait même pas de doute, qu'il n'y avait rien[387]!

Essendo Ginzburg specialista delle mitologie e delle credenze popolari e avendo letto molti processi d'inquisizione del Cinquecento e Seicento, ha analizzato gli atti del processo Sofri con gli stessi strumenti e tecniche utilizzate per trattare i processi di stregoneria per stendere la sua opera di difesa a Sofri ne *Il giudice e lo storico*. Come viene espresso anche in molti articoli di T., nell'idea di fondo di Ginzburg c'è lo stupore derivante dalla decisione dei

[385] A. TABUCCHI, *La grazia ad Adriano Sofri, lettera aperta al presidente della Repubblica*, «Corriere della Sera», 17 agosto 2001
[386] CARLO GINZBURG, *Il giudice e lo storico*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 21.
[387] ROBERT MAGGIORI, *Carlo Ginzburg: «Les juges se sont comportés en piètres historiens»*, «Libération», 9 ottobre 1997.

giudici che hanno accolto le deposizioni di Marino condannando di fatto i tre imputati:

> D'après le «contexte», quoi qu'ils disent, les trois anciens militants de Lotta Continua ne pouvaient pas être innocents. Cela rappelle quelque chose. Jadis, si la femme soupçonnée de sorcellerie avouait, elle était évidemment condamnée; si elle se taisait malgré la torture, ou si elle mentait, c'est qu'elle avait subi un envoûtement, un maleficium taciturnitatis, ou qu'elle était «fille» du diable menteur. Elle était condamnée dans tous les cas[388].

Attraverso questa ingiustizia i tre mettono in luce le disfunzioni dell'intero sistema giudiziario italiano; il *trait d'union* tra Eco, Sciascia, Ginzburg e T. è l'idea che se anche Sofri fosse colpevole, le ragioni che hanno condotto i giudici a dichiararlo tale non siano valide, e per questa ragione chiedono una revisione del processo. Particolarmente T. continua a scrivere sulla vicenda; ancora nel 2002, in occasione del sessantesimo compleanno di Sofri, si augura ancora una revisione del processo nell'auspicio che l'Italia possa così diventare un Paese "normale", indirizzandosi al presidente della Repubblica :

> In questa baldoria forse un piccolo gesto apparentemente insignificante da parte di chi può farlo, e invece estremamente significativo. Vorrebbe dire tante cose, agli italiani. Oltre che ripristinare un senso di legalità ormai in apnea, anche un messaggio a suo modo storico[389].

Il ritratto che emerge dalla presente ricerca è di uno scrittore che ha usato il linguaggio della letteratura così come quello dello giornalismo, raramente quello della radio e televisione, per svolgere la sua "funzione intellettuale"; come ha scritto nell'articolo *Catullo e il cardellino*[390] i suoi interessi sono variegati e vanno dalla politica al giornalismo d'inchiesta, dalla *littérature de gare* a quella fantastica e tutte, come si è visto, hanno per lui pari valore. Uno scrittore che si è servito della sua immagine pubblica cercando incessantemente di scuotere le coscienze dei suoi lettori affinché si formassero

[388] *Ibidem*
[389] A. TABUCCHI, *Sofri, una grazia per l'Italia*, «L'Unità», 1 agosto 2002.
[390] A. TABUCCHI, *Catullo e il cardellino*, «MicroMega», 2/1996.

pensiero critico e non accettassero passivamente ciò che i *media* impongono come notizie; vadano ricordati i numerosi articoli di attualità che ha scritto per «El País», «Le Monde», «La Repubblica» e «L'Unità» e la collaborazione per la nascita de «Il fatto quotidiano». Ma nonostante ciò riconosce di essere principalmente un professore e uno scrittore, e in quanto tale dopo aver espresso le proprie opinioni dalle pagine di riviste e quotidiani europei, ritorna al dominio della letteratura, che sovente si intende nell'*opus* tabucchiano come un'altra forma di impegno, come si evince dall'epilogo della raccolta di articoli giornalistici *L'oca al passo*:

> «Chi ha scritto queste pagine è uno scrittore di letteratura. […] È giusto che uno scrittore, a un certo punto, ceda il testimone della visione diretta della realtà e riprenda i suoi strumenti più consoni. È quello che faccio, chiudendo questo libro. Il futuro è di vostra competenza: pensateci voi»[391]

[391] A. TABUCCHI, *L'oca al passo*, Milano, Feltrinelli, 2006.

5.2

GIANMARCO GALLOTTA, *(Infra)leggere Tabucchi: (d)istruzioni per l'uso,* XVII Congresso ADI (Associazione degli Italianisti Italiani)*, Università degli studi di Roma (Sapienza), 18-21/09/2013,* [in corso di pubblicazione negli Atti del XVII Congresso Adi, Pisa, ETS].

> Certo, anche questo girare attorno al libro, leggerci intorno prima di leggerci dentro, fa parte del piacere del libro nuovo, ma come tutti i piaceri preliminari ha una sua durata ottimale se si vuole che serva a spingere verso il piacere più consistente della consumazione dell'atto, cioè della lettura del libro[392].

Quando si pensa alle opere di Antonio Tabucchi e ci si sofferma sugli elementi paratestuali in esse presenti, una delle prime questioni che il lettore si pone è in quale misura questi lo abbiano condotto ad una maggiore comprensione del testo, o abbiano piuttosto reso la sua lettura più complessa proprio a causa dei suddetti. Uno degli obiettivi fondamentali per lo scrittore toscano nella creazione dell'oggetto-libro è stato probabilmente quello di preservare quel "piacere preliminare" al quale Calvino faceva riferimento, al fine di creare un'attrattiva intorno alla sua opera anche dal profilo estetico, oltre che da quello meramente letterario, facendo proprie le nozioni elaborate da Marco Santoro secondo cui:

> Un libro, è noto, è lo strumento in virtù del quale un individuo (o un gruppo di individui oppure una istituzione) intende comunicare al prossimo un messaggio, creativo o critico o normativo che sia. Parimenti, però, un libro è anche un oggetto materiale, un manufatto, per la cui edificazione sono state sempre e comunque attivate precise e non casuali strategie[393].

Per preservare questo intento, Tabucchi si serve molto delle arti figurative, pittura e fotografia[394] *in primis*, scegliendo spesso personalmente le prime di

[392] ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 8-9.
[393] MARCO SANTORO, *Storia del libro italiano. Libro e società in Italia dal Quattrocento al Novecento*, Milano, Editrice Bibliografica, 2004, p. 135.
[394] Numerosi sono gli studi sull'opera di Tabucchi intorno a questi due elementi, ma rimando principalmente a due saggi: THEA RIMINI, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio editore, 2011, che si sofferma, nella seconda, parte

copertina delle sue opere, e talvolta creando delle "corrispondenze" tra testo letterario ed immagine.

Questo studio si propone pertanto di analizzare l'insieme degli elementi paratestuali, con particolare attenzione a quelli peritestuali, dell'*opus* tabucchiano, dal primo romanzo *Piazza d'Italia*[395] (Bompiani, 1975) all'ultima opera pubblicata postuma *Di tutto resta un poco*[396] per comprendere quanto elementi iconografici e paratestuali siano cornice (più precisamente "soglia"[397], come sono stati definiti da Gérard Génette) del testo, o qualcosa in più che questo.

La prima opera pubblicata è dunque *Piazza d'Italia*; l'edizione adoperata in questo studio è la seconda per i tipi Feltrinelli. La foto in copertina dal titolo *Arresti a Torino* (1914) da «L'Illustrazione italiana» ritrae la cattura a seguito degli scontri tra carabinieri e manifestanti che scioperavano e lottavano per la mancanza dei generi alimentari a seguito dell'inizio della I Guerra Mondiale. La foto ritrae così una delle tante manifestazioni in Italia di quegli anni che sembra riflettere uno dei *leitmotiv* del romanzo: gli scontri, le manifestazioni per i diritti che accomunano i protagonisti dell'opera. Ed è certamente questo il motivo cardine per cui Tabucchi ha scelto di porre questa foto come copertina alla sua prima opera. È inoltre interessante rilevare che *Cabiria*, il film di Giovanni Pastrone che viene proiettato nel *Cineteatro Splendor* nel romanzo[398], e che crea attesa fra gli abitanti di Borgo e dei paesi limitrofi, sia stato proiettato proprio a Torino il 18 aprile 1914 al Teatro Vittorio Emanuele II. Altra differenza capitale tra la prima e la seconda edizione è che se come sottotitolo della prima compariva la dicitura "romanzo", nella seconda Tabucchi ha preferito ripristinare il sottotitolo suggerito, e mai approvato alla

---

sull'elemento fotografico mentre nella terza su quello pittorico. Principalmente alla fotografia è dedicato il capitolo *Una scrittura visuale: la fotografia e il sogno fra presenza e assenza presente* in NIVES TRENTINI, *Una scrittura in partita doppia*, Roma, Bulzoni, 2003.

[395] A. TABUCCHI, *Piazza d'Italia*, Milano, Bompiani, 1975.

[396] ID, *Di tutto resta un poco* (a cura di Anna Dolfi), Milano, Feltrinelli, 2013.

[397] GÉRARD GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

[398] Per la funzione del film di Pastrone nel romanzo tabucchiano cfr. THEA RIMINI, *La cine(biblio)teca di Tabucchi : il montaggio di Piazza d'Italia* , « Italies », Revue d'Études Italiennes, Université de Provence, n° spécial, Echi di Tabucchi / Échos de Tabucchi.

Bompiani (dove era stato pubblicato in un primo momento), *Favola popolare in tre tempi, un'epilogo e un'appendice*; così già dalla prima opera Tabucchi mostra una capacità di commistione di diversi stili e diversi linguaggi, in questo caso quello narrativo e quello cinematografico. Ma è da quest'ultimo che lo scrittore toscano sembra essersi ispirato maggiormente nella costruzione dell'impianto dell'opera; in particolar modo da quel *Lezioni di montaggio* di Sergei M. Eisenstein che viene ripubblicato per Einaudi[399] l'anno precedente alla stesura di *Piazza d'Italia*[400]. Vada notato, a tale proposito, la struttura del romanzo, che si divide in *Epilogo* (posto come *incipit*, che indica l'uso "giocoso" e atemporale di Tabucchi proprio degli elementi paratestuali) *Primo tempo*, *Secondo Tempo*, *Terzo tempo* ed *Appendice*; questo espediente consente allo scrittore toscano di muovere i personaggi in un tempo indefinito della narrazione, e di servirsi di diverse tecniche cinematografiche nella stesura narrativa[401]. Da questa seconda edizione Tabucchi comincia ad accompagnare le opere con delle preziose note, che talvolta sono scritte a distanza di anni (in questo caso si tratta di un epitesto pubblicato vent'anni dopo la prima pubblicazione), e servono a riflettere sulla genesi del libro stesso, come un contenuto speciale di un *dvd*, prima che il lettore prema il tasto *play* (avvio della lettura). Vada infine ricordato che l'edizione del 1993 si avvale di una preziosa quarta di copertina di Cesare Segre che sfortunatamente non è stata mantenuta nella successiva e più diffusa edizione Feltrinelli:

> I lettori di Tabucchi sanno con che finezza, persino sofisticazione, egli abbia poi sviluppato le sue invenzioni fantastiche, realizzando un cosmopolitismo anche

[399] SERGUEÏ MIKHAÏLOVITCH EISENSTEIN, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1972.

[400] In un epitesto troviamo: «Quando ho scritto *Piazza d'Italia* ero sotto l'influenza delle lezioni di montaggio di Ejzenstein che mi hanno dato l'idea di strutturare questo romanzo in una maniera, se non direttamente cinematografica perlomeno a quadretti e secondo delle brachilogie, dei salti temporali che possono in qualche modo ricordare il cinema. Quando scrivo, forse penso anche un po' al cinema, perché il cinema mi ha formato» in MAURIZIO CELLA, ELEONORA PINORI (a cura di), Antonio Tabucchi, aprile 1995, in www.alleo.it/files/docs/people/tabucchi.pdf, p. 4, consultato il 12 agosto 2013.

[401] Per la "costruzione cinematografica" di *Piazza d'Italia* rimando all'articolo THEA RIMINI, *La cine(biblio)teca di Tabucchi : il montaggio di Piazza d'Italia* », in « Italies » , N° spécial | 2007, mis en ligne le 01 octobre 2011, consultato il 2 agosto 2013, URL : http://italies.revues.org/3726.

> culturale che offre uno spazio inesauribile alle sue costruzioni mentali, e mettendo a punto accorgimenti espositivi preziosi e impalpabili. Tanto più utile ora constatare, rileggendo questo libro che rimane bellissimo anche accanto a quelli che l'hanno seguito, le origini toscane, terragne, che lo scrittore non ha rinnegato nella sua ormai imprescindibile internazionalità[402].

Ma ciò che si trova a partire dalla seconda edizione dell'opera è una riflessione dello stesso autore che, durante tutto il corso della sua produzione letteraria, utilizza costantemente la Storia come sfondo alla microstoria narrativa, ricorrendo agli eventi e alla letteratura con un fine sovente pedagogico, come si legge nella quarta di copertina di *Piazza d'Italia*: «Questo libro è memoria, una memoria lunga che si oppone alla memoria breve dei mass media. Io ho sempre creduto nella letteratura come memoria».

Notturno indiano[403] è la seconda opera pubblicata da Tabucchi per la casa editrice Sellerio[404], all'epoca piccola realtà con la quale lo scrittore aveva un rapporto privilegiato con la titolare[405] la quale, come era sua abitudine operare con gli scrittori, gli concedeva assoluta libertà. Ed è quello che l'autore farà nelle sette opere che pubblicherà con questa casa editrice, cioè scegliere gli elementi paratestuali che accompagnano le sue opere; a partire da questa seconda opera in cui, ad esempio, decide di porre un particolare del XV secolo della miniatura su pergamena di Behzad. Come epigrafe a quest'opera Tabucchi inserisce una citazione di Maurice Blanchot: «Le persone che dormono male sembrano essere più o meno colpevoli: che cosa fanno? Rendono la notte presente». Il primo aspetto che è possibile evidenziare il sostantivo *notte*, aggettivato nel titolo, ma è il verbo *dormire* il *leitmotiv* del

---

[402] *Cfr*. l'edizione: A. TABUCCHI, *Piazza d'Italia*, Milano Feltrinelli, 1993.
[403] ID, *Notturno indiano*, Palermo, Sellerio, 1984.
[404] La scelta di questa casa editrice, ed in particolare della collana «La memoria», sembra essere particolarmente idonea per Tabucchi; una collana che, nata dalla preziosa consulenza di Leonardo Sciascia, come si legge dal loro *website*, risulta essere «elegante nella grafica e nei materiali […] raccoglie opere letterarie dimenticate e nuove, preferibilmente di rapida lettura, narrative ma non esclusivamente e necessariamente: anche storia (si pensi alle cronache di Croce), critica e polemica politico-culturale (si pensi agli scritti di Canfora o al *Caso Moro* di Sciascia). Il nome «La memoria» indica la predilezione per autori, testi o fatti da strappare all'oblio», in http://sellerio.it/it/catalogo/Memoria/82, consultato il 12 agosto 2013.
[405] Vada ricordato in merito al rapporto dello scrittore con l'editore Sellerio l'articolo scritto in occasione della scomparsa della fondatrice, in A. TABUCCHI, *Elvira Sellerio la signora di Sciascia e Calilleri Il ricordo*, «La Repubblica», 4 agosto 2010.

romanzo, oltre che nell'intera opera di Tabucchi, in cui il rapporto sonno/veglia è sempre presente[406]. Accanto a questo elemento troviamo il tema del viaggio, come lo stesso autore rimarca nella *Nota* introduttiva al testo, oltre quello della ricerca identitaria, come si evince ancora dalla nota, che quindi viene ad assumere una sorta di finestra sull'universo letterario dell'autore. E se le note autoriali rappresentano una geografia ed una mappa nella sua produzione letteraria, l'apertura di *Notturno indiano* è accompagnata da un'*Indice dei luoghi di questo libro*, come se si trattasse di un invito dell'autore al lettore a seguire i percorsi del protagonista.

La copertina dell'opera successiva *Piccoli equivoci senza importanza*[407] ritrae un particolare dell'opera del pittore Leonardo Cremonini *Les entraves entrouvertes* (1980-82); questa scelta di Tabucchi dell'opera del pittore bolognese, amico di numerosi scrittori quali Italo Calvino e Dino Buzzati, e apprezzato maggiormente all'estero (Francia ed America *in primis*) che in patria, sembra essere dettata da un sentire affine verso un realismo psicologico e per le numerose allusioni ed evocazioni simboliche presenti nelle sue opere, così prossime anche alla sua narrativa. Come avviene in altre opere di Tabucchi, anche la *Nota* di questa raccolta fornisce al lettore degli elementi utili ad una maggiore comprensione della narrazione, come il racconto sulla genesi dell'opera, mentre in altri passaggi sembra piuttosto accentuarsi una poetica dell'arbitrarietà. Alcuni di questi passaggi potrebbero infatti lasciare interdetto il lettore dell'opera, ad esempio quando l'autore scrive «per le imprevedibili circostanze della vita, che una certa cosa che era "così" era invece anche in un altro modo[408]», aprendo il testo ad una serie di possiblità che rendono impraticabile una lettura univoca dell'opera. È il caso dei due racconti *Aspettando l'inverno* e *I treni che vanno a Madras*, che lo stesso autore immagina essere inspirato rispettivamente da Henry James e Kipling; e

[406] La bibliografia presente su questa tematica è molto ricca, ma abbastanza esaustivo è lo studio presente in NIVES TRENTINI, *Towards a Study of Dream in Antonio Tabucchi*, in «Spunti e ricerche», 12, 1996/97.
[407] A. TABUCCHI, *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1985.
[408] ID, *Il gioco del rovescio*, *op. cit*., p. 5.

con un finale colmo di *saudade*, Tabucchi termina la nota con il rimpianto di non poter mai leggere questi racconti scritti dai due autori sopra menzionati. Emerge inoltre, sin dall'introduzione, quel rapporto sonno/veglia già presente nella *Nota* al *Notturno indiano*, e la presenza di quel fantasma narratore (in particolare quando tratta la genesi de *Gli incanti* e *Any where out of the world*), che rende la sua narrativa così prossima a quella pirandelliana.

Il romanzo successivo dal titolo *Il filo dell'orizzonte*[409] viene pubblicato per la collana «I Narratori» di Feltrinelli, la medesima della raccolta precedente, che vede annoverare tra gli scrittori in essa presenti per lo più autori stranieri; si pensi che i soli autori italiani oltre quello toscano erano, a quella data, soltanto Gianni Celati e Stefano Benni. La prima di copertina di questa edizione è un fotogramma del film *Parfait Amour* (1985) di Jean Van de Velde; questa testimoniando la forte influenza ed i continui riferimenti che l'opera di Tabucchi opera nei confronti del cinema, raffigura un uomo in abiti formali che togliendosi un cappello in cenno di saluto, rivela il volto di un bambino, presentando già in apertura quella che sarà la tematica del romanzo: la ricerca di un'identità. Resta da indagare il motivo per cui l'edizione successiva che vede il titolo entrare nella più diffusa collana «Universale Economica Feltrinelli», abbia in copertina l'opera *Room by the sea* (1951) di Edward Hopper, e se tale scelta sia stata ricercata dall'autore. Tenendo presente la trama dell'opera, cioè la fotografia che è alla base della ricerca del protagonista, il tema della ricerca identitaria sembra essere, come per *Notturno indiano*, il vero motore della narrazione. E per valorizzare questa "soglia" dell'opera che Tabucchi, oltre questo elemento, si serve di una citazione di Vladimir Jankélévitch posta in epigrafe: «L'essere stato appartiene in qualche modo a un "terzo genere", radicalmente eterogeneo all'essere come al non-essere». Altro elemento che arricchisce (e probabilmente crea ulteriori dubbi al lettore) è la *Nota* al testo che in questo romanzo, così come per altri successivi, arriva in margine all'opera. In essa Tabucchi illustra sommariamente il luogo della genesi dell'opera, che sapremo essere Genova all'epoca in cui lo scrittore

[409] A. TABUCCHI, *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1986.

insegnava in quell'Università [410], e fornisce qualche rapida descrizione sull'onomastica del protagonista, Spino, che presenta sulla scena con caratteri indefiniti[411], così come si vedrà operare anche per il personaggio Pereira, come si vedrà in seguito. Un interessante epitesto viene pubblicato in *Ma che cosa ha da ridere il signor Spino*[412], in cui Tabucchi fornisce la chiave di lettura del romanzo, offrendo tre ipotesi. La prima vede il riso finale strettamente legato all'umorismo pirandelliano; in questa chiave va letta quindi la ricerca di Spino verso una guarigione, una catarsi, un distacco dalla propria condizione di malattia, ad una che lo vede capace di ridere dei propri mali che lo tenevano prigioniero. La seconda ipotesi Tabucchi la lega ad un'ascendenza bergsoniana; l'autore vede infatti il personaggio che «alla fine del suo percorso capisce che ha giocato al gioco dell'oca, e che forse la vita stessa è un gioco dell'oca[413]», ed una volta realizzato che non è più personaggio (Tabucchi parla di "marionetta") non può fare altro che ridere sulla sua condizione. La terza ipotesi, sempre di matrice bergsoniana è legata alle due precedenti: «Per un istante egli (Spino) si trova ridicolo: trova cioè ridicola la parte che gli è stata assegnata. Ridendo la nega[414]». In tale negazione evade dalla sua vita, non riconoscendosi più in essa. Ma, come spesso accade nelle sue note, l'intento dell'autore è quello di creare anche in questo epitesto dubbio, incertezza nel lettore; così come scrive nel finale aperto «Ma allora di che cosa, o di chi, ride il signor Spino? Forse ride di me, che lo scrivevo[415]».

Nella nota introduttiva alla raccolta successiva *I volatili del Beato angelico* [416] Tabucchi parla non più, come in precedenza, di personaggi-fantasmi che hanno dettato il loro racconto, seguendo la linea tracciata da Pirandello, bensì di "muse", che qualifica come "zoppe", quasi volesse dare

[410] Cfr. *Autopsia* in A. TABUCCHI, *Autobiografie altrui: poetiche a posteriori*, *op. cit*., pp. 61-68.
[411] «Qualcuno potrà osservare che è un'abbreviazione di Spinoza […] ma certo significa anche altre cose.» in A. TABUCCHI, *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 107.
[412] ID, *Autobiografie altrui: poetiche a posteriori*, *op. cit*., pp. 51-59.
[413] *Ivi, op. cit.*, p. 56.
[414] *Ivi*, p. 59.
[415] *Ibidem*.
[416] A. TABUCCHI, *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio editore, 1987.

una spiegazione alla forma-racconto della raccolta, spesso preferita dall'autore al romanzo. Tabucchi inoltre inserisce qui la sua idea della funzione interrogativa della letteratura che pone dubbi e non offre risposte, tematica che ritroveremo in seguito ne *La gastrite di Platone*, così come in altre opere successive che verranno analizzate in questo lavoro.

L'opera successiva è *Un baule pieno di gente*[417], dal sottotitolo *Scritti su Fernando Pessoa*; la copertina utilizzata per quest'opera rappresenta la sagoma del poeta lusitano, in una composizione fotografica di Gonzalo Armero e Diego Lara inserita nel numero fotografico che la rivista «Poesia» dedicò a Fernando Pessoa nella primavera 1980. Nella nota introduttiva a questa raccolta di pensieri sul suo autore più amato, Tabucchi cerca di fornire una chiave di lettura non univoca al testo, attraverso il ricorso all'eteronimia. Ad impreziosire il testo arriva inoltre sia l'intervista ad Andrea Zanzotto sull'opera di Pessoa, e in generale sulla poesia del Novecento, sia alcune epistole dell'autore portoghese, tra cui quelle con Ophélia Queiroz[418].

La raccolta successiva *L'angelo nero* [419] viene pubblicata anch'essa dapprima nella collana de «I Narratori» e poi ripubblicata nell' «Universale Economica Feltrinelli»; in quest'occasione però (diversamente da quanto è avvenuto per *Il filo dell'orizzonte*) conserva la prima di copertina in cui è rappresentato il dipinto *The Surrealist* (1947) di Victor Brauner che dimostra, ancora una volta, il coinvolgimento dello scrittore per l'arte pittorica, ed il vivo interesse dello scrittore per questo movimento [420]. Nella nota introduttiva Tabucchi fornisce indicazioni sul titolo, ovviamente omaggio alla poesia omonima di Montale[421], e in merito alla genesi di questi racconti narra del solito affaticamento legato al travaglio letterario per descrivere la volontà dei

[417] A. TABUCCHI, *Un baule pieno di gente*, Milano, Feltrinelli, 1990.
[418] Pubblicate integralmente in FERNANDO PESSOA, *Lettere alla fidanzata*, Milano, Adelphi, 1988.
[419] A. TABUCCHI, *L'angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 1991.
[420] Interesse verso il movimento surrealista presente sin dai suoi studi giovanili, avvalorato da una tesi presso l'Università di Pisa intitolata *Il Surrealismo in Portogallo*.
[421] EUGENIO MONTALE, *Satura*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1971.

suoi personaggi, qui definiti appunto "angeli" da un aspetto macabro, che di conseguenza dettano tetri racconti.

La forma-racconto prende il sopravvento sul Tabucchi di quegli anni che, dopo *L'angelo nero*, pubblica la fortunata raccolta *Sogni di sogni*[422]. Come prima di copertina Tabucchi sceglie l'opera pittorica *Il sogno* (1883) di Pierre Puvis de Chavannes il quale rappresenta un giovane uomo, probabilmente un viaggiatore, che riceve in sogno tre donne, *Amore*, *Gloria* e *Fortuna*. Come lo spettatore di Pierre Puvis de Chavannes può vedere visualizzati le protagoniste del sogno del giovane, allo stesso modo il lettore di Tabucchi può leggere dei sogni di venti artisti, tra i più amati dallo scrittore. Come epigrafe all'opera l'autore riporta un passaggio di un'antica canzone cinese[423], mentre nella nota iniziale l'autore ripercorre la genesi dell'opera, cioè quel desiderio eteronomico nel conoscere i sogni di alcuni dei suoi artisti preferiti e, nell'impossibilità di farlo, chiamare in causa la letteratura per supplire a questa mancanza. Altro aspetto da rilevare sono in appendice le brevi biografie in cui l'autore, con pochi e rapidi tratti, accenna in chiave ironica al vissuto dei personaggi citati nella raccolta.

Il romanzo successivo *Requiem*[424] scritto in portoghese e pubblicato nella versione italiana per Feltrinelli, vede in copertina la fotografia di un particolare del Palazzo Fronteira di Lisbona scattata dal maestro della fotografia, d'architettura e d'arredi Massimo Listri. In questa versione ciò che emerge nella nota introduttiva dell'autore, e quella postuma del traduttore, è la complessità connessa alla traduzione, le ragioni dell'autore a scrivere in una lingua altra dalla sua, e le difficoltà riscontrate dal traduttore nell'operare determinate scelte stilistiche. Un interessante epitesto correlato è possibile trovarlo in *Un universo in una sillaba*[425], in cui Tabucchi ricostruisce la genesi del romanzo, cioè l'affettuoso ricordo del sogno del padre in un caffè di Parigi

[422] A. TABUCCHI, *Sogni di Sogni*, Palermo, Sellerio editore, 1992.
[423] «Sotto il mandorlo della tua donna, quando la prima luna d'agosto sorge dietro la casa, potrai sognare, se gli dèi sorridono, i sogni di un altro.»
[424] ID, *Requiem*, Milano, Feltrinelli, 1992.
[425] ID, *Autobiografie altrui: poetiche a posteriori*, *op. cit*., pp. 15-39.

(da cui il sottotitolo al romanzo *Un'allucinazione*), che diventa l'*incipit* dell'opera. Altre caratteristiche affrontate in questo capitolo sono il rapporto scrittura-oralità, questione sempre presente nella narrativa tabucchiana, e la difficoltà di trasporre i sogni in scrittura, ma soprattutto il paragrafo *Evocazione, convocazione, fantasmi* che, di chiara ascendenza pirandelliana, è centrale per comprendere l'*opus* tabucchiano. Inoltre, come per *Notturno indiano* in cui Tabucchi aveva fornito una mappa dei luoghi visitati dal protagonista, di questo "viaggio nell'incoscio" Tabucchi presenta in apertura i personaggi che incontrerà durante il suo percorso di memoria dantesca.

Il romanzo successivo, certamente il più celebre dell'autore toscano, è *Sostiene Pereira*[426]. Pubblicato per Feltrinelli, il libro si presenta con in copertina una fotografia di Manfred Hamm del caffè *A Brasileira*, sito in *rua Garrett* a Lisbona, storico luogo di ritrovo tra intellettuali ed artisti, tra i quali lo scrittore Fernando Pessoa, oltre che il modesto giornalista del romanzo. Ciò che colpisce della quarta di copertina è, oltre le lusinghevoli parole della poetessa e scrittrice Lalla Romano, il giudizio del critico letterario Angelo Guglielmi il quale suggerisce una lettura dell'opera in chiave storica, proponendo al lettore di operare un parallelo tra l'epoca nella quale il romanzo è ambientato (Lisbona, 1938, salazarismo) e l'Italia dei giorni in cui il romanzo veniva pubblicato (vada ricordata la nascita del berlusconismo). Altro aspetto rilevante che dovrebbe fornire indicazioni al lettore è il sottotitolo *Una testimonianza* che dovrebbe giustificare il sintagma "Sostiene" utilizzato durante tutto il corso della narrazione, e i numerosi passaggi del testo narrati con una focalizzazione esterna. Ad arricchire il testo è la *Nota*, che in quest'opera viene presentata alla fine del romanzo, in cui l'autore fornisce, come ha abituato il lettore, indicazioni circa la genesi del romanzo; come in quasi tutte le opere finora analizzate, anche in questo caso presenta il protagonista come un *fantasma*, come qualcuno che gli ha dettato la sua storia. Ma l'aspetto originale è che per la prima volta nella sua opera un personaggio letterario sembra essere ispirato da un personaggio reale, in questo caso un

[426] ID, *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli, 1994.

giornalista che l'autore ha conosciuto "fuggevolmente" qualche anno addietro a Parigi. Sono inoltre presenti in nota numerosi passaggi che, come si è visto già in precedenza, rendono possibile un paragone dell'opera tabucchiana a quella pirandelliana[427].

Il romanzo successivo, il fortunato *La testa perduta di Damasceno Monteiro*[428], raffigura in copertina un particolare della *Guernica* (1937) di Picasso, *La cabeza de la estatua-guerrero*. Il particolare di un uomo privato del suo corpo si inserisce nel quadro di Picasso in una più ampia logica di dramma e distruzione generale dovuti al bombardamento della città spagnola, e rappresenta l'opposizione del pittore spagnolo ai totalitarismi che si svilupparono in Europa nel XX secolo. Allo stesso modo, nel romanzo di Tabucchi, la decapitazione del giovane Damasceno diviene simbolo di ingiustizia e maltrattamento ad opera delle forze dell'ordine nella società contemporanea, e l'opera narrativa si pone l'obiettivo di denunciare questa barbarie. Da rimarcare nell'*incipit*, oltre che un passaggio della poesia *Science fiction* di Carlos Drummond de Andrade, è la dedica del romanzo sia ad un personaggio reale che ad uno fittizio. Il primo è Antonio Cassese, ex presidente del Tribunale Penale Internazionale dell' Aia, il secondo Manolo il gitano, protagonista del romanzo, che indica il profondo interesse da parte dell'autore ad un popolo perseguitato, quello appunto degli zingari. *La testa perduta di Damasceno Monteiro* diviene così il simbolo della lotta contro le ingiustizie che si verificano nel mondo a danno di poveri, emarginati, vinti, vittime, così come *Sostiene Pereira* è divenuto il simbolo della lotta contro l'oppressione della dittatura. Se *Sostiene Pereira* trae origine dall'incontro di Tabucchi con il giornalista-esule portoghese, questo romanzo, come scrive nella nota finale[429],

[427] «In quel privilegiato spazio che precede il momento di prendere sonno e che per me è lo spazio più idoneo per ricevere le visite dei miei personaggi, gli dissi che tornasse ancoram che si confidasse con me, che mi raccontasse la sua storia.» in A. TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, *op. cit*., p. 213 che ricorda *La tragedia di un personaggio* pirandelliana o ancora *i Sei personaggi in cerca d'autore*.
[428] A. TABUCCHI, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Milano, Feltrinelli, 1997.
[429] ID, *Sostiene Pereira*, *op. cit*., pp. 211-214.

nasce da un fatto di cronaca nera, la morte di un cittadino portoghese in un commissariato di polizia[430].

Si potrebbe affermare che sin da questi anni l'interesse per le tematiche civili, sebbene da sempre presenti nelle sue opere, si intensificano, e daranno vita ad una serie di articoli e dibattiti che culmineranno nell'opera *La gastrite di Platone*[431]. La raccolta di saggi e scambi epistolari, seguita ad una serie di riflessioni e di scambi con Umberto Eco circa il ruolo dell'intellettuale nella società contemporanea, in apertura ha una dedica a due intellettuali che hanno strenuamente difeso il loro ruolo, quali Pier Paolo Pasolini e Leonardo Sciascia. In epigrafe troviamo inoltre diverse citazioni, alcune delle quali sembrano non avere attinenza col testo (Primo Levi, Groucho Marx, Eugène Ionesco, Giacomo Leopardi), mentre altre (come le sentenze contro Sofri Bompressi e Pietrostefani) sottolineano la possibilità ed il dovere dell'intellettuale di intervenire nel dibattito sulla *res* pubblica. Come ha sovente sottolineato nella nota iniziale anche nel *Prologo* l'autore fornisce indicazioni circa la genesi dell'opera, vale a dire il dibattito seguito alla pubblicazione di un articolo di Umberto Eco[432]. L'opera raccoglie molteplici scambi epistolari tra l'autore ed Adriano Sofri, incriminato di essere ispiratore e mandante dell'omicidio del commissario Luigi Calabresi, di cui Tabucchi cerca di dimostrarne l'innocenza. Mentre l'edizione francese termina con una lettera di risposta di Sofri a dei quesiti di Tabucchi, l'edizione italiana chiude con un «Epilogo provvisorio, sottotitolo Ove si decide di sospendere la trattazione di uno degli argomenti di questo libro affidandone l'eventuale continuazione a un linguaggio diverso e ove soprattutto si auspica la sollecita revisione del processo Sofri, Bompressi, Pietrostefani», ed una preziosa nota editoriale in cui si trovano riassunti tutti i passaggi delle varie sentenze attraverso le quali i tre indagati vengono imputati.

---

[430] ID, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, *op. cit*., p. 239.
[431] Pubblicata in Francia A. TABUCCHI, *La gastrite de Platon*, Paris, Mille et une nuit, 1997, e successivamente in Italia in ID, *La gastrite di Platone*, Palermo, Sellerio editore, 1998.
[432] UMBERTO ECO, *Il primo dovere degli intellettuali: stare zitti quando non servono a niente*, «L'espresso», 24 aprile 1997.

La raccolta epistolare successiva dal titolo *Si sta facendo sempre più tardi*[433] viene pubblicata da Feltrinelli nel 2001. Come spesso ha abituato il suo lettore, a quest'opera Tabucchi appone il sottotitolo *Romanzo in forma di lettere*, sottolineando con i termini *romanzo* e *lettere* i due caratteri spesso dicotomici della narrazione che, già dal titolo, avvertono il lettore che sta entrando in uno spazio funereo[434]. Una lettera solitamente dispone di un mittente, un destinatario, luogo e data di composizione e firma, aspetti tutti assenti nelle epistole dei protagonisti di quest'opera, di cui T. riconoscerà essere «soprattutto ritratti di voci, voci che paiono venire dal nulla (non recano né luogo né data), che vagano nello spazio sperdute e anonime (non sono firmate anche se presumibilmente le destinatarie conoscono bene i mittenti)[435]». L'opera è dedicata all'amico pittore Davide Benati «che guarda, capisce e trasforma in colore», mentre in epigrafe si trova il ritornello di una canzone popolare; pittura e cultura popolare dunque, due dei caratteri più presenti nell'opera tabucchiana. L'aspetto più importante dell'oggetto-libro è certamente la fotografia in copertina, l'enigmatica *Couple* (1978) di Kuligowski che raffigura un uomo ed una donna abbracciati; i due volti sono nascosti poiché lei, di spalle, copre il volto della figura maschile con il suo cappello. L'uomo stringe la donna fortemente a sé, mentre lei, che con una mano sorregge il cappello, sembra essere impassibile a questo abbraccio. Già da questa foto sembra intravedersi lo sviluppo del romanzo epistolare in cui le diciassette lettere, tutte scritte da un protagonista maschile, riveleranno la delusione e la disperazione di un personaggio che può anelare solo sul finire del romanzo un ultimo abbraccio. In *Storia di un'immagine* l'autore ripercorre l'intero *iter* della ricerca per i diritti, al fine di utilizzare questa fotografia come copertina del suo libro che:

[433] A. TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001.
[434] Lo stesso autore scriverà: «Il titolo costituisce una sorta di cartello che avverte il visitatore all'entrata del cimitero. Quando costui giunge di fronte alle lapidi e si mette a leggere le iscrizioni si accorge di trovarsi di fronte al Definitivo […]» in A. TABUCCHI, *Autobiografie altrui: poetiche a posteriori*, *op. cit*. p. 96.
[435] *Ivi*, p. 92.

> oltre una soglia, può essere una tromba delle scale nella quale si precipita ignari. Nel senso che mi è venuto un sospetto: che non sono soltanto io che ho messo un libro sotto di lei, ma è anche lei che ha convocato un libro sotto se stessa. Forse quel libro l'ho scritto *anche* perché un giorno, senza ragione, comprai quell'immagine su una bancarella di Parigi[436].

Nel *Post scriptum* l'autore fornisce indicazioni sulla genesi di queste lettere, e sottolinea come esse siano state composte in periodi differenti, quasi fossero legate in questa pubblicazione da un filo logico arbitrario, di cui al *lector in fabula*, che spesso non conosce il mittente o il destinatario, sta il compito di ricostruire i *morceaux de vie* dei protagonisti. Ulteriori indicazioni vengono fornite come epitesto nel paragrafo *In rete* di *Autobiografie altrui* in cui, come spesso leggiamo nelle sue opere, Tabucchi chiama in causa la sua irresponsabilità di autore, e la disgiunzione autore-opera, scrivendo: «La vita è una partitura musicale che noi eseguiamo forse senza conoscere la musica. Non abbiamo lo spartito. Lo spartito si capisce solo dopo, quando la musica è già stata suonata[437]». Altro aspetto da rimarcare è il mancato invio di una lettera che inizialmente Tabucchi aveva previsto di inserire nel romanzo ma che una serie di avvenimenti, fortuiti o meno, hanno impedito la sua pubblicazione, che è comunque avvenuta in epilogo a *Futuro anteriore: una lettera mancante*[438].

Il romanzo successivo, edito sempre nella collana «I Narratori», è *Tristano muore*[439]. La foto di copertina ritrae un uomo con un bastone in una mano e una valigia nell'altra, camminare solitario su una spiaggia deserta. Di questa foto nel libro non vengono forniti ulteriori dettagli, di cui l'editore ci informa soltanto che appartiene ad una collezione privata; come scrive Roberto Cotroneo:

> È una foto antica. Appartiene a un collezione privata. Per quanto ne so, quell'uomo potrebbe anche essere Fernando Pessoa, grande scrittore e poeta portoghese di cui Tabucchi si è occupato a lungo. Ma non c'è verso di capirlo. Già dalla copertina il libro di Tabucchi si mostra come un enigma.[440]

---

[436] *Ivi*, p. 122
[437] *Ivi*, p. 87.
[438] *Ivi*, pp. 107-112.
[439] A. TABUCCHI, *Tristano muore*, Milano, Feltrinelli, 2004.
[440] ROBERTO COTRONEO, *Se Tristano muore*, «L'Unità» , 24 febbraio 2004.

Questo elemento assume nel romanzo un'importanza cruciale, tanto che il lettore conoscerà l'identità del protagonista della foto in copertina soltanto alla fine dell'opera, quando il protagonista racconta allo scrittore: «E' una bella foto, gliela regalo, la metta sulla copertina del suo libro, non è Tristano ma lo è un po', visto che è suo padre…Ci gira le spalle come se ci dicesse addio[441]». Attraverso questo passaggio, Tabucchi fa dialogare la narrazione propria attraverso le parole del protagonista con la foto di copertina; un'operazione che mostra come "testo" e "soglia" per l'autore toscano non siano affatto separati fra loro, e in questo esperimento porta questo connubio "sul limitare". Un altro aspetto originale da rimarcare è che questo romanzo non sia stato suddiviso in capitoli; si tratta infatti di un soliloquio, o di un lungo «racconto-monologo-memoriale» di joyciana memoria, come l'ha definito Flavia Brizio Skov[442], in cui soltanto dei brevi spazi tra un pensiero e l'altro spezzano i dialoghi tra il protagonista e lo scrittore. Diversamente da come l'autore aveva abituato il suo lettore anche la *Nota* qui posta come epilogo, in questo romanzo è lunga soltanto qualche riga e spiega poco sulla genesi, né tantomeno fornisce una chiave di lettura dell'opera stessa.

L'opera successiva, *L'oca al passo*[443], è una raccolta di articoli per la stampa italiana ed estera, che l'autore toscano pubblica per Feltrinelli. La foto in copertina, *Le Saut dans le vide* (1960) di Yves Klein, ritrae un giovane uomo lanciarsi da un palazzo con le braccia dispiegate in cenno di volo, che sembra riprendere il sottotitolo del romanzo, *Notizie dal buio che stiamo attraversando*. Ma cosa rappresenta la foto in copertina? Anna Dolfi ne ha fornito numerose ipotesi, tutte percorribili, sebbene lei ritenga la prima come valida:

> La voce libera dell'artista che a dispetto di tutto si lancia, incurante del rischio,

[441] A. TABUCCHI, *Tristano muore*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 162.
[442] FLAVIA BRIZIO-SKOV, *Si sta facendo sempre piu tardi, Autobiografie altrui,* e *Tristano muore di Antonio Tabucchi: dove va il romanzo?*, in «Italica», vol. 83, n. 3-4, 2006, pp. 666-690.
[443] A. TABUCCHI, *L'oca al passo*, Milano, Feltrinelli, 2006.

> per guardare dall'alto le cose? Lo slancio della creazione inventiva che si eleva contro i meschini calcoli del mondo ? La capacità che ha l'arte moderna (ne ha parlato Starobinski nel Portrait de l'artiste en saltimbanque6) di danzare sopra l'abisso, con la consapevolezza della vertigine e del vuoto ? Oppure che, sia pure con straordinaria grazia e con leggerezza elegante, non ci resta ormai che lanciarci nel vuoto, visto che, come ebbe a scrivere Montale, "nessuno", anche il più innocente, "è incolpevole" [444]?

La raccolta di articoli che Tabucchi definisce "romanzo" per come questi siano stati selezionati, tagliati, e montati per consentire una lettura omogenea al lettore, si apre con una dedica alla scrittrice statunitense Susan Sontag con la quale aveva previsto di scrivere un libro simile «sui pagliacci funebri che guidano le sorti del mondo». Segue poi una ricca introduzione nella quale l'autore spiega la genesi dell'opera, i motivi di questa pubblicazione, la selezione ed il *montaggio* degli articoli pubblicati per giornali e riviste italiane ed estere. Una raccolta legata alla volontà dell'autore di interrogarsi sull'*hic et nunc*, ad utilizzare lo strumento della scrittura quale arma di denuncia, presentando una visione ciclica del tempo come riproposizione degli stessi caratteri della commedia dell'arte nell'epoca contemporanea [445]. Nella nota finale, l'*Epilogo e congedo dal lettore*, Tabucchi ripercorrendo gli articoli scritti a distanza nel corso degli anni, riflette sul carattere degli italiani e vede quale male maggiore proprio il berlusconismo che ha portato l'Italia verso posizioni «antidemocratiche ed anticostituzionali». Riflette poi ancora sul significato della scrittura, ed in particolare su quella funzione giornalistica, indagatrice, di denuncia (oltre Pasolini cita tre giornalisti: Curzio Maltese, Marco Travaglio e Giorgio Bocca) che negli anni si è proposto anch'egli di ricoprire. E se la funzione della letteratura può essere, come si è visto, quella della denuncia, di certo non è una sua prerogativa, e per questo motivo nell'epilogo si congeda scrivendo che «È giusto che uno scrittore, a un certo punto, ceda il testimone della visione diretta della realtà e riprenda i suoi strumenti più consoni. E' quello che faccio, chiudendo questo libro. Il futuro è

[444] ANNA DOLFI, *Lo Spleen di Parigi e il senso di colpa*, « Italies » , N° spécial | 2007, mis en ligne le 01 octobre 2011, consultato l'8 agosto 2013.
[445] «E il servo? E il Traditore? E il Gigione? E il Vanesio? E il Voltagabbana? E il Barattiere? E il ladro? E il Corrotto? E il Tartufo? E il Ruffiano» in A. TABUCCHI, *L'oca al passo*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 9.

di vostra competenza: pensateci voi[446]». Da rimarcare che questa è anche la sua ultima importante pubblicazione legata alla tematica di impegno civile, come se con essa avesse davvero chiuso un capitolo della sua esperienza "politica" (sempre presente, ma attraversata maggiormente negli anni Novanta con *Sostiene Pereira*, *La testa perduta di Damasceno Monteiro* ed i saggi *La gastrite di Platone* e *Gli zingari e il Rinascimento*).

La raccolta di racconti successivi dal titolo *Il tempo invecchia in fretta*[447] ha in copertina la fotografia *Socles à réflexion (utilisation)* (1989-2002) di Philippe Ramette che rappresenta un uomo su dei trampoli dagli occhi chiusi, rivolto verso delle montagne. Questa fotografia, che sembra richiamare il dipinto *Il viandante sul mare di nebbia* di Caspar David Friedrich, sembra rappresentare visivamente quell'atteggiamento di riflessione circa il destino che caratterizza i protagonisti delle nove storie di questa raccolta. Come spesso realizza inspiegabilmente il Tabucchi degli ultimi anni della sua produzione, anche la nota finale a quest'opera è molto breve, e si limita ad indicare i luoghi di produzione di questi racconti, oltre ai vari ringraziamenti.

Da ricordare infine l'ultima opera postuma *Di tutto resta un poco*, una sorta di zibaldone in cui la curatrice, Anna Dolfi, ha sapientemente raccolto scritti giornalistici e saggistici, scambi epistolari e recensioni, al fine di fornire una geografia dello scrittore toscano ed un suo posto nella narrativa novecentesca, che spesso dialoga con altri scrittori [448] ed esponenti del mondo della cultura *tout court*, e riflette a lungo sul ruolo e sulla funzione della letteratura nell'epoca contemporanea. La scelta della prima di copertina con una fotografia realizzata da Michele Tabucchi al padre sembra essere stata dettata piuttosto da logiche editoriali che autoriali, e sembra non fare omaggio ad uno scrittore, come si è visto, sempre molto attento a questo elemento. Come ogni testo tabucchiano, la curatrice è stata fedele nel presentare, in una

[446] *Ivi*, p. 167.
[447] A. TABUCCHI, *Il tempo invecchia in fretta*, Milano, Feltrinelli, 2009.
[448] Come scrive Thea Rimini, l'autore toscano è sempre «a colloquio con le biblioteche di altri scrittori [...]» , in THEA RIMINI, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, *op. cit.* , p.133.

nota finale, oltre che indicazioni circa la genesi dei testi, anche la loro originaria collocazione dal momento che la maggior parte dei testi ivi presenti, sono già pubblicati in altre sedi (atti di convegni, saggi, quotidiani, riviste).

Come scritto in apertura, e come sviluppato nel presente articolo, l'opera tabucchiana nella sua integralità ha rappresentato una forte attenzione verso gli elementi paratestuali, dimostrando di aver assimilato la lezione génettiana, e particolarmente i concetti legati alla «presentazione» e al «rendere presente» il testo, «al fine di assicurarne ricezione e il consumo, in forma, oggi almeno, di libro[449]». Come risultato per il fruitore si ha quello dell'ingresso nell'opera sin dai primi istanti in cui l'oggetto-libro si trova fra le sue mani. Nel paragrafo *Il dialogo con il lettore*, Pia Schwarz Lausten analizza metodologicamente e stilisticamente, alla luce degli studi di Bachtin e Génette, l'uso che Tabucchi fa degli elementi paratestuali, operando una sorta di invito al lettore verso un'interpretazione del testo[450]. Alle volte però, l'autore fa in modo che questo meccanismo si blocchi, che l'interpretazione crei una sensazione di straniamento, di smarrimento nel lettore, così che il paratesto finisca per dare vita a «una finzione o un gioco letterario, la finzione delle finzioni[451]». La scelta (o il consenso alla scelta di cui scrive la Dolfi in merito a *L'oca al passo*[452]) delle immagini che adornano le copertine dei libri di Tabucchi sembrano marcare la sua volontà di chiudere il visibile in un rettangolo (si ricordi il «leggere intorno» di cui scriveva Calvino). «Il visibile senza cornice quella è un'altra cosa[453]» scrive Tabucchi ne *Il notturno indiano*. Quello è il testo, quella è letteratura. Il resto, ciò di cui si è trattato nel presente, sono soltanto dei *morceaux choisis*.

---

[449] GÉRARD GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, *op. cit*., p. 4
[450] Si cfr. in tale chiave di lettura il fondamentale saggio UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
[451] PIA SCHWARZ LAUSTEN, *L'uomo inquieto: identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Copenaghen, Museum Tusculanum Press, 2005, p. 104.
[452] ANNA DOLFI, *Lo Spleen di Parigi e il senso di colpa*, « Italies », *op. cit*.
[453] A. TABUCCHI, *Notturno indiano*, *op. cit*., p. 15.

5.3

GIANMARCO GALLOTTA, *«Sostengo la letteratura»: gioco delle citazioni, influenze e sistema dei personaggi nell'opera di Antonio Tabucchi,* - XV Congresso Mod 2013 (Società Italiana per lo Studio della Modernità Letteraria), Università degli studi di Sassari, [in corso di pubblicazione negli Atti del XVII Congresso Mod, Pisa, ETS].

« L'enfer, c'est les Autres »; cosa avrà inteso Jean-Paul Sartre (1905-1980) in questo celebre passaggio nel finale di *Huis Clos*? A fornire una risposta esaustiva è lo stesso scrittore che afferma:

> J'ai voulu dire "l'enfer c'est les autres". Mais « l'enfer c'est les autres » a été toujours mal compris. On a cru que je voulais dire par là que nos rapports avec les autres étaient toujours empoisonnés, que c'était toujours des rapports infernaux. Or, c'est tout autre chose que je veux dire. Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer. Pourquoi ? Parce que les autres sont, au fond, ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes, pour notre propre connaissance de nous-mêmes[454].

Cosa lega questo finale a due opere fondamentali della letteratura italiana come *Uno nessuno e centomila* di Luigi Pirandello (1867-1936) e *Sostiene Pereira* di Antonio Tabucchi (1943-2012)? Certamente la concezione del personaggio, il rapporto con l'altro, il tema della ricerca identitaria, l'impegno, la graduale presa di coscienza sono tra i nuclei tematici di queste tre opere; come scrive François Noudelmann « Les personnages doivent progressivement se résoudre à avoir agi, et à porter la responsabilité de leurs actions[455] ». L'impegno dunque ad opporsi al lineare corso degli eventi, a porsi degli interrogativi filosofico-esistenziali che, soprattutto per quanto concerne le due opere italiane, condurranno i protagonisti a mettere in atto una rivoluzione tale

[454] MICHEL CONTAT, MICHEL RYBALKA, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, p. 238. La traduzione è mia : «Ho voluto dire "l'inferno, sono gli altri". Ma "l'inferno, sono gli altri" è stato sempre frainteso. Si è creduto che volessi dire che i nostri rapporti con gli altri erano sempre avvelenati, che erano sempre dei rapporti infernali. Ora, è proprio tutta un'altra cosa ciò che volevo dire. Io voglio dire che se i rapporti con gli altri sono distorti, viziati, allora l'altro non può essere che l'inferno. Perché? Perché gli altri sono, in fondo, ciò che vi è di più importante in noi stessi, per la nostra propria conoscenza di noi stessi.»
[455] *Ivi*, p. 114.

da mettere in discussione tutto il loro *background*, sono i *leitmotiv* delle opere. Il processo della manifestazione delle varie coscienze è lento, al punto che i due autori italiani necessitano dell'intera narrazione per descrivere la graduale volontà dei protagonisti al fine di "liberare" le coscienze dei protagonisti, e come scrive il filosofo Remo Bodei:

> Quando l'io abituale, quello di norma al comando, si indebolisce o si frantuma, gli altri che lo sostituiscono, provvisoriamente o definitivamente, si manifestano ad esso attraverso impulsi incomprensibili[456].

Un aspetto che però differenzia la *pièce* in atto unico *Huis Clos* alle due opere italiane è che in quest'ultima le unità aristoteliche di tempo, luogo ed azione coincidono, ed è attraverso questo espediente che Sartre riesce a riflettere meglio il *pathos* dei tre protagonisti, nonché attraverso l'aria infernale ed oppressiva della stanza in cui è ambientata la *pièce*. Delle tre unità, quella del tempo mi pare essere quella che accomuna maggiormente l'opera del filosofo francese a quella di Tabucchi ; in *Être et le Néant* il filosofo francese scrive: « la mort transforme la vie en destin », cioè con la morte non esiste più possibilità di dare un senso al passato, pertanto la scelta di Sartre non poteva che essere quella di mettere in scena dei personaggi defunti. Allo stesso modo l'autore toscano nel 1991 pubblica *Requiem*[457], opera in in cui «i personaggi defunti […] si imponevano ancora nella realtà concreta, e continuavano a vivere al di là della loro scomparsa, ritornavano, pur essendo consapevoli di essere morti[458]». Un tempo che, come nell'opera di Sartre, risulta spesso immobile anche in *Sostiene Pereira*, attraverso quel pensiero della morte che avvolge l'intera opera sin dall'incipit[459], attraverso la *saudade* che avvolge l'impianto narrativo del romanzo. Il protagonista infatti sembra muoversi in un

[456] REMO BODEI, *Uscite di insicurezza* in LUIGI PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. X.
[457] A. TABUCCHI, *Requiem*, Milano, Feltrinelli, 1991.
[458] ID, *Come nasce una storia*, in AA.VV., *Scrittori a confronto*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 189.
[459] «Quel bel giorno d'estate, con la brezza atlantica che accarezzava le cime degli alberi e il sole che splendeva, e con una città che scintillava, letteralmente scintillava sotto la sua finestra, e un azzurro, un azzurro mai visto, sostiene Pereira, di un nitore che quasi feriva gli occhi, lui si mise a pensare alla morte.» in A. TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 7.

tempo immobile, compiendo gesti ripetitivi come il guardare ripetutamente la fotografia della moglie defunta, o compiere quotidianamente lo stesso tragitto casa-lavoro-*Café Orquidea*, allo stesso modo del protagonista pirandelliano che si muove spesso sulla stessa scena (principalmente casa, strada e manicomio).

I protagonisti principali delle tre opere (Pereira, Moscarda e Garcin) hanno molte affinità fra loro, in primo luogo la staticità, l'inerzia, ed il lettore quasi può dimenticare che quella di Sartre è una *pièce* che si svolge negli inferi. I personaggi si muovono, dialogano, ma non hanno alcun effetto sulle cose, così che anche Pereira e Moscarda risultano essere immobili, almeno nella prima parte dei rispettivi romanzi. Ma c'è un elemento che sembra opporre le due opere italiane a quella di Sartre: in quest'ultima infatti vi è una visione del tempo ciclico rappresentata prevalentemente da un oggetto; all'inizio della *pièce* troviamo infatti il bronzo di *Barbedienne* decorare la stanza; un oggetto anonimo posto in quello spazio di cui Sartre non fornisce molti altri elementi di arredo. Ma è in sé che l'oggetto ha la sua funzione, il suo significato, cioè nella sua imponente presenza, ed è soltanto alla fine dell'opera che ne scopriamo il motivo (come una tecnica utilizzata spesso in cinematografia). Sul finire dell'opera infatti Garcin si avvicina al masso bronzeo per accarezzarlo, e scorge in esso un comune destino, quello dell'eternità e della ciclicità, che indica inoltre un'immanenza sia spaziale che temporale.

A rimarcare la ciclicità ed il finale aperto dell'opera è il dialogo tra Inès ed Estelle, lì dove quest'ultima realizza la tragica condizione nella quale i tre protagonisti sono costretti a vivere per l'eternità :

> INÈS. – Morte ! Morte ! Morte ! Ni le couteau, ni le poison, ni la corde. C'est déjà fait, comprends-tu ? Et nous sommes ensemble pour toujours.
>
> *Elle rit*[460].

[460] JEAN-PAUL SARTRE, *Huis clos, Les mouches*, Paris, Gallimard, p. 94.

In cosa consiste questo riso di pirandelliana memoria? Certamente nell'assurdità, nell'impossibilità dei personaggi di modificare il loro destino ; pertanto sono obbligati a ridere per liberarsi dal senso del tragico e della ripetizione meccanica degli eventi, attraverso dialoghi e dinamiche che incombono sul loro futuro. Un riso liberatorio dunque che, come affermo in precedenza, rimanda a quello del protagonista Spino de *Il filo dell'orizzonte*[461] che alla fine del romanzo, sebbene l'esito della sua ricerca risulta ambiguo, ride; un riso ancora di ascendenza pirandelliana, sebbene sul suo significato l'autore sembra essere reticente[462]. La critica invece sul suo significato ha dibattuto molto, e lo stesso autore ha fornito tre ipotesi sulla ricerca del protagonista terminata con questa scena. La prima vede il riso finale strettamente legato al tema dell'umorismo pirandelliano; in questa chiave va letta quindi la ricerca di Spino verso una guarigione, una catarsi, un distacco dalla propria condizione di malattia ad una che lo vede capace di ridere dei propri mali che lo tenevano prigioniero. La seconda ipotesi è ancora di ascendenza pirandelliana, anche se Tabucchi la lega maggiormente alla poetica di Henri Bergson (1859-1941); sempre legata alla prima ipotesi, l'autore vede il personaggio che «alla fine del suo percorso capisce che ha giocato al gioco dell'oca, e che forse la vita stessa è un gioco dell'oca[463]», ed una volta realizzato che non è più personaggio letterario (Tabucchi parla di "marionetta") non può fare altro che ridere. Anche la terza ipotesi è legata alle due precedenti, e l'autore le conferisce sempre una matrice bergsoniana; scrive Tabucchi: «Per un istante egli [Spino] si trova ridicolo: trova cioè ridicola la parte che gli è stata assegnata. Ridendo la nega[464]». In tale negazione evade dalla sua vita, non riconoscendosi più in essa.

Il Sistema dei personaggi, il rapporto con l'altro.

[461] A. TABUCCHI, *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1986.
[462] «Quando scrissi *Il filo dell'orizzonte* (anzi, mentre stavo finendo di scriverlo), mi sembrò naturale che egli, a quel punto della storia, ridesse. E accettai che ridesse senza chiedergliene il motivo.» in A. TABUCCHI, *Autobiografie altrui*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 51.
[463] *Ivi*, p. 56.
[464] *Ivi*, p. 59.

Ma qual'è il vero motore dell'azione, cosa spinge i tre personaggi a reagire, a prendere coscienza di sé? Se si pensa a *Sostiene Pereira* il percorso verso una presa di coscienza è certamente l'incontro di Pereira con Marta e Monteiro Rossi, quello di *Uno nessuno e centomila* è il primo dialogo tra Vitangelo Moscarda e la moglie, mentre in *Huis Clos* è il dialogo tra Garcin, Estelle e Inès, allorché narra del disertamento durante la Seconda guerra mondiale[465]. Inoltre uno dei nuclei tematici delle tre opere è il rapporto con l'altro; ed ancora le parole di Sartre sembrano essere adatte a descrivere le tre opere (particolarmente l'*opus* pirandelliano) quando afferma che:

> nella sua struttura prima è vergogna di fronte a qualcuno : comincia quindi a delinearsi l'atteggiamento principale che assume l'uomo di fronte agli altri, quell'atteggiamento che mi fa avere vergogna di me stesso quale appaio agli altri. La vergogna dunque si annida in me al momento in cui mi accorgo che Altri mi guarda; questo perché lo sguardo altrui mi costituisce su un tipo di essere nuovo che deve sopportare delle nuove qualificazioni[466].

Questo passaggio sembra descrivere, in particolar modo, proprio l'opera di Pirandello in questione in cui ogni riflessione personale è mossa sempre in funzione ed in rapporto all'altro; ancora a segnare un'affinità tra le due opere vadano ricordate le parole di Garcin quando, sempre sul finire della pièce, afferma « Tous ces regards qui me mangent[467] », che rimandano al Moscarda che, una volta appreso della pendenza del suo naso, si sente "divorato" dagli sguardi dei suoi concittadini.

Lo sguardo dell'altro in *Sostiene Pereira* sembra essere rappresentato sia, come detto in precedenza, dai dialoghi con Marta e Monteiro, sia da quelli con il dottor Cardoso, padre Antonio, Manuel, o il breve passaggio in cui Pereira dialoga in treno con la signora Delgado. Ma se il pensiero di Sartre di questa pièce sembra quello de *L'Être et le Néant* in cui afferma che « la mort

[465] « Je dirigeais un journal pacifiste. La guerre éclate. Quoi faire ? » in JEAN-PAUL SARTRE, *Théâtre : Les Mouches, Huis Clos, Morts sans sépulture, La Putain respécteuse*, Paris, Gallimard, 1947, p. 145.
[466] ID, *L'essere e il nulla*, Il saggiatore, Milano, 1991, p. 285. (*trad. da L'Être et le néant*)
[467] ID, *Théâtre : Les Mouches, Huis Clos, Morts sans sépulture, La Putain respécteuse, op. cit.*, p. 181.

transforme la vie en destin » [468], tanto in Pereira quanto in Moscarda pare esservi una rinascita a nuova vita, un *iter* catartico che vede i protagonisti 'trasformati' alla fine dei rispettivi romanzi. Vadano ricordati, a tal proposito, i finali delle due opere; in *Uno, nessuno e centomila* Pirandello scrive : «Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude […] Muoio ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori[469]», mentre Tabucchi presenta il suo protagonista rinato sfilare fiero ed impettito per le strade di Lisbona dopo la denuncia dell'omicidio di Monteiro.

Lo specchio

Un oggetto comune alle tre opere che si inserisce in questa tematica è quello dello specchio; se, come si è detto, uno dei nuclei tematici per eccellenza comune alle tre opere è quello dell'identità, o meglio della ricerca identitaria, lo specchio assume qui una valenza sia positiva, la ricerca del vero io da parte del protagonista, che negativa, cioè l'illusione che in esso il protagonista possa trovare il reale aspetto delle cose.

In *Huis Clos* è il personaggio di Estelle che per primo vi fa riferimento, e ciò che cerca nello specchio è la volontà di riappropriarsi di quell'identità di cui si sente privata ogni qualvolta è guardata dall'Altro. Ma la lezione sartriana sembra voler mostrare che questa ricerca sia inconcludente e che Estelle, attraverso lo specchio, crede di potersi vedere come l'Altro la vede (« Je me voyais comme les gens me voyaient[470] »), ma in questo modo rifiuta la visione della soggettività degli occhi dell'altro, soffermandosi sulla nozione dello sguardo oggettivo.

L'elemento dello specchio ha una grande valenza in *Uno, nessuno e centomila* [471], così come in tutta l'opera di Pirandello, ed è presente sin

[468] JEAN-PAUL SARTRE, *L'essere e il nulla*, *op. cit.*, p. 160.
[469] L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila* in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Milano, I Meridiani Mondadori, 1973, p. 901-2.
[470] JEAN-PAUL SARTRE, *Théâtre : Les Mouches, Huis Clos, Morts sans sépulture, La Putain respécteuse, op. cit.*, p. 149.
[471] Su questo elemento *cfr*. il saggio esaustivo di GIAN PAOLO BIASIN, *Lo specchio di Moscarda, «Paragone»,* 1972.

dall'incipit del romanzo, cioè dal primo dialogo fra la moglie e Moscarda, mentre quest'ultimo indugia dinanzi allo specchio, inorridito da quel particolare che gli farà mettere in discussione la sua vita; come scrive L. Sciascia del romanzo pirandelliano: «Vitangelo Moscarda a forza di specchiarsi è diventato lo specchio stesso, è approdato al "tu essenziale della poesia"[472]». Poche pagine più tardi si ritrova Moscarda parlare con un amico al quale fa notare un difetto fisico (una fossetta che divide in due parti ineguali il mento) il quale, come il protagonista in apertura, guarda ripetutamente la sua immagine ad uno specchio, ed allo stesso modo ne risulta ossessionato. Questo tormento per lo specchio condurrà Moscarda verso l'isolamento e verso il desiderio di guardare continuamente la sua immagine riflessa, nel tentativo di comprendere come la sua immagine venga percepita dall'Altro, in un atteggiamento autistico di attaccamento alla sua figura [473] che lo condurrà ben presto alla pazzia[474]. Ma se nell'Estelle sartriana permane l'illusione che l'immagine riflessa sia quella che gli altri hanno di lei, la graduale presa di coscienza in Moscarda lo condurrà a cambiare idea rispetto a tale soggetto («Quando mi ponevo davanti a uno specchio, avveniva come un arresto in me; ogni spontaneità era finita, ogni mio gesto appariva a me stesso fittizio o rifatto. Io non potevo vedermi vivere[475]»). Il rapporto di Moscarda con lo specchio è ambivalente rispetto all'immagine riflessa e, sebbene continuerà ad essere presente nel prosieguo del romanzo, già in questo passaggio si può notare un atteggiamento diffidente nei riguardi di questo oggetto. Come scrive il critico Elio Gioanola:

> Lo specchio separa colui che vive da colui che vede vivere, scendendo irrimediabilmente vita e coscienza: di qui il senso di «ribrezzo» e di «sgomento» che Moscarda prova specchiandosi […] Davvero specchiante e

[472] LEONARDO SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1961.
[473] «Nel mio scrittojo non c'erano specchi. Io avevo bisogno d'uno specchio.», L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila* in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Milano, I Meridiani Mondadori, 1973, p. 747.
[474] «E guardai nello specchio il mio primo riso da matto», *ivi*, p. 758.
[475] *Ivi*, pp. 749-750.

> specchiato sono due, nati a uno stesso parto (gemelli) ma separati e nemici uno all'altro[476].

Ed è proprio in questa fase che cominciano le 'incredibili pazzie' di Moscarda, dopo cioè la comprensione che lo specchio non può che cogliere uno dei tanti aspetti della persona, quell'immagine fugace che non è possibile fissare in un tempo o in un luogo (si pensi alle sue parole sul finale dell'opera «quando sta davanti allo specchio, nell'attimo che si rimira, lei non è più viva [...] La vita si muove di continuo, e non può mai veramente vedere se stessa[477]». In un altro passaggio tragicomico Moscarda narra di quando in casa si trova a passare dinanzi ad uno specchio e come vedesse la sua sagoma altra da sé, disgiunta dalla sua immagine, e la sua conclusione pare essere antitetica a quella assunta da Estelle («Non si può a un tempo vedersi e vedere che un altro sta a guardarci nello stesso specchio» o ancora sul finale quando afferma: «Voi mi direte, lo so, che questo dipendeva perché quel Moscarda là nello specchio ero io; e ancora una volta dimostrerete di non aver capito niente[478]»), tanto che considera quell'immagine come dissociata ed autonoma rispetto alla sua persona. Nel finale dell'opera si trova un totale rifiuto di Moscarda a vedere riflessa la sua immagine allo specchio, quasi il faticoso travaglio dell'affiorare della coscienza lo abbia dissuaso dalla ricerca del suo io allo specchio: «Non mi sono più guardato in uno specchio, e non mi passa neppure per il capo di voler sapere che cosa sia avvenuto della mia faccia e di tutto il mio aspetto…». Le funzioni dello specchio, nell'economia della narrativa pirandelliana, (si pensi, tra gli altri, a *Il fu Mattia Pascal*) sono dunque molteplici. In questo romanzo si tratta di uno strumento che Pirandello utilizza per risvegliare l'autocoscienza e per sottolineare la condizione umana di chi cerca di vedere attraverso uno sguardo altro la propria vita, la propria identità.

Sebbene in *Sostiene Pereira* non sia presente l'elemento dello specchio, una poetica del rovescio attraversa l'intera opera narrativa di Tabucchi,

[476] ELIO GIOANOLA, *Pirandello e la follia*, *op. cit.*, p. 109.
[477] *Ivi*, pp. 900-1.
[478] *Ivi*, p. 863.

sebbene una definizione dell'elemento-specchio è data in un racconto de *I volatili del Beato Angelico*, in cui scrive:

> prendiamo un simbolo per voi più comprensibile: lo specchio. Prendiamo dunque uno specchio in mano e guardiamo. Esso ci riflette identici, invertendo le parti. Ciò che è a destra si traspone a sinistra e viceversa, sicché chi ci guarda siamo noi, ma non gli stessi noi che un altro guarda. Restituendoci la nostra immagine invertita sull'asse avanti-dietro, lo specchio produce un effetto che può anche adombrare un sortilegio; ci guarda da fuori ma è come se ci frugasse dentro, la nostra vista non ci è indifferente, ci intriga e ci turba come quella di nessun altro: i filosofi taoisti la chiamarono *lo sguardo ritornato*[479].

Il titolo di questo convegno è *Letteratura della letteratura*, una letteratura riflessa dunque, un riflesso della letteratura di Tabucchi che ho voluto, in questo intervento, trasporre alla luce dell'opera di Sartre e di Pirandello. Ma qual'è stata la funzione della letteratura per Tabucchi? Nella bellissima opera postuma di Tabucchi con la preziosa cura di Anna Dolfi, in quarta di copertina, troviamo questa farse: «La letteratura è sostanzialmente questo: una visione del mondo differente da quella imposta dal pensiero dominante, o per meglio dire dal pensiero al potere, qualsiasi esso sia».
Nel suo *Éloge de la littérature* pronunciato in occasione del conferimento del dottorato Honoris Causa dall'Université de Provence, Tabucchi, riprendendo la lezione pessoana, afferma che la letteratura è un mezzo per « uscire da noi stessi e diventare "altri"[480]». E se l'Altro che si è visto in Sartre e Pirandello è inteso come soggetto autonomo, qui lo scrittore toscano, forte della lezione pessoana, scrive della possibilità dell'autore, attraverso la scrittura, di farsi corpo e pensiero altro dal suo, per diventare personaggio letterario. Si pensi, ad esempio, ciò che scrive nel romanzo epistolare *Si sta facendo sempre più tardi*[481]:

> Io sono stato tutti i personaggi di queste lettere (ripeto: lo sono stato interamente e sinceramente, con tutto me stesso) senza mai esserlo davvero. A parte ciò, non

[479] *La frase che segue è falsa. La frase che segue è vera,* in A. TABUCCHI *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 1987.
[480] A. TABUCCHI, *Di tutto resta un poco*, Feltrinelli, Milano, 2013, p.15.
[481] ID, *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001.

> posso negare che nell'altro io che ero scrivendo quelle lettere […] non ci fosse il fantasma, del tutto incoscio, di persone che hanno attraversato la mia esistenza, in una maniera o nell'altra[482].

« Qu'est-ce que la littérature ? » si domandava Jean-Paul Sartre nel 1947. « La littérature mérite un éloge, et surtout un soutien » afferma Tabucchi nel 2007. Cosa spinge, settant'anni dopo, lo scrittore toscano a porsi gli stessi interrogativi filosofici ed ontologici dello scrittore, critico letterario, saggista e filosofo francese? Disseminati, nella narrativa tabucchiana, è possibile trovare risposte a questi quesiti, in cui il fine ultimo della letteratura oggigiorno sembra quello di continuare a porre quesiti al lettore, piuttosto che quello di fornirgli delle risposte; dunque quella che emerge dall'opera di Tabucchi è un'idea controversa, poco convenzionale, dove trovano spazio il reale e l'immaginario, il "qui" (inteso come impegno) e l' "altrove" (inteso come letteratura fantastica, di evasione). Dalla lezione sartriana e pirandelliana quella che sembra permanere nell'opera tabucchiana è una letteratura del dilemma, una letteratura che «sarà sempre uno specchio dove riconoscerti, se ti cerchi, o soprattutto se non hai altre uscite[483]».

[482] ID, *Autobiografie Altrui*, Feltrinelli, *op. cit*, p. 99.
[483] *Ivi*, p. 11.

5.4

GIANMARCO GALLOTTA, *L'opera di Tabucchi: l'impegno, i personaggi, il romanzo italiano contemporaneo* in «Misure Critiche», Vol. anno XII Nuova serie - n. 1/2013, ISSN:0392-6397.

Il personaggio.

Il progetto di ricerca dal titolo *L'opera di Tabucchi: l'impegno, i personaggi, il romanzo italiano contemporaneo*, in cotutela con Paris IV, intende evidenziare alcune tematiche della scrittura di Antonio Tabucchi, ancora poco approfondite.

Gli studi che ho condotto finora su questo autore si muovono su due assi: uno è il rapporto tra autore e personaggio alla luce dell'influenza di Pirandello, oltre che quella maggiormente studiata di Pessoa; l'altro è lo studio della componente civile presente sia nella sua opera narrativa che in quella giornalistica.

Lo studio che si è maggiormente avvicinato ad un'analisi del primo tipo è quello della Lausten, anche se il tema del rapporto con il personaggio è studiato maggiormente sotto la chiave del doppio e del rovescio, come è stato fatto nel corso di numerose ricerche.[484]

La prima parte dei miei studi è la relazione di Tabucchi con i personaggi delle sue opere; ed è Fernando Pessoa l'autore di cui lo scrittore toscano subisce la maggiore influenza. Sebbene il rapporto dello scrittore portoghese coi personaggi sia marcato dal concetto dell'eteronimia (definita da Tabucchi, in un articolo dedicato a Pessoa, come "la vistosa traduzione in letteratura di tutti quegli uomini che un uomo intelligente e lucido sospetta di essere."[485]), indubbia è l'influenza dell'autore lisbonese su quello toscano nella creazione dei personaggi letterari.

---

[484] Cfr. particolarmente la seconda parte Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi, in P. SCHWARZ LAUSTEN, *L'uomo inquieto*, Museum Tusculanum Press, Copenaghen, 2005. Sullo stesso tema v. anche M. JANSEN, *Tabucchi: molteplicità e rovescio* in A.A.V.V., *Piccole finzioni con importanza*. *Valori della letteratura italiana contemporanea*, a cura di Nathalie Roelens e Inge Lanslot, Atti del convegno internazionale tenutosi nell'Università di Anversa (maggio 1991), Ravenna, Longo, 1993.

[485] A. TABUCCHI, *Un baule pieno di gente*, Feltrinelli, Milano, 2000, p. 28.

Il primo grande incontro di Tabucchi con l'opera pessoana avviene a Parigi su una bancarella nei pressi della *Gare de Lyon*: finisce, tra le sue mani, il poema *Tabacaria* di Fernando Pessoa, firmato da uno dei suoi eteronimi, Alvaro de Campos.

Dalle pagine di questo poema nascerà l'ispirazione della vita, che farà di Tabucchi il maggiore conoscitore dell'opera di Pessoa, nonché il suo principale traduttore in lingua italiana.

Ciò che questa scoperta ispira è un universo letterario e giornalistico in cui l'autore, attraverso una personale idea di scrittura, mostra *Il gioco del rovescio* (titolo anche di un'opera uscita nel 1981 per *Il Saggiatore* che ben definisce la sua poetica), suggerendo al lettore di cambiare costantemente la sua prospettiva verso il reale.

Ciò che cambia, in effetti, nel rapporto autore-personaggio è che mentre nell'Ottocento il personaggio è modellato secondo la volontà dell'autore, a partire dal ventesimo secolo il personaggio "reclama" la propria libertà ed autonomia e, come scrisse la filologa Luciana Stegagno Picchio:

> Il rapporto autore-personaggio è molto curioso: nell'Ottocento il personaggio è un'entità passiva che l'autore plasma a suo piacimento. Esso comincia a emettere i primi vagiti di reazione alla fine del XIX secolo, con l'alterità dell'io presente in Rimbaud, Nerval, Pirandello. […].
> Il personaggio si è trasformato in seguito con Kafka, Machado... Non è più cera calda da plasmare, ma qualcosa che si muove.[486]

Si potrebbe però affermare che mentre Pirandello e Tabucchi dialogano con i loro personaggi, Pessoa si immedesima nel personaggio di cui intende scrivere, diventa soggetto ed oggetto della sua scrittura, nonostante spesso "le creature sfuggano al loro creatore"[487]- scrive in una sua poesia.

L'altro scrittore che ha avuto grande importanza nell'opera di Tabucchi è proprio Luigi Pirandello che, come Pessoa, ha sviluppato la tematica della molteplicità caratteriale e soprattutto esistenziale dell'uomo.

In modo particolare, il rapporto che Tabucchi ha stabilito con i suoi

---

[486] F. DI MATTIA (a cura di), *Tabucchi: Io, Luciana e Fernando*, http://www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=194.
[487] F. PESSOA, *Poesie di Alvaro de Campos*, Adelphi, Milano, 1993, p. 17.

personaggi ricorda quello che Pirandello aveva instaurato con i propri, vale a dire personaggi frammentati, scissi, con problemi psicologici; dei personaggi che cercano, attraverso la penna del loro autore, di fuggire dai loro drammi attraverso la narrazione delle loro vicende.

Vada ricordata, come esempio di affinità poetica tra due autori, la nota al testo di *Sostiene Pereira*, in cui Tabucchi scrive:

> Il dottor Pereira mi visitò per la prima volta in una sera di settembre 1992 […] 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.[488]

Il rapporto autore-personaggio per Tabucchi (come per Pirandello) è un legame intenso, frutto di "una lunga confidenza. […] In questa lunga confidenza che si ha con il personaggio si intrattengono dei colloqui, e si finisce inevitabilmente per parlarci, anche a voce alta, come si parla tra sé e sé."[489]

Ci sono particolari condizioni psicofisiche che possono contribuire al dialogo con i "fantasmi" (si pensi alle nebbie dell'alcool di *Piccoli equivoci senza importanza*) o anche determinati momenti della giornata in cui tale dialogo è più fluido; questo momento è la notte, come nel romanzo *Notturno indiano* o la famosa mezzanotte de *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa.*

Talvolta in Tabucchi, più che un dialogo con il fantasma[490], si realizza un'immedesimazione nel personaggio di cui scrive (dominante, in questi casi, l'influenza pessoana); è ciò che avviene, ad esempio, nel romanzo epistolare *Si sta facendo sempre più tardi,* di cui scriverà successivamente:

> Io sono stato tutti i personaggi di queste lettere (ripeto: lo sono stato interamente e sinceramente, con tutto me stesso) senza mai esserlo davvero. A parte ciò, non posso negare che nell'altro io che ero scrivendo quelle lettere […] non ci fosse il fantasma, del tutto incoscio, di persone che hanno attraversato la mia esistenza, in una maniera o nell'altra. [491]

---

[488] A. TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, Feltrinelli, Milano, 2009, p. 211.
[489] A. TABUCCHI, *Come nasce una storia*, in AA.VV., *Scrittori a confronto*, Bulzoni, Roma, 1998, pp. 187- 188.
[490] Pezzin parla di successione teatrale della comparsa sulla scena dei personaggi, come nelle allegorie medioevali delle visioni. Cfr. C. PEZZIN, *Antonio Tabucchi*, Cierre, Roma, 2001
[491] A. TABUCCHI, *Autobiografie Altrui. Poetiche a posteriori*, Feltrinelli, Milano, 2003 p. 99.

Questo rapporto che Tabucchi intesse con i suoi personaggi, il suo dialogo con loro, ricorda, come si è detto, la relazione che Pirandello instaura con i propri personaggi; rapporto che si può evincere particolarmente in novelle quali *La tragedia di un personaggio*, *Colloqui coi personaggi,* l'opera teatrale *Sei personaggi in cerca d'autore* o la commedia *Ciascuno a suo modo.*

Mi è parso, inoltre, necessario relazionare il Pereira tabucchiano con Vitangelo Moscarda, celebre protagonista pirandelliano di *Uno nessuno e centomila*: partendo dall'analisi dell'io disgiunto dei *médecins-philosophes*, entrambe le opere appaiono mostrare l'affiorare di una coscienza che chiede il suo riscatto, sebbene attraverso modalità differenti, come si vedrà nel corso di questo studio.

Il paragone tra le due opere apparentemente così distanti fra loro intende percorrere la creazione di un io frantumato, scisso, e come scrive il filosofo Remo Bodei "Quando l'io abituale, quello di norma al comando, si indebolisce o si frantuma, gli altri che lo sostituiscono, provvisoriamente o definivamente, si manifestano ad esso attraverso impulsi incomprensibili."[492]

La pressione che questo io egemone deve subire affinché prevalga sulla confederazione delle anime, rivoluziona le esistenze dei protagonisti dei due romanzi.

Questi personaggi, prima dei rispettivi eventi che segnano una svolta, sono inetti e vivono con rassegnazione e monotonia le loro vite; ma se nel romanzo di Tabucchi l'acquisizione di una coscienza di sé leggiamo essere lenta e graduale, il protagonista pirandelliano resta subitamente sconvolto, e il passaggio all'azione pare essere immediato.

Lo strappo con il passato è per entrambi i protagonisti non più ricucibile; ma se per Pereira questo segna una possibilità di miglioramento (pur sempre graduale, come si è visto) ed una volontà di confronto con l'altro (si pensi ai dialoghi con padre Antonio, con il cameriere del *Café Orquidea,* con

[492] R. BODEI, *Uscite di insicurezza* in L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Feltrinelli, Milano, 1993, p. X.

la signora Delgado, oltre che a Monteiro, Marta ed il dottor Cardoso), in Moscarda istantaneamente si sviluppa una forma di alienazione ed incomunicabilità con il mondo, ad eccezione del fatale rapporto con Anna Rosa.

L'impegno.

Il secondo asse del mio studio si concentra sull'idea tabucchiana di parola come attacco al Potere (rivendicazione presente sia nei suoi romanzi che in numerosi articoli giornalistici che verranno analizzati nel corso di questo lavoro), creando una continuazione con diversi autori italiani quali Sciascia[493], Calvino e Pasolini, tra tutti.

Nel corso di questo lavoro intendo pertanto mostrare lo spessore letterario e la versatilità della scrittura di Antonio Tabucchi, nonché la funzione didattica che la sua letteratura viene ad esercitare mediante numerosi riferimenti in cui i vinti della storia esercitano una rivalsa (vadano ricordati, in questa chiave di lettura, i primi due romanzi *Piazza d'Italia* pubblicato nel 1975 per Bompiani ed *Il piccolo naviglio* pubblicato nel 1978 per Mondadori, e recentemente ridato alle stampe per Feltrinelli).

Questo lavoro intende muovere interrogativi sia sul fine della letteratura tabucchiana di denuncia, sia sui suoi interventi giornalistici per lo più tesi a scuotere le coscienze dei suoi lettori.

Sebbene all'estero diversi studi si siano mossi in questa direzione[494] (dove è posta maggiore attenzione a questa tematica "civile" delle sue opere,

[493] Nel saggio *The Novel as Investigation*, la studiosa americana JoAnn Cannon presenta le affinità letterarie di Sciascia, Maraini e Tabucchi, in particolar modo "the power of the pen, each writer focuses on the role of reading within the texts in question and examines some aspect of the reading process in his of her fiction, v. J. CANNON, *The Novel as Investigation*, University of Toronto Press, 2006.

[494] V. particolarmente: Flavia Brizio-Skov. "*Tabucchi e il ruolo dell'intellettuale*" *Incontri - Rivista europea di studi italiani* 16.3-4 (2001): 180-194, *Antonio Tabucchi fingitore e polemista*, «Chroniques Italiennes » [Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III], 2007, n°1, numéro spécial Concours 2006-2007, p. 1-17 e Charles Klopp, *La violenza collettiva e il senso del male nella narrativa di Tabucchi*, in « Cahiers d'études italiennes », Université Stendhal-Grenoble 3, 3/2005

ancora oggi pare mancare uno studio che mira ad unire l'impegno dei suoi romanzi alla sua opera giornalistica.

Centrale, ai fini di questa analisi, è la riflessione che l'autore toscano compie intorno al ruolo dell'intellettuale e al suo rapporto con la società.

Si veda, a tal proposito, la polemica innescata dalla rubrica *Bustina di Minerva* che il semiologo Umberto Eco tiene sul settimanale «L'espresso»; in quella dell'aprile 1997 l'autore scrive:

> Se li prende per quel che sanno dire (quando ci riescono) gli intellettuali sono utili alla società, ma solo nei tempi lunghi. Nei tempi brevi possono essere solo professionisti della parola e della ricerca, che possono amministrare una scuola, fare l'ufficio stampa di un partito o di una azienda, suonare il piffero alla rivoluzione. Dire che essi lavorano nei tempi lunghi significa che svolgono la loro funzione prima e dopo, mai durante gli eventi.[495]

Ed è su questa prima posizione che lo scrittore toscano attacca il semiologo piemontese, poiché l'intellettuale, secondo Tabucchi, dovrebbe non solo interrogarsi sul reale, sugli avvenimenti che si sviluppano nella società, ma cercare di incidere attivamente nel proprio tempo.

E quando, all'interno della stessa 'Bustina', Eco scrive "Badate che gli intellettuali, per mestiere, le crisi le creano ma non le risolvono" [496], Tabucchi risponde che "l'ipotetica funzione dell'intellettuale non sia tanto «creare» delle crisi, ma mettere in crisi." [497]

Lo scrittore toscano inoltre, nel rispondere al profilo dell'intellettuale tracciato da Eco, si serve del pensiero del filosofo francese Blanchot, che così lo definisce: "l'intellettuale è tanto più vicino all'azione in generale e al potere quanto più egli non si immischia nell'azione e non esercita un potere politico.[498]

In particolare sto affrontando, durante questo studio, l'antica questione del ruolo dell'intellettuale nella società partendo da un testo di Tabucchi, *La gastrite de Platon*, che è stato pubblicato nel '97 in Francia (grazie a Bernard

[495] U. ECO, *La bustina di Minerva*, Bompiani, Milano, 2000, p. 264.
[496] *Ibidem.*
[497] A. TABUCCHI, *La gastrite di Platone*, Sellerio, Palermo, 1998, p. 32.
[498] *Ivi*, p. 38.

Comment), l'anno successivo in Italia, e che ha avuto molto successo in entrambi i Paesi, rinnovando l'interesse per l'antica questione.

A partire dall'analisi di questo testo, si arriva a spiegare lo sviluppo della tematica dell'impegno che sembra diffondersi nell'insieme dell'opera di Tabucchi, anche se di recente la critica sembra essere divisa sulla caratterizzazione della sua opera tra letteratura fantastica e letteratura impegnata, nel quadro di questa ricerca, intendo sottolineare il secondo aspetto, ancora poco analizzato, in romanzi quali *Il filo dell'orizzonte, Sostiene Pereira*, e *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, oltre che il saggio *Gli zingari ed il Rinascimento*.

Come la genesi di *Sostiene Pereira* è nella morte di un giornalista che ha esercitato la sua professione negli anni Quaranta e Cinquanta in Portogallo durante il salazarismo, spesso il materiale romanzesco di Tabucchi si trova in avvenimenti di cronaca giudiziaria; si confronti infatti l'origine de *La Testa Perduta*: "la notte del 7 maggio 1996, Carlos Rosa, cittadino portoghese, di anni 25, è stato ucciso in un commissariato della Guarda Nacional Republicana di Sacavem, alla periferia di Lisbona, e il suo corpo è stato ritrovato in un parco pubblico, decapitato e con segni di sevizie."[499]

Questo episodio che richiama il caso Pinelli, diventa materia dalla quale Tabucchi fa scaturire il romanzo, attenendosi scrupolosamente alla realtà: successivamente "infatti il colpevole ha confessato il suo crimine dimostrando che la finzione può dire la verità, a volte può essere più 'vera' della realtà, e può addirittura influenzarla." [500]

Inoltre il romanzo è dedicato a due persone: una (Manolo il Gitano) che è simbolo di un popolo perseguitato, verso il quale Tabucchi ha nutrito un profondo rispetto ed interesse; l' altra è Antonio Cassese, ex presidente del Tribunale penale internazionale dell' Aia, proprio a sottolineare la commistione fra reale ed immaginario presente nel romanzo.

---

[499] P. DI STEFANO, *Il giallo della testa tagliata*, «Corriere della sera», 12 marzo 1997, p. 31.
[500] FLAVIA BRIZIO-SKOV, *Tabucchi e il ruolo dell'intellettuale*, «Incontri - Rivista europea di studi italiani», 16-3-4 (2001), p. 183.

La testa perduta di Damasceno Monteiro diviene così il simbolo della lotta contro le ingiustizie che si verificano nel mondo contro i poveri, gli emarginati, i vinti, le vittime, così come *Sostiene Pereira* è divenuto il simbolo della lotta contro l'oppressione della dittatura.

Il *trait d'union* delle due opere è il ruolo della stampa e del giornalismo; un giornalismo di denuncia nel caso di Pereira, uno investigativo nel caso di Firmino, giovane sprovveduto incaricato dalla sua testata ad indagare sulle strane circostanze della morte di Monteiro.

Riferendosi a questo mestiere, Tabucchi scrive che "a volte la vita si capisce meglio da una cronaca nera che dalla Ragion pratica di Kant. Il mio libro [*La Testa perduta*, n.d.r.], è anche un riconoscimento all'umiltà e al sacrificio, e anche una sorta di omaggio alla stampa indipendente." [501]

Oltre che del giornalismo, va inoltre rimarcata l'idea che Tabucchi ha avuto della letteratura: un'idea controversa, poco convenzionale, dove trovano spazio il reale e l'immaginario, il 'qui' (inteso come impegno) e l'altrove (inteso come letteratura di evasione).

Una letteratura per i posteri, poiché "gli scrittori non sono poi così importanti nel mondo presente perché non parlano per i loro contemporanei."[502]

Una letteratura impegnata che deve trattare qualsiasi argomento circonda lo scrittore; per avvalorare questa tesi, Tabucchi riporta l'immagine di Catullo che

> piange un cardellino morto: un pianto apparentemente futile. Ma Catullo sapeva bene che in sé nessun tema conta, conta solo il modo di farlo vivere attraverso la pagina. Anche un futile cardellino può diventare metafora di una vita intera, e se un poeta riesce a realizzare questa metafora, egli ha svolto il suo compito. Ha realizzato tutto il suo impegno. […] l'impegno di preoccuparsi di qualsiasi forma di vita. [503]

[501] P. DI STEFANO, *Il giallo della testa tagliata*, op. cit., p. 31.
[502] A. TABUCCHI, *L'oca al passo*, Feltrinelli, Milano, 2006, p. 132.
[503] *Ivi*, pp. 132-133.

Una letteratura che, proprio poiché contiene tutti questi elementi, è forma di conoscenza; il suo compito è interrogare e provocare l'individuo, non ammettendo un'unica verità, soffermandosi prevalentemente sui sentimenti di inquietudine e *desassossego* che dominano l'atmosfera dei suoi libri.

Una letteratura intesa inoltre come viaggio: innumerevoli sono infatti i riferimenti, nella sua narrativa, a questo *topos*, e che viene riproposto nelle sue opere, come la Toscana di *Piazza d'Italia*, Genova de *Il filo dell'orizzonte*, l'India del *Notturno indiano*, le isole Azzorre in *Donna di Porto Pim*, oltre che gli innumerevoli riferimenti geografici disseminati nella sua narrativa.

Già dopo la lettura della sua biografia si può facilmente realizzare quanto il gran numero di viaggi abbia influenzato la sua formazione e, inesorabilmente, la sua scrittura, aspetto che gli consente di uscire da un contesto regionale (quello toscano, presente nelle prime opere quali *Piazza d'Italia* ed *Il Piccolo Naviglio*), per poterne abbracciare uno europeo (vada ricordata la stesura in portoghese di *Requiem*).

Ed è probabilmente per questa ragione che molti studi su questo autore sono stati condotti soprattutto fuori dall'Italia, dove i risultati degli italianisti sono molto più ricchi e numerosi di quelli dei colleghi operanti in Italia. Così le prime conferenze e le prime giornate di studio su Tabucchi si sono svolte all'estero dove, prevalentemente in Francia, l'autore toscano è particolarmente apprezzato, come testimonia anche la genesi di questo progetto in cotutela.

5.5

GIANMARCO GALLOTTA, *Una riflessione sul tragico nell'opera di Antonio Tabucchi* in *Il mito, il sacro e la Storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, Atti del convegno di Fisciano, Università degli Studi di Salerno, 15-16 novembre 2012, Napoli, Liguori, ISBN:978-88-207-6309-1.

I percorsi che intendo seguire nel corso di questa ricerca al fine di far emergere una componente tragica nell'opera di Antonio Tabucchi sono due: l'uno è la genesi e il rapporto con i personaggi letterari (che qui analizzo solo parzialmente per non approdare nel campo della critica letteraria che ha ampiamente affrontato la questione); l'altro è l'aspetto propriamente tragico che è possibile riscontrare nell'insieme della sua opera narrativa, nel lungo arco cronologico delle pubblicazioni di cui mi sono servito, che va dal 1978 ed il 2004, rispettivamente *Piazza d'Italia* e *Tristano muore*.

Bisogna anzitutto affermare che sebbene Tabucchi non sia prevalentemente un autore tragico nel senso classico, teatrale del termine, e che questo elemento sia da considerarsi solo come "esterno" o meglio contingente alla sua opera, il mio interesse è quello di mostrare l'evoluzione dello stesso nello sviluppo della sua componente impegnata.

Cercherò pertanto di operare una divisione tra due momenti della produzione della sua opera, analizzando sia la forma romanzesca che quella del racconto: una prima fase in cui l'elemento tragico è fine a se stesso, ed un secondo momento in cui esso ha una funzione catartica per il protagonista, in cui la denuncia è l'unica arma dello scrittore contro la barbarie.

Come linea di demarcazione immaginaria della sua poetica ho scelto un racconto della raccolta *I volatili del Beato Angelico*, nonostante Tabucchi raggiunga la sintesi tra tensione autore-personaggio e funzione di denuncia dell'arte letteraria, nella sua opera più celebre, *Sostiene Pereira.*

L'impianto propriamente tragico di quest'opera è possibile rimarcarlo sin dall'*incipit* del romanzo che presenta al lettore il protagonista, direttore della sezione culturale del *Lisboa*, che riflette sulla morte:

> Quel bel giorno d'estate, con la brezza atlantica che accarezzava le cime degli alberi e il sole che splendeva, e con una città che scintillava […] lui si mise a pensare alla morte. [504]

Il *topos* della morte si dipana nell'insieme della narrativa tabucchiana, sebbene venga vissuta dai vari personaggi delle sue opere in modo profondamente diverso, come si vedrà nel corso di questa ricerca.

L'*incipit* del suo primo romanzo, ad esempio, vede Garibaldo (primo protagonista delle tre generazioni di una famiglia toscana rappresentata successivamente da Quarto e Volturno[505]) che «si beccò la pallottola in fronte […] mentre stramazzava nel bacinìo della piazza[506]».

Altro evento tragico nel romanzo è l'inattesa gravidanza di Anita[507], figlia di Plinio, incinta di Ottorino, seminarista e gran devoto di sant'Orsola; Ottorino, una volta confessato, «si alzò liberato da un gran peso, si fece il cenno della croce e andò verso il calesse con passo deciso. Si impiccò all'alba a una trave di camera sua, mentre suo padre attaccava il calesse grande per riportarlo in seminario. »[508] mentre Anita si fece suora e non uscì dal convento per il resto della sua vita.

---

[504] A. TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, Feltrinelli, Milano, 1994, p. 7.

[505] Riferimenti rispettivamente al luogo di partenza della «Spedizione dei Mille», in Liguria, alla volta della Sicilia, ed il secondo alla famosa battaglia del 1 ottobre 1860 in cui si scontrarono le truppe garibaldine contro quelle borboniche.

[506] A. TABUCCHI, *Piazza d'Italia*, Bompiani, Milano, 1975, p. 11; nel secondo paragrafo Tabucchi scrive che «L'unica cosa che Garibaldo non riusciva a comprendere della vita, era la morte. Guardava suo padre…». Il vero *incipit* del romanzo è appunto nel II paragrafo; questa inversione temporale della prima opera tabucchiana (influenzata anche dall'opera di Eisenstein) sembra presagire la sua poetica più matura definita come *gioco del rovescio*, «una lettura purale […] perché la vita è fatta così e un libro serve anche a questo: ad affermare o a cercare le contraddizioni di cui siamo fatti o le molte persone di cui siamo fatti. Cercare le contraddizioni significa uscire dal senso unico di una verità precostituita, ed eventualmente introdurre il dubbio che una realtà che si presenta *così* sia davvero *così*. Diffido di una certa letteratura che vorrebbe portare la verità, fra l'altro i risultati sono quasi sempre mediocri. La funzione della letteratura è insinuare dei dubbi, ad affermare la verità ci pensano i teologi e i politici: la loro verità naturalmente, quella che gli conviene.» in MARCO ALLONI, *Una realtà parallela, Dialogo con Antonio Tabucchi*, Adv Publishing House Ltd, Lugano, 2008, p. 34.

[507] Si noti ancora l'importanza dell'onomastica in Tabucchi; qui, ad esempio, Anita rimanda alla moglie di Garibaldi.

[508] A. TABUCCHI, *Piazza d'Italia*, op. cit. p. 38-39

In continuità con la tragica morte di Plinio è quella di un altro dei suoi quattro figli, Garibaldo, animato dal desiderio di agire in soccorso della gente di Borgo, affamata a causa di una carestia[509], e di porre fine a quella che avverte come un'ingiustizia («Il granaio municipale trabocca, altro che carestia. E il pane non si può comprare perché costa l'ira di Dio. E noi come tanti scemi[510]»). Questi trova un alleato in Don Milvio, il prete socialista di Borgo, che progetta da tempo una macchina idraulica per l'uguaglianza che porti il grano dal granaio municipale alle case dei cittadini; ispirato dalle sue parole[511], Garibaldo organizza un assalto proprio al granaio e, mentre la folla al grido di «abbasso il re» fermenta in piazza, questi resta ucciso dalla guardie regie proprio come suo padre Plinio.

Nella terza parte del romanzo si assiste all'omicidio del nipote di Plinio, Volturno (dal nome dello zio morto in battaglia in Africa, ma ribattezzato, alla morte del padre, col suo nome, all'insegna della ciclicità, del destino comune); dall'ambientazione del secondo Ottocento della prima parte del romanzo le vicende ivi narrate si collocano nel secondo Novecento, ed il protagonista da una fede anarchica ereditata dal padre, prende la tessera del PCI e partecipa a forme di contestazione meglio organizzate.

Malgrado ciò il destino di Volturno lo conduce ad una morte simile a quella del padre e del nonno, nella stessa piazza, sebbene in circostanze storiche mutate; qui infatti Volturno/Garibaldo muore per rivendicare il licenziamento di alcuni operai che avevano aderito e promosso uno sciopero.

Una morte tragica, come quella della sua stirpe, che segna la *débacle* non solo della sua famiglia, ma di intere generazioni di vinti che hanno perseguito quale unico ideale di vita quello della lotta come giustizia sociale;

[509] Vada ricordato il tema della carestia che si muove da sfondo a tutta l'opera dei *Promessi Sposi* del Manzoni, particolarmente nel capitolo 12 che vede Renzo nella "sommossa di San Martino", essere accusato della rivolta, ecc.
[510] *Ivi*, p.46.
[511] «Siete tutti figli di Dio, dunque siete tutti uguali, dunque il grano è di tutti» *ivi*, p. 46.

ciò pone il personaggio in continuità le battaglie risorgimentali in nome della Resistenza, come si legge anche in un'analisi del romanzo fatta a R. Sepe[512].

La continuità dell'onomastica, la piazza, le lotte politiche (che si potrebbe intendere come metafora della vita pubblica e di destino comune), sembrano segnare quella cupa ciclicità della Storia in cui i "padroni" prima borbonici sono ora caduti, ma al loro posto ce ne sono comunque di nuovi, e la microstoria svela questa continuità.

La prima opera di Tabucchi è dunque un romanzo che non vede una redenzione dei personaggi nonostante il lungo arco cronologico in cui si sviluppano le lotte e, sebbene i dialoghi ed alcuni passaggi ironici, il *plot* di questa opera prima sembra essere privo[513] dell'ottimismo (e della capacità di rivalsa dei protagonisti rispetto al potere) presente in diverse opere successive, come si vedrà nel corso di questo lavoro.

Come si è detto in apertura, "tragico" si potrebbe definire anche il rapporto di Tabucchi con il personaggio letterario (si pensi alle udienze della domenica mattina del Pirandello dei *Sei personaggi in cerca d'autore*), ed il primo personaggio ad essere creato in questa chiave poetica è Xavier, protagonista del *Notturno indiano* che, come Spino de *Il filo dell'orizzonte*, parte dalla ricerca di una persona ma la vera ricerca, nelle due opere, diventa «quella della sua stessa identità e la ragione della sua esistenza.[514]»

---

[512] RITA SEPE, *Letteratura-memoria-identità collettiva: una riflessione su Piazza d'Italia di Tabucchi*, in *La letteratura degli Italiani 3. Gli Italiani della letteratura*, Atti del XV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI), Torino, 14-17 settembre 2011, a cura di Clara Allasia, Mariarosa Masoero, Laura Nay, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2012.

[513] Ad accomunarlo ai suoi romanzi successivi (particolarmente al secondo romanzo *Il Piccolo Naviglio* ed al più famoso *Sostiene Pereira*) è il contesto storico, che Tabucchi non sembra indagare, e che gli serve soltanto da sfondo al suo impianto narrativo: «La cronaca la deve fare il cronista.[...] Credo che il compito di uno scrittore sia quello di girare l'angolo e di arrivare laddove la macchina da presa non arriva. Sono partigiano di una scrittura riflessiva che parla delle cause di un problema piuttosto che del problema stesso.» in ORESTE PIVETTA, *Quadri in rivolta, intervista ad Antonio Tabucchi*, in «L'Unità», 27/9/93.

[514] FLAVIA BRIZIO-SKOV, *Antonio Tabucchi, Navigazioni in un archipelago narrativo*, Pellegrini, Cosenza, 2002, p. 230

Tralasciando in questa sede il tema ampiamente trattato della ricerca identitaria dei personaggi letterari nell'opera di Tabucchi[515], l'aspetto che trovo qui interessante sottolineare è che il lettore di queste due opere (che vengono pubblicate a due anni di distanza l'una dall'altra), scoprirà solo sul finale (come avviene nei gialli) l'oggetto della propria ricerca: l'indentità del ricercatore corrisponde a quella del ricercato.

Aprendo una nuova stagione narrativa, con queste opere (*Notturno indiano* e *Il filo dell'orizzonte*) Tabucchi, attraverso il dramma dei due protagonisti, comincia anche quell'opera di denuncia delle apparenze dell'arte narrativa che lo accompagnerà nel resto della sua produzione letteraria, raggiungendo il culmine in *Tristano muore*[516] (che rimanda, fuorviando il lettore, al celebre mito di *Tristano e Isotta*.)

Il racconto più tragico de *I volatili del Beato Angelico* è quello dedicato a Dolores Ibárruri, attivista politica e membro del Parlamento spagnolo prima e dopo la dittatura franchista; la sua vicenda è narrata da Mlle Lenormand (celebre cartomante di Napoleone) che, in forma epistolare (scritta fittiziamente nel XIX secolo), prefigura un secolo dopo la sventurata vita di Dolores che si deve muovere tra «le minacce dei giudici, le percosse dei gendarmi, la volgarità dei carcerieri, il disprezzo dei servi […] Ci sono persone che la vita destina a vedere macerie e morte: tu sei una di queste.[517]»

---

[515] Per restare ad un'analisi de *Il filo dell'orizzonte* *cfr*. lo studio di Walter Geerts in cui afferma che «l'identificazione con se stesso diventa possibile dal momento che l'identità dello sconosciuto si rivela vuota in un primo tempo: si chiama effettivamente Nobodi. […] Si tratta essenzialmente di un processo di purificazione che porta la stessa narrazione alla definizione del proprio argomento centrale.» in WALTER GEERTZ, *Il filo dell'orizzonte di Tabucchi: una lettura della morte* in A.A.V.V., *Piccole finzioni con importanza. Valori della letteratura italiana contemporanea*, a cura di Nathalie Roelens e Inge Lanslot, Atti del convegno internazionale tenutosi nell'Università di Anversa (maggio 1991). Ravenna, Longo, 1993, p.115.

[516] «…sai uno scrittore il personaggio se lo inventa e in qualche modo lo purifica… non so se mi spiego bene, non è che lo purifichi, è che comunque sia, anche se gli fa vivere una vita umana, e la vita degli uomini è piena di miserie, l'uomo è un animale crudele, però è una vita di carta, e sulla carta le miserie non puzzano… invece se certe cose te le dice uno che le ha vissute, e oltre tutto quello che te le racconta è lì in carne e ossa, accanto a te, e respira, e magari la sua carne non è neppure in ottimo stato, quelle miserie sono meno asettiche, mi spiego?» in A. TABUCCHI, *Tristano muore*, Feltrinelli, Milano, 2004, pp. 148-149.

[517] *Lettera di Mademoiselle Lenormand, cartomante, a Dolores Ibarruri, rivoluzionaria* in A. TABUCCHI, *I volatili del Beato Angelico*, Sellerio, Palermo, 1987, pp.27-28. Si ricordi che il

Ma oltre all'infaticabile carattere della donna (capace di superare l'esilio politico in Russia durante la dittatura di Franco, la morte dei quattro figli) ciò che colpisce è che questo racconto sembra marcare un passaggio dai primi romanzi (*Piazza d'Italia*, *Il piccolo naviglio*) in cui i vinti della Storia non hanno possibilità di esercitare una rivalsa, ad una in cui, attraverso il gesto eroico di un singolo (si pensi ai futuri protagonisti Pereira e Firmino con Loton), l'intera società può trarne benefici.

Tabucchi inizia con questo racconto un nuovo ciclo in cui le lotte politiche e civili sono necessarie sia al miglioramento personale che quello sociale, nell'ottica di coerenza ed onestà intellettuale dell'individuo, come si vedrà anche nei romanzi successivi.

Si pensi ancora a Dolores sul finire del racconto guardarsi ad uno specchio che le "restituirà l'immagine della Pasionaria, non ci sarà nessun cambiamento"[518], come a dire che la lotta per un ideale rende una vita degna di essere vissuta (vada ricordato, in questa chiave di lettura, il finale di *Sostiene Pereira* in cui, prevalentemente nella trasposizione filmica di Faenza, si vede un vecchio Mastroianni camminare fiero, a testa alta, per le strade di Lisbona dopo la sua denuncia).

Inoltre in questa nuova stagione letteraria sembra ancora assente una esplicita influenza di Pessoa e Pirandello in Tabucchi nella creazione del personaggio letterario, fase che inizia soltanto due anni dopo la pubblicazione de *Il filo*, con *I dialoghi mancati*[519].

Nel primo di questi "dialoghi" (credo si possa parlare piuttosto di un monologo di teatrale memoria) Tabucchi rappresenta Fernando Pessoa che, rivolgendosi a Pirandello, "mette in scena" la sua poetica dell'eteronimia[520],

---

titolo alla raccolta narra dell'incontro fra Giovanni da Fiesole con le tre creature alate che gli chiedono di essere rappresentate nell'opera che il pittore toscano sta eseguendo.

[518] *Ivi*, p. 31.

[519] A. TABUCCHI, *I dialoghi mancati*, Feltrinelli, Milano, 1988.

[520] Nel primo dei due dialoghi, Tabucchi opera una sorta di caricatura dei personaggi di Pessoa e Pirandello. I passaggi che maggiormente svelano questo aspetto nel monologo sono due: il primo è quando Pessoa afferma: «E anche questo è stato il mio modo di vivere la mia vita: vivere tante vite, le più vite possibili, perché la più nobile aspirazione è di non essere noi stessi, o meglio, è esserlo essendo altri, vivere in modo plurale, com'è plurale l'universo» *Ivi*, p.32. E

accostando molto (a tratti eccessivamente, a mio avviso) il suo dramma a quello vissuto da Pirandello; in un passaggio iniziale, rivolgendosi al suo pubblico, afferma che «le battaglie peggiori e le grandi tempeste, voi lo sapete, sono quelle che succedono dentro la nostra testa […] Non saprei esattamente se si tratti di dramma o commedia, il mio autore è reticente, e questa è la mia personale tragedia: che vivo le cose come se fossero la stessa cosa, che non è né una cosa né l'altra.[521]»

Si ritorna, come spesso avviene soprattutto a partire da questa fase della narrativa di Tabucchi (si ricordi che la raccolta di saggi dal titolo *Un baule pieno di gente* è edito solo due anni dopo i "dialoghi", cioè 1990), al tragico rapporto autore-personaggio in cui si sviluppa un legame intenso, frutto di «una lunga confidenza. […] In questa lunga confidenza che si ha con il personaggio si intrattengono dei colloqui, e si finisce inevitabilmente per parlarci, anche a voce alta, come si parla tra sé e sé.[522]»

Questo potere evocativo permette di far emergere nella letteratura "fantasmi" che non esistono nel mondo reale, ma divengono personaggi letterari; è il caso di *Requiem*, dove «i personaggi defunti […] si imponevano ancora nella realtà concreta, e continuavano a vivere al di là della loro scomparsa, ritornavano, pur essendo consapevoli di essere morti.[523]»

---

sempre Pessoa, questa volta rivolgendosi a Pirandello, afferma: «E poi gli direi che io comincio a essere dappertutto, che è una strana sensazione e non so se è il prologo della morte o di un'altra specie di vita […] non entrano tante anime in un solo corpo.» *Ivi*, p. 42.

[521] *Ivi*, pp. 17-18. Nel corso del monologo ci sono altri passaggi tragici, come quello della vacuità della carne: «Il corpo, questo stupido involucro che avvolge il nostro quasi-niente: sogni, estasi, nuvole, paure principalmente.», *Ivi*, p. 22. O ancora quando, sempre Pessoa, afferma: «Mi affaccio alla finestra, c'è la città…e il mondo. Ma non sentite il rumore? Sono I cannoni che brontolano, la distruzione, la morte che sopra di noi incombono, volute dagli uomini savi. Non sanno che il mondo è mondo per essere dubitato, essi credono, battagliano, e per questo anche noi moriremo […] Oppure…moriremo di altra morte. Sarà più paziente, e felpata, non c'è niente che ci difenda dalla dispersion nell'eterno…Vagheremo come in un pulviscolo nel vuoto di questo universo, neppure coscienza infima di ciò che non siamo stati…» *Ivi*, pp. 29-30.

[522] A. TABUCCHI, *Come nasce una storia*, in AA.VV., *Scrittori a confronto*, Bulzoni, Roma, 1998, pp. 187- 188.

[523] *Ivi*, p. 189. Si noti che mentre il *requiem* per la Chiesa cattolica è la messa in commemorazione dei defunti, quello di Tabucchi è piuttosto un incontro tra vivi e defunti, *un'allucinazione*, come viene messo in evidenza nel sottotitolo.

La prima citazione di questo articolo è di *Sostiene Pereira* e, come scritto in apertura, il motivo è duplice: oltre che nel suo rapporto con l'autore, l'aspetto tragico di Pereira credo risiedere nell'accettazione dei molteplici caratteri che risiedono nella sua persona[524] (Tabucchi qui opera una originale fusione tra l'opera di Pessoa e quella dei *médecins philosophes*).

Come *Sostiene Pereira*[525], anche il romanzo successivo[526] si dipana da un avvenimento di cronaca nera: «la notte del 7 maggio 1996, Carlos Rosa, cittadino portoghese, di anni 25, è stato ucciso in un commissariato della *Guarda Nacional Republicana* di Sacavem, alla periferia di Lisbona, e il suo corpo è stato ritrovato in un parco pubblico, decapitato e con segni di sevizie[527]».

Ciò che trovo interessante sottolineare è che a partire da questa fase gli avvenimenti di cronaca diventano sempre più materia nella quale Tabucchi scorge il romanzesco; e talvolta anche la sua opera narrativa (così come quella giornalistica) diventa un feroce strumento di denuncia capace di svelare le ingiustizie sociali.

E' quello che accade in questo romanzo (*La testa perduta di Damasceno Monteiro*); molti mesi dopo la sua pubblicazione, infatti, un tribunale portoghese aveva condannato un sergente della Guarda Nacional Republicana.

---

[524] Esemplare in tale contesto il dialogo fra Pereira ed il dottor Cardoso il quale gli spiega, influenzato dagli studi dei *médecins philosophes*, che «quella che viene chiamata la norma, o il nostro essere, o la normalità, è solo un risultato, non una premessa, e dipende dal controllo di un io egemone che si è imposto nella confederazione delle nostre anime: nel caso che sorga un altro io, più forte e più potente, codesto io spodesta l'io egemone e ne prende il posto, passando a dirigere le coorte delle anime, meglio la confederazione, e la preminenza si mantiene fino a quando non viene spodestato a sua volta da un altro io egemone, per un attacco diretto o per una paziente erosione.» in A. TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, *op. cit*., p. 123.

[525] Nella nota al testo Tabucchi scrive: «in una torrida giornata d'agosto di Lisbona […] Al mattino comprai un quotidiano della città e lessi la notizia che un vecchio giornalista era deceduto all'Ospital de Santa Maria di Lisbona e le sue spoglie erano visibili per l'estremo omaggio nella cappella di quell'ospedale. […] Era un uomo che aveva esercitato il suo mestiere di giornalista negli anni quaranta e cinquanta, in Portogallo, sotto la dittatura di Salazar. Ed era riuscito a giocare una beffa alla dittatura salazarista pubblicando su un giornale portoghese un articolo feroce contro il regime.» in A. TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, *op. cit*., p. 211.

[526] A. TABUCCHI, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Feltrinelli, Milano, 1997.

[527] *Ivi*, p. 239.

Nei due romanzi pubblicati a tre anni di distanza sono i cruenti omicidi di due personaggi (rispettivamente Monteiro Rossi e Damasceno Monteiro) a far sorgere nei protagonisti (Pereira e Firmino) la volontà di aprire un'inchiesta giornalistica, ed avvicinando fra loro ed estremizzando, nella forma del romanzo, una letteratura di denuncia che si pone in continuità con le sue prime opere degli anni '70 sebbene vi siano alcune sostanziali differenze, come si leggerà nelle conclusioni di questo articolo.

Come *Piazza d'Italia*, anche *La testa perduta* ha un *incipit* tragico: il ritrovamento da parte di Manolo il Gitano di un corpo decapitato nei pressi della sua baracca e attraverso l'inchiesta condotta da Firmino si arriverà alla denuncia del sergente Titânio Silva[528].

La morte è ancora presente in un altro *incipit*, quello di *Tristano muore*, in cui Tabucchi, attraverso le parole del protagonista, evoca il rito funebre degli elefanti[529], preannunciando al lettore gli sviluppi del romanzo.

Rilevando anche in questa opera una genesi tragica del personaggio letterario, così come il suo rapporto con l'autore (e dunque in continuità alle opere precedentemente analizzate), Tabucchi fa affermare al protagonista:

> Forse non credo nella scrittura, la scrittura falsa tutto, voi scrittori siete dei falsari […] forse perché la vita uno deve portarsela nella tomba […] e invece ho voglia di scrivere, cioè…parlare…scrivere per interposta persona, chi scrive sei tu, però sono io.[530]

[528] Ciò avviene particolarmente grazie all'avvocato Loton che, nelle ultime pagine del romanzo (con un rimando ad un'altro tipo di teatro, quello del tribunale), racconta lo svolgimento dell'omicidio di Damasceno che era «legato a una sedia, era a torso nudo e il sergente Titânio Silva gli spegneva sigarette sulla pancia.» e «ha estratto la pistol e gli ha sparato un colpo alla tempia." E, comandando un suo agente "tagliagli la testa, Costa, ha una pallottola nel cervello che può comprometterci, la testa valla a buttare in fiume, al corpo ci pensiamo io e il Ferro.» in A. TABUCCHI, *La testa perduta di Damasceno Monteiro, op. cit*., p. 237.

[529] «Quando un elefante sente che è arrivata la sua ora si allontana dal branco […] finché il moribondo non decide che quello è il posto per morire,e fa un paio di giri tracciando un cerchio, perché sa che è arrivato il momento di morire, la morte se la porta dentro ma ha bisogno di collocarla nello spazio, come se si trattasse di un appuntamento, come se desiderasse guardare la morte in faccia […] e in quell cerchio ci può entrare solo lui, perché la morte è un fatto private, molto private, e non ci può entrare nessuno oltre a chi sta morendo…» in A.TABUCCHI, *Tristano muore*, *op. cit.*, p. 10.

[530] *Ivi*, p. 11.

Nel prosieguo il protagonista rievoca un episodio storico della II Guerra Mondiale: l'assedio della Grecia da parte degli italiani (costretti a richiedere aiuti agli alleati tedeschi); in particolare Tabucchi narra di un episodio immaginario, svoltosi a Plaka, un antico quartiere di Atene, in cui un soldato tedesco spara prima un ragazzino che fischia ingenuamente nella piazza del suo quartiere, poi una vecchia accorsa sul luogo del delitto per lanciare una maledizione eterna contro gli invasori. Il tragico finale vede il protagonista sparare sul corpo del soldato tedesco, come a sugellare un intervento divino della tragedia greca[531].

Nel romanzo sono presenti vari dialoghi fra lo scrittore ed il protagonista che agonizzante gli racconta, attraverso pensieri sparsi nel tempo, episodi che hanno caratterizzato la sua esistenza (*Una vita*, come si evince dal sottotitolo al romanzo). E la guerra certamente resta un *leitmotiv* nei ricordi del protagonista; ad esempio verso la metà del romanzo si narra del lancio della prima bomba nucleare su Hiroshima arrivando a prospettare un'apocalisse per il genere umano[532].

Nel romanzo si assiste inoltre alla ricerca di Tristano da parte di Daphne, una delle due donne del romanzo (insieme a Marylin-Rosamunda) e, come diverse volte accade nella narrazione, quando il luogo dell'azione è la Grecia Tabucchi non manca di evocare episodi storici o leggendari; in questo passaggio Marylin, rivolgendosi al protagonista, gli rimprovera:

> Non si può tradire così, tagliando il filo. Senza neppure che io sappia dove riposa il tuo corpo. Ti sei consegnato al tuo Minosse, che credevi di aver beffato ma che alla fine ti ha inghiottito. E così ho decifrato epigrafi in tutti i possibili cimiteri, alla ricerca del tuo nome amato, dove almeno poterti piangere. Due volte mi hai

[531] I rimandi alla tragedia, in questo passaggio sono due: «Tristano fece un gesto stanco verso il Partenone, come a significare che anche gli dèi erano calpestati dagli stivali dell'invasore» e sul finale, quando Tristano decide di vendicare le due vittime «aveva deciso che era il momento che entrassero in azione le furie vendicatrici della tragedia greca, lui non si aspettava che una rivolta potesse scoppiare per un gesto fatto d'istinto, senza pensare alle conseguenze» in A. TABUCCHI, *Tristano muore*, *op. cit.*, p. 12-14.

[532] «Temo che gli spetti una fine più penosa, se le cose andranno come stanno andando, prova a pensarci…un certo giorno…te lo immagini un calore come quello della superficie solare, ma non in un punto solo, su tutto il pianeta, migliaia di hiroshime, grappoli di hiroshime, hiroshime dappertutto…un immeso boato e poi un immenso silenzio, un bing bang all'incontrario, non c'è più anima viva, neppure un gatto, tutti kaput…», *ivi*, pp. 107-109.

> tradito, e la seconda nascondendomi il tuo corpo. […] Io ti feci uscire da un labirinto, e tu mi ci hai fatto entrare senza che per me uscita ci sia, neanche se fosse quella estrema.[533]

Come si può evincere dall'analisi di questi passaggi che marcano una componente tragica nell'opera di Tabucchi, si può sottolineare quanto nella maggior parte di questi la Storia, sebbene non assuma una connotazione centrale, ha un posto di rilievo all'interno dell'opera[534]; lo si è potuto marcare in molti degli estratti precedentemente analizzati, e lo stesso autore di *Piazza d'Italia* afferma che «Si tratta ovviamente di vicende tragiche, anche se non di rado trattate in maniera comica o grottesca, perché la storia italiana è una storia tragica; a suo modo esaltante ma segnata da molte tragedie»[535] o di *Tristano muore* in cui il protagonista «fa i conti con se stesso ma soprattutto con la Storia che ha segnato la sua vita e il suo secolo.[536]»

Ciò che si evince da questo articolo è che mentre nelle prime opere di Tabucchi gli eventi tragici dominavano i protagonisti (senza l'intervento divino finale tipico della tragedia classica), dunque era possibile leggere un più marcato pessimismo dell'autore[537], negli anni '80 assistiamo ad un cambio di rotta e, sebbene ingiustizie e soprusi continuano a dominare l'atmsofera delle sue opere, ora le battaglie politiche e civili (grazie anche all'aiuto

---

[533] *Ivi*, pp. 144-45.

[534] La Storia (così come il Tempo) sono dei *leitmotiv* disseminati nell'insieme dell'opera di Tabucchi; lo stesso autore, in merito al rapporto fra la Storia ed i suoi romanzi, afferma: "non è tanto l'evento politico in sé che mi interessa quanto il risultato psicologico che esso produce sul mio personaggio" in PAOLO MATTEI, *Intervista a A. Tabucchi*, «Il Tempo», 10 aprile 1991. Inoltre Nives Trentini ha rimarcato che «L'irruzione della politica o della Storia nei racconti e romanzi di Tabucchi è accettata (e finalizzata) solo nella dimensione in cui chi scrive riesce a riprodurre una corretta metafora sul presente» in NIVES TRENTINI, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, Bulzoni, Roma, 2003, p. 233. Per quanto riguarda la funzione della Storia nei primi due romanzi, rimando ai capitoli Storia e microStoria in *Piazza d'Italia* e *Storia e metaStoria: «sovversione» ne Il piccolo naviglio* in FLAVIA BRIZIO-SKOV, *Antonio Tabucchi, Navigazioni in un arcipelago narrativo, op. cit.*, pp. 29-71.

[535] MARCO ALLONI, *Una realtà parallela, Dialogo con Antonio Tabucchi*, *op. cit.*, p. 18.

[536] *Ibidem*.

[537] Vada ricordato ciò che scrive F. B. Skov riguardo a *Piazza d'Italia*: «La ciclicità del romanzo è insita anche nella sua organizzazione; si veda l'Epilogo posto in apertura, quasi a sottolineare un perenne movimento rotatorio al quale è impossibile sfuggire; da ciò l'impressione nel lettore di Storia come sinonimo di ineguaglianza e ingiustizia, come *ineluttabile ciclo di soprusi*.» in FLAVIA BRIZIO-SKOV, *Antonio Tabucchi, Navigazioni in un arcipelago narrativo, op. cit.*, p. 55.

dell'intellettuale) necessariamente conducono ad un progresso. Come a dire che la tragedia in Tabucchi va sempre rammentata quando è Storia, denunciata nel caso si tratti di un episodio al presente.

Questa seconda fase (se così si può definire) vede un Tabucchi muoversi attivamente e positivamente in prima persona anche come giornalista, o meglio come intellettuale *tout court*, interessandosi a tematiche politiche e civili, non risparmiando critiche nei confronti dei potenti di turno (si ricordino, su tutti, gli innumerevoli articoli per quotidiani italiani, francesi, spagnoli, su Berlusconi, ma anche Ciampi e Napolitano, fra tutti, o ancora sulla questione dei Rom).

Operando un gioco del rovescio a lui caro le guerre, le ingiustizie, le lotte di *Piazza d'Italia* sono state delle costanti della sua opera narrativa e giornalistica; ma se nella prima fase gli eventi avevano un iter ciclico, nella seconda le opere di denuncia sembrano portare al progresso. O forse no, se si considera l'attuale assetto politico italiano.

5.6

[Recensione] Antonio Tabucchi, *Per Isabel. Un mandala*, Milano, Feltrinelli, 2013, Prima ed. ne « I Narratori » , pp. 117, euro 13, [in corso di pubblicazione su «Révue des études italiennes»]

È con piacere che si annuncia la pubblicazione di *Per Isabel*, primo romanzo postumo di Antonio Tabucchi, che ricordiamo essere scomparso nel marzo dello scorso anno. Numerose sono state le pubblicazioni seguite alla sua morte, prevalentemente in forma di dialoghi, scritti critici, articoli di varia natura. Un posto considerevole va dedicato alla raccolta di saggi e articoli di A. T. pubblicato nel marzo di quest'anno dal titolo *Di Tutto resta un poco* (2013) curato da Anna Dolfi, a cui va il merito di aver raccolto e organizzato organicamente molti scritti tabucchiani taluni di difficile reperibilità. Il primo elemento lodevole di *Per Isabel* sono gli immancabili elementi paratestuali con i quali T. ha da sempre impreziosito i suoi testi. Anzitutto il sottotitolo che, come da tradizione della sua opera, ha un'importanza centrale (vadano ricordati come esempi *Una vita* per *Tristano muore* (2004), *Un' allucinazione* per *Requiem* (1991), *Una testimonianza* per *Sostiene Pereira* (1994)). A questo romanzo T. ha dato come sottotitolo *Un mandala* cioè « essenza » o anche « cerchio-circonferenza » o « ciclo » , fornendo al lettore un elemento chiave per la comprensione dell'opera (la parola ha infatti una matrice tibetana), cioè la tecnica di evocazione e invocazione di un personaggio. Sfogliando le sue pagine è con piacere che si ritrova la nota introduttiva, come da tradizione tabucchiana (o meglio *Giustificazione in forma di nota*) il cui *incipit* « Ossessioni private, personali rimpianti [...] fantasie incongrue, inadeguatezza del reale » ricorda quello de *I volatili del Beato Angelico* (1987) di « Ipocondrie, insonnie, insofferenze » come *deus ex machina* della stesura dell'opera. Un altro elemento è l'epigrafe che in questo caso proviene da una citazione di Sofocle « Chissà, forse i morti hanno altro costume » che sembra richiamare alla mente del lettore lo statuto del personaggio tabucchiano : un personaggio-fantasma che T. ha costantemente presentato sulla scena, o meglio si è « imposto » all'autore, operando un costante rimando all'opera

pirandelliana. Ad impreziosire ulteriormente l'opera provvede una Nota finale (presente anch'essa nell'*opus* tabucchiano) scritta a quattro mani da Maria José de Lancastre e Carlo Feltrinelli, suo fedele editore insieme alla *fu* Elvira Sellerio. In essa si ripercorrono le avventure editoriali dell'opera, di cui si scopre essere stata scritta nel corso di alcuni anni, ma che soltanto poco prima della sua morte T. si decide a rileggere, non facendo in tempo a pubblicare. È singolare come Isabel sia anche la protagonista di un racconto della scrittrice Romana Petri pubblicato all'interno della raccolta *Una giornata con Tabucchi* (2012) e recensito nel precedente numero di questa rivista, personaggio della quale Petri sembra subirne il fascino.

L'opera sembra essere una *summa*, una lunga ricerca durante la quale si ritrovano diversi personaggi presenti nelle opere tabucchiane, particolarmente Isabel, Tadeus, Xavier. Isabel/Magda si ritrova in *Notturno indiano* (1984), nel racconto *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* presente ne *L'Angelo nero* (1991), in *Requiem* (1992). Tadeus lo si ritrova nel secondo racconto de *L'angelo nero* dal titolo *Notte, mare o distanza*, in *Requiem*, nella lettera *Forbidden Games* presente in *Si sta facendo sempre più tardi* (2001), o ancora nella sua accezione Taddeo in *Tristano muore* (2004), mentre Xavier è invece il personaggio ricercato in *Notturno indiano*. Il romanzo mette in scena un protagonista polacco Waclaw (che si fa chiamare anche Tadeus) alla ricerca di Isabel, che da giovane ricorda la sovversiva Marta, protagonista di *Sostiene Pereira* ; i motivi di tale *quête* risultano ignoti durante lo sviluppo del romanzo e saranno svelati soltanto nell'epilogo, sulla scia dei romanzi tabucchiani degli anni Ottanta *Notturno indiano* e *Il filo dell'orizzonte* (1986). Ed è particolarmente con *Notturno indiano* che il *fil* è più *rouge*, non solo perchè il *topos* è quello della ricerca identitaria, ma anche per via di quell'India che viene riproposta nella parte centrale del romanzo (capp. sesto-settimo). E se ogni inchiesta presuppone un movimento, quest'opera diviene un'occasione per il lettore di T. di ritrovare la *saudade* di Lisbona, in cui « certe domeniche [...] si va a messa a S. Domingos [...] e al pomeriggio si prendono quattro goccie di pioggia e ci si gratta la pancia » . Oltre la Svizzera, l'India, il Portogallo, l'altro

Paese in cui è ambientato il romanzo è l'Italia, particolarmente Napoli, città che per la prima volta compare in un'opera di Tabucchi.

Molti sono i *topoi* tabucchiani presenti in quest'opera, come il Salazarismo, i movimenti contestatori e libertari, il ruolo della stampa, della scrittura (« gli scrittori sono sempre così, ingannano »), la *mise en abyme* di personaggi che leggono, la fotografia (vada ricordato l'esaustivo *Album Tabucchi* (2011) di Thea Rimini su questo tema), il rapporto clero-società civile. Ma ancora una volta T. conduce il lettore a riflettere sul suo rapporto con i personaggi che sono riproposti sulla scena, come Isabel, e ciò serve a « renderla reale [..] per dare un senso alla sua vita e al mio riposo » . Un messaggio postumo per ricordare che è morto l'autore, ma non i suoi personaggi. E il *Requiem*, ora, può considerarsi concluso.

5.7

[Recensione] Paolo di Paolo, Dacia Maraini, Romana Petri, Ugo Riccarelli, *Una giornata con Tabucchi,* Roma, Cavallo di Ferro editore, diretta da Diogo Madre Deus e Romana Petri, 2012, pp.119. «Révue des études italiennes», tome 58, n 1-2 janvier-juin 2012, ISSN 0035-2047.

E' con soddisfazione che si accoglie l'uscita di un volume di quattro contributi di altrettanti autori che hanno voluto rendere omaggio alla scomparsa del narratore Antonio Tabucchi. La raccolta tende a privilegiare l'aspetto umano dello scrittore toscano e, nello sfogliare le pagine di questo volume, si scopre un lato inedito dell' uomo, in cui spesso il versante letterario e quello biografico coincidono.

Il primo omaggio della raccolta dal titolo *Per Antonio* è della scrittrice Dacia Maraini che nell'*ouverture* ricorda la poesia *Ho pena delle stelle* di Pessoa letta dalla stessa voce di Tabucchi facendolo divenire, sin dall' *incipit*, un « suo » fantasma. Questo espediente le serve per realizzare un ricordo commosso dell'amico toscano rintracciando, nella sua scrittura, due nuclei tematici: il mistero, l'indicibile (caratteri che lo accomunano maggiormente all'opera di Pessoa) e l'artificialità dell'opera letteraria. Ed è quest'ultimo aspetto ciò di cui la Maraini si serve maggiormente per ripercorrere le varie tappe del protagonista del *Notturno indiano*, finendo inesorabilmente per paragonarlo al personaggio beckettiano Godot. Il resto sono personali, fugaci ricordi (ciò pertanto, non meno letterari) di un autore che quando lo si incontrava, faceva sentire considerevolmente la propria presenza, e quando era assente (a volte per mesi) diventava un « fantasma » di cui (ed è questa una costante dei quattro autori che in questo volume ne scrivono) si ha l'esigenza di scrivere, di « fare carta », come se Tabucchi fosse diventato un personaggio letterario ad un anno dalla sua morte.

Il contributo di Di Paolo dal titolo *E poi dappertutto, in tutti i luoghi della terra* è quello che si sofferma maggiormente sul ritratto del Tabucchi viaggiatore (vada ricordato che di Paolo ha collaborato alla stesura della raccolta *Viaggi ed altri viaggi*, edita per Feltrinelli nel 2010). L'aspetto che si

apprezza maggiormente nel suo contributo è la lettura di Tabucchi come di un autore capace di intrecciare nella sua opera, così come nella vita, il *topos* del tempo a quello del viaggio alle riflessioni sulla morte, soprattutto negli ultimi anni della sua esistenza. L'altro aspetto rimarcato da Di Paolo è quello che maggiormente si riscontra in tutti i contributi di questo volume, vale a dire la sfuggevolezza, o meglio il carattere di un autore fugace (esemplare sono i verbi utilizzati nel finale del racconto di Riccarelli in questo volume, in cui descrive un Tabucchi che, tornando a Vecchiano, *va*, *prosegue*), capace di ironizzare sul tema della morte, della vita, del tempo. E se durante il viaggio lo scrittore toscano ha sempre avuto *saudade* del rientro, Di Paolo ha altrettanta « nostalgia del futuro » circa domande mai poste all'autore, interrogativi mai svelati, di cui anche l'intera opera letteraria di Tabucchi è piena.

Il ricordo di Romana Petri dal titolo *Poche ore* parte da un'esperienza personale, la sua prima prova da insegnante in Portogallo, ed ancora i viaggi verso le Azzorre, seguendo lo stesso itinerario che aveva percorso Tabucchi prima del componimento di *Donna di Porto Pim*. Con un salto spazio-temporale (tipico dei pensieri amicali coi quali si ricorda in vita la sua presenza-assenza, la sua dissolvenza) si passa all'incontro avvenuto nella casa di Vecchiano tra la Petri e Tabucchi, la sua calorosa accoglienza, la sua passione culinaria (è questo un altro aspetto che viene rammentato con molta nostalgia dai suoi amici). Ma questo incontro serve da pretesto alla Petri per inserire, all'interno di questa raccolta, un suo racconto che scrive durante il viaggio di ritorno, in treno, in seguito a quell'incontro. E' una narrazione che risente marcatamente della teoria del rapporto autore-personaggio di Tabucchi (e Pessoa, e Pirandello prima di lui), in cui la Petri si impersonifica nel personaggio di Isabel (che vede come presenza costante nelle opere dello scrittore toscano) e chiede a Tabucchi, divenuto ora il suo autore, circa il suo destino. L'incontro tra i due (Petri-Isabel e Tabucchi-autore) avviene in un pomeriggio di un'estate toscana, che vada ricordato per essere il luogo ideale in cui lo scrittore si rifugia per scrivere le sue opere. La Petri traspone nel racconto elementi reali ad elementi immaginari, e si potrebbe dedurre che

l'incontro a Vecchiano con Tabucchi l'abbia resa un suo personaggio letterario; e poco importa se è lei ad aver scritto il racconto : « Una giornata con Tabucchi è anche una giornata di Tabucchi » scrive Di Paolo.

Il ricordo successivo del volume, quello di Ugo Riccarelli, richiama la grande influenza che i viaggi hanno avuto nella letteratura di Tabucchi (come riportato anche nel contributo di Di Paolo), divenendone un *topos* centrale nella sua poetica. Di ritorno da un viaggio in Finlandia, Tabucchi invita Riccarelli a Vecchiano e questo incontro diventa il motivo per l'autore de *Il dolore perfetto* (Premio Strega 2004) di allegare a questo volume (così come fatto dalla Petri) un racconto dal titolo *Cose da Turku*, dichiarando di esserne soltanto l'estensore, dal momento che questo gli era stato dettato dallo stesso Tabucchi. Il racconto narra dell'intervista che un giornalista della tivù svedese fa allo scrittore toscano durante un tragitto in treno (vada ricordata anche l'importanza di questo *topos* nella sua narrativa), e credo che i passaggi degni di maggiore interesse siano due : uno è l'episodio dell'elenco telefonico che Tabucchi prende nell'albergo in cui alloggia, dichiarando al giornalista la ragione, quella cioè di telefonare, una volta rientrato a Vecchiano, casualmente i numeri che trova su quell'elenco, episodio che potrebbe essere metafora del filo diretto che Tabucchi ha sempre mantenuto con l'estero, anche nei periodi in cui risiedeva nel piccolo borgo toscano. Il secondo passaggio è sempre nel dialogo fra il giornalista finlandese e Tabucchi, in cui quest'ultimo afferma : « Noi che scriviamo siamo spogliarelliste vigliacche […] siamo bugiarde *soubrettes* che provano a parlare delle loro paure meschine, rivestendosi di storie di fronte al pubblico pagante che applaude per le nostre gambe storte. » Trovo che questo passaggio sottolinea pienamente la poetica tabucchiana del ruolo dello scrittore (si ricordi anche l'immagine della "musa zoppa e sindacalizzata" di cui Tabucchi parla nell'intervista a P. Gaglianone e M. Cassini dal titolo *Conversazione con Tabucchi. Dove va il romanzo?*), e di cui abbiamo un'esaustiva immagine in *Tristano muore*.

Ciò che emerge da questo volume è l'immagine di uno scrittore che incessantemente incoraggia gli amici (in erba e non) come un artigiano,

all'esercizio ed alla pratica letteraria (« Quando scrivi lascia perdere le teorie e ricordati di usare anche il cuore » sono le parole che Riccarelli ricorda del suo maestro), un'immagine presente, oltre che in varie interviste da lui rilasciate, in un celebre passaggio di *Sostiene Pereira* (« Le ragioni del cuore sono le più importanti, bisogna sempre seguire le ragioni del cuore, questo i dieci comandamenti non lo dicono, ma glielo dico io…»). E'un ritratto, quello che emerge da questo testo, informale, di un Tabucchi capace di coinciliare l'aspetto propriamente accademico a quello di scrittore (la Petri scrive, a ragione a mio avviso, di « professore sui generis, un professore-artista »).
In questo volume il lettore di Tabucchi può scorgere un suo lato inedito, a tratti incostante, un autore capace di « leggere » la vita con leggerezza (viaggi, cucina, oltre che ironia e gioco), alternando questi momenti ad altri in cui il cattivo umore (stanchezza, riflessioni sulla morte, sul passare del tempo, sulla nostalgia) ; *topos* che d'altronde sono presenti in tutta la sua opera letteraria.
Viene infine da chiedersi, dopo la lettura di questi omaggi, se l'immagine che questi quattro autori ne danno tenda a creare il ritratto di un Tabucchi personaggio, o piuttosto di un autore che non abbia insistentemente cercato, nella sua vita da scrittore, di esserlo un personaggio letterario. La storia letteraria ci ha da sempre insegnato che spesso l'autore scrive per i posteri.

Quello che se ne deduce da questo libro-testimonianza è che Tabucchi, oltre ad aver lasciato una importante memoria (traccia) letteraria, ha consegnato di sé anche l'immagine (o meglio il « fantasma ») di un personaggio letterario, realizzando quella sintesi (autore-personaggio) che in vita, forse, non era possibile.

5.8

[Poster] GIANMARCO GALLOTTA, *Pereira prétend : du roman d'Antonio Tabucchi au film de Roberto Faenza*, Université de Lorraine (France), http://lts.univ-lorraine.fr/digitalAssets/199371_Journ__e_Recherches_contemporaines.pdf

Conclusioni

Attraverso questo lavoro ho tentato di colmare il vuoto lasciato in un panorama italo-francese in cui, nonostante i numerosi studi sull'opera tabucchiana, si erano spesso tralasciati determinati aspetti trattati nel corso della presente ricerca.

Per quanto riguarda le prime due parti della tesi e prevalentemente nel capitolo *I personaggi tabucchiani*, ho cercato di far emergere che nel processo di costruzione dei primi personaggi letterari nell'opera tabucchiana, il rapporto di "confidenza" con i propri personaggi e quello con i propri lettori non sembra ancora essere definito nei primi dieci anni della sua produzione letteraria. Ci sono però elementi che sono presenti nella sua narrativa sin dalla prima opera, come quello della messa in scena del personaggio-scrittore. Un altro elemento presente dal primo romanzo, e che si ritrova anche nella sua produzione successiva, è quello dell'oralità che rappresenta, nella narrativa tabucchiana, la metafora di una memoria collettiva e unico strumento per ricostruire una memoria condivisa. Nel paragrafo *Personaggi «piatti» o «a tutto tondo» in Tabucchi* si è visto come i protagonisti-scrittori dei primi romanzi, una volta composte le loro opere, se ne disfacessero, particolarmente Volturno nel fuoco e Sesto nell'acqua di un fiume. Ne emerge una tematica, quella della diffidenza nei riguardi della scrittura e degli scrittori, che sarà costantemente presente nell'opera tabucchiana, come dimostrato anche nel paragrafo *La morte di Tristano, la vita dell'autore*.

Come si evince dalla II parte, l'influenza pirandelliana e pessoana arriverà soltanto in seguito a marcare la sua produzione letteraria, esplicitamente a partire dall'opera *I dialoghi mancati* (1988), che sembra così segnare un punto di svolta all'interno della sua narrativa. Un altro aspetto che Antonio Tabucchi mette in evidenza nei due protagonisti di quest'opera è il processo creativo nel concepimento dei personaggi che spesso è "doloroso" per

i due autori; Pessoa e Pirandello infatti fanno emergere la fatica e le difficoltà che la produzione letteraria implica, contrariamente al rapporto tabucchiano con essi. Sebbene non mi sia addentrato in un profondo studio dell'opera pirandelliana e pessoana, ho potuto constatare che una prima differenza evidente si può scorgere nel rapporto con i due autori. Se nell'opera di Fernando Pessoa infatti c'è un legame che si potrebbe, probabilmente troppo approssimativamente, definire "malato" con i suoi personaggi letterari, marcato cioè dal concetto dell'eteronimia, in Pirandello si scorge quello che lui definisce "dialogo" con i personaggi letterari. Antonio Tabucchi sembra subire entrambe le poetiche e, come si evince da elementi paratestuali come le sue celebri *Note* al testo, propende talvolta per l'una, talvolta per l'altra poetica. Ma piuttosto che verso una "irresponsabilità" del creatore che sembra caratterizzare l'opera pessoana, Antonio Tabucchi rappresenta, soprattutto attraverso elementi paratestuali, un approccio "dialogico" con i suoi personaggi, pertanto più simile all'attitudine pirandelliana. L'unico elemento comune ai tre autori che si è potuto constatare è la volontà di far apparire il personaggio letterario come disgiunto dal proprio autore. A dimostrazione di ciò ho fatto un'analisi comparativa tra Vitangelo Moscarda, protagonista di *Uno, nessuno e centomila* di Luigi Pirandello e Pereira dell'omonimo romanzo tabucchiano. Molti sono gli aspetti in comune analizzati nel corso del paragrafo *Due coscienze: Pereira e Moscarda*, ma il carattere principale messo in scena dai due autori è la scissione moderna (e postmoderna secondo certa critica) del personaggio letterario. Un personaggio che non si può più presentare "intero" sulla scena del romanzo, ma che è costretto a mostrare le sue debolezze, le sue fragilità, e Antonio Tabucchi segue il percorso già tracciato da Luigi Pirandello per delineare il suo protagonista. La differenza sostanziale, come si è letto nel paragrafo *Due coscienze: Pereira e Moscarda*, consiste nel processo che se in Pereira condurrà il protagonista verso un dialogo con gli altri protagonisti e l'inserimento in un tessuto sociale, in Moscarda al contrario l'azione regressiva lo condurrà verso l'isolamento e l'autodistruzione. Probabilmente è questa la ragione per la quale i finali dei due romanzi restano aperti: il percorso dei

protagonisti permette loro di uscire dall'involucro, liberarsi dai "tratti" per liberarsi dell'appellativo "personaggio" e acquisire quello di "persona", decretando così la fine del romanzo, secondo la volontà dei due autori.

Se la critica ha per lo più cercato di scindere i due momenti di letteratura fantastica e letteratura impegnata, nel corso del presente lavoro ho cercato di non disgiungerli, al fine di fornire un ritratto il più possibile esaustivo dello scrittore toscano. Se infatti è vero che la produzione giornalistica subisce un progressivo incremento soltanto a partire dagli anni Novanta, non ho potuto tralasciare l'analisi della componente *engagée* sin dalle prime opere, in cui tale elemento occupa uno spazio non marginale nella sua produzione narrativa.

Per quanto concerne la III Parte ho affrontato la questione dell'impegno tabucchiano all'interno della sua opera letteraria. Nel paragrafo 3.1 ho precedentemente fornito un profilo storico e teorico sul concetto di "intellettuale"; si è potuto leggere di posizioni, spesso contrastanti, intorno a questa nozione, in Italia e all'estero nelle varie epoche storiche. Nel paragrafo successivo ho trattato, alla luce di queste analisi, l'opera letteraria tabucchiana; il suo intento, a partire dai primi romanzi, sembra essere quello di fornire al lettore un'immagine della Storia dal punto di vista del popolo, delle masse, spesso dei vinti; una prospettiva dunque audace, impegnativa, "democratica", se così si può definire. Antonio Tabucchi utilizza la scrittura per riflettere e far emergere delle storie quotidiane di tanti uomini e donne che sono stati dalla parte avversa al potere, che sono vissuti senza lasciare traccia ma che hanno contribuito, in maniera anonima, alla Storia. Come si è visto, nel corso dell'intera produzione letteraria i vinti e le vittime prendono spesso il ruolo di protagonista delle opere [538], come se l'autore volesse concedergli una

[538] «Sono gli eroi popolari protagonisti della microepica che s'intreccia con la grande trama dell'epica nazionale» in RITA SEPE, *Letteratura-memoria-identità collettiva: una riflessione su Piazza d'Italia di Tabucchi*, in *La letteratura degli Italiani 3. Gli Italiani della letteratura*, Atti del XV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI), Torino, 14-17 settembre 2011, a cura di Clara Allasia, Mariarosa Masoero, Laura Nay, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

possibilità di rivalsa nel panorama storico nel quale i personaggi sono collocati. Attraverso questo espediente Antonio Tabucchi sembra cercare di ricostruire una memoria collettiva, un'identità rafforzando il senso di cittadinanza e di appartenenza a uno stesso popolo. Nel paragrafo 3.3, affrontando lo studio di articoli e interviste che affrontano il dibattito sulla "questione intellettuale", si evince il ritratto di uno scrittore che non solo si interroga sugli avvenimenti che si sviluppano nella società, ma cerca di incidere attivamente nel proprio tempo, in contrapposizione ad altri due scrittori contemporanei: Umberto Eco e Alberto Arbasino, secondo i quali l'intellettuale non può influenzare, tantomeno modificare, l'epoca nella quale vive. Ma Antonio Tabucchi si mostra risoluto nel suo ruolo e, facendo appello al Diritto, nei suoi numerosi articoli, lettere, interventi, lancia appelli e petizioni per i più deboli e indifesi come per lui è Adriano Sofri, come si evince nel paragrafo *L'affaire Sofri*. Ciò che lo scrittore chiede è un'esigenza di chiarezza per fare luce sul processo che a suo avviso è stato liquidato con troppa leggerezza, mancando di prove concrete e affidandosi soltanto alle parole di Leonardo Marino (1946), ex operaio della Fiat che accusa i tre uomini sopra elencati, e autoproclamandosi come autista dell'auto che condusse alla spedizione e all'omicidio del commissario Calabresi. I numerosi interventi di Antonio Tabucchi a difesa dell'innocenza di Adriano Sofri, sono qui analizzati nell'ottica di intervento dell'intellettuale nel dibattito civile e giuridico nazionale, che richiama alla memoria avvenimenti storici ben più illustri, come l'*Affaire Dreyfus*: soltanto nel momento in cui si accendono i "riflettori mediatici" su una vicenda è possibile, secondo l'autore toscano, svelarne la sua verità. Lo scrittore toscano, sull'esempio illustre di Leonardo Sciascia[539], prova in particolare, attraverso la sua opera giornalistica e saggistica, ad accendere i riflettori su una vicenda di

[539] Leonardo Sciascia infatti aveva espresso spesso il suo scetticismo sull'*affaire* Pinelli: «Ancora oggi, quale verità abbiamo sulla morte dell'anarchico Pinelli se non quella che ciascuno e tutti ci siamo costruita facilmente e con più o meno gravi varianti a carico di coloro che lo interrogavano? [...] Giorgio Bocca ha detto con qualche noncuranza di non credere più a una responsabilità della polizia nella morte di Pinelli. Il tempo lavora sulle cose, e sulle persone rimaste vive.» in AA.VV., *Il malore attivo dell'anarchico Pinelli*, Palermo, Sellerio, 1996.

un singolo caso di ingiustizia; in generale, ritorna a riflettere sulla nozione dell'intellettuale nell'epoca contemporanea.

Nella IV parte ho trovato opportuno analizzare gli articoli che Antonio Tabucchi ha scritto in circa dieci anni, dal 1997 al 2006, per i maggiori quotidiani italiani ed europei. È interessante sottolineare anzitutto la scelta cronologica che è stata operata: indubbiamente la produzione giornalistica è notevolmente aumentata negli anni Novanta, anche se a mio avviso non è possibile parlare propriamente di "svolta giornalistica" nella sua opera. Difatti, come ho sottolineato nel corso del presente lavoro, la componente *engagée* è ben presente nella sua opera precedente, anche se la produzione giornalistica subisce un rialzo improvviso particolarmente in questi anni. Probabilmente la possibilità offertagli di scrivere articoli sui maggiori quotidiani e riviste deriva dal successo e dal gran numero di vendite che le sue opere hanno avuto, soprattutto negli anni Novanta, principalmente dopo la pubblicazione del best-seller *Sostiene Pereira* (1994). I suoi interventi possono richiamare quelli dell'illustre tradizione della terza pagina nei quotidiani del Novecento italiano. In questi articoli l'intento di Antonio Tabucchi è quello di mostrare come dopo innumerevoli secoli di lotte, l'egemonia delle classi al potere si è sempre più affermata lasciando sempre minor spazio alle classi subalterne[540]. Le tematiche ivi trattate sono molteplici: si va dal "potere della parola" alle riflessioni sulla Storia, da articoli sulle numerose stragi italiane, ai rapporti tra mafia e politica, alla Chiesa, ai regimi totalitari, al giornalismo e all'informazione, alla politica interna ed estera, alle guerre, alla Resistenza, alla Costituzione.

Avrei voluto, nel corso del presente lavoro, prendere in analisi gli articoli che Tabucchi ha scritto per «Le Monde», tradurli per poi analizzarli sulla base delle ricorrenze e di altri nuclei tematici, ma la grande entità di lavoro richiesto

[540] «Dopotutto il mondo non è cambiato granché. L'Imperatore invia ancora i suoi eserciti a massacrare lontano dai confini, se non pensate con la sua testa il Papa si impermalisce e si addolora, il Vassallo ha moltiplicato i tributi e ora ha almeno dieci castelli» in ANTONIO TABUCCHI, *L'oca al passo, Notizie dal buio che stiamo attraversando*, Milano, Feltrinelli, 2006.

mi ha fatto giungere alla conclusione che questo tipo di studio sarà oggetto di una prossima pubblicazione. Altro filone di studi futuri del sottoscritto sarà lo studio dei rapporti che Antonio Tabucchi ha tenuto con il mondo delle riviste francesi; mi riferisco principalmente a «Le Matricule des Anges» e «La Nouvelle Revue Française», dalle quali emerge ancora l'immagine di uno scrittore impegnato. Ma, come mi ha scritto la vedova Tabucchi, Maria José de Lancastre, «la cosa interessante è andare a ricercare l'*engagement* proprio là dove apparentemente esso non c'è».

Ne emerge da questa ricerca l'immagine di uno scrittore in cui l'immaginazione e l'impegno sono in perfetta armonia; l'immaginazione, da un lato, che gli consente di stabilire un dialogo con i personaggi letterari. L'impegno per ricordare, per riflettere, per far indignare i suoi lettori[541].

[541] La parola letteraria costituisce un fastidio per i poteri totalitari, molto di più di quella che è semplice comunicazione […]. Perché essa molesta, entra dentro la realtà i un'altra maniera, perché mostra l'aspetto metaforico, simbolico delle cose. E quindi gli scrittori diventano i più perseguitati. Non basta più protestare, firmare gli appelli e petizioni. E' giunto il momento che noi scrittori cerchiamo qualcosa di concreto per assicurare la libertà alla parola, anzitutto salvando la vita e dando rifugio agli autori che nei loro Paesi vengono trucidati, letteralmente in A. TABUCCHI, *Diritti umani- Ora serve un tribunale*, «Corriere della sera», 7 dicembre 1998.

Bibliografia

Opere di Antonio Tabucchi:

Piazza d'Italia, Milano, Bompiani, 1975.

Il piccolo naviglio, [Mondadori, 1978], Milano, Feltrinelli, 2011.

Donna di Porto Pim, Palermo, Sellerio, 1983.

Notturno indiano, Palermo, Sellerio, 1984.

Il filo dell'orizzonte, Milano, Feltrinelli, 1986.

I volatili del Beato Angelico, Palermo, Sellerio, 1987.

I dialoghi mancati, Milano, Feltrinelli, 1988.

Un baule pieno di gente, Milano, Feltrinelli, 1990.

L'angelo nero, Milano, Feltrinelli, 1991.

Requiem, Milano, Feltrinelli, 1991.

Sogni di Sogni, Palermo, Sellerio editore, 1992.

Sostiene Pereira, Milano, Feltrinelli, 1994.

La testa perduta di Damasceno Monteiro, Milano, Feltrinelli, 1997.

La gastrite di Platone, Palermo, Sellerio, 1998,

Gli zingari e il Rinascimento, Milano, Feltrinelli, 1999.

Si sta facendo sempre più tardi, Milano, Feltrinelli, 2001.

Tristano muore, Milano, Feltrinelli, 2004.

L'oca al passo, Milano, Feltrinelli, 2006.

Il tempo invecchia in fretta, Milano, Feltrinelli, 2009.

Il piccolo naviglio, Milano, Feltrinelli, 2011 (*ed. or.* Mondadori, 1978).

Tristano muore, Milano, Feltrinelli, 2004.

Di tutto resta un poco, Milano, Feltrinelli, 2013.

Principali traduzioni francesi delle opere di Antonio Tabucchi:

Nocturne indien, (traduit par Lise Chapuis), en *Romans I*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1987.

Les oiseaux de Fra Angelico, (traduit par Jean-Baptiste Para), Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1989.

Le fil de l'horizon, (traduit de l'italien avec la collaboration de l'auteur), Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1990.

Une malle pleine de gens, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1992.

Les trois derniers jours de Fernando Pessoa. Un délire, (traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro), Paris, Éditions du Seuil, 1994.

Piazza d'Italia, (traduit de l'italien par Lise Chapuis avec la collaboration de l'auteur), Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1994.

Pereira prétend, (traduit par Bernard Comment), Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1995.

La Tête perdue de Damasceno Monteiro, (traduit par Bernard Comment), Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1997.

Le petit navire, (traduit par Lise Chapuis), Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1999.

Autobiographies d'autrui, (traduit par Lise Chapuis et Bernard Comment avec la participation de l'auteur), Paris, Éditions du Seuil, 2002.

Tristano meurt, (traduit de l'italien par Bernard Comment), Paris, Gallimard, 2004.

Au pas de l'oie, (traduit par Judith Rosa avec la collaboration de l'auteur), Paris, Seuil, 2006.

Costruzione dei personaggi e impegno civile nella prosa narrativa e giornalistica di Antonio Tabucchi – BIBLIOGRAFIA

Interviste, saggi e articoli di Antonio Tabucchi:

ll monolocale del racconto, «Alfabeta», 87, XII, maggio 1986.

Catullo e il cardellino, «MicroMega», 2/1996.

Intellettuali copritevi, ora piovono pietre, «La Repubblica», 1 aprile 1997.

L'albanese sono io, «Corriere della Sera », 7 aprile 1997.

Come nasce una storia, in AA.VV., *Scrittori a confronto*, Roma, Bulzoni, 1998.

Diritti umani- Ora serve un tribunale, «Corriere della sera», 7 dicembre 1998.

Scrittori, Vil razza senza patria, «Corriere della Sera», 19 gennaio 1999.

Il processo a Sofri? Rifatelo in tv, «Corriere della Sera», 5 marzo 1999.

L'Atelier de l'écrivain. Entretien avec Carlos Gumpert, (Trad. dallo spagnolo di Michel J. Wagner. Genouilleux), Paris, La passe du vent, 2001.

La grazia ad Adriano Sofri, lettera aperta al presidente della Repubblica, «Corriere della Sera», 17 agosto 2001.

Sulla giustizia e dintorni, «MicroMega», 1/2002.

Sofri, una grazia per l'Italia, «L'Unità», 1 agosto 2002.

Manifesto della parola, «MicroMega» 2/2002,

Autobiografie altrui, Milano, Feltrinelli, 2003.

Berlusconi contro la democrazia, «MicroMega» 4/2003.

La litérature est une partouze, «La Femelle du Requin» n°23, Automne 2003.

Elvira Sellerio la signora di Sciascia e Camilleri. Il ricordo, «La Repubblica», 4 agosto 2010.

Costruzione dei personaggi e impegno civile nella prosa narrativa e giornalistica di Antonio Tabucchi – BIBLIOGRAFIA

Bibliografia critica su Antonio Tabucchi: monografie, saggi e articoli

AA.VV. *Echi di Tabucchi / Echos de Tabucchi*, Actes du Colloque International d'Aix-en-Provence, 12-13 janvier 2007. Testi raccolti da Perle Abbrugiati, « Revue d'études italiennes », Université de Provence, numéro spécial, 2007.

AA.VV., *Antonio Tabucchi narratore*, Atti della giornata di studi (17 novembre 2006), Paris, Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, 2007.

AA.VV., *Antonio Tabucchi, la scrittura e l'impegno*, vol. 5, «MicroMega», 5/2012.

AA.VV., *Piccole finzioni con importanza. Valori della letteratura italiana contemporanea*, a cura di Nathalie Roelens e Inge Lanslot, Atti del convegno internazionale tenutosi nell'Università di Anversa (maggio 1991), Ravenna, Longo, 1993.

ALLONI MARCO, *Una realtà parallela, Dialogo con Antonio Tabucchi*, Lugano, Adv Publishing House Ltd, 2008.

BERTONE MANUELA, *Percorsi della testimonianza* in *Sostiene Pereira*, «Narrazioni», C.R.I.X., Université Paris X-Nanterre, n. 10, luglio 1996.

BERTONE MANUELA, *Tabucchi sognatore*, «Allegoria», n. 5, 1993.

BOTTA ANNA, *An interview with Antonio Tabucchi*, «Contemporary Literature», XXXV, 2, 1994.

BRIZIO-SKOV FLAVIA, *Antonio Tabucchi, Navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini, 2002.

BRIZIO-SKOV FLAVIA, *Rapport d'Antonio Tabucchi à l'Histoire, au politique* in *Pour Tabucchi. Les rencontres de Fontevraud*, Maison des écrivains étrangers et des traducteurs de Saint-Nazaire (MEET), settembre 2009.

BRIZIO-SKOV FLAVIA, *Si sta facendo sempre più tardi, Autobiografie altrui,* e *Tristano muore di Antonio Tabucchi: dove va il romanzo?*, in «Italica», vol. 83, n. 3-4, 2006.

BRIZIO-SKOV FLAVIA, *Tabucchi e il ruolo dell'intellettuale*, «Incontri - Rivista europea di studi italiani», 16-3-4, 2001.

CAPECCHI GIOVANNI, *Antonio Tabucchi, la storia e il sogno*, «Fronesis», a. III, n. 6, luglio-dicembre 2007.

COTRONEO ROBERTO, *Se Tristano muore*, «L'Unità» , 24 febbraio 2004.

DE LIEDERKERKE ARNOULD, *Antonio Tabucchi: le contrebandier*, «Magazine littéraire», luglio-agosto 1997.

DE POLI FABRICE, *Un refus fasciné – L'ambivalence du religieux chez Tabucchi*, «Cahier d'études italiennes», 9, 2009.

DE SANTIS MARIO, *Tabucchi: i miei mondi da scoprire*, «La Repubblica», 7 dicembre 2010.

DI MATTIA FRANCESCA, *Tabucchi: io, Luciana e Fernando,* consultato su http://www.letteratura.rai.it , 23 ottobre 2013.

DI STEFANO PAOLO, *Il giallo della testa tagliata*, «Corriere della sera», 12 marzo 1997.

DOLFI ANNA, *Lo Spleen di Parigi e il senso di colpa*, «Italies» , N° spécial | 2007, 01 ottobre 2011, consultato l'8 agosto 2013.

DOLFI ANNA, *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006.

DONINELLI LUCA, *Macché letteratura, è propaganda*, «Il Giornale», 9 marzo 1994.

FERRARO BRUNO, *Intervista ad Antonio Tabucchi*, «La rivista dei libri», III, 9 settembre 1993.

FIORI SIMONETTA, *Antonio Tabucchi. Così l'Italia è diventata il mio grande rimorso*, «La Repubblica», 27 gennaio 2010.

GÉNARD PIERRE, *Rue des boutiques obscures/ Il filo dell'orizzonte* in *I "notturni" di Antonio Tabucchi*. Atti di seminario. Firenze, 12-13 maggio 2008, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008.

IOVINELLI ALESSANDRO, *I dialoghi ma(n)cati di Antonio Tabucchi*, «Italies» , N° spécial, 2007.

KLOPP CHARLES, *La violenza collettiva e il senso del male nella narrativa di Tabucchi*, «Cahiers d'études italiennes», marzo 2005.

MATTEI PAOLO, *Intervista a A. Tabucchi*, «Il Tempo», 10 aprile 1991.

MESCHINI MICHELA, *Tra storia e finzione: il gioco del tempo nella narrativa di Antonio Tabucchi*, «Quaderni d'Italianistica: Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies», n°19, 1998.

MILANESI CLAUDIO, *Tabucchi, la storia e l'impegno, da Piazza d'Italia a L'oca al passo*, «Italies», N° spécial | 2007, le 01 ottobre 2011.

NAPOLI GABRIELLE, *Écritures de la responsabilité*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

PERLI ANTONELLO, *Auctor in fabula*, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2010.

PEZZIN CLAUDIO, *Antonio Tabucchi*, Verona, Cierre, 2000.

PIVETTA ORESTE, *Quadri in rivolta, intervista ad Antonio Tabucchi*, in «L'Unità », 27 settembre 1993.

RIMINI THEA, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio, 2011.

RIMINI THEA, *La cine(biblio)teca di Tabucchi : il montaggio di Piazza d'Italia* », in « Italies » , N° spécial | 2007, le 01 ottobre 2011.

SCHWARZ LAUSTEN PIA, *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Copenaghen, Museum Tusculanum University of Copenaghen, 2005.

SEPE RITA, *Letteratura-memoria-identità collettiva: una riflessione su Piazza d'Italia di Tabucchi*, in *La letteratura degli Italiani 3. Gli Italiani della letteratura*, Atti del XV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI), Torino, 14-17 settembre 2011, a cura di Clara Allasia, Mariarosa Masoero, Laura Nay, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

TRENTINI NIVES, *Towards a Study of Dream in Antonio Tabucchi*, in «Spunti e ricerche», 12, 1996/97.

TRENTINI NIVES, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni, 2003.

Altre opere consultate:

A.A.V.V., *Il malore attivo dell'anarchico Pinelli*, Palermo, Sellerio, 1996

AA. VV., *Omaggio a Elio Vittorini* , «Terzoprogramma», Roma, ERI, n.3, 1966.

AA.VV. *Le cinéma des écrivains*, a cura di Antoine de Baecque, «Cahiers du Cinéma», Paris, Editions de l'Etoile, 1995.

AA.VV.*, Scrittori a confronto*, Roma, Bulzoni, 1998.

ADORNO THEODOR WELLINGTON, *Minima Moralia*, Torino, Einaudi, 1974

ALTER ROBERT, *I piaceri della lettura. Il testo liberato*, Milano, Leonardo, 1990.

ARBASINO ALBERTO, *Albania, le prediche dei guru*, «Corriere della Sera», 8 marzo 1997.

ARBASINO ALBERTO, *Ma armati di mitra*, «La Repubblica», 15 marzo 1997.

ARBASINO ALBERTO, *Ma non chiedeteci anche la predica*, «La Repubblica», 2 aprile 1997.

ARISTOTELE, *Poetica*, (tr. it. a cura di Diego Lanza), Milano, Bur, 1987.

BAJANI ANDREA, *Mi riconosci*, Milano, Feltrinelli, 2013.

BARILLI RENATO, *Pirandello: una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986.

BARTHES ROLAND, *Introduction à l'analyse structurale des récits* (trad.it. *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti* in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969), «Communications», 1966.

BARTHES ROLAND, *S/Z* (ed. or. *S/Z*, Paris, Seuil, 1970), Torino, Einaudi, 1972.

BENDA JULIEN, *Il tradimento dei chierici* (ed. or. *La trahison des clercs*), Torino, Einaudi, 2012.

BENJAMIN WALTER, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995.

BERGSON HENRI-LOUIS, *Le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1900.

BIASIN GIAN PAOLO, *Lo specchio di Moscarda,* «Paragone», 1972.

BOOTH WAYNE CLAYSON, *The Rhetoric of Fiction* (trad. di Eleonora Zoratti e Alda Poli, *Retorica della narrativa*, Firenze: La nuova Italia, 1996), The University of Chicago Press, Chicago and London, 1975.

BOTTIROLI GIOVANNI, *Introduzione. Differenze di famiglia* in *Problemi del personaggio*, Bergamo University Press, Edizioni Sestante, 2001.

BOURDIEU PIERRE, *Homo Academicus*, Paris, Minuit, 1984.

BRÉMOND HENRI, *La logique des possibles narratifs*, «Communications», N° 8, 1966.

BUDOR DOMINIQUE, *Antonio Tabucchi ou la quête d'une identité nouvelle*, «Transalpina. Études italiennes», Caen, Université de Caen, 1998.

CALVINO ITALO, *Il midollo del leone*, in *Calvino. Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.

CALVINO ITALO, *Perché leggere I classici*, Milano, Oscar Mondadori, 1995.

CALVINO ITALO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

CESERANI REMO, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

CHATMAN SEYMOUR, *Storia e discorso* (*Story and discourse*, tr. it. di Elisabetta Graziosi), Milano, Il Saggiatore, 2003.

CONTAT MICHEL, RYBALKA MICHEL, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973.

DAL LAGO ANTONELLA, *Non persone*, Milano, Feltrinelli, 2004.

DE SANTIS MARIO, *Tabucchi: i miei mondi da scoprire*, «La Repubblica», 7 dicembre 2010.

DEBENEDETTI GIACOMO, *Un punto d'intesa nel romanzo moderno* in *II personaggio-uomo*, Milano, Garzanti, 1970.

ECO UMBERTO, *Il primo dovere degli intellettuali: stare ziti quando non servono a niente*, «L'espresso», 24 aprile 1997.

ECO UMBERTO, *La bustina di Minerva*, Milano, Bompiani, 2000.

ECO UMBERTO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

ECO UMBERTO, *Opera Aperta*, Milano, Bompiani, 1967.

EISENSTEIN SERGUEÏ MIKHAÏLOVITCH, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia* (a cura di Paolo Gobetti), Torino, Einaudi, 1972.

FUREDI FRANK, *Che fine hanno fatto gli intellettuali?* (tit. or. *Where have all the intellectuals have gone?*), Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007.

GENETTE GÉRARD, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

GINZBURG CARLO, *Il giudice e lo storico*, Milano, Feltrinelli, 2006.

GIOANOLA ELIO, *Pirandello e la follia*, Genova, Il Melagolo, 1983.

HAMON PHILIPPE, *Pour un statut sémiologique du personnage*, «Littérature», 6, 1972.

JAMES HENRY, *L'arte del romanzo*, (tr. it. da *The art of fiction*, 1884), Lerici, Milano, 1959.

JOUVE VINCENT, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Puf, 1992.

LEOGRANDE ALESSANDRO, *Il naufragio*, Milano, Feltrinelli, 2011.

MAGGIORI ROBERT, *Carlo Ginzburg: «Les juges se sont comportés en piètres historiens»*, «Libération», 9 ottobre 1997.

MAGGIORI ROBERT, MARONGIU JEAN-BAPTISTE, *Des responsabilités auxquelles je ne me dérobe pas*, «Libération», 3 luglio 1997.

MONTALBETTI CHRISTINE, *Le personnage*, Paris, Flammarion, 2003.

MONTALE EUGENIO, *Satura*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1971.

NAPOLI GABRIELLE, *Écritures de la responsabilité*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

ORY PASCAL, SIRINELLI JEAN FRANÇOIS, *Les intellectuels en France, de l'Affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Colin, 1986.

PANCRAZI PIETRO, *L'altro Pirandello*, in *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, col. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967.

PAPUZZI ALBERTO, *Letteratura e giornalismo*, Bari, Laterza, 1998.

PASOLINI PIER PAOLO, *Cos'è questo golpe? Io so*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1974.

PESSOA FERNANDO, *Il libro dell'inquietudine* (*Livro do Desassossego*, Lisbona, Ática, 1982), Milano, Feltrinelli, 2010.

PESSOA FERNANDO, *Le livre de l'intranquillité* (trad. Françoise Laye), Paris, Christian Bourgois Éditeur

PESSOA FERNANDO, *Il poeta è un fingitore*, (tr. e a cura di Antonio Tabucchi), Milano, Feltrinelli, 1988.

PESSOA FERNANDO, *Lettere alla fidanzata*, (a cura di Antonio Tabucchi), Milano, Adelphi, 1988.

PESSOA FERNANDO, *Poesie di Alvaro de Campos*, (tr. dal portoghese da Antonio Tabucchi), Milano, Adelphi, 1993.

PIRANDELLO LUIGI , *Uno, nessuno e centomila* in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Milano, I Meridiani Mondadori, 1973.

PIRANDELLO LUIGI, *Un, personne et cent mille*, (trad. Louise Servicen), Paris, Gallimard, 1930.

PIRANDELLO LUIGI, *Ciascuno a suo modo*, Santarcangelo di Romagna, Gulliver, 1995.

PIRANDELLO LUIGI, *L'Umorismo*, Milano, Garzanti, 2005.

PIRANDELLO LUIGI, *La signora Morli, una e due, All'uscita, L'imbecille– Cecè*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1951.

PIRANDELLO LUIGI, *Novelle per un anno*, Roma, Newton Compton editori, 2007.

PIRANDELLO LUIGI, *Sei personaggi in cerca d'autore,* Santarcangelo di Romagna, Gulliver, 1995.

PIRANDELLO LUIGI, *Six personnages en quête d'auteur*, (a cura di Stéphane Braunschweig), Besançon, Les solitaires intempestifs, 2012

PIRANDELLO LUIGI, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Feltrinelli, 1993.

PROUST MARCEL, *Alla ricerca del tempo perduto* (*À la recherche du temps perdu*) a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, traduzione di Natalia Ginzburg, Franco Calamandrei, Nicoletta Neri, Mario Bonfantini, Elena Giolitti, Paolo Serini, Franco Fortini, Giorgio Caproni, Torino, Einaudi, 1950.
RADIN PAUL, *Primitive Religion: its Nature and Origin*, New York, Viking Press, 1937.

RANIERI POLESE, *Luca Doninelli? Un nostalgico dei regimi fascisti*, «Corriere della sera», 10 marzo 1994.

RANIERI POLESE, *Tabucchi. La mia storia comincia dalla Dolce Vita*, «Corriere della Sera», 7 agosto 1994.

SANTORO MARCO, *Storia del libro italiano. Libro e società in Italia dal Quattrocento al Novecento*, Milano, Editrice Bibliografica, 2004.

SARTRE JEAN PAUL, *Che cos'è la letteratura (*trad. Franco Brioschi da *Qu'est-ce que la littérature ?*), Milano, Il Saggiatore, 1976.

SARTRE JEAN-PAUL, *L'essere e il nulla*, (*ed. orig. L'Être et le néant*), Milano, Il saggiatore, 1991.

SARTRE JEAN-PAUL, *Présentation des Temps Modernes*, (ora in: JEAN-PAUL SARTRE, *Situations II)*, Paris, Gallimard, 1948.

SARTRE JEAN-PAUL, *Théâtre : Les Mouches, Huis Clos, Morts sans sépulture, La Putain respécteuse*, Paris, Gallimard, 1947.

SCIASCIA LEONARDO, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1961.

SCIASCIA LEONARDO*, Una storia semplice*, Milano, Adelphi, 1989.

SCRIVANO RICCARDO, *Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?*, a cura di Paola Gaglianone e Marco Cassini, Roma, Il libro che non c'è, 1995.

SEGRE CESARE, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974.

SEGRE CESARE, *Personaggi, analisi del racconto e comicità nel Romanzo di Tristano*, in *Los caminos del personaje en la narrativa medieval, al cuidado de P. Lorenzo Gradín*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006.

SOFRI ADRIANO, *Caro Sofri qui non c'è Moravia*, «Panorama», 25 maggio 1997.

SOFRI ADRIANO, *La notte che Pinelli*, Palermo, Sellerio, 2009.

TODOROV TZVETAN, *Les catégories du récit littéraires*, «Communications», N° 8, 1966.

TOGLIATTI PALMIRO , *Vittorini se n'è ghiuto, E soli ci ha lasciato!*, *ibid.*, VIII, 8-9, 1951, [firmato con lo pseudonimo di Roderigo di Castiglia].

TROIANO ALFONSO, *Bonino: Eco e Bobbio, dove siete finiti*, «Corriere della sera», 29 marzo 1997.

VITTORINI ELIO, *Gli anni del «Politecnico»: lettere 1945-1951*, Torino, Einaudi, 1977.

WATT IAN, *Réalisme et forme Romanesque* in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

ZOLA ÉMILE, *J'accuse*, Paris, Mille et une nuit, 1998.

Libretto delle traduzioni / Livret des traductions

Dans cette section je vais fournir une traduction de l'ensemble des citations « longues » dont, dans le corpus de la thèse, j'ai préféré fournir des exemplaires uniquement en italien pour laisser la lecture plus « fluide » .

L'idée de fournir une traduction des citations m'est venue, d'une façon particulière, en pensant aux futurs lecteurs italianistes et francophones, qui pourront profiter de ce travail de recherche pour leurs futurs études, outre qu'à mieux comprendre le travail présent. Pour faire cela, j'ai toujours spécifié le numéro de page à côté de la citation afin de mieux comprendre le contexte où elle a été utilisée et de mieux la repérer dans le cadre de la thèse.

Pour ce qui concerne les œuvres d'Antonio Tabucchi ici citées j'ai fait référence aux nombreuses et valides traductions déjà existantes (réalisés principalement par Lise Chapuis, professeur à l'Université Bordeaux 3 et Bernard Comment, écrivain), dont je spécifie toujours en note.

Pour les autres essais, articles parus sur des revues ou sur la presse j'ai du réaliser une traduction par moi même, dont je vais encore le spécifier en note.

Pour les peu nombreuses œuvres anglaises présentes dans les citations suivantes, j'ai pensé qu'il eût été utile de fournir une traduction italienne et une française.

In fine, j'ai gardé, dans les notes, la formule bibliografique italienne, pour ce qui concernait les œuvres italiennes, dont il n'existait pas l'équivalente française, et la formule française pour les œuvres citées en langues française.

N° page.

12 La tragedia è infatti imitazione non di uomini, ma di azioni e di modo di vita. Non si agisce dunque per imitare i caratteri, ma si assumono i caratteri a motivo delle azioni; pertanto i fatti, cioè il racconto, sono il fine della tragedia e il fine è la cosa più importante di tutte.

La tragédie est représentation non d'hommes mais d'actions, de vie et de bonheur et le but visé est une action et non une qualité…de plus, sans action, il ne saurait y avoir de tragédie tandis qu'il pourrait y en avoir sans caractères. [542]

14 Il racconto non fa vedere, non imita; la passione che può accenderci alla lettura di un romanzo non è quella di una "visione" (di fatto noi non "vediamo" niente), è quella del senso, cioè di un ordine superiore della relazione, che possiede anch'esso le sue emozioni, le sue speranze, le sue minacce, i suoi trionfi: "quel che succede" nel racconto, dal punto di vista referenziale (reale) alla lettera non è: nulla, "quel che succede" è tutto e solo il linguaggio, l'avventura del linguaggio, la cui venuta non smette mai d'essere celebrata.

Le récit ne fait pas voir, il n'imite pas ; la passion qui peut nous enflammer à la lecture d'un roman n'est pas celle d'une « vision » (en fait, nous ne « voyons » rien), c'est celle du sens, c'est-à-dire d'un ordre supérieur de la relation qui possède, lui aussi, ses émotions, ses espoirs, ses menaces, ses triomphes : « ce qui se passe » dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien, « ce qui arrive », c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée.[543]

15 Il personaggio è un prodotto combinatorio: la combinazione è relativamente stabile (caratterizzata dal ritorno dei semi) e più o meno complessa (comportando tratti più o meno congruenti, più o meno contraddittori): questa complessità determina la "personalità" del personaggio.

Le personnage est donc un produit combinatoire : la combinaison est relativement stable (marquée par le retour des se) et plus ou moins complexe (comportant des traits plus ou moins congruents, plus ou moins contradictoires), cette complexité détermine la « personnalité » du personnage.[544]

16 Un romanzo autocosciente è quello che ostenta

[542] ARISTOTELE, *la Poétique*, (trad. Roselyne Dupnt-Roc et Jean Jallot), Paris, Seuil, 1980, p. 52.
[543] ROLAND BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », 1966, rééd. dans *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 206.
[544] ID, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 74.

sistematicamente le proprie condizioni di artificio e così facendo scandaglia la problematica relazione tra verosimiglianza, artificio e realtà…Un romanzo pienamente autocosciente è quello in cui fin dall'inizio alla fine, per mezzo dello stile, dal punto di vista narrativo, dei nomi e delle parole imposte ai personaggi, del disegno della narrazione, della natura dei personaggi e di ciò che capita loro, vi è uno sforzo coerente di trasmettere l'impressione che il mondo narrativo è una costruzione dell'autore costituita su uno sfondo di tradizioni e convenzioni letterarie.

Un roman conscient de soi est celui qui affiche, d'une façon systématique, ses propres conditions d'artifice, et de cette façon sonde la relation difficile entre vraisemblance, artifice et réalité...Un roman pleinement conscient de soi est celui dans lequel, du début à la fin, à travers le style, du point de vue narratif, des noms et des mots imposés aux personnages, du projet de la narration, de la nature des personnages et ce qu'il leur arrive, il y a un effort cohérent de leur transmettre l'impression que le monde narratif est une construction de l'auteur construite sur un fond des traditions et conventions littéraires.[545]

17 Dire che i personaggi sono "mere parole" è sbagliato anche per altri versi. Troppi mimi, troppi *films* muti e senza didascalie, troppi balletti hanno mostrato la irrazionalità di una simile restrizione. Molto spesso ricordiamo vividamente dei personaggi inventati, ma non una sola parola del testo dal quale provengono, e in realtà si può dire che i lettori in linea generale rammentano i personaggi proprio in questa maniera.

En disant que les personnages sont "que des mots" c'est pas juste pour d'autres raisons aussi. Trop de mimes, trop de films muet et sans de sous-titres, trop de ballets ont montré l'irrationalité d'une restriction semblable. Trop souvent on se souvient clairement des personnages inventés, sans un mot du texte là où ils viennent, et bien sûr on pourrait dire que normalement les lecteurs se souviennent les personnages exactement de cette façon.[546]

18 Una teoria funzionale [del personaggio] dovrebbe mantenersi aperta e considerare i personaggi come esseri autonomi e non come pure funzioni dell'intreccio. Dovrebbe mostrare che il personaggio viene ricostruito dal pubblico per mezzo di tracce esplicite o implicite, organizzate in un costrutto originale, che vengono comunicate dal discorso, attraverso qualsiasi medium.

[545] Non essendoci una traduzione francese del saggio, ogni citazione del saggio seguente è del sottoscritto, da: SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso* (*Story and discourse*, tr. it. di Elisabetta Graziosi), Il Saggiatore, Milano, 2003., p. 275.
[546] Traduzione mia da : *Ivi*, p. 122.

Une théorie fonctionnelle [du personnage] devrait être ouverte et considérer les personnages comme des êtres autonomes et pas seulement comme des fonctions de l'intrigue. Elle devrait montrer que le personnage est crée par le public à travers des traces explicites ou implicites, organisées dans une construction originelle qui sont communiquées par le discours, à travers n'importe quel médium.[547]

23

Scrivendo [l'autore reale] crea non soltanto un ideale, impersonale "uomo in generale" ma una implicita versione di "se stesso" che è differente dall'autore implicito che incontriamo nelle opere di altri.

En écrivant [l'auteur réel] crée non seulement un « Il ne crée pas simplement un idéal impersonnel d'"homme en général ", mais une version implicite de son "moi " qui diffère de tous les auteurs implicites présents dans les œuvres d'autres auteurs.[548]

24

Conoscere i suoi pensieri ci assicura una comunicazione personale. I pensieri sono veridici, a parte il caso di intenzionale auto-inganno: a differenza del narratore, il personaggio può essere "inattendibile" solo per se stesso

Connaître ses pensées nous assure une communication personnelle. Ses pensées sont véridiques, sauf le cas intentionnel d'illusion : différemment du narrateur, le personnage peut être « pas digne de foi » que pour lui même.[549]

27

I capelli fiammeggianti sul viso di neve, attraversava in fretta il paese, passava giornate al fiume. La sera tornava sulla sua placenta di cenere, come a un vizio antico, per scrivere segreti. Trasferiva le sue paure, che già la cenere aveva raccolto, in minuscoli scarabocchi fitti e illeggibili: pagine e pagine che prima di andare a letto lasciava cadere sul fuoco come farfalle

Avec ses cheveux flamboyants sur son visage de neige, il traversait furtivement le village et passait des journées entières au bord du fleuve. Le soir, il retournait à son placenta de cendre comme à un vice ancien, pour y écrire des sectets. Il transcrivait ses peurs, que la cendre avait recueillies auparavant, en minuscules gribouillages serrés et illisibles : des pages et des pages qu'il laissait tomber dans le feu, comme

[547] Traduzione mia da: *Ivi*, p. 123.
[548] Traduzione mia da: WAYNE. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction* (1ère éd. 1961), Chicago et New York, University of Chicago Press, pp.70 -71
[549] Traduzione mia da: SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso*, *op. cit*., p. 165.

des papillons, avant d'aller se coucher.[550]

29 favola popolare deve essere intesa come racconto popolare, ovvero come racconto orale delle gesta di un gruppo che in situazioni difficili si rivolge a quelle pratiche arcaiche alle quali sin dall'inizio l'umanità ha bisogno: maghi, profezie, miracoli, ovvero alla cultura popolare.

La fable populaire devrait être comprise comme un conte populaire, c'est-à-dire comme un conte oral des exploits d'un groupe qui, dans des situations difficiles, s'adresse à ces pratiques archaïques auxquelles, dès le début, l'humanité en a besoin : magiciens, prophéties, miracles, c'est-à-dire à la culture populaire.[551]

30 Protetto dalla sua campana di silenzio, Sesto cominciò a registrare nel suo archivio dei ricordi ricordabili, ben salvaguardato da ogni indiscrezione, piccoli segni, asticelle, gancetti e cerchi, bollicine d'inchiostro, gambette e trattini; imparò a congiungere tutti i segni, a staccarli quando era opportuno, a spezzarli con due piccole linee quando arrivava in fondo alla pagina, a farle correre come treni. E poi ricominciò a leggerli, ma solo mentalmente

Bien protégé par sa cloche de silence plus résistante que le béton Zanardelli. Puis il retourna en classe, s'assit à sa place, répondit mentalement au frère qui enseignait et enregistra mentalement au frère qui enseignait et enregistra tout ce qui était digne d'être enregistré dans son fichier des souvenirs mémorables.[552]

31 Certo il luogo e le circostanze in cui Capitano Sesto cominciò a raccontare non erano tra le più propizie alla ricostruzione storica. […] Capitano Sesto teneva fra le mani il quaderno comprato alla botteguccia sulla piazza, sul quale aveva scritto il nome di Leonida e, fra parentesi, quello di Leonido. Provava quel vago senso di eccitazione e di meraviglia che viene dallo sconosciuto, e insieme un senso di ebbrezza e di turbamento per la libertà che si prendeva, perché si rendeva conto che tutto ciò che era stato dipendeva unicamente da lui.

Certes le lieu et les circostances dans lesquels Capitano Sesto commença à raconter n'étaient pas les plus propices à la reconstitution historique. […] Capitano Sesto avait à la main le cahier qu'il avait acheté à la petite boutique sur la place et sur lequel il avait écrit le nom de Leonida et, entre

[550] ANTONIO TABUCCHI, *Piazza d'Italia*, (traduit de l'italien par Lise Chapuis avec la collaboration de l'auteur), Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1994, pp. 31-32..
[551] Traduzione mia da: FLAVIA BRIZIO-SKOV, *Antonio Tabucchi, navigazioni in un arciperlago narrativo*, Pellegrini editore, Cosenza, 2002, p. 37.
[552] ANTONIO TABUCCHI, *Le petit navire,* (traduit par Lise Chapuis), Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1999, 169.

paranthèses, celui de Leonido. Il éprouvait cette vague sensation d'excitation et d'étonnement qui émane de l'inconnu, en même temps qu'une sensation d'ivresse et de trouble due à la liberté qu'il s'octroyait, car il se rendait compte que tout ce qui avait été dépendait de lui seul.[553]

31

E pensando e ripensando, frugando in un archivio in cui aveva schedato i ricordi ricordabili, ripescò dal brodetto in cui galleggiava una lettera scritta con una calligrafia che tendeva a scappare fuori dal foglio. E dalla lettera risalì a un nome che in quegli anni era rimasto acquattato nei fondali dello schedario, forse perché apparteneva a una donna minuscola e nera, quasi una cozza, con due piccole valve per bocca che baciavano sfiorando: zia Addolorata.

À penser et à repenser, à fouiller dans un registre où il avait catalogué les souvenirs mémorables, il repêcha de la soupe de poissons dans laquelle flottait une lettre dont l'écriture tendait à s'échapper du cadre de la feuille. De cette lettre, il remonta à un nom qui, durant ces années-là, était resté tapi en bas du registre des souvenirs, peut-être parce qu'il appartenait à une femme noire et minuscule, presque une mouche, avec ses deux valves qui lui tenaient lieu de bouche et embrassaient dans un effleurement : Tante Addolorata.[554]

31

Oggi si va agli Uffizi a vedere Giotto, Paolo Uccello e Caravaggio. E poi ti porto a San Marco, dove ci sono gli affreschi del Beato Angelico". E io stavo lì a fantasticare sugli angeli e sui beati, fino a quando non scoprivo le piccole celle del convento di San Marco... Un Beato che dipingeva angeli, tra me e me pensavo: beato lui che vedeva gli angeli. Io non ero riuscito neppure a vedere il mio angelo custode.

Aujourd'hui on va aux Uffizi pour voir Giotto, Paolo Uccello et Caravage. Ensuite je t'amenerai à Saint Marc, là où il y a les fresques de Fra Angelico. Et moi je restais là à rêver sur les anges et les bienhereux, jusqu'à quand je ne découvrais pas les petites cachots du couvent de Saint Marc…Un bienhereux qui peignait des anges, je pensais entre moi et moi-même : il a de la chance qui voyait les anges. Moi je n'étais pas capable de voir non plus mon ange gardien.[555]

33

le battaglie peggiori e le grandi tempeste, voi lo sapete, sono quelle che succedono dentro la nostra testa […] Non saprei esattamente se si tratti di dramma o commedia, il mio autore è reticente, e questa è la mia personale tragedia: che vivo le cose

[553] *Ivi*, pp. 15-16.
[554] *Ivi*, pp. 176.
[555] Traduzione mia da : RANIERI POLESE, *Tabucchi. La mia storia comincia dalla Dolce Vita*, «Corriere della Sera», 7 agosto 1994.

come se fossero la stessa cosa, che non è né una cosa né l'altra.

Les pires combats et les grandes tempêtes, vous le savez, sont ceux qui se passent dans notre tête [...] Je ne saurais pas exactement s'il s'agit d'un drame ou d'une comédie, mon auteur est réticent, cela est ma propre tragédie : le fait que je vis certaines choses comme s'ils étaient d'autres, qui n'est ni l'une ni l'autre chose.[556]

34

L'ellissi si qualifica quindi come la rappresentazione di un dialogo impossibile, nel quale mancano le risposte dell'interlocutore - sia quelle reali, sia a maggior ragione quelle potenziali. L'assenza di un contraddittorio assolutizza il discorso del soggetto che parla.

L'ellipse est caractérisée comme la réprésentation d'un dialogue impossible, dans lequel il n'y a pas de réponses de l'allocutaire – non seulement de ceux réels, mais surtout de ceux potentiels. L'absence d'un contradictoire rend absolu le discours du sujet qui parle. [557]

35

E anche questo è stato il mio modo
Di vivere la mia vita:
vivere tante vite, le più vite possibili,
perché la più nobile aspirazione
è di non essere noi stessi,
o meglio,
è esserlo essendo altri,
vivere in modo plurale,
com'è plurale l'universo.

Cela aussi a été ma façon
De vivre ma vie :
vivre beaucoup de vies, autant que possibles,
car l'inspiration la plus noble
c'est de ne pas vivre dans nous-mêmes,
ou mieux,
c'est le fait d'y être, en étant des autres,
vivre de façon plurielle,
autant que l'univers. [558]

35

signor Pirandello,
le telefono perché ho l'anima in pena.
(Pausa)
Perché a lui interessano le anime in pena.
A lui, a me, e a gente come *voi*;

[556] Traduzione mia da: ANTONIO TABUCCHI, *I dialoghi mancati,* Feltrinelli, Milano, 1993.
[557] Traduzione mia da : ALESSANDRO IOVINELLI, *I dialoghi ma(n)cati di Antonio Tabucchi*, « Italies », N° spécial | 2007.
[558] Traduzione mia da : ANTONIO TABUCCHI, *I dialoghi mancati*, Feltrinelli, Milano, 1993, p. 32.

gli altri sono sani
e con le anime in pena si divertono.
[...]
forse lui saprebbe aiutarmi
a uscire da questa situazione
lui ci sa fare coi personaggi
che si trovano intrappolati, schiavi
di un ruolo e di una maschera.

Monsieur Pirandello,
je vous téléphone parce que mon âme est inquiète
(Pause)
Car il est intéressé par les âmes qui sont inquiètes.
lui, moi, des gens comme vous ;
les autres sont sains d'esprit
et ils s'amusent avec les âmes inquietées
[...]
peut-être qu'il serait capable de m'aider
à sortir de ce moment là
il est doué avec les personnages
qui sont piégés, esclaves
d'un rôle et d'un masque. [559]

36 In una delle ultime lettere alla fidanzata Ophélia Queiroz, Pessoa manifesta il proposito di ricoverarsi […] La motivazione che fornisce alla fidanzata è l'insonnia e il turbamento causati dalle "visite" dei suoi personaggi che ormai lo obbligano a scrivere in continuazione, svegliandolo nel cuore della notte.

Dans une des dernières lettres à sa fiancée Ophélia Queiroz, Pessoa montre son idée d'être hospitalisé [...] La raison qu'il donne à sa fiancée est l'insomnie et le troublement causés par les « visites » de ses personnages qui, désormais, l'obligent à écrire continuellement, même en le réveillant en pleine nuit.[560]

37 una lunga confidenza. […] In questa lunga confidenza che si ha con il personaggio si intrattengono dei colloqui, e si finisce inevitabilmente per parlarci, anche a voce alta, come si parla tra sé e sé.

Une longue familiarité […] Dans cette longue confidence qu'on a avec le personnage on entretient des conversations et on finit inévitablement par parler avec lui, même à haute voix, comme on parle entre soi et soi-même.[561]

37 immagini sbiadite, fisionomie umbratili, parvenze. Eppure come li ho inseguiti i miei personaggi! Li ho generosamente

[559] Traduzione mia da : *Ivi, p.* 18-28.
[560] Traduzione mia da : *Ivi*, p. 11.
[561] Traduzione mia da : ANTONIO TABUCCHI, *Come nasce una storia*, in AA.VV., *Scrittori a confronto*, Bulzoni, Roma, 1998, pp. 187- 188.

ricevuti dentro di me, li ho trattati come ospiti d'onore, e loro si sono sempre rifiutati di mostrarsi a tutto tondo, di saturare il mio Io con una presenza massiccia e imprescindibile, ma avanzano sballando, tentennando, battendo in testa […]. Volevano la villa sontuosa e agiata del romanzo, e io ho offerto loro un modesto condominio: il monolocale del racconto.

Des images décolorées, physionomies ombrageuses, semblantes. Et pourtant je les ai suivi mes personnages! Je les ai généreusement reçus dans moi-même, je les ai traités comme des hôtes d'honneur et ils ont toujours refusé de se montrer ronds, de saturer mon Ego avec une présence énorme dont il faut en tenir compte, mais ils avancent en déballant, en hésitant, en se cognant la tête […]. Ils voulaient la villa somptueuse et aisée du roman et moi je leur ai offert une médiocre coproprieté : le studio du récit. [562]

38 stabilire il dialogo con il fantasma. Una volta che esso sia stato evocato, (e convocato) dal suo medium, i due dialoganti possono del tutto astrarre dagli elementi sensoriali che hanno reso possibile l'incontro: la voce, il tatto, la vista, l'olfatto, il gusto. Ciò che conta, una volta che la convocazione si sia realizzata, è la pura presenza del fantasma.

La voix de la poésie a le pouvoir d'établir un dialogue avec les fantômes et, une fois le fantôme évoqué et convoqué par son médium, les deux interlocuteurs peuvent parfaitement faire abstraction de tous les éléments sensoriels qui ont rendu possible cette rencontre : la voix, le toucher, la vue, l'odorat et le goût. Ce qui compte, une fois que la convocation a eu lieu, c'est la pure présence du fantôme.[563]

39 La storia degli sogni accompagna la storia degli uomini. Da quando ha imparato a raccontarsi, l'uomo racconta i suoi sogni, attribuendo al fatto di sognare motivazioni diverse. L'interpretazione delle interpretazioni dell'attività di sognare potrebbe costituire un'interpretazione della civiltà dell'uomo.

L'histoire des rêves accompagne celle des hommes. Depuis qu'il a appris à se raconter, l'homme raconte ses rêves, attribuant au fait de rêver des motivations différentes. L'interprétation des intérpretations de l'activité de rêver pourrait constituer une intérpretation de la civilisation humaine.[564]

41 l'indebolimento infine e la moltiplicazione del soggetto (come

[562] Traduzione mia da : ID, *ll monolocale del racconto*, in «Alfabeta», 87 (maggio 1986), XII.
[563] ANTONIO TABUCCHI, *Autobiographies d'autrui*, (traduit par Lise Chapuis et Bernard Comment avec la participation de l'auteur), Paris, Seuil, 2002, p. 28.
[564] *Ivi*, p. 30.

avviene in *Sostiene Pereira* (1994), dove il protagonista è allo stesso tempo un personaggio forte, con una soggettività ben formata […] e un personaggio debole, con una soggettività frammentata.

L'affaiblissement final et la multiplication du sujet (comme il arrive en Sostiene Pereira (1994) où le protagoniste est au même temps un personnage fort, avec une subjectivité bien formée […] et un personnage faible, avec une subjectivité fragmentée. [565]

43 In quel privilegiato spazio che precede il momento di prendere sonno e che per me è lo spazio più idoneo per ricevere le visite dei miei personaggi, gli dissi che tornasse ancora, che si confidasse con me, che mi raccontasse la sua storia.

Dans cet espace privilégié qui précède le moment du sommeil et qui est pour moi l'espace le plus adéquat pour recevoir la visite de mes personnages, je lui dis de revenir d'autres fois encore, de se confier à moi, de me raconter son histoire.[566]

44 Perché voi forse, pover'uomo, vi figuraste in vita di vederle e toccarle come cose vere, codeste forme; mentre erano soltanto illusioni necessarie del vostro essere, come del mio, che per consistere in qualche modo, capite? avevano bisogno (e l'hanno tuttora) di creare a se stessi un'apparenza. Non capite proprio?

Parce que vous peut-être, pauvre homme, imaginâtes de voir et toucher ces formes comme s'il s'agissait de vraies choses, quand vous étiez en vie ; quand il ne s'agissait que d'illusions nécessaires à vous-même, comme pour moi, pour être en vie, comprenez-vous ? Elles avaient besoin (comme encore aujourd'hui) de se créer une apparence. Vraiment n'arrivez-vous pas à comprendre cela ? [567]

45 Io sono stato tutti i personaggi di queste lettere (ripeto: lo sono stato interamente e sinceramente, con tutto me stesso) senza mai esserlo davvero. A parte ciò, non posso negare che nell'altro io che ero scrivendo quelle lettere […] non ci fosse il fantasma, del tutto incoscio, di persone che hanno attraversato la mia esistenza, in una maniera o nell'altra.

J'ai été tous les personnages de ces lettres (je répète : je le fus entièrement et sincèrement, de tout mon être) sans jamais

[565] Traduzione mia da : REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, p. 203.
[566] ANTONIO TABUCCHI, *Pereira prétend*, (traduit par Bernard Comment), Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1995, p. 217
[567] Traduzione mia da : LUIGI PIRANDELLO, *All'uscita* in *Maschere nude*, (a cura di Alessandro D'Amico), vol. I, I Meridiani, Arnoldo Mondadori, Milano, 1997.

l'être vraiment. Cela mis à part, je ne peux nier que, dans l'autre moi que j'étais lorsque j'écrivais ces lettres [...] il y avait le fantôme, tout à fait inconscient, de personnes qui ont, d'une manière ou d'une autre, traversé mon existence. [568]

46 ritratti di voci, voci che paiono venire dal nulla (non recano né luogo né data), che vagano nello spazio sperdute e anonime (non sono firmate anche se presumibilmente le destinatarie conoscono bene i mittenti).

Portraits de voix, des voix qui arrivent de nulle part (elles n'ont ni de lieu ni de date) qui errent dans l'espace et anonymes (elles ne sont pas signées, même si les destinataires probablement bien connaissent leurs expéditeurs). [569]

46 La vita è una partitura musicale che noi eseguiamo forse senza conoscere la musica. Non abbiamo lo spartito. Lo spartito si capisce solo dopo, quando la musica è già stata suonata.

La vie est une partition musicale que nous exécutons peut-être sans connaître ;a musique. Nous n'avons pas la partition. La partition, on la comprend seulement après, quand la musique a déjà été jouée. [570]

48 io devo scegliere un fatto, soprattutto un fatto che interessi quella vita di me che sei venuto a scrivere. Perciò sceglierei un fatto. Ma un fatto comincia con un fatto? Scusami, sono confuso, non so spiegarmi bene…

il me faut donc choisir un fait, en particulier un fait qui intéresse cette vie mienne que tu es venu écrire. Voilà pourquoi je vais choisir un fait. Mais un fait commence-t-il par un fait ? Excuse-moi, je suis confus, je n'arrive pas à bien m'expliquer... [571]

48 io non sono qui per confermare, al contrario…mai fidarsi degli specchi, lì per lì sembra che riflettano la tua immagine, e invece te la stravolgono, o peggio, la assorbono, si bevono tutto, risucchiano anche te…Gli specchi sono porosi, scrittore, e tu non lo sapevi.

Je ne suis pas ici pour confirmer, au contraire...jamais se fier aux miroirs, à première vue ils semblent refléter ton image, alors qu'ils te la chavirent, ou pire, ils l'absorbent, ils boivent tout, et ils t'avalent aussi...Les miroirs sont poreux, l'écrivain,

[568] ANTONIO TABUCCHI, *Autobiographies d'autrui, op. cit.*, p. 99.
[569] *Ivi*, p. 92.
[570] *Ivi*, p. 113.
[571] ANTONIO TABUCCHI, *Tristano meurt*, (traduit de l'italien par Bernard Comment), Paris, Gallimard, p. 15.

et toi tu ne le savait pas.[572]

51 Un colle mediterraneo, la cappella era bianca e faceva caldo, eravamo affamati e Xavier ridendo tirava fuori da un cesto dei panini e del vino fresco, anche Isabel rideva, mentre Magda stendeva una coperta sull'erba, lontano sotto di noi c'era il celeste del mare e un asino solitario ciondolava all'ombra della cappella […] E quando quei ricordi assunsero contorni insopportabili, nitidi come se fossero proiettati da una macchina sulla parete, mi alzai e uscii dalla camera.

Une colline méditerranéenne, la chapelle était blanche et il faisait chaud, nous avions très faim et Xavier, en riant, tirait d'un panier des sandwiches et du vin frais, Isabel riait elle aussi pendant que Magda étendait une couverture sur l'herbe, loin au-dessous de nous il y avait le bleu de la mer, et un âne solitaire lambinait à l'ombre de la chapelle [...] Et quand ces souvenirs commencèrent à avoir des contours aussi nets que les images d'un film projetées sur le mur, ils devinrent insupportables, je me levai et quittai la chambre.[573]

53 Xavier non esiste [...] è solo un fantasma". Fece un gesto che abbracciò la stanza. "Siamo tutti morti, non l'ha ancora capito? Io sono morto, e questa città è morta, e le battaglie, il sudore, il sangue, la gloria e il mio potere: è tutto morto, niente è servito a niente. "No", dissi io, "qualcosa resta sempre". "Che cosa?", fece lui. "Il suo ricordo? La vostra memoria? Questi libri?

Je suis mort, et cette ville est morte, ainsi que les batailles, le sueur, le sang, la gloire et mon pouvoir : tout est mort, rien n'a servi à rien.
- Non, dis-je. Il reste encore quelque chose.
- Quoi donc ? fit-il. Votre souvenir ? Votre mémoire ? Ces livres ? [574]

53 Pensai a un nome, Roux, e subito a quelle parole di Xavier: sono diventato un uccello notturno; e allora tutto mi parve così evidente e perfino stupido, e poi pensai: perché non ci ho pensato prima?

Je pensai à un nom, Roux, et tout de suite après à cette phrase de Xavier : Je suis devenu un oiseau de nuit ; et alors tout me parut si évident que c'en était idiot, et je pensai alors : pourquoi n'y ai-je pas pensé plus tôt ? [575]

---

[572] *Ivi.*, p. 71.
[573] ANTONIO TABUCCHI, *Nocturne indien,* (traduit par Lise Chapuis), en *Romans I*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1987, pp. 125-126.
[574] *Ivi*, p. 170.
[575] *Ivi*, p. 90.

53

La sostanza è che in questo libro io sono uno che si è perso in India [...] mettiamola così. C'è un altro che mi sta cercando, ma io non ho nessuna intenzione di farmi trovare. Io l'ho visto arrivare, l'ho seguito giorno per giorno, potrei dire. Conosco le sue preferenze e le sue insofferenze, i suoi slanci e le sue diffidenze, le sue generosità e le sue paure. Lo tengo praticamente sotto controllo. Lui, al contrario, di me non sa quasi niente. Ha qualche vaga traccia: una lettera, delle testimonianze confuse o reticenti, un bigliettino molto generico: segnali, pezzetti che tenta faticosamente di appiccicare insieme.

- Le sujet, c'est que dans ce livre, moi, je suis quelqu'un qui s'est perdu en Inde [...] Disons les choses comme ça. Il y a quelqu'un qui est en train de me chercher mais, moi, je n'ai pas du tout l'intention de me laisser trouver. L'autre, moi je l'ai vu arriver, je l'ai suivi jour par jour, pour ainsi dire. Je connais ses préférences et ses dégoûts, ses désirs et ses méfiances, ses ardeurs et ses peurs. Je l'ai pratiquement sous mon contrôle. Lui, au contraire, il ne sait presque rien de moi. Il a quelque vague indice : une lettre, des témoignages confus ou réticents, un petit mot très vague : des signaux, des petits morceaux qu'il tente péniblement de recoller. [576]

54

la notte del 7 maggio 1996, Carlos Rosa, cittadino portoghese di anni 25 è stato ucciso in un commissariato della Guarda Nacional Republicana di Sacavém, alla periferia di Lisbona, e il suo corpo è stato ritrovato in un parco pubblico, decapitato e con segni di sevizie

La nuit du 7 mai 1996, Carlos Rosa, citoyen portugais, âgé de vingt-cinq ans, a été tué dans un commissariat de la Guarda Nacional Republicana de Sacavém, à la périphérie de Lisbonne, et son corps a été retrouvé dans un parc public, décapité, avec des marques de sévices. [577]

55

Qualcuno potrà osservare che è un'abbreviazione di Spinoza […] Spinoza, sia detto per inciso, era sefardita, e come molti della sua gente il filo dell'orizzonte se lo portava dentro negli occhi […] Vorrei molto che per sortilegio il mio personaggio lo avesse raggiunto, perché anche lui lo aveva negli occhi.

Certains remarqueront qu'il s'agit de l'abréviation de Spinoza [...] Disons tout de suite que Spinoza était sépharade, et comme tel il avait le fil de l'horizon dans le regard [...] J'aimerais bien que, par sortilège, mon personnage ait pu l'atteindre, car il était également dans son regard. [578]

---

[576] *Ivi*, pp. 194-195.
[577] ANTONIO TABUCCHI, *La Tête perdue de Damasceno Monteiro,(traduit par Bernard Comment), Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1997, p. 245.*
[578] ID, *Le fil de l'horizon*, (traduit de l'italien avec la collaboration de l'auteur), Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1988, p. 95.

56

in quel cupo romanzo, con la codardia di chi non ha il coraggio di parlare in prima persona, di assumere ciò che è e ciò che vive, Tabucchi trasferiva sulla mia immagine (dettagliata persino nei tratti fisiognomici) ciò che gli apparteneva: il suo rovello, le sue malinconie, la sua impotenza di capire ciò che succedeva, gli edifici fatiscenti della sua università, i suoi sospetti su certe persone che, volente o nolente, nei consigli di facoltà doveva incontrare. […] Insomma, Spino, quel personaggio funereo, quel poveretto disorientato dei vicoli di quella Genova, era Tabucchi. E lui, con un giochetto di prestigio da quattro soldi, scaricava il tutto sulla mia persona.

Dans ce sombre roman, avec la lâchêté caractéristique des gens qui n'ont pas le courage de parler en leur nom personnel, d'assumer ce qu'ils sont et ce qu'ils vivent, Tabucchi transférait sur mon image (identifiable jusque dans les traits physiques) ce qui lui appartenait en propre : son tourment, ses mélancolies, son impossibilité de comprendre ce qui se passait, les édifices décrépis de son université, les soupçons qu'il nourrissait à l'égard de certaines personnes que, bon gré mal gré, il devait probablement rencontrer dans les conseils de la faculté. [...] Finalement, Spino, ce personnage funèbre, ce pauvre malhereux perdu dans le labyrinthe des ruelles de ce Gênes-là, c'était Tabucchi. Et lui, par un tour de passe-passe à trois francs six sous, il reportait le tout sur ma propre personne.[579]

56

Gli antichi avevano scoperto le muse, noi oggi abbiamo capito che le muse, forse divise per categoria non esistono più. / C'è una musa unica, magari un po' zoppa e un po' sindacalizzata che ci assiste tutti; assiste lo scrittore di libretti d'opera, come assiste lo scrittore di testi teatrali, come assiste nelle sue manchevolezze il romanziere./ Forse noi, nel tardo Novecento, abbbiamo licenziato le muse per assumere una musa a volte un po' infedele che comunque ci accompagna e che caratterizza l'arte.

Les Anciens avaient découvert les muses, aujourd'hui nous avons compris que les muses, peut être divisées par categorie, elles n'existent plus./ Il y a une seule muse, peut être un peu boiteuse et syndicalisée qui assiste nous tous; elle assiste le librettiste, comme l'écrivain des pièces théatrales, à la même façon, malgré de manques, le romancier./ Peut être que, à la fin du XXe, nous avons licencié les muses pour émbaucher une muse qui, parfois un peu infidèle, nous accompagne et caractérise l'art.[580]

59

Tu chi sei per te? Lo sai che se un giorno tu volessi saperlo

[579] ID, *Autobiographies d'atrui*, *op. cit*., pp. 84-85.
[580] Traduzione mia da : *Conversazione con Antonio Tabucchi*. *Dove va il romanzo?*, a cura di Paola Gaglianone e Marco Cassini, Il libro che non c'è, Roma, 1995, pp. 11-12.

dovresti cercarti in giro, ricostruirti, frugare in vecchi cassetti, recuperare testimonianze di altri, impronte disseminate qua e là e perdute? E' tutto buio, bisogna andare a tentoni.

« qui es-tu pour toi ? Tu sais très bien que si un jour tu cherchais à le savoir tu devrais te poser des questions, reconstruire ton identité, fouiller dans de vieux tiroirs, recueillir le témoignage des autres, rassembler des signes disséminés par-ci par-là, égarés. Tout n'est que ténèbres, il faut avancer à tâtons. » [581]

59 Come un'onda che lo avesse investito tiepida e travolgente ha ricordato un letto di morte e una promessa mai mantenuta. E quella promessa reclamava una realizzazione, ma certo, trovava in lui, in quell'inchiesta, un suo modo di compiersi[582].

Et comme si une vague tiède et irrésistible l'envahissait, il s'est rappelé un lit de mort et une promesse jamais tenue. Et maintenant cette promesse réclamait sa réalisation et, d'une certaine façon, trouvait en lui, dans cette enquête, son accomplissement.[583]

60 Quando scrissi *Il filo dell'orizzonte* (anzi, mentre stavo finendo di scriverlo), mi sembrò naturale che egli, a quel punto della storia, ridesse. E accettai che ridesse senza chiedergliene il motivo.

Après avoir écrit cette page du Fil de l'horizon (ou plutôt, au moment où je l'écrivais), il m'avait paru naturel que, à ce point de l'histoire, il rie. Et j'avais accepté qu'il rie sans lui demander la raison.[584]

61 Sia Spino che Guy Roland s'impegnano a creare o meglio a rintracciare un personaggio smarrito. Entrambi devono ricostruire quella che potrebbe essere la trama del dramma, *in primis* i nomi e il passato dei protagonisti […] La *quête* dell'identità intrapresa dai due protagonisti nasce dai loro difetti, dai loro «buchi neri» esistenziali.[585]

Spino aussi bien que Guy Roland s'engagent à créer ou mieux à retrouver un personnage perdu...Les deux doivent reconstruire celle qui pourrait bien être l'intrigue du drame, in primis les noms et le passé des protagonistes […] La quête de l'identité acquise par les deux protagonistes naît de leurs

[581] ANTONIO TABUCCHI, *Le fil de l'horizon*, *op. cit*., p. 71.
[582] *Ivi*, p. 98.
[583] *Ivi*, p. 87.
[584] ANTONIO TABUCCHI, *Autobiographies d'atrui*, *op. cit*., pp. 65-66.
[585] PIERRE GÉNARD, *Rue des boutiques obscures/ Il filo dell'orizzonte* in *I "notturni" di Antonio Tabucchi*. Atti di seminario. Firenze, 12-13 maggio 2008, a cura di Anna Dolfi, Bulzoni, Roma, 2008, pp. 220- 221.

défauts, de leurs « trous noirs » existentiels.

63 E' mia vecchia abitudine dare udienza, ogni domenica mattina, ai personaggi delle mie future novelle […] Non so perché, di solito accorre a queste mie udienze la gente più scontenta del mondo, o afflitta da strani mali, o ingarbugliata in speciosissimi casi, con la quale è veramente una pena trattare.

J'ai la vieille habitude de donner audience, tous les dimanches matin, aux personnages de mes futures nouvelles. [...] Il m'arrive presque constamment de me trouver en mauvaise compagnie. Je ne sais pourquoi, je vois généralement accourir à ces audiences les gens les plus mécontents qui soient ou accablés de maux étranges ou empêtrés dans des cas tout à fait spécieux et auxquels il est vraiment pénible d'avoir affaire.[586]

63 un'anima che vagava nello spazio dell'etere aveva bisogno di me per raccontarsi, per descrivere una scelta, un tormento, una vita. […] Nelle sue visite notturne mi andava raccontando che era vedovo, cardiopatico e infelice.

Je compris vaguement qu'une âme en train de voyager dans l'air avait besoin de moi pour se raconter, pour décrire un choix, un tourment, une vie. [...] Lors de ses visites nocturnes, il me racontait qu'il était veuf, cardiaque et malheureux.[587]

64 Mi dispiace che ridano così [gli attori dei personaggi], perché portiamo in noi, ripeto, un dramma doloroso, come lor signori possono argomentare da questa donna velata di nero.

Je suis navré de vous entendre rire ainsi, car, je vous le répète, nous portons en nous un drame douloureux, comme vous pouvez tous le déduire de la vue de cette femme voilée en noir.[588]

65 un personaggio, pensando di riuscire così a difendersi dall'impatto traumatico col proprio vissuto affettivo ed emozionale, ha fatto leva su tutta una serie di ragioni d'ordine filosofico, o culturale in senso lato, per elaborare con esse una poderosa costruzione intellettuale

Un personnage, en pensant de réussir à se défendre de l'impact traumatisant avec son propre vécu affectif et

[586] LUIGI PIRANDELLO, *La Tragédie d'un personnage*, in *Nouvelles complètes*, (traduites de l'italien par G. Piroué, H. Valot et H. Leroy), Paris, Éditions Gallimard, coll. Quarto, 2000, p. 562

[587] ANTONIO TABUCCHI, *Pereira prétend*, *op. cit.*, pp. 217-218.

[588] Traduzione mia da : LUIGI PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Gulliver, Santarcangelo di Romagna, 1995, p. 52.

emotionnel, a utilisé des idées d'ordre philosophiques différentes plutôt que culturel dans le sens large du terme, afin d'élaborer une vigoureuse construction intellectuelle.[589]

66 Con chi potevo io veramente comunicare, se non con loro, in un momento come quello? E mi accostai a quell'angolo, e mi forzai a discernerle a una a una, quelle ombre nate dalla mia passione, per mettermi a parlare pian piano con esse.

Avec qui pouvais-je vraiment communiquer, sinon avec eux, dans un moment comme celui-là ? Et je m'approchai au coin, je me forçai à distinguer les ombres nées de ma passion les unes des autres, pour commencer à parler lentement avec elles.[590]

66 non dovranno infatti apparire come "fantasmi", ma come "realtà create", costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori.

les Personnages ne devront pas apparaître comme des fantômes, mais comme des réalités créées, d'immuables constructions de l'imagination : et, donc, plus réels et plus consistants que le naturel changeant des Acteurs.[591]

67 Nel senso, veda, che l'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non potè materialmente, metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Chi era Sancho Panza? Chi era don Abbondio? Eppure vivono eterni, perché - vivi germi - ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire, far vivere per l'eternità!

En ce sens que l'auteur, qui nous a crées vivants, voyez-vous, n'a pas voulu ensuite ou n'a pas pu matériellement nous mettre au monde de l'art. Et ça fut un vrai crime, monsieur, parce que celui à qui il arrive de naître personnage vivant peut même se rire de la mort. Il ne meurt plus ! L'homme mourra, l'écrivain, l'instrument de sa création ; la créature, elle, ne meurt plus! Et pour vivre éternellement, elle n'a même pas besoin de dons extraordinaires ou d'accomplir des prodiges. Regardez Sancho Pança ! Regardez Don Abbondio ! Pourtant ils vivront éternellement, parce que – germes vivants

[589] Traduzione mia da : EMMA GRIMALDI, *Il labirinto e il caleidoscopio*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2007, p. 315.
[590] Traduzione mia da : LUIGI PIRANDELLO, *Colloquii coi personaggi* in *Novelle per un anno*, *op. cit*., p. 1421.
[591] Traduzione mia da : ID, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *op. cit*., p. 48.

– ils ont eu la chance de trouver une matrice féconde, une imagination qui a su les élever et les nourrir, les faire vivre pour l'éternité ![592]

67 Un personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre "qualcuno". Mentre un uomo - non dico lei, adesso - un uomo così in genere, può non esser "nessuno".

Un personnage, monsieur, peut toujours demander à un homme qui il est. Parce qu'un personnage a vraiment une vie à lui, marquée de caractères qui lui sont propres et à cause desquels il est toujours « quelqu'un ». Alors qu'un homme –je ne parle pas de vous à présent- un homme pris comme ça, en général, peut n'être « personne ».[593]

68 Quando i personaggi son vivi, vivi veramente davanti al loro autore, questo non fa altro che seguirli nelle parole, nei gesti ch'essi appunto gli propongono, e bisogna ch'egli li voglia com'essi si vogliono; e guai se non fa così! Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser da tutti immaginato in tant'altre situazioni in cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche, a volte, un significato che l'autore non si sognò mai di dargli!

Quand les personnages sont vivants, vraiment vivants devant leur auteur, il ne fait que les suivre dans les actions, dans les paroles et dans les gestes qu'ils lui proposent ; et il faut bien qu'ils les veuille tels qu'ils se veulent eux-mêmes ; malheur à lui sinon ! Quand un personnage est né, il acquiert aussitôt une telle indépendance, même vis-à-vis de son auteur, que n'importe qui peut se mettre à l'imaginer dans toutes sortes de situations auxquelles l'auteur n'a pas pensé, et il peut même acquérir une signification que l'auteur n'aurait jamais songé à lui donner ! [594]

69 Una delle mie preoccupazioni costanti è capire com'è che esista altra gente, com'è che esistano anime che non sono la mia anima, coscienze estranee alla mia coscienza; la quale, proprio perché è coscienza, mi sembra essere l'unica possibile.

L'une de mes constantes préoccupations est de comprendre comment d'autres gens peuvent exister, comment il peut y

[592] ID, *Six personnages en quête d'auteur*, (adapté par l'italien par Stéphane Braunschweig), Besançon, Les solitaires intempestifs, 2012, pp. 28-29.
[593] ID, *Six personnages en quête d'auteurs,* (traduit par Michel Arnaud et révisé par Gérard Luciani), Paris, Gallimard, 2007.
[594] ID, *Six personnages en quête d'auteur*, (adapté par l'italien par Stéphane Braunschweig), op. cit., p. 100.

avoir des âmes autres que la mienne, des consciences étrangères à la mienne, laquelle, étant elle-même conscience, me semble par là même être la seule.[595]

69 E' risaputo che il romanzo, come lo conoscevamo dagli esemplari che nel secolo scorso ne hanno fondato la fortuna, era una piena assunzione di responsabilità del romanziere di fronte ai personaggi e alle loro vicende.

On le sait bien que le roman, comme on le connaissait dès les exemplaires qui en ont fait sa fortune au début du siècle dernier, était une complète prise de responsabilité du romancier face aux personnages et à leurs histoires. [596]

69 Il rapporto autore-personaggio è molto curioso: nell'Ottocento il personaggio è un'entità passiva che l'autore plasma a suo piacimento. Esso comincia a emettere i primi vagiti di reazione alla fine del XIX secolo, con l'alterità dell'io presente in Rimbaud, Nerval, Pirandello […]. Il personaggio si è trasformato in seguito con Kafka, Machado... Non è più cera calda da plasmare, ma qualcosa che si muove, che, se l'autore si gira, può anche fargli uno sberleffo.

Le rapport auteur-personnage est très particulier: au XIX^e^ siècle le personnage est une entité passive que l'auteur façonne comme il veut. Il commence à émettre ses premiers vagissements de réaction à la fin du XX^e^ siècle, avec l'étrangeté du Moi présent en Rimbaud, Nerval, Pirandello […]. Le personnage s'est ensuite transformé avec Kafka, Machado...Il n'est plus de la cire chaude à façonner, mais quelque chose qui bouge et qui, si l'auteur se tourne, peut aussi lui faire la nique. [597]

71 Mi sentirei meglio se potessi vederti subito e scendere con te verso la Baixa da soli, senza Alvaro de Campos, dato che a te non piacerebbe certamente che quel distinto ingegnere apparisse.

Je me sentirais beaucoup mieux si je pouvais te rencotrer tout de suite pour descendre vers la Baixa tous seuls, sans Alvaro de Campos, du moment que tu n'aimerais sûrement pas que ce monsieur distingué apparaisse.[598]

---

[595] FERNANDO PESSOA, *Le livre de l'intranquillité* (traduit par Françoise Laye), Paris, Christian Bourgois Éditeur, p. 316.
[596] Traduzione mia da : GIACOMO DEBENEDETTI, *Un punto d'intesa nel romanzo moderno* in *II personaggio-uomo*, Garzanti, Milano, 1970, p. 59.
[597] Traduzione mia da: F. DI MATTIA, *Tabucchi: io, Luciana e Fernando,* consultato su www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=194 il 23 ottobre 2013.
[598] Traduzione mia da : FERNANDO PESSOA, *Lettere alla fidanzata*, Milano, Adelphi, 1988, p. 77.

	dato che si verifica la circostanza che l'Ingegnere Alvaro de Campos domani mi deve accompagnare per gran parte della giornata, non so se sarà possibile evitare la presenza (del resto gradevole) di questo signore durante il cammino. *Toutefois, dans la mesure où il se trouve que demain l'Ingénieur Álvaro de Campos doit m'accompagner pendant une grande partie de la journée, je ne sais s'il sera possible d'éviter la présence (par ailleurs agréable) de ce Monsieur au cours du trajet.*[599]
72	un abietto miserabile individuo chiamato Fernando Pessoa, mio personale e caro amico, mi ha incaricato di comunicare alla Signoria Vostra […] di prendere l'immagine mentale che eventualmente possa essersi fatta dell'individuo la cui menzione sta rovinando questo foglio di carta soddisfacentemente bianco, e di buttarla, quest'immagine mentale, nel buco dell'acquaio. *Un individu abjecte et misérable qu'on appelle Fernando Pessoa, mon ami cher et personnel, m'a demandé de vous communiquer [...] de prendre l'image que vous, probablement, vous avez créé de cet individu et que le seul fait de le nommer est en train d'abîmer ce papier très blanc, et de jeter cet image dans le trou de l'évier.* [600]
72	è evidente che Pessoa, con l'accurata stesura dei diversi copioni attribuiti a ogni suo *altro*, opera non tanto nella direzione verticale dell'irresponsabilità del creatore, tipica delle poetiche tardo romantiche […] quanto nella direzione del creatore che si fa responsabile e dominatore di un atto inizialmente irresponsabile. *Toutefois, il est clair qu'en rédigeant avec soin les différents scénarios confiés à chacun de ses autres, Pessoa n'évolue guère dans l'axe vertical de l'irresponsabilité du créateur, symptôme poétique du romantisme tardif. [...] Pessoa opère plutôt à la façon du créateur qui se rend responsable et maître d'un acte initialement irresponsable.*[601]
73	All'improvviso oggi ho dentro una sensazione assurda e giusta. Ho capito, con una illuminazione segreta, di non essere nessuno. Nessuno, assolutamente nessuno. […] Sono una figura di un romanzo ancora da scrivere, che passa aerea e sfaldata senza aver avuto una realtà, fra i sogni di chi non ha saputo completarmi.

[599] ANTONIO TABUCCHI, *Une maille pleine de gens*, (traduit par Jean-Baptiste Para), Christian Bourgois Éditeur, 1992 p. 170-171.
[600] Traduzione mia da : FERNANDO PESSOA, *Lettere alla fidanzata*, *op. cit.*, p. 99.
[601] ANTONIO TABUCCHI, *Une maille pleine de gens*, *op. cit.*, pp. 32.

Je suis parvenu subitement, aujourd'hui, à une impression absurde et juste. Je me suis rendu compte, en un éclair intime, que je ne suis personne, absolument personne [...] Je suis le personnage d'un roman qui reste encore à écrire, et je florre, aérien, dispersé sans avoir été, parmi les rêves d'un être qui n'a pas su m'achever.[602]

74 Direi quindi che i *nobody* siamo noi tutti e, in questo caso, direi che il *nessuno* è proprio il personaggio narrante; è colui che fa la ricerca, che cerca il nessuno che sta dentro di noi, pirandellianamente inteso.

Je dirais donc que les nobody c'est nous tous et, dans ce cas là, je dirais que le personne est tout à fait le personnage narrateur ; c'est celui qui fait la recherche, qui cherche le personne qui réside dans nous, à la façon pirandellienne.[603]

75 Quando l'io abituale, quello di norma al comando, si indebolisce o si frantuma, gli altri che lo sostituiscono, provvisoriamente o definitivamente, si manifestano ad esso attraverso impulsi incomprensibili.

Quand le moi habituel, celui qui normalement est à la tête, s'affaiblit ou se fragmente, les autres qui le substituent, provisoirement ou définitivement, se manifestent à celui-ci à travers des impulsions incompréhensibles. [604]

75 Moscarda rovescia questo processo di trasformazione: da personaggio ridiventa creatura, lascia il teatro e torna alla natura, dalla grettezza dello stare insieme agli altri come cittadino si ritrae nella noncuranza ardita della solitudine; per cui ad un certo punto non lo vediamo più, proprio perché finisce di essere personaggio

Moscarda renverse ce processus de changement: de personagge il devient créature, il quitte le théâtre et il rentre dans la nature, de l'inaptitude d'être avec les autres comme citoyen, on le trouve dans l'audacieuse nonchalance de la solitude ; c'est pour cette raison qu'à un moment donné on le voit plus, car il finit d'être un personnage. [605]

76 Io mi sono convinto che non abbiamo una personalità sola, abbiamo tante personalità che convivono fra di loro sotto la

---

[602] FERNANDO PESSOA, *Le livre de l'intranquillité*, *op. cit*., p. 273.
[603] Traduzione mia da : BRUNO FERRARO, *Intervista ad Antonio Tabucchi*, «La rivista dei libri», III 9 settembre 1993, pp.7-9.
[604] Traduzione mia da : REMO BODEI, *Uscite di insicurezza* in LUIGI PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. X.
[605] Traduzione mia da : LEONARDO SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1961, p.33.

guida di un io egemone.

Je me suis convaincu que nous n'avons pas une personnalité unique, non, nous avons plusieurs personnalités qui coexistent sous la conduite d'un moi hégémonique. [606]

76 Quella che viene chiamata la norma, o il nostro essere, o la normalità, è solo un risultato, non una premessa, e dipende dal controllo di un io egemone che si è imposto nella confederazione delle nostre anime; nel caso che sorga un altro io, più forte e più potente, codesto io spodesta l'io egemone e ne prende il posto, passando a dirigere la coorte delle anime, meglio la confederazione, e la preminenza si mantiene fino a quando non viene spodestato a sua volta da un altro io egemone, per un attacco diretto o per una paziente erosione

Ce qu'on appelle la norme, ou l'être, ou la normalité, n'est qu'un résultat, non un préalable, et dépend du contrôle d'un moi hégémonique qui s'est imposé dans la confédération de nos âmes ; dans le cas où un autre moi apparaît, plus fort et plus puissant, alors ce moi renverse le moi hégémonique et prend sa place, étant amené à diriger la cohorte des âmes, ou mieux la confédération, et sa domination se maintient jusqu'à ce qu'il soit renversé à son tour par un autre moi hégémonique, suite à un attaque directe ou après une patiente érosion.[607]

77 nessuno si deve più considerare proprietario e legislatore dell'Ego, se non altro per la buona ragione che al di sotto dell'Ego si apre la voragine dell'Es.

personne ne doit plus se considérer comme propriétaire et législateur de l'ego, à moins que pour la raison qu'au dessous de l'ego on trouve le gouffre de l'Es. [608]

77 i ribaltamenti catastrofici della normalità si annunciano spesso per mezzo di minuscole anomalie, che, nella loro apparente insignificanza, pronosticano svolte imminenti e irreversibili.

Les renversements catastrophiques de la normalité souvent s'annoncent à travers des minuscules anomalies qui, malgré leurs apparente insignifiance, annoncent des tournants immédiats et terribles. [609]

78 Mi pende? A me? Il naso?

---

[606] ANTONIO TABUCCHI, *Pereira prétend*, *op. cit.*, p. 146.
[607] *Ivi*, p. 127.
[608] Traduzione mia da : RENATO BARILLI, *Pirandello: una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986, p. 132.
[609] Traduzione mia da : REMO BODEI, *Uscite di insicurezza, op. cit.*, p. XIII.

E mia moglie, placidamente:
- Ma sì, caro. Guàrdatelo bene: ti pende verso destra.
[…] La scoperta improvvisa e inattesa di quel difetto perciò mi stizzì come un immeritato castigo.

- *J'ai le nez de travers ? Moi ?*
  Et ma femme, placidement :
- *Mais oui, chéri. Regarde bien. Il est tordu. Une légère déviation à droite.*[610]

78

Non mi ero mai voluto fermamente in un modo mio proprio e particolare, sia per non avere mai incontrato ostacoli che suscitassero in me la volontà di resistere e di affermarmi comunque davanti agli altri e a me stesso […] sia infine per la mia natura così inchinevole a cedere, ad abbandonarsi alla discrezione altrui, non tanto per debolezza, quanto per noncuranza e anticipata rassegnazione ai dispiaceri che me ne potessero venire.

Je ne m'étais jamais affirmé avec fermeté, d'une façon qui me fut personnelle et particulière, soit parce que je n'avais jamais rencontré d'obstacle qui suscitât en moi une volonté de résistance et d'affirmation devant les autres et moi-même [...] soit à cause de ma nature encline à céder, à s'abandonner à la discrétion d'autrui, moins par faiblesse que par indifférence et résignation anticipée aux ennuis qui pourraient en résulter pour moi.[611]

80

Lo specchio separa colui che vive da colui che vede vivere, scindendo irrimediabilmente vita e coscienza: di qui il senso di «ribrezzo» e di «sgomento» che Moscarda prova specchiandosi […] Davvero specchiante e specchiato sono due, nati a uno stesso parto (gemelli) ma separati e nemici uno all'altro.

Le miroir sépare celui qui vit de celui qui voit vivre, en détachant irrémédiablement vie et conscience : à partir de cela le sentiment de « horreur » et de « effarement » que Moscarda éprouve en se regardant dans le miroir […] Vraiment celui qui regarde et celui qui est reflété sont deux, nés de la même création (jumeaux) mais séparés et ennemis l'un de l'autre.[612]

81

prendiamo un simbolo per voi più comprensibile: lo specchio. Prendiamo dunque uno specchio in mano e guardiamo. Esso ci riflette identici, invertendo le parti. Ciò che è a destra si

[610] LUIGI PIRANDELLO, *Un, personne et cent mille,* (traduit par Louise Servicen), Paris, Gallimard, 1930, p. 9
[611] *Ivi*, p. 63.
[612] Traduzione mia da : ELIO GIOANOLA, *Pirandello e la follia*, Genova, Il Melagolo, 1983, p. 109.

traspone a sinistra e viceversa, sicché chi ci guarda siamo noi, ma non gli stessi noi che un altro guarda. Restituendoci la nostra immagine invertita sull'asse avanti-dietro, lo specchio produce un effetto che può anche adombrare un sortilegio; ci guarda da fuori ma è come se ci frugasse dentro, la nostra vista non ci è indifferente, ci intriga e ci turba come quella di nessun altro: i filosofi taoisti la chiamarono *lo sguardo ritornato.*

Prenons un symbole qui est pour vous plus compréhensible : le miroir. Emparons-nous donc d'un miroir et regardons. Il nous reflète tels que nous sommes, mais en inversant les données. Ce qui est à droite se retrouve à gauche et vice versa, de sorte que si celui qui nous regarde n'est autre que nous, ce n'est pourtant pas ce nous que les autres voient. En nous restituant notre image inversée sur l'axe avant-arrière, le miroir produit un effet où se dissimule peut-être un sortilège : il nous regarde du dehors mais c'est comme s'il fouillait au-dedans de nous. Notre propre vue est loin de nous être indifférente, elle nous intrigue et nous trouble comme aucune autre ne saurait le faire : c'est ce que les philosophes taoïstes ont appelé le regard retourné. [613]

82

Un minuto fa, prima che vi capitasse questo caso, voi eravate un altro; non solo, ma voi eravate anche cento altri, centomila altri. E non c'è da farne, credete a me, nessuna meraviglia. Vedete piuttosto se vi sembra di poter essere così sicuro che di qui a domani sarete quel che assumete di essere oggi

Une minute avant que ne se produise le fait qui vous occupe, vous étiez non seulement un autre, mais aussi cent autres, cent mille autres... Et il n'y a pas lieu d'en être surpris. Êtes-vous bien sûr que vous serez demain celui que vous affirmez être aujourd'hui ? [614]

82

Non ci si vive più così per vivere […] bensì per qualche cosa che non c'è e che vi mettiamo noi; per qualche cosa che dia senso e valore alla vita: un senso, un valore che qua, almeno in parte, riuscite a perdere, o di cui riconoscete l'affliggente vanità. E vi vien languore, ecco, e malinconia.

On n'y vit pas à seul fin de vivre [...] on y introduit une raison de vivre, telles les plantes, sans la conscience d'exister ; on y a introduit une raison de vivre, - qui n'y était pas – un sens et une valeur à l'existence ; sens et valeur que vous perdez ici, en partie tout au moins, et dont l'affligeante inanité vous frappe ; une langueur mélancolique vous envahit. [615]

---

[613] ANTONIO TABUCCHI, *Les oiseaux de Fra Angelico,* (traduit par Jean-Baptiste Para), Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1989, p. 50.
[614] LUIGI PIRANDELLO, *Un, personne et cent mille*, *op. cit*., p. 49.
[615] *Ivi*, p. 54.

83

Marco di Dio e sua moglie Diamante ebbero la ventura d'essere (se ben mi ricordo) le prime mie vittime. Voglio dire, le prime disegnate all'esperimento della distruzione d'un Moscarda.

Marco di Dio et sa femme Diamant se trouvèrent être si j'ai bonne mémoire, mes premières victimes ; par là, j'entends les premiers qui me servirent de sujets d'expérience, à l'effet de détruire un Moscarda. [616]

84

m'accecava e mi toglieva la comprensione di tutto […] ora non volevo più essere neanche per gli altri e non sarei più stato, anche a costo della rovina di tutte le condizioni della mia vita.

Troublait ma vue et m'ôtait en ce moment toute compréhension [...] j'entendais à présent ne plus l'être, même aux yeux d'autrui ; et je ne le serais plus, fut-ce au prix de la ruine de tout ce qui composait ma vie.[617]

85

Bene, disse padre António, il problema si è complicato con il Vaticano, che ha dichiarato che migliaia di religiosi spagnoli erano stati uccisi dai repubblicani, che i cattolici baschi erano dei "cristiani rossi" e che andavano scomunicati […] forse saranno martiri, comunque era tutta gente che tramava contro la repubblica, e poi senti, la repubblica era costituzionale, era stata votata dal popolo, Franco ha fatto un colpo di stato, è un bandito.

Bien, dit le père Antonio, le problème s'est compliqué avec le Vatican, qui a déclaré que des milliers de religieux espagnols avaient été tués par les républicains, que les catholiques basques étaient des « chrétiens rouges » et qu'ils devaient être excommuniés [...] peut-être que ce seront des martyrs, mais de toute façon c'étaient tous des gens qui complotaient contre la république, d'ailleurs la république était constitutionnelle, elle avait été votée par le peuple, Franco a fait un coup d'État, c'est un bandit.[618]

86

Il fatto che lei abbia studiato psicologia mi incoraggia a parlare con lei, disse Pereira, forse farei meglio a parlarne con il mio amico padre António, che è un sacerdote, però forse lui non capirebbe, perché ai sacerdoti bisogna confessare le proprie colpe e io non mi sento colpevole di niente di speciale, eppure ho desiderio di pentirmi, sento nostalgia del pentimento.

Le fait que vous ayez étudié la psychologie m'encourage à vous parler, dit Pereira, peut-être ferais-je mieux de parler à mon ami le père António, qui est prêtre, mais sans doute ne

[616] *Ivi*, p. 50.
[617] *Ivi*, p. 101.
[618] ANTONIO TABUCCHI, *Pereira prétend*, *op. cit.*, pp. 149-151.

comprendrait-il pas, car à un prêtre, on doit lui confesser ses propres fautes, moi je ne me sens pas coupable de rien de spécial, et j'ai pourtant le désir de me repentir, j'éprouve une nostalgie du repentir.[619]

86 è vero che la religiosità di Pereira appare più come una religione del vuoto primordiale, pur potendosi ipotizzare una serie di equazioni del tipo: Monteiro-Cristo, Pereira-Apostolo (testimone del sacrificio di un innocente).

C'est vrai que le sens du religieux de Pereira est montré plutôt comme une religion du vide primordial, même s'il est possible de supposer une série de comparaisons du genre : Monteiro-Cristo, Pereira-Apostolo (témoin du sacrifice d'un innocent).[620]

87 Queste confidenze sviscerate che le farò, le potranno servire più di quest'acquaccia qua, che è amara, ma, in compenso, non giova a nulla, creda pure. Ce la danno a bere, in tutti i sensi, e noi la beviamo perché è cattiva. Se fosse buona... Ma no, basta: perché lei fa la cura e le conviene aver fiducia.

Ces révélations viscérales que je vous ferai pourront vous aider plus que cet eau mauvaise qui est amère mais, au contraire, n'aide à rien, croyez-moi. Ils nous la donnent à boire, en long et en large, et nous la buvons car elle est mauvaise. Si elle était bonne...Mais non, ça suffit : parce que vous vous soignez de vous-même, et il vous convient d'avoir confiance.[621]

88 Gli uomini, vedi? Hanno bisogno di fabbricare una casa anche ai loro sentimenti. Non basta loro averli dentro, nel cuore, i sentimenti: se li vogliono vedere anche fuori, toccarli; e costruiscono loro una casa. A me era sempre bastato finora averlo dentro, a mio modo, il sentimento di Dio.

Les hommes, vois-tu ? Ils éprouvent le besoin d'élever une demeure même à leurs croyances. Il ne leur suffit pas de les contenir dans leur cœur. Ils veulent aussi les voir au dehors, les toucher ; et il leur construisent une maison. Pour moi, il m'avait toujours suffi d'avoir le sentiment de Dieu en moi, à ma façon.[622]

88 Quel punto vivo che s'era sentito ferire in me […] era Dio senza alcun dubbio: Dio che s'era sentito ferire in me […]

---

[619] *Ivi*, p. 121.
[620] Traduzione mia da : CLAUDIO PEZZIN, *Antonio Tabucchi, op. cit*., p. 89.
[621] Traduzione mia da : LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno I*, Firenze, Giunti editore, 1994, p. 226.
[622] LUIGI PIRANDELLO, *Un, personne et cent mille*, *op. cit.*, p. 121.

Bisognava invece che il Dio di dentro, questo Dio che in me sarebbe a tutti ormai pazzo, andasse quanto più contritamente gli fosse possibile a far visita e a chiedere ajuto e protezione al saggissimo Dio di fuori, a quello che aveva la casa e i suoi fedelissimi e zelantissimi servitori e tutti i suoi poteri sapientemente e magnificamente costruiti nel mondo per farsi amare e temere

Ce « point sensible » en moi qui avait saigné, blessé [...] c'était Dieu, sans aucun doute ; Dieu que s'était senti atteint en moi [...] Il fallait, au contraire, que mon Dieu intérieur, - ce Dieu dont la présence en moi aurait semblé folle aux autres, - demandât, avec toute la contrition requise, aide et protection au Dieu au dehors, le Très Sage, qui possédait une maison et des serviteurs fidèles et zélés, et qui détenait toute la puissance du monde, magnifiquement et savamment organisée afin de se faire aimer et craindre.[623]

88

appartiene alla religione del nulla: è un essere che dal nulla emerge e nel nulla ritorna, come un fantasma che ha vagato tra gli individui di carne sotto le vesti di un uomo più in carne degli altri e che in realtà era più leggero-evanescente-inconsistente: l'essere di passaggio per definizione, una sorta di "uomo di fumo" palazzeschiano

Il appartient à la religion du rien: il est un être qui vient du rien et c'est là qu'il retourne, comme un fantôme qui s'est perdu parmi les individus vivants, avec une apparence d'un homme plus en chair que les autres et qui, en effet, était plus léger-évanescent-inconsistant : l'être de passage par définition, une sorte d' « homme de fumée » de Palazzeschi. [624]

89

Ah signor giudice […] non è possibile, creda, ch'io gliele ripeta […] Ma se io gliele ripetessi, signor giudice, ho gran paura che lei non ucciderebbe più me, ma se stesso, per il rimorso d'avere per tanti anni esercitato codesto ufficio […] Lei l'ha incanalata (la coscienza) bene nei suoi affetti, nei doveri che s'è imposti, nelle abitudini che s'è tracciate; ma poi vengono i momenti di piena, signor giudice, e la fiumana straripa e sconvolge tutto. Io lo so. Tutto sommerso, per me, signor giudice!

- Ah, monsieur le juge [...] il n'est pas possible que je vous les répète [...] Si je vous les disais, monsieur le juge, ce n'est plus moi que vous voudriez tuer, mais vous-même, par remords d'avoir pu exercer pendant tant d'années votre charge [...] Vous l'avez canalisée dans les affections et les devoirs que vous vous êtes imposés, les habitudes que vous vous êtes tracées ; mais vienne la crue, monsieur le juge, et le torrent déborde, déferle et emporte tout. Je le sais. Pour moi, tout est

[623] *Ivi*, p. 201.
[624] Traduzione mia da : CLAUDIO PEZZIN, *Antonio Tabucchi*, *op. cit.*, p. 99.

	submergé, monsieur le juge.[625]
91	Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude […] Muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori *Pour moi, je ne l'éprouve plus car à chaque instant je meurs et renais, neuf et lavé de souvenirs ; dans mon intégrité et vivant, non plus en moi, mais en toutes les choses extérieures.*[626]
94	The religious formulator developed the theory that everything of value [...] was surrounded and immersed in danger; that these dangers could be overcome only in a specific fashion and according to a prescription devised and perfected by him. *Coloro che hanno creato le religioni hanno sviluppato la teoria che ogni aspetto di valore [...] fosse circondato e messo in pericolo che questi pericoli fossero superati soltanto in un certo modo e secondo certe pratiche messe a punto e perfezionate da loro.* *Ceux qui ont crée les religions ont développé la théorie que chaque aspect de valeur [...] était entouré et mis en péril et que ces périls pourraient être surmontés seulement dans une certaine façon et selon certaines pratiques réglées par eux.* [627]
100	Gli intellettuali, che sono gli ultimi nemici dei borghesi e, nello stesso tempo, gli ultimi borghesi. In quanto si concedono ancora il lusso del pensiero contro la nuda riproduzione dell'esistenza, si comportano come privilegiati; arrestandosi al pensiero, dichiarano la nullità del loro privilegio *Les intellectuels, qui sont les derniers ennemis des bourgeois et en même temps les derniers bourgeois. Dans la mesure où ils peuvent encore s'offrir le luxe de la pensée, au lieu de se consacrer à la pure et simple reproduction de l'existence matérielle, ils se comportent comme des privilégiés ; mais sans la mesure où ils s'en tiennent à la pensée, ils font voir le néant de ce privilège.* [628]
103	mentre la storia fino al secolo XIX è piena di lunghe guerre europee che lasciarono perfettamente indifferente la grande maggioranza delle popolazioni, a parte i danni materiali che esse causavano loro, si può dire che oggi in Europa non vi è animo che non sia toccato, o non creda di esserlo, da una passione di razza o di classe o di nazione e molto sovente da

[625] LUIGI PIRANDELLO, *Un, personne et cent mille*, *op. cit*, pp. 222-223.
[626] *Ivi*, p. 229.
[627] PAUL RADIN, *Primitive Religion: its Nature and Origin*, New York, Viking Press, 1937, p. 25.
[628] THEODOR WELLINGTON ADORNO, *Minima Moralia*, Paris, Peyot, pp. 23-24.

tutte e tre.

Alors que l'histoire est remplie jusqu'au XIX^e siècle de longues guerres européennes qui laissèrent la grande majorité des populations parfaitement indifférentes en dehors des dommages matériels qu'elles leur causaient, on peut dire qu'aujourd'hui il n'est pas presque pas une âme en Europe qui ne soit touchée, ou ne croie l'être, par une passion de race ou de classe ou de nation et plus souvent par les trois. [629]

103

Questi sistemi, da quando esistono, consistono nel decretare per ogni passione che essa è l'agente del bene nel mondo, che la passione nemica è il genio del male. Tuttavia essa intende oggi stabilirlo non più solo sul piano politico, ma sul piano morale, intellettuale, estetico: l'antisemitismo, il pangermanesimo, il monarchismo francese, il socialismo non sono soltanto manifesti politici; difendono un certo tipo di moralità, d'intelligenza, di sensibilità, di letteratura, di filosofia, di concezione artistica.

Ces systèmes, depuis qu'il en existe, consistent, pour chaque passion, à instituer qu'elle est l'agent du bien dans le monde, que son ennemie est le génie du mal. Toutefois, elle entend aujourd'hui l'instituer, non plus seulement dans l'ordre politique, mais dans l'ordre moral, intellectuel, esthétique : l'antisémitisme, le pangermanisme, le monarchisme français, le socialisme ne sont pas seulement des manifestes politiques ; ils défendent un mode particulier de moralité, d'intelligence, de sensibilité, de littérature, de philosophie, de conception artistique. [630]

105

Poiché lo scrittore non ha alcun mezzo d'evadere, vogliamo che abbracci strettamente la sua epoca; è la sua unica occasione: è fatta apposta per lui, come lui è fatto apposta per lei. Ci si rammarica dell'indifferenza di Balzac per le giornate del '48, dell'incomprensione impaurita di Flaubert per la Comune; ci si rammarica per loro; c'è, in quegli avvenimenti, qualcosa che loro hanno perduto per sempre. Noi non vogliamo perdere niente del nostro tempo; forse ce n'è di meglio, ma è il nostro tempo; non abbiamo che questa vita da vivere, con questa guerra, questa rivoluzione, forse

Puisque l'écrivain n'a aucun moyen de s'évader, nous voulons qu'il embrasse étroitement son époque; elle est sa chance unique elle s'est faite pour lui et il est fait pour elle. On regrette l'indifférence de Balzac devant les journées de 48, l'incompréhension apeurée de Flaubert en face de la Commune; on les regrette pour eux : il y a là quelque chose qu'ils ont manqué pour toujours. Nous ne voulons rien manquer de notre temps peut-être en est-il de plus beaux, mais c'est

[629] JULIEN BENDA, *La trahison des clercs*, Paris, Les Éditions Grasset, 2003.
[630] *Ibidem*.

le nôtre; nous n'avons que cette vie à vivre, au milieu de cette guerre, de cette révolution peut-être. [631]

107 Sulla piazza di Borgo passano gli anni come passano le statue: quella del Granduca, quella di Garibaldi che offre l'Italia al Re, quella di Garibaldi che offre l'Italia al Duce e quella di Garibaldi che offre l'Italia alla Democrazia.

Sur la place de Borgo les années passent à la même façon que les statues : celle du Grand Duc, celle de Garibaldi qui offre l'Italie au Roi, celle de Garibaldi qui offe l'Italie au Duce et celle de Garibaldi qui offre l'Italie à la Démocratie. [632]

110 il romanzo rappresenta anche un'idea atemporale della storia […] I nomi del paese e della piazza, Borgo e Piazza d'Italia, confermano l'universalità e l'atemporalità della prospettiva […] Anche la ripetizione dei nomi di alcuni personaggi contribuisce a creare un'atmosfera mitica […] Il romanzo esprime l'idea che i cambiamenti sono solo apparenti e formali, e non sostanziali; la gente povera e sottomessa alla volontà dei padroni di generazione in generazione.

Le roman représente aussi une idée atemporelle de l'histoire […] Les noms du village et de la place, Borgo et Piazza d'Italia confirment aussi l'universalité et l'atemporalité de la perspective […] La répétition des noms de certains personnages contribue à créer une atmosphère mythique […] Le roman exprime l'idée que les changements sont seulement apparents et formels, et non substantiels ; les gens pauvres et soumis à la volonté des chefs de génération en génération. [633]

113 si deve concludere che avere dei valori diversi da quelli imposti è un crimine, che non esiste una vera democrazia, ma solo una parvenza di tolleranza nei confronti delle tendenze ideologiche opposte, ovvero una maschera che in realtà nasconde falsità e corruzione.

Il faut conclure qu'avoir des valeurs différentes de celles imposées est un crime, qu'il n'existe pas dans une véritable démocratie, mais seulement un semblant de tolérance face aux tendances idéologiques opposées, c'est-à-dire un masque qui en réalité cache mensonge et corruption. [634]

---

[631] JEAN PAUL SARTRE, *Présentations de Temps Modernes in Situations III*, Paris, Gallimard, 1948.
[632] Traduzione mia da : GIOVANNI CAPECCHI, *Antonio Tabucchi, la storia e il sogno*, «Fronesis», a. III, n. 6, luglio-dicembre 2007, pp. 27-49.
[633] Traduzione mia da : PIA SCHWARZ LAUSTEN, *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, *op. cit.*, p. 120.
[634] Traduzione mia da : FLAVIA BRIZIO SKOV, *Antonio Tabucchi, Navigazioni in un arcipelago narrativo*, *op. cit.*, p. 78.

114

Fin dagli esordi la pagina letteraria accoglie la storia ma diventa anche il regno dell'immaginazione, si confronta con il reale ma lascia spazio anche all'irreale, segue il filone degli eventi accertati e documentati ma imbocca anche i sentieri della fantasia.

Dès le début la page littéraire accueillit l'histoire mais elle devient aussi le royaume de l'imagination, se confronte avec le réel mais elle laisse de l'espace à l'irréel, elle suivit la courant des événements certifiés et documentés, mais elle prend aussi les sentiers de la fantaisie.[635]

116

alcuni giovani, anch'essi dalle oscure attività, erano stati uccisi nottetempo in un improvviso blitz della polizia sul quale le autorità avevano fatto cadere il più assoluto silenzio [...] mi fece intendere che [Tabucchi] svolgeva una sua personale inchiesta, perché uno dei suoi studenti, dalla sera di quell'eccidio, non si era più visto, e lui temeva che fosse una delle vittime inghiottite nel nulla.

Quelques jeunes, qui se livraient eux aussi à d'obscures activités, avaient été tués, de nuit, lors d'une soudaine descente de police à propos de laquelle les autorités avaient gardé le silence le plus total. [...] À mots couverts, il me laissa entendre qu'il menait son enquête personnelle, parce qu'un de ses étudiants n'avait pas reparu depuis le soir de ce carnage, et il craignait qu'il ne fût parmi les victimes englouties par le néant. [636]

118

È sul'fare storia' che deve puntare lo scrittore, pur sempre partendo dalla realtà del paese che più ama e conosce: e la storia, ci è stato insegnato, è sempre storia contemporanea, è intervento attivo nella storia futura.

C'est sur le « faire histoire » que l'écrivain devrait appuyer, même si en partant de la réalité du pays qu'il aime et connaît le plus : et l'histoire, on nous l'a enseigné, c'est toujours histoire contemporaine, c'est intervention active dans l'histoire future.[637]

121

Che la letteratura torni a far infiammare animi e polemiche, è un fatto ottimo. Se la letteratura, insomma, serve a risvegliare le idee, anche se sono quelle retrive e reazionarie del signor Doninelli, io sono contento. Vede, quando uno scrittore viene attaccato per le idee che porta avanti, allora questo vuol dire

[635] Traduzione mia da: GIOVANNI CAPECCHI, *Antonio Tabucchi, la storia e il sogno*, «Fronesis», *op. cit*.
[636] ANTONIO TABUCCHI, *Autobiographies d'atrui*, *op. cit*., p. 83-84.
[637] Traduzione mia da: ITALO CALVINO, *Il midollo del leone*, in *Calvino. Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, p. 19.

che la letteratura è ancora importante.

Le fait que la littérature revient à faire enflammer les âmes et les polémiques c'est un aspect tout à fait positif. Si la littérature sert à réveiller les idées qui, même si elles sont celles rétrogrades et réactionnaires de Monsieur Doninelli, moi j'en suis content. Voyez, quand un écrivain est attaqué pour ses idées, cela vaut dire que la littérature est encore importante.[638]

121 la notte del 7 maggio 1996, Carlos Rosa, cittadino portoghese, di anni 25, è stato ucciso in un commissariato della Guarda Nacional Republicana di Sacavem, alla periferia di Lisbona, e il suo corpo è stato ritrovato in un parco pubblico, decapitato e con segni di sevizie.

La nuit du 7 mai 1996 Carlos Rosa, citoyen portugais de 15 ans, a été tué dans un commissariat de la Guarda Nacional Republicana de Sacavem, dans la banlieue de Lisbonne et son corps a été trouvé dans un parc public, décapité et avec des signes de sévices. [639]

123 Dopotutto il mondo non è cambiato granché. L'imperatore invia ancora i suoi eserciti a massacrare lontano dai confini, e se non pensate con la sua testa il Papa si impermalisce e si addolora, il Vassallo ha moltiplicato le sue ricchezze perché ha moltiplicato i tributi e ora ha almeno dieci castelli.

Après tout, le monde n'a pas beaucoup changé. L'Empereur envoie toujours ses armées commettre des massacres loin des frontières ; si vous ne pensez pas comme lui, le Pape s'afflige et s'offense ; le Vassal a augmenté ses richesses parce qu'il a multiplié les tributs et il possède à présent au moins dix châteaux.[640]

124 I regimi, di qualsiasi natura siano, hanno un "vantaggio" sulla democrazia […]: la capacità di tirar fuori il peggio dell'animo umano, e magari di "valorizzarlo". […] Appena arrivato al potere grazie alle regole della democrazia, Berlusconi ha aperto il rubinetto del peggio.

Les régimes autoritaires, quelle que soit leur nature, ont un « avantage » sur la démocratie [...] : la capacité de faire ressortir le pire de l'âme humaine, et peut-être même de le « valoriser » [...] À peine était-il arrivé au pouvoir grâce aux

[638] Traduzione mia da : POLESE RANIERI, *Luca Doninelli? Un nostalgico dei regimi fascisti*, «Corriere della Sera», 10 marzo 1994.
[639] Traduzione mia da : PAOLO DI STEFANO, *Il giallo della testa tagliata*, «Corriere della sera», 12 marzo 1997, p. 31.
[640] ANTONIO TABUCCHI, *Au pas de l'oie*, (traduit par Judith Rosa avec la collaboration de l'auteur), Paris, Seuil, p. 9.

règles de la démocratie que Berlusconi ouvrait déjà le robinet du pire.[641]

125 siamo chiamati ad essere vigili; ad essere vigili nell'urna e a schierarci quotidianamente contro ogni infima ingiustizia; ad impedire la regressione dei nostri e degli altrui diritti.

Nous sommes appelés à être vigilants ; à être vigilants dans les urnes et à prendre quotidiennement position contre toute injustice, si infime soit-elle ; à empêcher la régression de nos droits et de ceux des autres.[642]

126 una volta finita la guerra di cercare una rivista, una pubblicazione culturale destinata a giovani di tutte le classi sociali ma che si rivolgesse anche e soprattutto ai giovani lavoratori in quell'età nella quale tutti sono intellettuali.

[La possibilité] Une fois que la guerre était finie, de chercher une revue, une publication culturelle destinée aux jeunes de toute classe sociale, mais qui s'adresserait aussi et surtout à ces jeunes travailleurs qui, à cet âge, sont tous intellectuels.[643]

127 Sono stato costretto, praticamente, a non farlo più. Perché avrei dovuto: o uniformarmi a una linea di attività non culturale (non critica, non scientifica); o lasciarmi spingere verso altre rive per me politicamente immonde. Ed entrambe le alternative sono per me inaccettabili. Il mio comunismo resta serio abbastanza per farmi preferire di tacere, forse anche in quanto ho nei miei libri il lavoro cui tengo di più.

J'ai été obligé, en pratique, de ne plus le faire. Parce que j'aurai dû : ou me conformer à une direction d'activité non culturelle (ni critique, ni scientifique) ; ou de me laisser pousser vers des directions pour moi immondes sous un point de vue politique. Les deux possibilités sont pour moi inacceptables. Mon communisme est pour moi sérieux pour me pousser à me taire, peut-être aussi parce que dans mes livres il y a le travail que je préfère. [644]

127 Se li prende per quel che sanno dire (quando ci riescono) gli intellettuali sono utili alla società, ma solo nei tempi lunghi. Nei tempi brevi possono essere solo professionisti della parola e della ricerca, che possono amministrare una scuola, fare l'ufficio stampa di un partito o di una azienda, suonare il

[641] *Ivi*, p. 197.
[642] *Ivi*, p. 202-203.
[643] Traduzione mia da : A.A.V.V., *Omaggio a Elio Vittorini* , «Terzoprogramma», Roma, ERI, n.3, 1966.
[644] Traduzione mia da : ELIO VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico»: lettere 1945-1951*, Torino, Einaudi, 1977, p. 155.

piffero alla rivoluzione. Dire che essi lavorano nei tempi lunghi significa che svolgono la loro funzione prima e dopo, mai durante gli eventi.

Si vous les considérez pour ce qu'ils sont capables de dire (quand ils y arrivent) les intellectuels sont utiles à leurs société, mais seulement à long terme. À court terme ils ne peuvent qu'être que des professionnels des mots et de la recherche, qui peuvent gérer une école, être le bureau de presse d'un parti ou d'une entreprise, « jouer le fifre à la révolution ». En disant qu'ils travaillent à longs termes, cela signifie qu'ils remplissent leurs fonction avant et après, jamais pendant les événements.[645]

128

E' una parte di noi stessi che non solamente ci distoglie momentaneamente dal nostro compito, ma ci riporta verso ciò che si fa nel mondo per giudicare o apprezzare ciò che vi si fa. […] l'intellettuale è tanto più vicino all'azione in generale e al potere quanto più egli non si immischia nell'azione e non esercita un potere politico.

C'est une partie de nous-mêmes qui non seulement nous détourne momentanément de notre tâche, mais qui nous amène vers ce qu'on fait dans le monde, pour juger ou apprécier ce qu'on fait [...] l'intellectuel est autant plus proche à l'action et au pouvoir en général autant qu'il ne se mélange pas à l'action et n'exerce aucun pouvoir politique.[646]

128

A chi giova il protagonismo delle "starlets" che si fanno pubblicità alle spalle delle grandi catastrofi, col pretesto di "dare visibilità" (coi loro "numeri" futili) alle immagini drammatiche e non certo nascoste di tutte le televisioni?

À qui sert-il le protagonisme des « starlets » qui se font de la publicité en dépit des grandes catastrophes, sous prétexte de « donner visibilité » (avec leurs « numéros » inutiles) aux images dramatiques et certainement pas cachées par toutes les télévisions ?[647]

130

La confusione sugli intellettuali in politica proseguirà per sempre, esibizionistica e inutile. Ma potrebbe ingannare i cuori più semplici, se non provano a riflettere. Le richieste a quella categoria invece che ad altre più efficienti sono infatti irreali e mitomani, a parte l' ostentazione prolungata di se stessi.

---

[645] Traduzione mia da : UMBERTO ECO, *La bustina di Minerva*, Milano, Bompiani, 2000, p. 264.
[646] Traduzione mia da : ANTONIO TABUCCHI, *Un fiammifero Minerva*, «MicroMega», 2/1997.
[647] Traduzione mia da : ALBERTO ARBASINO, *Albania, le prediche dei guru*, «Corriere della Sera», 8 marzo 1997.

La confusion sur les intellectuels en politique continuera toujours, d'une façon ostentatoire et inutile. Mais elle pourrait tromper les cœurs les plus simples, s'ils n'essayent pas de réfléchir. Les demandes à cette catégorie plutôt qu'à d'autres plus efficaces sont, en effet, irréelles et mythomanes, sauf leur exposition prolongée.[648]

130 E dunque diffondono un'immagine molto negativa di intellettuali e lettori e spettatori che fingendo di sdegnarsi e di moralizzare in realtà gradiscono e comprano e consumano soprattutto delitti, disgrazie, olocausti, catastrofi, pulp, splatter, e altre forme di brutture deplorevoli.

Donc ils fournissent une image très negative des intellectuels, des lecteurs et des spectateurs qui, en faisant semblant de s'indigner et de faire la morale, en effet ils apprécient et achètent et consomment surtout les crimes, les accidents, les holocaustes, les castastrophes, pulp, splatter et d'autres formes de laideurs déplorables.[649]

130 Ma forse quella lì degli "intellettuali", che Togliatti definì "pidocchi sulla criniera del cavallo" e un giudice recente "rozzi buoi" (l'immaginario loro è sempre zoologico), non è ne' una classe ne' una categoria come vorresti tu. Forse solo una funzione, nel senso della Linguistica, nient'altro. I più (e io fra loro) ci stanno solo il tempo necessario per esprimere un'opinione che ritengono urgente, e poi ritornano alle professioni che danno loro da vivere: contratti non ne hanno, non sono iscritti all'ipotetico sindacato specifico, nella loro carta d'identità non c'è scritto "intellettuale", non sono organici

Peut-être que celle des « intellectuels » que Togliatti décrivit comme « poux sur la crinière d'un cheval » et une définition récente comme bœufs grossiers (leurs imaginaire est toujours zoologique), n'est pas ni une classe ni une idéologie comme tu voudrais. Peut-être une fonction, dans le sens de la Linguistique, rien d'autre. La plupart (et moi parmi eux) n'y restent que le temps nécessaire pour exprimer une opinion qu'ils considèrent comme urgente, ensuite il reviennent à leurs travaux qui leurs donnent de quoi vivre : ils n'ont pas de contrats, ils ne sont pas inscrits à un hypothétique syndicat particulier, ils ne sont pas organiques.[650]

131 è qualcuno che conosce l'angusta prigione del proprio Io (o Ego) e che cerca di vedere le cose dall' "altra parte". E che attraverso i suoi personaggi si sforza di essere un altro, molti

[648] Traduzione mia da : ID, *Ma non chiedeteci anche la predica*, «La Repubblica», 2 aprile 1997.
[649] Traduzione mia da : *Ibidem*.
[650] Traduzione mia da : ANTONIO TABUCCHI, *L'albanese sono io*, «Corriere della Sera », 7 aprile 1997.

altri, tanti altri quanto è possibile. Anche un albanese

C'est quelqu'un qui connaît la prison exigue du Moi (ou Ego) et qui cherche à voir les choses de l' "autre côté". Et qui, à travers ses personnages, fait l'effort d'être un autre, beaucoup d'autres, autant d'autres qu'il soit possible. Même un albanais.[651]

134

Un giudice […] sostenne che la nostra difesa aveva insinuato un diabolico complotto […]. Questa diabolica messa in scena è anche il contenuto di due racconti pubblicati non a caso in concomitanza con l'inizio del processo di primo grado (*Una storia semplice* di Sciascia) e di secondo grado (*Può il battere d'ali di una farfalla a New York provocare un tifone a Pechino?* di Tabucchi). A questa enormità non aggiungo commenti.

Un juge […] soutint que notre défense avait inspirée un complot diabolique […]. Cette mise en scène diabolique est aussi le contenu de deux récits publiés par hasard parallèlement avec la première étape du processus (Une histoire simple de Sciascia) et la deuxième étape (Può il battere d'ali di una farfalla a New York provocare un tifone a Pechino ? de Tabucchi). Sur ce fait très grave je n'ai rien à ajouter.[652]

135

Io una proposta ce l'avrei, e mi permetto di avanzarla a Lerner che lavora in televisione. Visto che il Tribunale di Brescia rifiuta di rifare un processo nuovo, perché non si ripete in televisione quello già fatto che ha portato alla condanna? Ma non per finta: rigorosamente vero. Le carte processuali sono pubbliche, la sceneggiatura dunque c'è già. Saranno fittizi solo i volti, rappresentati da attori. Ma tutto ciò che essi diranno sarà rigorosamente esatto, corrispondente ai verbali del processo. L'attore che interpreta il Pubblico ministero dirà tutte le parole del Pubblico ministero. E altrettanto faranno gli attori che interpretano la Corte, la Giuria popolare e gli imputati. E altrettanto l'attore che interpreta Leonardo Marino e le parole dello straziante travaglio spirituale di un uomo che, dopo i contatti segreti con i carabinieri del suo villaggio, è tanto più credibile perché ha fatto la scuola salesiana, come dicono le carte del processo di un cosiddetto Stato di diritto. E poi sarà letta la sentenza, anch'essa vera, che più vera non si può. Ci sorbiamo sceneggiati televisivi così improbabili: questo almeno sarebbe la riproduzione del reale. Anche se ciò non cambierebbe di un millimetro la sentenza passata in giudicato, credo che gli Italiani, se vivono in uno Stato di diritto, abbiano il diritto di giudicare se si tratta di un caffè autentico o di un succedaneo.

[651] Traduzione mia da : ID, *L'albanese sono io*, *op. cit.*
[652] Traduzione mia da : ADRIANO SOFRI, *Caro Sofri qui non c'è Moravia*, «Panorama», 25 maggio 1997.

J'aurai une proposition, et je me permets de la lancer à Lerner qui travaille à la télévision. Du moment que le Tribunal de Brescia refuse de faire un nouveau procès, pourquoi on ne répète pas à la télévision celui qui a déjà amené à la condamnation ? Mais pas pour faire semblant : strictement réel. Les dossiers du processus sont publiques, le scénario aussi. Seulement les visages seront fictifs, représentés par des acteurs. Mais tous ce qu'ils diront sera exact, conforme aux procès-verbaux. L'acteur qui joue le Procureur général dira tous le mots du Procureur général. Ça sera le même pour le Conseil Constitutionnel, les jurés populaires et les accusés. De la même façon que l'acteur qui joue Leonardo Marino et les mots du parcours spirituel déchirants d'un homme qui, après les contacts secrets avec les gendarmes de son village, il est plus croyables car il a fréquenté une école chez les Salésiens, comme les mots exprimés dans le dossier d'un processus d'un État de droit prétendu. Ensuite la sentence sera lue, elle aussi véritable, plus vraie que ça on ne peut pas. On supporte des mises en scène télévisées si improbables : cela serai au moins une reproduction du réel. Même si cela ne changerait même pas d'un millimètre la sentence jugée définitive et exécutoire, je crois que les italiens, s'ils vivent dans un État de droit, ont le droit de juger s'il s'agit d'un café authentique ou d'un succédané.[653]

135

Ancora oggi, quale verità abbiamo sulla morte dell'anarchico Pinelli se non quella che ciascuno e tutti ci siamo costruita facilmente e con più o meno gravi varianti a carico di coloro che lo interrogavano? Pinelli non ha resistito alle torture morali e psichiche, e si è buttato giù dalla finestra: variante la più leggera. O non ha resistito alle torture fisiche, cogliendo il momento di distrazione degli astanti per buttarsi giù. O alle torture non ha resistito, morendo, ed è stato buttato giù. Dopo di allora, si è parlato pochissimo di Pinelli. All'indomani di un ennesimo processo per l'omicidio Calabresi [...] Giorgio Bocca ha detto con qualche noncuranza di non credere più a una responsabilità della polizia nella morte di Pinelli. Il tempo lavora sulle cose, e sulle persone rimaste vive.

Aujourd'hui encore, quelle est la verité qu'on a sur la mort de Pinelli l'anarchiste, sinon celle que tout le monde a construit facilement et avec plus ou moins de variantes graves sur ceux qui l'interrogeaient ? Pinelli n'a pas résisté aux tortures morales et physiques, en profitant d'un moment de distractions de ceux qui étaient là pour se jeter en bas. Ou il n'a pas résisté aux tortures et, pendant qu'il était en train de mourir, il a été jeté en bas. Après ça, on a parlé très peu de Pinelli. Le lendemain de l'énième procès pour le meurtre Calabresi [...] Giorgio Bocca a dit avec nonchalance de ne plus croire à la

[653] Traduzione mia da : A. TABUCCHI, *Il processo a Sofri? Rifatelo in tv*, «Corriere della Sera», 5 marzo 1999.

responsabilité de la Police dans la mort de Pinelli. Le temps travaille sur les choses, et même sur ceux qui sont en vie.[654]

136

Tale libro è tradotto in tutta Europa, rappresenta un' accusa per l' Italia e un motivo di vergogna per la coscienza di ogni italiano, non è mai stato smentito da chicchessia e non è mai stato preso in considerazione da tutti i giudici che hanno celebrato i numerosi processi, a conferma di quanto le istituzioni italiane tengano in disprezzo, più che le opinioni, le convinzioni documentate degli studiosi e degli intellettuali.

Ce livre a été traduit partout en Europe, il représente une accuse pour l'Italie et une raison de honte pour la conscience de chaque italien, il n'a jamais été démenti par qui que ce soit, et n'a jamais été pris en considération par tout les juges qui ont célébré de nombreux procès, comme pour confirmer jusqu'à quel point les institutions italiennes méprisent plus que les opinions, les convictions certifiées des chercheurs et des intellectuels.[655]

138

In questa baldoria forse un piccolo gesto apparentemente insignificante da parte di chi può farlo, e invece estremamente significativo. Vorrebbe dire tante cose, agli italiani. Oltre che ripristinare un senso di legalità ormai in apnea, anche un messaggio a suo modo storico.

Dans cette foire un petit geste apparemment insignifiant de la part de celui qui peut le faire, et au contraire tout à fait significatif. Cela signifiarait beaucoup pour les italiens. Non seulement à rétablir un sens de légalité désormais en apnée, mais aussi un message à sa manière historique.[656]

138

Lotta continua aveva bisogno di Calabresi vivo e colpevolizzato all'estremo, la presenza di Calabresi era diventata addirittura condizione della propria sopravvivenza. [...] non potevano non immaginare che Calabresi ucciso sarebbe diventato esattamente l'opposto di quel che essi lo volevano, non più colpevole, ma una Vittima, non più il Cattivo, ma l'Eroe.

« Lotta Continua » avait besoin de Calabresi vivant et culpabilisé jusqu'à l'extrême, la présence de Calabresi était même devenue la condition de sa survie […] ils ne pouvaient pas ne pas imaginer que Calabresi, une fois tué, serait devenu exactement l'opposé de ce qu'ils voulaient en faire, à savoir

[654] Traduzione mia da : A.A.V.V., *Il malore attivo dell'anarchico Pinelli,* Sellerio, Palermo, 2006, p. 13.
[655] Traduzione mia da : ANTONIO TABUCCHI, *La grazia ad Adriano Sofri, lettera aperta al presidente della Repubblica*, «Corriere della Sera», 17 agosto 2001.
[656] Traduzione mia da : ANTONIO TABUCCHI, *Sofri, una grazia per l'Italia*, «L'Unità», 1 agosto 2002.

non plus un coupable, mais une victime, non plus le méchant, mais le Héros.[657]

139 Non vorrei attribuire a Mani Pulite una funzione storica eccessiva, ma credo che in parte avrebbe potuto svolgere la funzione di un cambiamento civile molto importante nella società italiana, una rivoluzione pacifica, quella della legalità.

Je ne voudrais pas donner à « Mani Pulite » une fonction historique excessive, mais je crois que cela aurait pu avoir, en partie, avoir le rôle d'un changement civil très important dans la société italienne, une révolution pacifique, celle de la légalité.[658]

140 L'italiano medio abbia una coscienza civica molto difettosa, molto spugnosa, molto facilmente comprimibile […] questa è una constatazione certamente fondata. Che l'italiano medio privilegi il rapporto personale, il rapporto diadico piuttosto che il rapporto con la collettività costituita cui appartiene, e quindi manchi della consapevolezza di un certo corpo di regole che devono governare tutto un tessuto […] questo si, non c'è dubbio.

Que l'italien moyen ait une conscience civique très défectueuse, très éponge, très facilement compressible [...] c'est une constatation certes fondée. Que l'italien moyen privilégie la relation personnelle, le rapport dyadique plutôt que le rapport avec la collectivité constituée à laquelle il appartient, et donc il lui manque de la conscience d'un certain corpus de règles qui doivent gouverner tout un tissu [...] cela oui, sans aucun doute. [659]

140 scomparso un certo tipo di classe politica se ne è formato immediatamente un altro, dai simboli diversi e dal nome diverso ma dalle caratteristiche sostanzialmente analoghe. Ciò fa pensare a un fatto costitutivo, direi genetico, della classe politica italiana […] si taglia la pianta ma essa ricresce, magari con fogliame diverso. Solo che i frutti hanno lo stesso sapore.

À la disparition d'un certain type de classe politique, il s'en est formé immédiatement un autre, aux symboles et au nom différents mais avec des caractéristiques analogues en substance. Ceci fait penser à un élément, génétique dirais-je, qui constitue la classe politique italienne […] on coupe la plante mais elle repousse, éventuellement avec un feuillage

[657] Traduzione mia da : UMBERTO ECO, *La bustina di Minerva*, Mondolibri, Milano 2000, p.32.
[658] Traduzione mia da : ANTONIO TABUCCHI, FRANCESCO SAVERIO BORRELLI, *Sulla giustizia e dintorni, MicroMega, 1/2002.*
[659] Traduzione mia da : *Ivi*, pp. 34-35.

différent. Sauf que les fruits ont la même saveur. [660]

140 sarebbe come se nella Bibbia, quando Geova lancia fulmini contro Sodoma e Gomorra, quelli rispondessero: scusa, ma non ci puoi mandare all' inferno, non ci puoi condannare, siamo tutti quanti peccatori; se fossimo stati due o tre era giusto, ma siccome abbiamo fatto tutti le stesse cose, siamo tutti innocenti.

Ce serait comme si dans la Bible, quand Jéhovah lance des foudres contre Sodome et Gomorrhe, ceux-ci répondaient : excuse-moi mais tu ne peux pas nous envoyer en enfer, tu ne peux pas nous condamner, nous sommes tous des pêcheurs ; si nous avions été deux ou trois seulement cela aurait été était juste, mais comme nous avons fait tous les mêmes choses, nous sommes tous innocents.[661]

141 C'è un mondo giuridico universitario che in blocco si esprime su una situazione delicatissima del nostro paese e in Italia non se ne sa niente? […] Forse vuol dire che è un'informazione drogata da se stessa. In qualsiasi paese europeo un documento del genere, chiaro, duro e preoccupato, firmato da 130 docenti di diritto delle maggiori università, avrebbe avuto una diffusione immediata.

Il y a un univers juridique universitaire qui s'exprime en bloc sur une situation très délicate de notre pays, et en Italie personne ne sait rien ? […] Peut-être que cela signifie que c'est une information qui s'est droguée elle-même. Dans tous les pays européens, quels qu'ils soient, un document de ce genre, clair, dur et inquiet, signé par 130 enseignants en droit des plus grandes universités, aurait été diffusé immédiatement.[662]

142 La parola letteraria costituisce un fastidio per i poteri totalitari, molto di più di quella che è semplice comunicazione […]. Perché essa molesta, entra dentro la realtà i un'altra maniera, perché mostra l'aspetto metaforico, simbolico delle cose. E quindi gli scrittori diventano i più perseguitati. Non basta più protestare, firmare gli appelli e petizioni. E' giunto il momento che noi scrittori cerchiamo qualcosa di concreto per assicurare la libertà alla parola, anzitutto salvando la vita e dando rifugio agli autori che nei loro Paesi vengono trucidati, letteralmente.

Le mot littéraire embarrassant pour les pouvoirs totalitaires, bien plus que ce qui est simple communication […]. Parce qu'elle fustige, pénètre la réalité d'une autre façon, parce qu'elle montre l'aspect métaphorique, symbolique des choses.

[660] Traduzione mia da : *Ivi*, p. 33.
[661] Traduzione mia da : *Ivi*, p. 47.
[662] Traduzione mia da : *Ivi*, p. 67.

Et de ce fait ce sont les écrivains qu'on persécute le plus. Il ne suffit plus de protester, de signer les appels et les pétitions. L'heure est arrivée où nous, écrivains cherchons quelque chose de concrète, pour assurer la liberté de parole, avant tout en sauvant la vie et en réfugiant les auteurs qui dans leurs pays sont assassinés littéralement.[663]

142

Abbiamo fondato allora il Parlamento Internazionale degli Scrittori […]. Autonomo in ogni senso, autofinanziato, a-ideologico e a- confessionale, al quale aderiscono più di un centinaio di scrittori di tutto il mondo, fra i quali molti premi Nobel, scrittori internazionalmente conosciuti e scrittori che non conosce proprio nessuno. Il nostro primo obiettivo, al di là delle campagne stampa condotte nei vari Paesi democratici di tutto il mondo, è stato quello di costituire una rete di "Città Rifugio" per gli scrittori perseguitati nei loro diversi Paesi, o spesso minacciati anche con le loro famiglie nella loro incolumità fisica. […] Perché da cosa nasce cosa. E soprattutto perché gli scrittori, come gli Zingari, non hanno patria. Sono nomadi, come è nomade il pensiero.

[...] Nous avons donc fondé le Parlement international des Écrivains […] Autonome dans tous les sens, auto-financé non idéologique et non confessionnel, auquel plus d'une centaine d'écrivains du monde entier adhèrent, parmi lesquels beaucoup de prix Nobel, des écrivains connus au niveau international et des écrivains que vraiment personne ne connaît. Notre premier objectif, au-delà des campagnes de presses menées dans les différents pays démocratiques du monde entier, a été de constituer un réseau de « villes refuge » pour les écrivains persécutés dans leurs propre pays, ou souvent menacés aussi au niveau de leurs familles et physiquement [...]. Parce que de fil en aiguille. Et surtout parce que les écrivains, comme les Tsiganes n'ont pas de patrie. Ce sont des nomades, comme d'ailleurs la pensée.[664]

143

In Italia è in atto una Dittatura della Parola. Perché la parola è d'oro. E la possiede una sola persona, un uomo politico che è contemporaneamente il Capo di un Governo e il padrone di tutti i media che trasportano la parola […]. Io parlo perché sono uno scrittore. La scrittura è la mia voce. Uno scrittore che non parla non è uno scrittore. Ma anche Voi dovete parlare. Perché tutti dobbiamo parlare. Se direte anche solo un «NO» la Vostra Natura Umana sarà salva.

En Italie la Dictature de la Parole est en marche. Parce que la parole est en or. Et il n'y a qu'une personne qui la possède, un homme politique qui est en même temps le Chef d'un

[663] Traduzione mia da : ANTONIO TABUCCHI, *Diritti umani- Ora serve un tribunale*, «Corriere della sera», 7 dicembre 1998, p. 1.
[664] Traduzione mia da : ID, *Scrittori, Vil razza senza patria*, «Corriere della Sera», 19 gennaio 1999.

Gouvernement et le patron de tous les médias qui véhiculent la parole. Moi, je parle parce que je suis un écrivain. L'écriture est ma voix. Un écrivain qui ne parle pas n'est pas un écrivain. Mais Vous aussi vous devez parler. Parce que nous devons tous parler. Si vous dites ne serait-ce qu'un seul « non » , votre Nature Humaine sera sauve.[665]

143 Sia detto chiaramente che di questo grave attentato non considero responsabile Berlusconi, considero responsabile Carlo Azeglio Ciampi, che l'ha firmata a spron battuto senza neppure concedersi i trenta giorni di riflessione a sua disposizione che avrebbero consentito la requisitoria del tribunale contro Berlusconi.

Qu'il soit dit clairement que je ne considère pas Berlusconi responsable de ce grave attentat, je considère Carlo Azeglio Ciampi responsable qui a signé à chaud sans même se donner les trente jours de réflexion à sa disposition qui auraient consenti le réquisitoire du tribunal contre Berlusconi.[666]

144 Non sono mai stato molto dotato nel disegno geometrico. Per questo ai tempi del liceo ammiravo il mio compagno di banco che senza problemi riusciva rapidamente a trasformare un solido, perfino un dodecaedro, in una figura piana distesa sul piano del quaderno e leggibile comodamente da un unico punto di vista: da colui che lo guardava di fronte. […] Eppure, per quanti sforzi facessi in direzione dell'idea platonica (chiamiamola così) del dodecaedro, la mia tendenza era di farne il giro per guardarne le dodici facce […] Quella era, se così posso esprimermi, la mia ingenua illusione di «capire» il dodecaedro: cambiare punto di vista per guardare le facce. […] Morale: per arrivare alla verità bisogna sempre stravolgere l'opinione di un'opinione.

Je n'ai jamais été très doué pour le dessin géométrique. Pour cela à l'époque du lycée, j'admirais mon camarade de classe qui réussissait sans problèmes à transformer rapidement un solide, même un dodécaèdre, en une figure plane étalée sur la surface du cahier et aisément déchiffrable d'un seul point de vue : celui qui le regardait de face […] Cependant, malgré mes efforts vers le dodécaèdre dans son idée platonique (appelons-le ainsi), j'avais tendance à en faire le tour afin de voir ses faces [...] Moralité : afin de parvenir à la vérité, il faut toujours renverser l'opinion d'une opinion.[667]

145 possiamo conoscere parti sufficienti a farci capire di più se riusciamo a collegarle fra di loro, a mettere assieme i

[665] Traduzione mia da : ID, *Manifesto della parola*, «MicroMega» 2/2002, pp. 7-9.
[666] Traduzione mia da : ID, *Berlusconi contro la democrazia*, «MicroMega» 4/2003, p. 121.
[667] Traduzione mia da : *Ivi*, pp. 22- 25.

frammenti degli avvenimenti che accadono e che ci vengono forniti in maniere diacronica, illogica, palindroma.

nous pouvons connaître suffisemment de parties du tout pour comprendre davantage si nous parvenons à les relier entre elles, à rassembler les fragments des événements qui arrivent et qui nous sont fournis d'une façon diachronique, sans articulation logique, comme autant de palindromes. [668]

145

Questo aspetto della sua poetica conduce il lettore della sua opera verso una lettura purale […] perché la vita è fatta così e un libro serve anche a questo: ad affermare o a cercare le contraddizioni di cui siamo fatti o le molte persone di cui siamo fatti. Cercare le contraddizioni significa uscire dal senso unico di una verità precostituita, ed eventualmente introdurre il dubbio che una realtà che si presenta *così* sia davvero *così*. Diffido di una certa letteratura che vorrebbe portare la verità, fra l'altro i risultati sono quasi sempre mediocri. La funzione della letteratura è insinuare dei dubbi, ad affermare la verità ci pensano i teologi e i politici: la loro verità naturalmente, quella che gli conviene.

Cet aspect de sa poétique conduit le lecteur da son œuvre vers une forme de littérature plutôt plurielle [...] parce que la vie est ainsi faite, et un livre sert à cela aussi : affirmer ou chercher les contradictions ou les multiples personnes dont nous nous sommes faits. Chercher les contradictions signifie sortir du sens unique d'une verité constituée auparavant, et éventuellement inspirer le doute qu'une réalité qui se présente ainsi soit réellement ainsi. Je me méfie d'une certaine littérature qui voudrait apporter la verité ; en outre les résultats sont presque toujours médiocres. La fonction de la littérature est d'insinuer les doutes, c'est aux théologiens et aux politiciens d'affirmer la vérité : leur vérité, bien entendu, celle qui leur convient. [669]

145

piange un cardellino morto: un pianto apparentemente futile. Ma Catullo sapeva bene che in sé nessun tema conta, conta solo il modo di farlo vivere attraverso la pagina. Anche un futile cardellino può diventare metafora di una vita intera, e se un poeta riesce a realizzare questa metafora, egli ha svolto il suo compito. Ha realizzato tutto il suo impegno. […] l'impegno di preoccuparsi di qualsiasi forma di vita.

Il pleure un chardonneret mort : apparemment : un pleur futile. Mais Catulle savait bien qu'en soi, aucun thème ne compte, ce qui compte c'est la façon de le faire vivre à travers une page. Même un chardonneret futil peut devenir la métaphore d'une vie intière, et si un poète réussit à réaliser

[668] ANTONIO TABUCCHI, *Au pas de l'oie*, *op. cit*., p. 11.
[669] Traduzione mia da : MARCO ALLONI, *Una realtà parallela, Dialogo con Antonio Tabucchi*, Lugano, Adv Publishing House Ltd, p. 34.

cette métaphore, il a accomplit son but. Il a realisé tout son engagement. [...] celui de s'inquiéter de toute forme de vie.[670]

146

Io non ho mai viaggiato per scrivere. A volte porto con me un taccuino ma altre non ho scritto nulla. Però i luoghi sono prepotenti. Ti restano addosso come certi odori e ne viene assorbita anche la scrittura. E' il materiale reale delle cose, io la chiamo la crosta del mondo, ha una sua forza che s'impone sui pensieri.

Je n'ai jamais voyagé pour écrire. Parfois j'emporte avec moi un carnet, parfos je n'y écrit rien. Cependant les lieux s'imposent. Ils s'accrochent à toi comme certaines odeurs et l'écriture même en est imprégnée. C'est la matière réelle des choses ; je l'appelle la croûte du monde, elle a une force qui s'impose sur les pensées.[671]

146

L'impegno della letteratura consiste in questo, nel ricordare agli altri, nel portare una sua testimonianza. E se sulle prime può sembrare una testimonianza futile, pazienza: forse quella futilità avrà un valore diverso per i posteri.

L'engagement de la littérature consiste en cela aussi, rappeler aux autres, apporter un témoignage. Et si au début cela peut paraître un témoignage futile, tant pis : peut-être cette futilité aura-t-elle une valeur différente pour les générations futures.[672]

[670] Traduzione mia da : ANTONIO TABUCCHI, *Catullo e il cardellino,* «MicroMega», 2/1996.
[671] Traduzione mia da : MARIO DE SANTIS, *Tabucchi: i miei mondi da scoprire*, «La Repubblica», 7 dicembre 2010.
[672] Traduzione mia da : ANTONIO TABUCCHI, *Catullo e il cardellino,* «MicroMega», 2/1996.

Riassunto della Tesi

La presente ricerca si propone di indagare su alcune piste in seno all'opera di uno degli scrittori italiani contemporanei di maggior successo in Italia ma sopratutto all'estero e in particolare in Francia: Antonio Tabucchi (1943-2012). La scelta di questo soggetto, in un contesto internazionale di ricerca, deriva dal successo e dalla grande quantità di studi condotti sull'autore, in Francia spesso più numerosi che in Italia, grazie anche all'inserimento delle opere dello scrittore toscano nei programmi dei percorsi abilitanti all'insegnamento (*Agrégation*, *Capes* 2007). I numerosi studi condotti oltralpe, e alcuni vuoti tematici[673], mi hanno indotto a pensare che una cotutela italo-francese potesse rispondere meglio a esigenze di completezza, fornendo spesso un'occasione di confronto su metodologie e analisi comparative di cui il presente lavoro si è avvalorato, essendo gli italiani tendenzialmente più storicistici, mentre i francesi piuttosto strutturalisti e comparatisti.

In particolar modo la presente ricerca ha voluto analizzare principalmente due *topoi* all'interno dell'opera tabucchiana, spesso tralasciati o trattati marginalmente in monografie, tesi di dottorato o altri studi sull'autore toscano; questi sono: il rapporto autore-personaggio-lettore all'interno della sua opera e la tematica dell'impegno, considerato alla luce sia della sua opera letteraria che giornalistica. L'idea di questo lavoro, infatti, se da un lato è quella di analizzare i personaggi tabucchiani, il loro rapporto con l'autore implicito, e di conseguenza il rapporto tra narratore e lettore, dall'altra vede legarsi indissolubilmente questi personaggi alla cronaca, all'attualità, alla ciclicità della Storia[674].

[673] Dopo numerosi articoli, soltanto nel 2011 è stato pubblicato uno studio esaustivo dell'influenza dell'immagine nell'opera tabucchiana: THEA RIMINI, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio 2011. Un altro vuoto tematico che resta ancora da indagare è il suo rapporto con la musica, altro leitmotiv delle sue opere.

[674] «Fin dagli esordi la pagina letteraria accoglie la storia ma diventa anche il regno dell'immaginazione, si confronta con il reale ma lascia spazio anche all'irreale, segue il filone degli eventi accertati e documentati ma imbocca anche i sentieri della fantasia.» in GIOVANNI

Viene inoltre analizzata, nel corso del presente lavoro, l'opera tabucchiana alla luce dell'influenza di Luigi Pirandello (1867-1936) e Fernando Pessoa (1888-1935), particolarmente intorno al concetto di creazione del personaggio letterario, sottolineando affinità e differenze nelle poetiche dei tre scrittori. Da una primissima lettura dell'opera pirandelliana e pessoana, si è potuto infatti constatare che una prima differenza evidente si può scorgere nel rapporto con i due autori. Se nell'opera di Fernando Pessoa infatti c'è un legame che si potrebbe, probabilmente a tratti approssimativamente, definire "malato" con i suoi personaggi letterari, marcato cioè dal concetto dell'eteronimia, nell'opera pirandelliana si scorge quello che lui definisce "dialogo" con i personaggi letterari. Antonio Tabucchi sembra essere influenzato da entrambe le poetiche e, come si evince da elementi paratestuali come le sue *Note* al testo, propende talvolta per l'una, talvolta per l'altra poetica. Ma piuttosto che verso una "irresponsabilità" del creatore che sembra caratterizzare l'opera pessoana, Antonio Tabucchi rappresenta, soprattutto attraverso elementi paratestuali, un approccio "dialogico" con i suoi personaggi, pertanto più simile all'attitudine pirandelliana. A dimostrazione di ciò, ho fatto un'analisi comparativa tra Vitangelo Moscarda, protagonista di *Uno, nessuno e centomila* di Luigi Pirandello e Pereira dell'omonimo romanzo tabucchiano. Molti sono gli aspetti in comune tra i romanzi, ma il carattere principale messo in scena dai due autori sembra rappresentare la scissione moderna (e postmoderna secondo certa critica) del personaggio letterario. Un personaggio che non si può più presentare "intero" sulla scena del romanzo, ma che è costretto a mostrare le sue debolezze, le sue fragilità, e Antonio Tabucchi segue il percorso già tracciato da Luigi Pirandello per delineare il suo protagonista.

La seconda tematica maggiore analizzata nel presente lavoro è

CAPECCHI, *Antonio Tabucchi, la storia e il sogno*, «Fronesis», a. III, n. 6, luglio-dicembre 2007, pp. 27-49

l'impegno nell'opera di Antonio Tabucchi, che analizzo nei capitoli intitolati *L'engagement in Antonio Tabucchi* e *A. Tabucchi, L'oca al passo. Lettura e analisi*. Se ogni definizione di tale concetto può apparire aleatoria, troppo vasta, ho cercato di definire e tracciare un profilo storico di questa nozione, per comprendere se e in che modo fosse possibile descrivere Antonio Tabucchi come autore cosiddetto "impegnato". Ho così cercato nelle sue opere alcuni passaggi, momenti in cui la concezione dell'*engagement* fosse maggiormente espressa attraverso l'opera letteraria[675]. Non è prerogativa del presente lavoro esprimersi su una possibile ascrizione di Tabucchi alla "categoria intellettuale", ma piuttosto quella di sottolineare la presenza, all'interno dei suoi romanzi, della Storia, della società civile, della denuncia delle ingiustizie, del racconto come memoria, sulla scia di illustri precedenti nel panorama letterario italiano, tra cui Leonardo Sciascia (1921-1989) e Pier Paolo Pasolini (1922-1975) tra gli altri. Nel paragrafo *Antonio Tabucchi, uno scrittore impegnato?* , oltre ad un breve rimando storico, particolarmente alla polemica tra Palmiro Togliatti (1893-1964) ed Elio Vittorini (1908-1966), sono trattate le opinioni sul ruolo dell'intellettuale in Italia prevalentemente tra Antonio Tabucchi, Umberto Eco (1932-) e Alberto Arbasino (1930-). A dominare le sue opere degli anni Novanta è sovente la tematica giudiziaria, presente prevalentemente in un suo saggio, *La gastrite de Platon* (1997), edito dapprima in Francia grazie al supporto di Bernard Comment, oltre che in numerosi articoli che saranno presi in analisi nel corso di questo capitolo. Sempre alla luce dell'impegno, analizzo dapprima la sua relazione con le battaglie civili, come la difesa per l'ex direttore di «Lotta Continua» Adriano Sofri, o ancora attraverso l'analisi di opere in cui si evince il suo rapporto con la politica, la giustizia e l'informazione. Infatti, se Antonio Tabucchi non è definibile propriamente come un personaggio mediatico, la sua volontà di denuncia e di lotta per le

[675] «Che la letteratura torni a far infiammare animi e polemiche, è un fatto ottimo. Se la letteratura, insomma, serve a risvegliare le idee, anche se sono quelle retrive e reazionarie del signor Doninelli, io sono contento. Vede, quando uno scrittore viene attaccato per le idee che porta avanti, allora questo vuol dire che la letteratura è ancora importante.» in POLESE RANIERI, *Luca Doninelli? Un nostalgico dei regimi fascisti*, «Corriere della Sera», 10 marzo 1994.

battaglie politiche e civili lo conducono a utilizzare un mezzo classico come quello della stampa, anche se talvolta in modo discontinuo, come d'altronde Umberto Eco, Leonardo Sciascia, Carlo Ginzburg (1939-) nella difesa dell'ex "lottatore continuo"[676]. Nel finale di questo capitolo, ci si sofferma su articoli e interviste in cui si evince il pensiero tabucchiano e il suo rapporto con la politica; se infatti nei capitoli precedenti questo *topos* è stato ricorrente, è risultato significativo sottolineare quei passaggi in cui lo stesso autore ha esplicitato le sue idee in proposito.

Nella IV parte sono stati analizzati gli articoli che Antonio Tabucchi ha scritto in circa dieci anni, dal 1997 al 2006, per i maggiori quotidiani italiani ed europei. È interessante sottolineare anzitutto la scelta cronologica che è stata operata: indubbiamente la produzione giornalistica è notevolmente aumentata negli anni Novanta, anche se non è possibile parlare propriamente di "svolta giornalistica" nella sua opera. Difatti, come è stato sottolineato nel corso del presente lavoro, la componente *engagée* è ben presente nella sua opera precedente, anche se la produzione giornalistica subisce un incremento improvviso proprio in questi anni. Probabilmente la possibilità offertagli di scrivere articoli sui maggiori quotidiani e riviste deriva dal successo e dal gran numero di vendite che le sue opere hanno avuto, soprattutto negli anni Novanta, principalmente dopo la pubblicazione del best-seller *Sostiene Pereira* (1994). In questi articoli l'intento di Antonio Tabucchi è quello di mostrare come dopo innumerevoli secoli di lotte, l'egemonia delle classi al potere si è sempre più affermata lasciando sempre minor spazio alle classi subalterne[677]. Le tematiche ivi trattate sono molteplici: si va dal "potere della parola" alle

[676] «In questa baldoria forse un piccolo gesto apparentemente insignificante da parte di chi può farlo, e invece estremamente significativo. Vorrebbe dire tante cose, agli italiani. Oltre che ripristinare un senso di legalità ormai in apnea, anche un messaggio a suo modo storico.» in A. TABUCCHI, *Sofri, una grazia per l'Italia*, «L'Unità», 1 agosto 2002.

[677] «Dopotutto il mondo non è cambiato granché. L'Imperatore invia ancora i suoi eserciti a massacrare lontano dai confini, se non pensate con la sua testa il Papa si impermalisce e si addolora, il Vassallo ha moltiplicato i tributi e ora ha almeno dieci castelli» in ANTONIO TABUCCHI, *L'oca al passo, Notizie dal buio che stiamo attraversando*, Milano, Feltrinelli, 2006.

riflessioni sulla Storia, da articoli sulle numerose stragi italiane, ai rapporti tra mafia e politica, alla Chiesa, ai regimi totalitari, al giornalismo e all'informazione, alla politica interna ed estera, alle guerre, alla Resistenza, alla Costituzione.

Nella V e ultima parte sono stati raccolti gli articoli scritti nel corso del dottorato di ricerca e che sono serviti per progredire negli studi. Il primo è frutto di un convegno dal titolo *Il mito, il sacro e la Storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico* che si è tenuto nel novembre 2012 all'Università degli Studi di Salerno; il secondo viene dalla relazione tenuta al XV convegno della *Società Italiana per lo Studio della Modernità Letteraria* (Mod) all'Università di Sassari nel 2013. Il terzo proviene dalla relazione proferita in occasione del XVII congresso dell'*Associazione degli Italianisti Italiani* (ADI) tenutosi nel settembre 2013 a Roma, e l'ultimo è alla base della relazione preparata per l'*American Association for Italian Studies* (AAIS) 2014 tenutosi all'Università di Zurigo nel maggio 2014. Si è preferito inserire gli articoli più rappresentativi in questo spazio a dimostrazione del percorso svolto per arrivare alla fine di questo terzo ciclo di studi, che hanno fornito un'occasione di confronto, di crescita professionale e di stimoli senza i quali questo lavoro non avrebbe visto la luce. Sempre in appendice sono stati inseriti l'insieme delle traduzioni dall'italiano al francese delle citazioni più lunghe (infratesto) presenti in questa ricerca. La necessità di queste traduzioni è stata ideata in funzione di quegli studiosi di italianistica e francofoni che, per ragioni bibliografiche o di una maggiore comprensione del presente studio, potessero beneficiare di questo contributo.

Résumé de Thèse

Dans cette recherche, on se propose d'étudier certains courants au sein de l'œuvre de l'un des écrivains italiens contemporains parmi les plus connus en Italie et à l'étranger, et ce particulièrement en France : Antonio Tabucchi (1943-2012). Le choix de ce sujet, dans un contexte international de recherche, provient du succès et de la grande quantité d'études portées sur l'auteur, en France plus encore qu'en Italie, grâce aussi à l'introduction des œuvres de l'écrivain dans les parcours d'habilitation à l'enseignement (Agrégation, Capes 2007). Les nombreuses études conduites au-delà des Alpes, ainsi que certains vides thématiques [678] nous ont conduit à penser qu'une cotutelle franco-italienne aurait pu répondre à des exigences de complétude, en fournissant souvent une occasion de comparaison sur des méthodologies et des analyses comparatives dont ce travail fait partie : les italiens, par exemple, sont plus historicistes, tandis que les français sont plus structuralistes et comparatistes.

De façon particulière la présente recherche a voulu analyser surtout deux *topoi* à l'intérieur de l'œuvre tabucchienne, souvent omis ou traités vaguement dans les monographies, thèses, ou d'autres études sur l'auteur toscan, à savoir : le rapport auteur-personnage-lecteur à l'intérieur de son œuvre et la thématique de l'engagement, consideré à la lumière de son œuvre littéraire et journalistique. De ce fait, l'idée de ce travail, si elle consiste d'une part à analyser les personnages tabucchiens et leur rapport avec l'auteur implicite, et par conséquence le rapport entre narrateur et lecteur, d'autre part voit le lien indissoluble de ces personnages aux faits divers, à l'actualité, à la cyclicité de l'Histoire.

En ce qui concerne le premier moment, il est possible de le retrouver respectivement dans *I personaggi tabucchiani* et *Una lettura sui personaggi*

[678] Après de nombreux articles, une étude exhaustive sur l'influence des images dans l'œuvre tabucchienne a été publiée seulement en 2011 : THEA RIMINI, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio 2011. Un autre vide thémathique qui reste à étudier est son rapport avec la musique, un autre leitmotiv de ses œuvres.

tra Pirandello, Tabucchi e Pessoa ; en particulier, dans la partie I on a pensé qu'il était préférable de fournir des éléments de théorie critique autour de la notion du personnage littéraire. Pour le premier chapitre en entier, on a utilisé comme manuel d'étude l'essai de Seymour Chatman (1928-) *History and discourse* (1978, dans sa traduction italienne *Storia e discorso*[679], 2003) pour différentes raisons ; cette étude, étant relativement récente, se prête bien à une *summa* des formes narratives modernes et à des descriptions du rapport auteur-personnages qui nous ont aidé dans l'étude des œuvres tabucchiennes, particulièrement pour définir le concept de l'auteur implicite qui n'est pas inconnu à la critique européenne. Le choix de cet essai est d'ailleurs lié aux multiples références et au mélange littérature-cinéma, dont Seymour Chatman est l'un des représentants parmi les plus importants ; il a donc été pour nous un soutien valide dans l'étude d'un auteur, Antonio Tabucchi, qui, dans la construction de son œuvre, ne nie pas l'influence cinématographique dont le cinéma est la base, comme on le verra dans le paragraphe *Sistema dei personaggi tabucchiani*. Ensuite on s'arrête sur l'analyse du rapport auteur-personnage à l'intérieur de sa production littéraire : du premier roman *Piazza d'Italia* (1975) jusqu'à *Si sta facendo sempre più tardi* (2003). L'ordre des analyses choisi pour cette recherche n'est pas strictement chronologique : seront traitées les affinitées stylistiques et narratives comme dans les paragraphes *Alla ricerca dell'identità perduta: il Notturno indiano* et *Alla ricerca dell'identità perduta II: la ricerca solitaria di Spino*, dans lequels la quête du personnage ne laisse pas émerger, de façon explicite, un dialogue entre personnage et narrateur, aspect qui cependant sera présent dans les œuvres successives.

Dans la deuxième partie on analyse l'œuvre tabucchienne à la lumière de l'influence de Luigi Pirandello (1867-1936) et Fernando Pessoa (1888-1935), particulièrement autour du concept de la création du personnage littéraire, en

[679] Il faut souligner qu'aucune traduction française de cet essai n'a été produite à ce jour ; cet aspect révèle probablement une approche plutôt ethnocentrique des études françaises par rapport aux études italiennes.

soulignant les affinités et les différences des poétiques des trois écrivains. Comme il émerge du paragraphe *Sistema dei personaggi tabucchiani*, l'influence explicite des deux auteurs mentionnés ci-dessus devient évidente à partir de la publication de *I dialoghi mancati* (1988).

Ensuite, dans la partie II du titre *Una lettura sui personaggi tra Pirandello, Tabucchi e Pessoa* on s'arrête sur une analyse comparative entre Antonio Tabucchi et Luigi Pirandello (2.1), plus particulièrement en étudiant la thématique du "dialogue" avec les personnages de leurs œuvres ; des personnages fragmentés, scindés, comme il va émerger du chapitre présent, et que les deux auteurs vont décrire comme des « êtres réels » . Dans le paragraphe *I personaggi «reali» in Pessoa* seront surtout analysées trois œuvres, en traduction italienne, de Fernando Pessoa *Libro dell'inquietudine* (1986), l'œuvre de son hétéronyme dans *Poesie di Alvaro de Campos* (1993) et *Lettere alla fidanzata* (1988) [680] , qui ont clairement marqué l'œuvre tabucchienne. Par la suite, dans le paragraphe *Due coscienze: Pereira e Moscarda* seront comparés et examinés deux protagonistes : Vitangelo Moscarda de *Uno, nessuno e centomila* (1926) et celui tabucchien du roman homonyme *Sostiene Pereira* (1994), qui révèlent, tous les deux, la scission du moi, mais qui arrivent graduellement à sortir de la condition d'impasse dans laquelle ils se trouvent au début des œuvres. Il est aussi analysé (2.4) le rapport des deux protagonistes avec la religion qui, à travers le jeu du miroir dont on lit dans le paragraphe précedent, qui laisse apparaître, par conséquent, le rapport de deux auteurs avec la foi.

La deuxième thématique majeure présente dans ce travail est celle de l'engagement dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi, qu'on analyse dans deux parties : *L'engagement in Antonio Tabucchi* et *Analisi de L'oca al passo*. Si chaque définition de ce concept pourrait apparaître comme aléatoire, vaste, on

[680] On peut trouver les traductions françaises de ces œuvres dans le *Livret des traductions* en *Annexes* dans ce travail.

a essayé de définir, de tracer un profil historique de cette notion, pour comprendre si et dans quelle mesure il est possible de décrire Antonio Tabucchi comme un écrivain « engagé » . J'ai ainsi cherché dans ses œuvres des passages, des moments dans lesquelles la conception de l'*engagement* soit exprimée davantage à travers l'œuvre littéraire [681] dans le paragraphe *L'impegno del romanzo*. Ce n'est pas une prérogative de ce travail de s'exprimer sur une possible attribution d'Antonio Tabucchi à la « catégorie intellectuelle », mais plutôt celle de souligner la présence de l'Histoire, de la société civile, de la dénonciation des injustices, du récit comme mémoire, sur les traces des illustres précédents du panorama italien, avec l'example de Leonardo Sciascia, parmi les autres. Dans le paragraphe *Antonio Tabucchi, uno scrittore impegnato?* en plus d'un bref rappel historique, particulièrement au sujet de Palmiro Togliatti (1893-1964) et Elio Vittorini (1908-1966), seront traitées les opinions sur le rôle de l'intellectuel en Italie, surtout entre Antonio Tabucchi, Umberto Eco (1932-) et Alberto Arbasino (1930-). Dans les trois paragraphes qui suivent c'est la thématique judiciaire qui domine, présente principalement dans son essai *La gastrite de Platon* (1997), publié d'abord en France grâce au support de Bernard Comment. Plus particulièrement dans le paragraphe 3.4 du titre *L'affaire Sofri*, toujours dans la clé de l'engagement, je fais le point sur ses batailles civiques, comme la défense de l'ancien directeur de « Lotta Continua» Adriano Sofri (1942-), ou encore à travers l'analyse des œuvres dans lesquelles on déduit son rapport avec la politique, la justice, l'information. De ce fait, même si Tabucchi n'est pas définissable comme un personnage médiatique, sa volonté de dénonciation et de lutte pour les batailles politiques et civiques le conduisent à utiliser plutôt un moyen classique comme celui de la presse, même si parfois d'une façon irrégulière, comme d'ailleurs ce

[681] « Le fait que la littérature ait repris à faire enflammer les âmes et les polémiques est un aspect tout à fait positif. Si la littérature sert à réveiller les idées, même s'il s'agit des idées rétrogrades et réactionnaires de Monsieur Doninelli, moi j'en suis content. Voyez, quand un écrivain est attaqué pour ses idées, cela veut dire que la littérature est encore importante. » Ma traduction de : POLESE RANIERI, *Luca Doninelli? Un nostalgico dei regimi fascisti*, «Corriere della Sera», 10 marzo 1994

fut le cas pour Umberto Eco, Leonardo Sciascia (1921-1989), Carlo Ginzburg (1939-) dans la défense d'Adriano Sofri[682]. Dans le paragraphe *Sulla giustizia* on s'arrête surtout sur un article paru sur «MicroMega», dans lequel est présent un dialogue entre Antonio Tabucchi et Francesco Saverio Borrelli (1930) duquel on déduit un intérêt profond et vivant de l'écrivain pour le système judiciaire italien. Dans le dernier paragraphe de ce chapitre (3.7) j'analyse les articles et les interviews dans lesquels on peut comprendre la pensée tabucchienne et son rapport avec la politique ; si dans les chapitres précedents ce *topos* n'est pas récurrent, on a trouvé significatif de souligner les passages dans lequels l'auteur a rendu explicite ses idées sur ce sujet.

La partie IV pourrait se définir comme une suite de la précedente, qu'on a en revanche choisi de constituer comme un chapitre autonome en raison d'une différente méthodologie et affinité d'analyse du materiel présent. Y seront traités quarante articles journalistiques qu'Antonio Tabucchi a écrit entre 1997 et 2006 pour des quotidiens différents, italiens et étrangers, principalement « L'Unità », « El País » en passant par « Le Monde », et *L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando* (2006). Ce choix est dû à l'exemplarité que ces articles représentent dans l'ascension que la composante civique couvre dans son œuvre ; à partir des années '90, de ce fait, la production journalistique s'intensifie et, en même temps, son regard passe d'un contexte italien à un autre principalement européen et mondial (comme on verra des nombreuses reférences à l'Amérique du Sud).

Dans la partie V on a recueilli quatre articles qu'on a écrit pendant le doctorat et qui nous ont aidé à progresser dans nos études. Le premier à été écrit pour le colloque intitulé *Il mito, il sacro e la Storia nella tragedia e nella*

[682] « Dans cette foire un petit geste apparemment insignifiant de la part de celui qui peut le faire, au contraire tout à fait significatif. Cela signifierait beaucoup pour les Italiens. Pas seulement pour rétablir un sens de legalité désormais en apnée, mais aussi un message à sa manière historique » . Ma traduction de : ANTONIO TABUCCHI, *Sofri, una grazia per l'Italia*, «L'Unità», 1 agosto 2002.

riflessione teorica sul tragico qui a eu lieu en novembre 2012 à l'Università degli Studi di Salerno ; le deuxième provient de notre intervention au XVème colloque de la *Società Italiana per lo Studio della Modernità Letteraria* (Mod) à l'Università di Sassari en 2013. Le troisième est tiré du compte-rendu qu'on a préparé à l'occasion du XVIIème congrès de l'*Associazione degli Italianisti Italiani* (ADI) qui a eu lieu en septembre 2013 à Rome et le dernier est extrait du rapport préparé pour l'*American Association for Italian Studies* (AAIS) qui a eu lieu à Zürich en mai 2014, duquel on était aussi organisateur de la double session *Dalla letteratura dell'impegno all'impegno della letteratura. Il potere degli scrittori italiani contemporanei* . On a choisi d'insérer nos articles les plus représentatifs dans cet espace afin de mieux montrer le parcours qu'on a accompli pour arriver à la fin de cette troisième année d'études, ce qui nous ont offert une occasion de confrontation, de développement professionnel et des stimulations sans lesquelles ce travail n'aurait pas vu le jour. Dans les annexes on a aussi inseré l'ensemble des traductions, de l'italien au français, des citations les plus longues (infratexte) présentes dans cette recherche. La nécessité de ces traductions a été considérée en fonction des chercheurs italianistes et francophones qui, pour des raisons bibliographiques ou tout simplement d'une comprehénsion du texte plus approfondie, pourraient bénéficier de cette étude.

À travers cette recherche on a essayé de remplir le vide laissé dans un panorama italo-français dans lequel, malgré les nombreuses études sur l'œuvre tabucchienne, souvent différents aspects analysés dans cette recherche avaient été mis de côté. Avant d'entrer dans son œuvre, il nous a semblé opportun de fournir une synthèse, dans le paragraphe *Alcuni elementi di teoria critica sul personaggio*, de l'approche théorique dans l'étude du rapport auteur-personnage-lecteur.

En ce qui concerne les deux premières parties de la thèse, particulièrement dans le chapitre *I personaggi tabucchiani*, on a essayé de

faire émerger comment dans le processus de construction des premiers personnages littéraires, le rapport de « familiarité » avec ses propres personnages, et celui avec ses lecteurs, ne semble-t-il pas encore bien défini dans les premiers dix ans de la production littéraire tabucchienne. Il y a, par contre, des éléments qui seront présents dans sa narration, dès la première œuvre, comme la représentation du personnage-écrivain. Un autre élément présent dès son premier roman qu'on retrouve dans ses productions successives est l'importance de l'oralité qui représente, dans la narration tabucchienne, la métaphore d'une mémoire partagée. Dans le paragraphe *Personaggi «piatti» o «a tutto tondo»* on voit comment les protagonistes-écrivains des premiers romans, une fois qu'ils ont composé leurs œuvres, s'en défont, particulièrement Volturno dans le feu et Sesto dans l'eau d'un fleuve. Une thématique, celle de la défiance envers l'écriture et les écrivains, qui sera constamment présente dans l'œuvre tabucchienne, comme il sera démontré aussi dans le paragraphe *La morte di Tristano, la vita dell'autore*.

Comme on déduit de la partie II, l'influence pirandellienne et pessoenne arrivera seulement plus tard à caractériser sa production littéraire, d'une façon explicite à partir de l'œuvre *I dialoghi mancati* (1988) qui semble ainsi marquer un point tournant dans sa narration. Un autre aspect qu'Antonio Tabucchi met en évidence à travers les deux protagonistes de cette œuvre est le processus créatif dans la conception des personnages qui souvent est douloureux pour les deux auteurs ; de ce fait, Fernando Pessoa et Luigi Pirandello font émerger l'effort et les difficultées que la production littéraire implique, au contraire du rapport tabucchien avec eux.

Même si on n'est pas entré dans une étude profonde des œuvres pirandellienne et pessoenne, on a pu constater une première différence évidente dans le rapport avec les deux auteurs. Si dans Fernando Pessoa il y a, en fait, un lien qu'on pourrait définir, probablement trop rapidement, comme « malade » avec ses personnages, marqué du concept de l'hétéronymie, avec Luigi

Pirandello on aperçoit ce qu'il définit comme un « dialogue » avec ses personnages littéraires. Il me semble qu'Antonio Tabucchi subit les deux poétiques et, comme on déduit des éléments paratextuels dans les *Notes* de l'œuvre, il penche parfois pour une, parfois pour l'autre poétique. Mais plutôt que vers l'« irresponsabilité » du créateur[683] qui semble caractériser l'œuvre pessoenne, Antonio Tabucchi souligne, à travers des éléments paratextuels, une approche fondée sur le dialogue avec ses personnages, plus proche de l'attitude pirandellienne. Le seul point commun aux trois auteurs qu'on a pu constater, c'est la volonté de faire apparaître le personnage littéraire disjoint de son auteur. Pour démontrer cela, on a fait une analyse comparative entre Vitangelo Moscarda, protagoniste d'*Uno, nessuno e centomila* de Luigi Pirandello et Pereira, du roman homonyme de Tabucchi. Les aspects en commun analysés dans le paragraphe *Due coscienze: Pereira e Moscarda* sont nombreux, mais le caractère principal mis en scène des deux auteurs est la scission moderne (ou postmoderne) du personnage littéraire. Un personnage qui ne peut plus se présenter « en entier » sur la scène du roman, mais qui est obligé de montrer ses faiblesses, sa fragilité, et Antonio Tabucchi suit le parcours déjà tracé de Pirandello pour esquisser son protagoniste. La différence substancielle, comme on l'a vu dans le paragraphe *Due coscienze: Pereira e Moscarda*, consiste dans le fait que si le processus dans Pereira le conduira vers un dialogue avec d'autres personnages et l'insertion active dans un tissu social, dans Moscarda, au contraire, une action régressive le conduira vers l'isolation et l'auto-destruction. Probablement c'est pour cette raison que la fin des deux romans reste ouverte : le parcours des protagonistes leur permet de sortir de l'emballage, de se libérer des « traits » pour se dégager de l'appellatif de « personnage » et acquérir celui de « personne », en décrétant la fin du roman, selon la volonté des auteurs.

[683] « On sait bien que le roman, tel qu'on le connaissait dès les exemplaires qui en ont fait sa fortune au début du siècle dernier, était une complète prise de responsabilité du romancier face aux personnages et à leurs histoires » Ma traduction de : GIACOMO DEBENEDETTI, *Un punto d'intesa nel romanzo moderno* in *II personaggio-uomo*, Garzanti, Milano, 1970, p. 59.

Si la critique a davantage cherché à scinder les deux moments de littérature fantastique et engagée, dans ce travail on a essayé de ne pas les séparer, afin de fournir un portrait le plus possible exhaustif de l'écrivain toscan. Si d'un côté il est vrai que la production journalistique et de dénonciation subit une augmentation progressive seulement à partir des années '90, on n'a pas pu omettre l'analyse de la composante de l'engagement dès les premières œuvres, où ce trait occupe une place tout sauf marginale dans sa narrative.

En ce qui concerne la partie III on a envisagé la question de l'engagement tabucchien dans ses romans. Dans le paragraphe 3.1 on a fourni un profil historique et théorique du concept de l'« intellectuel » ; on a présenté des positions qui se trouvent souvent en net contraste, autour de cette notion, en Italie et à l'étranger. Dans le paragraphe successif on a traité, à la lumière de ces analyses, l'œuvre tabucchienne ; ainsi son but, à partir de ses premiers romans, semble-t-il être celui de fournir une image de l'Histoire du point de vue du peuple, des masses, souvent des vaincus. Une perspective audacieuse donc, prenante, « démocratique » si on peut ainsi la définir. Antonio Tabucchi utilise l'écriture pour réfléchir et pour faire émerger des histoires quotidiennes de beaucoup d'hommes et de femmes qui ont été de la partie opposée au pouvoir, qui ont vécu sans laisser de traces mais qui ont contribué de façon anonyme à l'Histoire. Comme on a vu tout au long de sa production littéraire les vaincus et les victimes prennent souvent le rôle du protagoniste dans ses œuvres, comme si l'auteur voulait leurs accorder une possibilité de revanche dans le panorama historique dans lequel il les situe. À travers cet expédient, Antonio Tabucchi semble essayer de reconstruire une mémoire collective, une identité, en renforçant le sentiment de nationalité et d'appartenance au même peuple. Dans le paragraphe 3.3, en analysant l'étude des articles et des interviews qui ouvrent le débat sur la « question intellectuelle », on déduit le portrait d'un écrivain qui non seulement s'interroge sur les événements qui se developpent dans la société, mais aussi qui essaie d'avoir une incidence sur son

temps, contrairement aux deux écrivains contemporains, Umberto Eco et Alberto Arbasino, selon lesquels l'intellectuel ne peut pas influencer, et encore moins modifier, l'époque dans laquelle il vit. Mais Antonio Tabucchi s'affiche comme décidé dans son rôle et, en faisant appel au Droit, dans ses nombreux articles, lettres, interventions, il lance des appels et des pétitions pour les plus faibles et sans défenses, comme l'est pour lui Adriano Sofri, comme on a lu dans le paragraphe *L'affaire Sofri*. Ce que l'écrivain demande est une exigeance de clarté pour faire la lumière sur un processus qui, selon lui, a été liquidé avec trop de légèreté, en omettant des preuves concrètes et en faisant confiance seulement aux mots de Leonardo Marino (1946), un ex-ouvrier de la Fiat qui accuse les hommes cités ci-dessus et, en annonçant sa participation comme conducteur de la voiture qui conduisit à l'expédition et a l'homicide du commissaire Luigi Calabresi (1937-1972). Les nombreuses interventions d'Antonio Tabucchi en défense d'Adriano Sofri sont ici analysées du point de vue de l'intervention de l'intellectuel dans le débat civique et juridique national, qui rappelle des événements historiques bien plus illustres, comme l'*Affaire Dreyfus* : seulement à partir du moment où on allume les « projecteurs médiatiques » sur une histoire devient-il possible, selon l'auteur toscan, de dévoiler ses verités.

Dans la partie IV on a trouvé utile d'analyser les articles qu'Antonio Tabucchi a écrits pendant une décennie environ, de 1997 à 2006, pour les plus importants quotidiens européens. Tout d'abord il est intéressant de souligner le choix chronologique qu'on a fait : sans aucun doute la production journalistique a considérablement augmenté dans les années '90, même s'il nous semble impossible de parler d'un tournant dans son œuvre. De ce fait, comme on a remarqué dans le cadre de ce travail et d'une façon particulière dans la III^{ème} partie, la composante engagée est bien présente dans son œuvre précedente également, et c'est surtout sa production journalistique qui subit une hausse. Probablement la possibilité qui lui a été offerte d'écrire pour les quotidiens et magazines les plus importants vient du succès et du grand nombre

de ventes que ses œuvres ont eu, surtout dans les années ’90, principalement après la publication du best-seller *Sostiene Pereira* (1994). Ses interventions peuvent être reliées à celles de la « Terza Pagina » italienne. Dans ce chapitre il émerge un portrait de l’écrivain qui démontre comment après plusieurs siècles de lutte, l’hégemonie des classes au pouvoir s’est affirmée de plus en plus, au dépit des classes subalternes. Les thématiques ici traités sont multiples : on part du « Pouvoir du Mot » à des réfléxions sur l’Histoire, sur les très nombreux massacres italiens, aux rapports entre mafia et politiques, à l’Église, aux régimes totalitaires, au journalisme et à l’information, à la politique intérieure et extérieure, aux guerres, à la « Resistenza ».

On aurait voulu, dans ce travail, prendre en compte les articles qu’Antonio Tabucchi a écrits pour « Le Monde » , les traduire pour les analyser sur la base des occurrences géographiques et onomastiques, mais le nombre des années et le travail important encore à réaliser nous a conduit à la conclusion que cela sera l’objet d’une publication future. Un autre sujet pour de futures études portera sur les rapports qu’Antonio Tabucchi a eus avec le monde des revues françaises ; on se réfère surtout à « Le Matricule des Anges» et « La Nouvelle Revue Française », desquelles il émerge encore l’image d’un écrivain engagé. Mais, comme la veuve Tabucchi Maria José de Lancastre nous a écrit, « la chose intéressante c’est de chercher l’engagement là où, apparemment, il n’y en a pas » .

Il émerge de ce travail l’image d’un écrivain dans laquelle l’imagination et l’engagement forment une parfaite harmonie ; l’imagination, d’un côté, qui lui permet d’établir un dialogue avec les personnages littéraires. L’engagement, de l’autre, pour réfléchir, pour faire s'indigner ses lecteurs, dans ce dialogue continu avec eux qu’il a gardé autant dans son œuvre littéraire que dans son œuvre journalistique.