

CDU 850.01
Original scientific paper
Approvato per la pubblicazione il 30 giugno 1998

Antonio Tabucchi, *l'inventio* di Pessoa e il romanzo metalinguistico

Alessandro Iovinelli
Université Paris 8

La fama di Pessoa come grande autore del Novecento non è frutto solo della riscoperta postuma della sua opera, ma anche dell'introduzione della sua figura nell'immaginario letterario. Antonio Tabucchi, che di Pessoa è il maggiore studioso ed interprete italiano, ha contribuito con i suoi testi (romanzi, racconti e *pièces* teatrali alla trasformazione mitopietica dello scrittore di Lisbona in personaggio della letteratura postmoderna. Del resto, il procedimento di Tabucchi non è un caso isolato nel panorama narrativo più recente: numerosi sono infatti i testi di *fiction*, nei quali lo spazio diagetico è costruito intorno ad individui realmente esistiti. Questo saggio stabilisce una connessione tra la nascita e l'affermazione nel *romanzo metalinguistico* e *l'inventio* compiuta da Tabucchi sul caso Pessoa.

«Non v'è creatura che non sia *io*,
non v'è creatura che non sia l'altro.»
Chung Tzu¹

1. Pessoa: una ordinaria straordinarietà

Fernando Pessoa è uno dei grandi poeti del Novecento e, allo stesso tempo, uno dei "casi letterari" più sensazionali del nostro secolo. A riprova della sua fortuna critica, basterà citarne alcuni illustri estimatori. Contini lo definisce: «il maggior poeta lirico del Novecento». Per Breton è: «uno dei troppo rari grandi poeti dell'umanità». E Jakobson

¹ Questo saggio riprende e sviluppa alcuni concetti da me esposti in una conferenza tenuta presso il Club dei Perugini di Zagabria nell'aprile del 1997. In quella serata - presieduta da Franka Rossi Hace - intervennero anche Iva Grgić, che lesse una sua traduzione da *Sogni di sogni*, e le studentesse del Gruppo Teatrale del Dipartimento di Italianistica (Maura Filippi, Jasenka Gudelj e Antonia Luketin), le quali interpretarono una scelta di testi tabucchiani. Le ringrazio ancora una volta e dedico a tutte loro questa mia ricerca.

lo inquadra in questi termini: «il suo nome esige di venire incluso nella lista dei grandi artisti mondiali nati nel corso degli anni Ottanta: Stravinskij, Picasso, Joyce, Braque, Chlebnikov».²

Nato a Lisbona nel 1888 e qui morto nel 1935, a 47 anni, in vita condusse un'esistenza ai limiti dell'anonimato³ e pubblicò pochissimo. Di notevole - e per cui fu noto alle élite culturali - : il *Mensagem* (1934). Il che non significa che fosse un *outsider* nel panorama culturale portoghese tra le due guerre: si pensi alla sua partecipazione alla rivista letteraria "O Orpheu" e all'amicizia con Mário de Sá-Carneiro, dalla quale scaturì il *Sensacionismo*, movimento d'avanguardia, di cui lo stesso Pessoa progettò nel 1916 un'antologia poetica. Ciò non di meno la quasi totalità dei quindici volumi, che costituiscono la sua *opera omnia*, è stata pubblicata postuma (tra il 1942 e il 1978), soltanto dopo che i suoi manoscritti vennero recuperati nell'ormai leggendario baule (*a Arca dos Ineditos*).⁴

Pessoa non è però soltanto ormai un classico del Novecento: è anche un personaggio dell'immaginario letterario. Non solo l'opera poetica, ma la stessa vita è divenuta oggetto di studio (e di culto).⁵ Così la sua figura è stata posta al centro di opere letterarie vere e proprie: è, appunto, il caso di Tabucchi. Il pubblico italiano deve proprio a lui la conoscenza dell'opera di Pessoa: glielo si deve riconoscere non solo come studioso, curatore e traduttore dei volumi apparsi in questi anni, ma anche (e in misura nient'affatto minore) come vero e proprio scrittore. Ritroviamo, infatti, il poeta di Lisbona come protagonista di due dei suoi testi teatrali (*Il signor Pirandello è desiderato al telefono* e *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*), nuovamente come protagonista di un racconto (*Sogno di Fernando Pessoa, poeta e fingitore*) e come personaggio, sia pure nascosto sotto l'epiteto di Convitato, di un suo romanzo (*Requiem*). Più in generale, nel "sistema

² Antonio Tabucchi, *Un baule pieno di gente*, Feltrinelli, Milano, 1990, pag. 63.

³ E' proprio Tabucchi ad osservare «come sia novecentesca l'esistenza di Pessoa». Di lui si potrebbe affermare che fu «più kafkiano di un personaggio di Kafka» e che «un giorno [avrebbe potuto] svegliarsi scarafaggio come Gregor Samsa» (ivi, pag. 31).

⁴ In Italia l'opera di Pessoa ha conosciuto una gran fortuna, a partire dall'inizio degli anni Ottanta. Due testi, in particolare, vanno segnalati: *Una sola moltitudine* (2 voll. di poesia, Adelphi, Milano 1979 e 1984) e *Il libro dell'inquietudine* (vol. in prosa, Feltrinelli, Milano, 1987). Curate da Tabucchi, tra l'altro, l'edizione delle *Lettere alla fidanzata* (Adelphi, Milano, 1988) e la traduzione del dramma teatrale *Il marinaio* (Einaudi, Torino, 1986).

Il pubblico di lingua croata ha tuttora a disposizione la traduzione di Mirko Tomasović: *Dvije poeme Álvaro de Campos* (Logos, Split, 1982).

⁵ Vanno menzionati alcuni studi biografici di grande respiro. In Portogallo - a partire dall'ormai mitica *Vida e Obra de Fernando Pessoa - Historia de uma Geração* di Joao Gaspar Simões del 1950 - vi sono stati numerosi contributi, tra cui la splendida "fotobiografia", *Fernando Pessoa* di Maria José de Lancastre (Quetzal Editores, Lisboa, 1996). In Spagna *La vida plural de Fernando Pessoa* (Editorial Seix Barral, Barcelona, 1988) - ora tradotta in italiano da Brunello De Cusatis e Gianni Ferracuti (*La vita plurale di Fernando Pessoa*, Antonio Pellicani Editore, Roma, 1997). In Francia il recentissimo e straordinario *Étrange étranger* di Robert Bréchon (Christian Bourgeois Éditeur, 1996).

letterario" di Tabucchi, quella costruita intorno a Pessoa è una rete isotopica, che attraversa globalmente il suo macrotesto segnico e referenziale, lasciando traccia di sé ovunque e comunque.⁶

Ma l'uso di Pessoa non come *auctor*, bensì come *tipo umano*, non è prerogativa esclusiva di Tabucchi. Solo a volerci limitare alla medesima area culturale (quella di lingua portoghese), c'era già stato nel 1984 *O Ano da Morte de Ricardo Reis* di José Saramago. Si tratta del romanzo che, oltre al poeta, elegge a protagonista uno dei suoi più celebri eteronimi: Ricardo Reis. Pessoa lo aveva immaginato andarsene nel 1919 in esilio volontario in Brasile, a causa delle proprie idee monarchiche, sia pure un po' particolari: «Si può essere monarchici e non volere un re»⁷. Saramago racconta il suo ritorno in patria nel capodanno del 1935, l'anno della morte del poeta. Il quale, a un certo punto, entra direttamente in scena: «è fermo all'angolo di Rua de Santa Justa [...] indossa lo stesso vestito nero, ha la testa scoperta e [...] non porta occhiali». I due cominciano a parlare. Ricardo Reis ha un quesito da sciogliere: «Se qualcuno ci guarda, chi è che vede, te o me»? Pessoa risponde in un primo momento: «Vede te, o meglio, vede una figura che non è né la tua né la mia». Allora Ricardo lo incalza: è, dunque, la somma di due metà di uno stesso Io? «No, direi piuttosto il prodotto della moltiplicazione di uno per l'altro [...] Due, chiunque essi siano, non si sommano, si moltiplicano.»⁸

E' evidente che il nome di Pessoa si è trasformato in una sorta di prosopopea della condizione di schizofrenia e di aporia ontologica dell'individuo moderno.⁹ Il suo nome è

⁶ Il riscontro oggettivo fornito dalla tavola delle occorrenze conferma l'ipotesi critica. Non diversamente da altri autori di questo scorcio di fine secolo, Tabucchi dissemina i propri testi di segni metalinguistici, come in questo caso la presenza di Pessoa - citato, alluso, introdotto, sottinteso e richiamato con voluta iterazione. Per quanto, a volte, straniante ed (auto)ironica. Si pensi all'ultimo romanzo, *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (Feltrinelli, Milano, 1997): «L'obiettivo si spostava sul ramo e si vedeva in primo piano un lucertolone immobile con gli occhi mobilissimi, che sembrava far parte dell'albero. Era uno dei poveri camaleonti sopravvissuti in Algarve. Il giornalista televisivo chiese alla ragazza norvegese perché quell'animale fosse chiamato Fernando Pessoa, e lei rispose che di quel poeta non aveva mai letto niente però sapeva che era un uomo dalle mille maschere, e che come i camaleonti si mimetizzava in tutti i travestimenti, ed era per quello che il proprietario del ristorante gli aveva intitolato la sua insegna. La telecamera si spostava su un'insegna dipinta a mano che sovrastava la baracca dove c'era scritto: "Camaleonte Pessoa".» (pag. 184).

⁷ José Saramago, *L'anno della morte di Ricardo Reis*, Torino, Einaudi, 1996, traduzione italiana di Rita Desti, pag. 72.

⁸ José de Saramago, *ivi*, pag. 82.

⁹ La grande scrittrice spagnola Carmen Martín Gaité esemplifica questa proiezione allegorica in un dialogo della protagonista del suo *Nubosidad variable*, Sofia Montalvo, con il marito Eduardo, che la scopre a scrivere nel cuore della notte: «No, hombre, no te preocupes. Es que tengo un alter ego que me manda escribir. Esquizofrenia, si quieres, pero controlada. Delegas en otro para que te cuente lo que te pasa, y ese otro, que también eres tú, lo mira todo desde fuera. Luego, cuando quieres recordar, se ha separado de ti y acaba existiendo. Fue lo que les pasó a Álvaro de Campos y Alberto Caieiro.

diventato ormai un mito, una maschera, un'antonomasia. Come si dice "kafkiano", "pirandelliano", "proustiano", si può dire "pessoano". E Lisbona, la sua città natale, è stata trasferita sullo stesso piano mitopoietico. A questo proposito, Tabucchi ha scritto che con Pessoa:

«Lisbona entra prepotentemente nella letteratura del nostro secolo. Vi entra con lo statuto speciale della città-simbolo, come la Praga di Kafka, la Dublino di Joyce e la Buenos Aires di Borges.»¹⁰

2. Quando la biografia diventa romanzo

L'uso di un personaggio realmente esistito in un testo di *fiction* è uno dei generi letterari di più forte connotazione in quest'ultimo squarcio di secolo. E' un fenomeno che si potrebbe definire come il *romanzo metalinguistico o intertestuale* (nello stesso senso che diciamo: "romanzo storico", oppure "romanzo psicologico", o ancora "romanzo epistolare").¹¹ E' una forma di *ri-scrittura*, che non è appannaggio della sola narrativa, tanto meno della sola età del postmoderno. Si pensi, per esempio, alla fioritura di rivisitazioni primonovecentesche del mito e dell'epopea di Ulisse: da *L'ultimo viaggio* di Pascoli (non a caso, il più lungo dei suoi *Poemi conviviali*) al *Canto IV* di *Maia* di D'Annunzio, dai *Cantos* di Pound all'*Ulysses* di Joyce. Oppure si prendano in considerazione i numerosi rifacimenti teatrali dell'*Hamlet* shakespeariano, a partire dall'*Amleto* di Bac-

Me miraba cada vez más inquieto.

- ¿A quiénes?

- *Dos de los heterónimos de Pessoa. Y había otro también... ¿Cómo se llamaba el otro?*

- *No sé, ¡qué humor tan raro tienes!*

Apoyé la barbilla en las manos y me quedé mirando al vacío. La lectura de Pessoa la tengo reciente y me apetecía explorar con ella las aguas estancadas del alma de Eduardo, como si echara una caña con cebo.

- *Mi carácter es tal que detesto el comienzo y el fin de las cosas - recité - , por ser lo uno y lo otro puntos definidos. Toda la constitución de mi espíritu es de perplejidad y de duda. Así como el panteísta se siente árbol y hasta flor, yo me siento varios seres...*

- *Por favor, Sofía - me interrumpió impaciente - , no te hagas la sublime porque no te sigo.*

- *Ya veo, ya. Pues nada, no hagas esfuerzos.*

Trató de dulcificar su respuesta.

- *Es que me estoy cayendo de sueño, compréndelo.*

- *Lo comprendo. El sueño es libre. Entre el mundo y yo hay una niebla que me impide ver las cosas como verdaderamente son: como son para los otros. No pondero, sueño. No estoy inspirado, deliro... ¡Ricardo Reis se llamaba el tercer heterónimo, me acabo de acordar!»* (*Nubosidad variable*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1992, pp. 197-198).

¹⁰ Antonio Tabucchi, *Un baule pieno di gente*, ivi, pag. 74.

¹¹ Sulla classificazione delle forme di romanzo, rimando al fondamentale *L'univers du roman* di Roland Bourneuf e Réal Ouellet (Einaudi, Torino, 1976, traduzione italiana di Ornella Galdenzi, pp. 25 - 26).

chelli del 1918,¹² o anche certi *pastiche* espressionisti con la reinvenzione deformata dell'universo simbolico-linguistico altrui (come nella commedia satirica di Gadda, *Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*).

Tuttavia il precedente più importante nella letteratura italiana - almeno nel senso di questa ricerca - resta *Narrate uomini la vostra storia* di Alberto Savinio (1942), libro composto da ventiquattro biografie immaginarie di grandi uomini del passato (da Cavallotti a Verne, da Nostradamus a Collodi, da Stradivari ad Apollinaire).

Proprio la biografia è un genere letterario di particolare fortuna editoriale negli ultimi venticinque-trent'anni; si pensi al successo di opere di larghissima diffusione, come quelle di Piero Citati: *Goethe* (1970), *Tolstoj* (1984) e *Kafka* (1987). Ben presto si è imposto però un tipo di scrittura, meno letterale, in altre parole meno vincolata ai riscontri documentali e perciò più libera sul piano dell'invenzione letteraria, nonché dell'interpretazione dei fatti e dei comportamenti descritti e raccontati (una vera e propria scrittura *metabiografica*). Con essa si sono, d'altra parte, misurati scrittori di primissimo livello. Leonardo Sciascia ha ripreso in forma di *thriller* la vicenda misteriosa ed inquietante di Majorana, un fisico italiano degli anni Trenta, con Fermi tra i padri della "bomba atomica" (*La scomparsa di Majorana*, 1975). A Natalia Ginzburg dobbiamo un inedito ritratto di Alessandro Manzoni e dei suoi familiari attraverso la rilettura della loro corrispondenza epistolare (*La famiglia Manzoni*, 1983). Con *Lo stadio di Wimbledon* di Daniele Del Giudice (1983) entra in scena Roberto (Bobi) Bazlen, singolare figura della cultura italiana tra le due guerre. A Dino Campana è dedicato uno dei migliori romanzi di Sebastiano Vassalli (*La notte della cometa*, 1984). Addirittura dalla combinazione di due profili biografici nasce l'intreccio narrativo concepito da Emilio Tadini per il suo *Il sogno di Walaceck* (1991) - dal nome dell'omonimo calciatore ceco, qui chiamato in causa insieme con il pittore Paul Klee. L'italofono Sergej Roi costruisce in *Innumerevoli uomini* (1991), un volume di racconti di squisito gusto borghese, una fitta trama di rimandi a pittori (El Greco, Vermeer), archeologi (Schliemann), scrittori (Stendhal, García Lorca) e filosofi (Kant). E proprio questo nome ricorre nel titolo dell'ultima opera in ordine di tempo, *Il caffè di Kant* (1997) di Ottavio Cecchi, nel quale, peraltro, rivive l'ombra di Renato Serra, il critico letterario morto a trentun'anni sul Podgora, all'inizio della Grande Guerra. Infine, un discorso a parte meriterebbe l'esperienza di Ermano Cavazzoni (*Il poema dei lunatici*, 1987), che ripropone il modello di biografia stravagante di personaggi illustri (da Alessandro Magno a Giuseppe Garibaldi) già sperimentato da Savinio, ma trasferendolo su un piano ancor più fantastico e surreale.¹³

¹² Questo, in particolare, è fenomeno comune a tutto il teatro novecentesco. Sulle numerose versioni croate di *Hamlet* ha, per esempio, scritto pagine illuminanti Lada Čale Feldman in *Teatar u teatru u hrvatskom teatru* (Matica Hrvatska, Zagreb, 1997), cfr. pp. 320 - 346.

¹³ Un discorso a parte meriterebbe l'uso della biografia in campo cinematografico, laddove - da sempre - la presenza maggiore è stata quella dei pittori: dal *Toulouse-Lautrec* di John Huston (1952) al *Michelangelo* di Carol Reed (1965, in italiano: *Il tormento e l'estasi*), dal *Caravaggio* di Derek Jarman (1979) al *Van Gogh* di Maurice Pialat (1991), dal *Camille Claudel* di Bruno Nuytten e con Gérard Depardieu nei panni dello scultore Auguste Rodin (1988) al *Surviving Picasso* di

Lo stesso Tabucchi ha praticato questo genere in numerosi suoi testi.¹⁴ Tra gli esempi di scrittura metabiografica vi è *Sogni di sogni* - nel quale compaiono venti sogni (o per meglio dire: «povere supposizioni, pallide illusioni, implausibili protesi»)¹⁵ di altrettanti personaggi mitici o reali, comunque appartenenti al campo dell'arte, del pensiero e della letteratura (di cui la maggior parte sono poeti: da Ovidio a Cecco Angiolieri, da Villon a Coleridge, da Leopardi a Rimbaud, da Majakovskij a García Lorca).

Un altro esempio, non meno affascinante, è offerto dal racconto: *La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita*, nel quale viene suggerita l'immagine di un Montale ormai vecchio e stanco, annoiato e nostalgico del tempo passato:

«Era bello stare negli anni Quaranta, pensò lui, e si accomodò sulla poltroncina come se si accomodasse nel tempo. Era bello e rassicurante. Lucrezia non era ancora morta, anche gli amici erano tutti vivi e fervidi, là a Firenze, che gli scrivevano. E quel critico entusiasta che lo voleva più impegnato politicamente e gli scriveva lunghe lettere patetiche: anche questo era bello. E la difficoltà di ricostruire tutto, in quell'Italia così misera, anche questo era bello. Era vitale, almeno. E i lunghi pomeriggi a passeggiare per la città, il lavoro editoriale, le nuove amicizie: era tutto bello. Certo era più bello che starsene chiuso in quell'appartamento dal viso dei defunti, solo, ad aspettare nessuno, perché nessuno veniva più a trovarlo, escluso lei, la bionda. Lo avevano abbandonato tutti, giornalisti, critici, amici. Ormai non faceva più notizia, a chi può interessare un poeta decrepito e malato che vive con la governante? Prese una mano di Lucrezia e le chiese: a chi può interessare un poeta decrepito e malato che vive con la governante? Lei leccò il gelato e sorrise con aria furba. Perché non resti con me? Non posso, disse lui, è già passato troppo tempo, ma verrò presto. Lei sorrideva ancora. E nel frattempo cosa fai?, gli chiese, parlami di te. Lui sospirò profondamente. Mi annoio, disse, mi annoio a sangue.»¹⁶

Così il vecchio poeta recupera un guizzo di vitalità in una sorta di beffa e di scherzo a danno dei posteri, in quanto destinatari di quel potere che Kundera definirebbe: la "grande immortalità".¹⁷ Se pensiamo poi che Montale avrebbe potuto intitolare proprio

James Ivory (1996). Un caso a sé è il *Kafka* di Steven Soderberg (1992). Da non dimenticare poi i film sui cineasti più celebri (*Chaplin* di Richard Attenborough, 1993) o più misconosciuti (*Ed Wood* di Tim Burton, 1995). Infine, l'*hapax* più straordinario: lo *Zelig* di Woody Allen (1983), ossia il film-documentario su un "falso" personaggio della storia.

¹⁴ Le opere di Tabucchi sono disponibili per il pubblico croato nelle seguenti traduzioni: Ana Prpić, *Vlakovi za Madras* nell'antologia *Nova talijanska pripovijetka* ("Republika", n.3/4 1987); Tatjana Peruško: *Neostvareni dijalozi* (Durieux, Zagreb, 1996); Tatjana Peruško: *Igra obrtanja e Kit promatra ljude* nell'antologia *Drukčiji i drugi*, (a cura di Mladen Machiedo, Biblioteka Književna smotra, Zagreb, 1996).

¹⁵ Antonio Tabucchi, *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1992, pag. 13.

¹⁶ Antonio Tabucchi, *L'angelo nero*, Feltrinelli, Milano, 1991, pp. 95 - 96.

¹⁷ Milan Kundera, *L'immortalità*, (Nesmrtelnost), Adelphi, Milano, 1990, trad. di Alessandra Mura.

Uno scherzo il suo *Diario postumo*, che, fra l'altro, è uscito e sta uscendo per Mondadori, in un modo non dissimile dalle modalità narrate da Tabucchi, si sarebbe tentati di ripetere a questo proposito il celebre aforisma di Oscar Wilde: «*Life imitates Art far more than Art imitates Life.*»¹⁸

Ancora un poeta, questa volta dell'antichità, ritorna in *Una giornata a Olimpia*, nel quale appare il poeta greco Pindaro, celato fino all'ultimo secondo la tecnica della *retardatio nominis* - rappresentato dapprima come attante di un suo stesso sogno e, alla fine, come cantore di quell'epopea (e del suo mito):

«"Scriverò tutto", gridava, "racconterò i giochi di Olimpia!" Si fermò e sollevò le braccia con aria trionfale. "Io sono Pindaro!", gridò verso la folla silenziosa, "mi chiamo Pindaro, io scriverò queste gare, tramanderò questi giorni!"¹⁹

Accanto a questi esempi di racconto metabiografico, possono essere menzionati altri casi di *ri-scrittura intertestuale* da parte di Tabucchi. Per esempio, *Il piccolo Gatsby* (sempre nel *Gioco del rovescio*) dove ritornano i personaggi dei romanzi di Francis Scott Fitzgerald: *The Great Gatsby* e *Tender is the night*. Oppure alcune lettere che compongono *I volatili del Beato Angelico*: il re del Portogallo Don Sebastiano de Aviz, la leader comunista spagnola Dolores Ibarruri, perfino la Calipso dell'*Odissea*.

Davanti alle dimensioni e all'entità di questo fenomeno letterario, vale a dire l'uso metalinguistico della dimensione diegetica del romanzo *metabiografico* e *intertestuale*, dobbiamo interrogarci sulle ragioni che stanno all'origine della sua comparsa e della sua affermazione. Una prima risposta ci viene dalla nozione di *postmoderno* nella letteratura contemporanea. Ci sono alcune idee-forza che si sono affermate in questi ultimi dieci - venti anni: la negazione del rapporto tra realtà e letteratura, l'affermazione dell'autoreferenzialità del letterario, gli effetti del "pensiero debole" sulla crisi della soggettività pura (la cosiddetta "disgregazione dell'io"), la convinzione che ogni linguaggio sia un metalinguaggio. Ogni testo è un ipertesto - dichiara Jameson. Ogni romanzo è un palinsesto - ribadisce Eco.²⁰

¹⁸ Così il vecchio poeta del racconto tabucchiano: «*Questa è la prima di venti poesie, disse, ne ho programmate venti e le scriverò tutte per lei. Mi ascolti bene, mia cara, io le darò queste venti poesie prima di morire e lei, dopo la mia morte, ne dovrà pubblicare cinque all'anno, per quattro anni: ogni anno convocherà la stampa e renderà pubbliche cinque poesie. Voglio i critici migliori, vicino a lei, e i giornalisti più raffinati, insomma voglio una grossa udienza, poi potrà fare un volumetto, e intanto io sarò morto, è capace di farlo?*» (ivi, pp. 105 - 106) Quanto all'opera postuma di Montale, cfr. *Diario postumo - 66 poesie e altre*, a cura di Annalisa Cima e con prefazione di Angelo Marchese (Mondadori, Milano, 1996).

Da notare infine che *L'angelo nero* è un omaggio a Montale, fin dallo stesso titolo che cita esplicitamente l'omonimo testo di Satura.

¹⁹ Antonio Tabucchi, *Il gioco del rovescio*, Feltrinelli, Milano, 1995 (1988) pp. 173 - 174.

²⁰ Molteplici i testi teorici di Umberto Eco, cui si può rimandare: da *Opera aperta* (1962) a *Lector in fabula* (1979), dal *Trattato di semiotica generale* (1975) a *I limiti dell'interpretazione* (1990). Per Fredric Jameson si veda, in particolare: *Il postmoderno e la logica del tardo capitalismo*

La conseguenza più evidente di questo insieme di circostanze (e soprattutto dell'ultima: la rivendicazione del valore decisivo della *funzione metalinguistica* nella comunicazione narrativa) è quel che poi, in genere, viene chiamato il "citazionismo" - vale a dire una forma estrema di intertestualità, una forma dichiarata di manierismo.²¹ La realtà non ha diritto di cittadinanza nello spazio diegetico creato dall'autore, se non in quanto letteratura, *già* letteratura. Se sopravvive in quanto realtà, può farlo solo in quanto "realtà minima". A pensarci bene, lo stesso minimalismo, sorto nella letteratura angloamericana (con Raymond Carver, David Leavitt, Susan Minot e Jay McInerney) e negli anni Ottanta affermatosi come corrente dominante nel panorama internazionale, potrebbe essere considerato come una manifestazione, sia pure indiretta e differenziata, dello stesso processo storico-letterario.²²

La definizione più calzante del "citazionismo" contemporaneo è stata formulata da George Steiner:

«Una pazzia mandarinesca del discorso secondario contamina il pensiero e la sensibilità. I periodi, i climi culturali in cui domina l'elemento critico ed esegetico vengono chiamati "alessandrini" o "bizantini". Questi aggettivi si riferiscono alla prevalenza delle tecniche e degli ideali grammatologici, testuali, didattici, lessicografici e valutativi rispetto a qualsiasi vera creatività poetico-estetica nell'Alessandria ellenistica e nella Bisanzio del tardo Impero e del medioevo. Essi

(1984). Per una valutazione globale delle linee più marcate della narrativa italiana contemporanea, cfr. Mladen Machiedo *Romanzi e narratori*, in "Studia Romanica et Anglica Zagradiensia", vol. XXXVIII, 1993 e vol. XXXIX, 1994.

²¹ In Italia il maggior teorico dell'*intertestualità* rimane Cesare Segre che - a partire da *Le strutture e il tempo* (Einaudi, Torino, 1974) - ha assiologicamente costruito la propria imponente opera di studioso della letteratura intorno a questa categoria ermeneutica. Da segnalare l'indagine di Morana Čale Knežević: *Demiurg nad tudim djelom* (Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 1993), perché applica lo stesso metodo a un altro teorico dell'intertestualità, cioè Umberto Eco, sia pure attraverso la lettura semiotica della sua più famosa opera narrativa: *Il nome della rosa*. Insomma, per dirla con i fratelli Lumière: *l'arroseur arrosé*.

²² Sul minimalismo italiano i testi narrativi principali cui rifarsi sono senz'altro *Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli (Feltrinelli, Milano, 1980) e *Uccelli da gabbia e da voliera* di Andrea De Carlo (Einaudi, Torino, 1982) - entrambi nati nel clima della delusione ideologica postsessantottesca e, forse un po' disinvoltamente, assimilati alla moda del disimpegno, dei piccoli sentimenti, della realtà quotidiana. Per la letteratura croata, rimando all'antologia di Krešimir Bagić, *Poštari lakog sna* (Quorum, Zagreb, 1996), nella quale si può trovare una sezione dedicata appunto alla "*minimalistička proza*" (cfr. pp. 35 - 93) con testi di Stanislav Habjan, Carmen Klein, Predrag Vrabec, Zdenko Buzek, Boris Gregorić, Edi Jurković e Dragan Ogurlić. Quanto al citazionismo in letteratura, l'esempio italiano più clamoroso è rappresentato da Alessandro Baricco: il suo *Oceano mare* usa la tecnica della citazione con un virtuosismo paragonabile - almeno nel nostro secolo - solamente alle prove più formidabili dell'Immaginifico per eccellenza (per quanto, lui, cioè il Baricco, non abbia ancora incontrato sul proprio cammino un altro Enrico Thovez, che ne svelasse l'origine...).

indicano l'imperialismo del discorso di seconda o terza mano. Nella nostra situazione attuale, non c'è nessuna metropoli che possa dare il proprio nome a ciò che è analogo ad Alessandria o a Bisanzio. Forse i nostri tempi passeranno alla storia come l'epoca dei marginalisti, dei chierici di mercato.»²³

In altre parole noi viviamo una novella "età alessandrina", nella quale la critica e la teoria letteraria esercitano un dominio nel campo della letteratura, tanto da ridimensionare, se non proprio annullare, la dimensione della originalità e dell'autenticità nella creazione artistica. L'autore - quando scrive un testo narrativo - non può ignorare il peso delle esperienze passate. O fa, come nella bella metafora di Sibila Petlevski: «*Zauzdati kao Münchhausen / Uz mamuze brzih kometa*»²⁴; oppure, visto che è sempre più difficile produrre qualcosa di nuovo, di *assolutamente* nuovo, tanto vale che si decida a *ri-scrivere* ciò che è già stato scritto e che amiamo come lettori, ancor più che come autori.

3. La finzione come figura della creazione letteraria

L'importanza di questo processo porta necessariamente a parlare di quegli autori che, nel nostro secolo, hanno operato più conseguentemente in questo senso: la letteratura intesa come costruzione di un gioco combinatorio di meccanismi narrativi e quindi di una realtà altra, irriducibile alla realtà - realtà (il *Lebens-Welt* direbbe Husserl), negatrice della stessa idea di verità assoluta. Due si impongono sugli altri: Italo Calvino e Jorge Luis Borges.²⁵

Quest'ultimo è il grande precursore di una concezione *antirealistica* della letteratura (nel senso opposto alla *mimesis* auerbachiana). Già nel 1948 scriveva insieme con il sodale Adolfo Bioy Casares:

«Bisognerebbe dire che tutta la letteratura è fantastica. [...] Nessuno crede veramente che in un paese della Mancia, il cui nome l'autore non volle ricordare, visse un cavaliere che per l'abuso di libri di cavalleria si lanciò per le vie della Castiglia con armatura, spada e lancia. Così nessuno crede che in un'estate di Pietroburgo uno studente assassinò un'usuraia per emulare Napoleone.»²⁶

²³ George Steiner, *Vere presenze (Real presences)*, Garzanti, Milano, 1992, traduzione di Claude Béguin, pag. 37.

²⁴ Sibila Petlevski, *Sto aleksandrijskih epigrama*, Studio Grafičkih Ideja, Zagreb, 1993, pag. 52.

²⁵ Per Calvino si veda *Il castello dei destini incrociati* (1969) e soprattutto l'ultima produzione: *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) e *Palomar* (1983). Da notare che Calvino si è spesso cimentato in operazioni di "riscrittura" (cfr. *L'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Einaudi, Torino, 1970) Per Borges il libro guida è *Finzioni (Ficciones)*, Einaudi, Torino, 1955, traduzione di Franco Lucentini.

²⁶ Jorge Luis Borges - Silvina Ocampo - Adolfo Bioy Casares, *Antologia della letteratura fantastica*, Editori Riuniti, Roma, 1981, pag. IX.

Calvino è, d'altra parte, lo scrittore nel quale la saldatura tra riflessione teorica e produzione testuale si è realizzata con maggiore evidenza, lungo un percorso coerente che va dalla *Sfida al labirinto* ("Il Menabò", n. 5, 1962) alle postume *Lezioni americane* (1986). In questo senso, non si comprenderebbero né il gioco combinatorio dei diversi incipit di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, né tanto meno la decostruzione della categoria di personaggio e narratore condotta in *Palomar*, senza porre in rapporto i risultati della sua sperimentazione affabulatoria con la sua teoria dell'autore come *auctor*, da intendersi secondo la più antica etimologia latina, da *augeo*, quindi: *aumento*, *aggiungo*, *accresco*.²⁷ Il compito di un autore non è poi così diverso da quello del suo Marco Polo nelle *Città invisibili* (1973): anche lui non inventa niente, *espone* all'imperatore Kublai Kan semplicemente i risultati delle sue ambascerie - le cinquantacinque città immaginarie, dai nomi inventati, dal valore allegorico, *vere* nella misura in cui sono *finite*. Da qui un corollario in termini euristici: la verità sta nella finzione.

Proprio la consapevolezza di questo processo ha portato Tabucchi in direzione di Fernando Pessoa. Al di là della colorita aneddotica ad uso dei mass-media,²⁸ Pessoa è apparso a Tabucchi insieme come poeta e *fingitore*, o meglio poeta in quanto *fingitore*, secondo il suo celebre paradosso:

*O poeta é um fingidor
Finge tao completamente
Que chega a fingir que é dor
a dor que deveras sente.*²⁹

²⁷ Non a caso nella lezione sulla *Molteplicità* Calvino chiama in causa gli autori con i quali può condividere questa stessa concezione: da Musil a Gadda, da Proust a Valéry, da Borges a Perec, tutti hanno concepito «il romanzo contemporaneo come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e, soprattutto, come rete di connessione tra i fatti, le persone, tra le cose del mondo» (*Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1988, pag. 103). Come analisi critica della pagina calviniana, cfr.: Alberto Asor Rosa in *Letteratura italiana - Le Opere* vol. IV *Il Novecento* tomo II *La ricerca letteraria* (Einaudi, Torino, 1996) pp. 975 - 976.

²⁸ In un'intervista con Catherine Argand ("LIRE", été 1995) Tabucchi racconta di aver scoperto un libro di Pessoa «en 1962 en prenant le train pour rentrer chez moi après une année passée à Paris comme auditeur libre à la Sorbonne». (ivi, pag. 38) Al di là della casualità dell'incontro, resta però un'altra dichiarazione dell'autore: «[Pessoa] a inventé au début du XXe siècle une nouvelle forme romanesque. C'est grâce à lui que je suis devenu écrivain. [...] Il m'a donné confiance en moi, il m'a permis de croire qu'il était encore possible d'écrire...» (ib.).

²⁹ Fernando Pessoa, *Una sola moltitudine*, ivi, pag. 165. Da notare come Mladen Machiedo inserisca il discorso su Tabucchi e Pessoa nell'ambito delle pagine dedicate al problema della verità in letteratura. Cfr. *O modusima književnosti* (Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1996) pp. 292 - 293. Una sintesi del recente dibattito filosofico (Horwich, Dummett, Quine, Tarski, Davidson) si può leggere nel cap. *Verità* in *Dell'incertezza* di Salvatore Veca (Feltrinelli, Milano, 1997).

La forza di quest'equazione verità-poesia-finzione dimostra altresì la metamorfosi del campo semantico del lemma *finzione* nell'italiano di oggi.³⁰ Il latino *fingere* mantiene in italiano un'accezione negativa: *fingere* significa simulare, mentire, ingannare. Ancora il Gozzano della *Signorina Felicita* chiosava la sua narrazione poetica con *Quello che fingo d'essere e non sono!* Da lì in poi l'influenza dell'inglese *fiction* - soprattutto per merito del linguaggio cinematografico - si è gradualmente imposta, modificando la tavola dei significati a vantaggio di *costruzione* , e - *tout court* - *creazione* artistica. Nel sistema narrativo, anzi, detta ormai legge. Bourneuf e Ouellet la considerano come l'essenza stessa del romanzo, citando in loro favore Flaubert, Thibaudet, Robbe-Grillet: l'autore non descrive, ma *costruisce* , la finzione è ispirata alla scrittura.³¹ La capacità di costruzione di un'altra realtà possibile diventa così il criterio su cui valutare l'autenticità di un narratore. Scrive Thibaudet:

«Il romanziere autentico crea i suoi personaggi con le infinite direzioni della sua vita possibile, il romanziere fittizio li crea con l'unica linea della sua vita reale.»³²

4. Moi, c'est les autres

La grandezza di Pessoa come fingitore è insuperabile: non ha costruito un testo che fosse la sintesi di tutta la sua vita, il suo *Lebenswerke* (come il Proust della *Recherche* o il Musil del *Der Mann ohne Eigenschaften*), ma ha costruito e rappresentato sé stesso come un'opera letteraria. In apparenza potrebbe sembrare lo stesso percorso compiuto dall'estetismo decadente di un Oscar Wilde o di un Gabriele D'Annunzio. In realtà, l'analogia è solo apparente: Pessoa esprime una diversa concezione della vita e dell'opera d'arte. Alla base di entrambe non c'è né il Nietzsche dionisiaco (come in Wilde), né il Nietzsche superomistico (come in D'Annunzio). In Pessoa il concetto assiologico è la sua teoria della personalità multipla: *l'eteronimia* .

³⁰ L'accezione negativa di *finzione* è registrata fin dal 1304, Giordano da Pisa (cfr. Manlio Cortelazzo - Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana* , Zanichelli, Bologna, 1980, vol. 2/D-H, pag. 437). E si conserva nel corso dei secoli con stabilità, per così dire, centripeta: cfr. Palmiro Premoli *Il vocabolario nomenclatore* (1909 - 1912), nella cui catalogazione lemmatica ritroviamo (*ad abundantiam*) come sua esplicazione di sinonimi: *apparenza, artificio, frode, menzogna, parvenza, ostentazione, simulazione, doppiezza, inganno* , e così via (ristampa anastatica, Zanichelli, Bologna, 1989, vol. 2, pag. 100). Da notare che il latino *fingere* registrava con maggiore frequenza altri campi semantici: *formare, plasmare, creare, fabbricare, fare* (in Cicerone si trova *ceram fingere* "fare la cera", *fingendi ars* "la scultura", *imago ficta* "la statua"). Lo stesso dicasi per il sostantivo derivato *fictio* , che veniva usato tanto nel senso di *sogno, immaginazione, rappresentazione* , quanto in quello di *creazione e produzione* : *fictio nominum* è per Quintiliano la "formazione dei nomi" e *fictio hominis* per Lattanzio la "creazione dell'uomo".

³¹ Roland Bourneuf - Réal Ouellet, *L'universo del romanzo* , ivi, pag. 205.

³² *Réflexions sur le roman* in *L'universo del romanzo* , ivi, pag. 164.

L'eteronimo di Pessoa, che firma i suoi manoscritti, è tutt'altra cosa dall'uso di un nome d'arte o di uno o più pseudonimi (come, per esempio, nel caso di Kierkegaard).³³ L'eteronimo vive di vita propria, è una parte di sé che si anima, prende vita e conduce un'esistenza parallela al proprio creatore. C'era Alberto Caeiro, il suo "maestro". C'era Álvaro de Campos, ingegnere e autore nel 1915 del manifesto del modernismo portoghese. C'era il già citato Ricardo Reis. C'erano anche due fratelli, Alexander e Charles Search, l'uno narratore e l'altro traduttore in inglese. C'era Bernardo Soares, l'autore del *Libro dell'inquietudine*, «il diario di un'anima e al contempo uno straordinario antiromanzo»³⁴ E tanti altri ancora. Di ciascuno Pessoa aveva immaginato la vita (con tanto di data di nascita e - in certi casi - perfino di morte, la professione, e così via.) Alcuni finivano per interagire nella sua stessa dimensione privata (cfr. le *Lettere alla fidanzata* e l'antipatia tra Ophelia e Álvaro de Campos).³⁵

Pessoa stesso ci ha dato la spiegazione di questa sua ossessione trans ed iper personale, quando dichiarava che «la letteratura, come tutta l'arte, è la dimostrazione che la vita non basta». A questa sentenza si potrebbero affiancare i bellissimi versi di *Passagem das Horas*:

*Multipliquei-me para me sentir
para me sentir, precisei sentir tudo,
transbordei, nao fiz senao extravasar-me,
despi-me, entreguei-me,
e há em cada canto da minha alma um altar aum deus diferente.*

5. L'uomo, l'alter ego e la virtualità

Il problema della molteplicità dell'essere di un individuo è al centro di moltissimi autori del Novecento - per la letteratura italiana è quasi pleonastico il riferimento a Pirandello (in drammi come *Sei personaggi in cerca d'autore* o in romanzi come *Uno, nessuno e centomila*). Più utile per la nostra indagine è osservare come, a sua volta, anche per Tabucchi questo sia uno dei temi centrali, se non proprio il tema della sua opera. Ed è presente nel suo "sistema letterario" in misura pari alla "galassia Pessoa". La dialettica tra unità e molteplicità dell'individuo è risolta poi in diverse situazioni narrative. C'è la chiave che confronta il problema con le religioni orientali. E' il caso - in *Notturmo*

³³ Una lista quanto mai lunga di pseudonimi celebri si può leggere su "LIRE" del settembre 1996.

³⁴ Antonio Tabucchi, *Un baule pieno di gente*, pag. 49.

³⁵ Dobbiamo alla testimonianza della stessa Ophelia Queiroz il racconto di questo singolare (ma rivelatore) episodio: «Un giorno mi disse: "Gentile signorina, ho una commissione per lei: dovrebbe buttare l'abietta immagine di quel tale Fernando Pessoa in un secchio pieno d'acqua, a testa in giù". Io gli obiettai: "Detesto Álvaro de Campos, mi piace solo Fernando Pessoa". "Chissà poi perché" riprese lui "guarda che invece a Campos piaci molto".» Fernando Pessoa *Lettere alla fidanzata*, Adelphi, Milano, 1988, pag. 28.

indiano - degli incontri con l'esponente della Theosophical Society e con il giovane Arhant, «il ragazzo che legge il *kharma* dei pellegrini». ³⁶ Ed è il caso delle lettere apocriefe dei *Volatili del Beato Angelico* scambiate dall'autore con Xavier Janata Monroy in *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*. Altrimenti è una chiave di rappresentazione psicologica, adoperata soprattutto per i personaggi femminili, come la Maria do Carmo Meneses de Sequeira del *Gioco del rovescio* o la protagonista di *Staccia buratta*. Infine può essere una chiave metafisico-ontologica, come accade in una delle pagine più famose (e più pessoane) di *Sostiene Pereira*: il discorso del dottor Cardoso sulla "confederazione delle anime". ³⁷ Sono pagine che preparano il *climax* finale, quando il protagonista compie la sua scelta di ribellione contro il regime di Salazar. Senza l'intervento di Cardoso e la sua teoria dell' "io egemone", ³⁸ non potremmo capire come Pereira riesca ad essere di volta in volta il pavido giornalista che sopporta gli slogan nazionalisti del suo direttore inneggiante alla «razza portoghese», ³⁹ allo stesso tempo un uomo angosciato dal sospetto di aver sbagliato tutto ⁴⁰ ed infine un uomo determinato a combattere la propria battaglia ideale.

La svolta conclusiva della vicenda è preparata alla lontana - fin dall'incontro sul treno di Pereira con la signora Delgado:

*«Ho notato che stava leggendo un libro di Thomas Mann, disse Pereira, è uno scrittore che amo molto. Anche lui non è felice per quello che sta accadendo in Germania, disse la signora Delgado. Anch'io forse non sono felice per quello che succede in Portogallo, ammise Pereira. La signora Delgado bevve un sorso d'acqua minerale e disse: e allora faccia qualcosa.»*⁴¹

La vita non come letteratura, bensì come scelta. Una soluzione molto distante da Pessoa e che piuttosto avvicina la "posizione morale" di Tabucchi nel mondo all' esistenzialismo francese (*L'être e le néant* di Sartre) o a certa grande narrativa americana (del resto da lui amata), come *For whom the bell tolls* di Hemingway. Al contrario, l'in-

³⁶ Antonio Tabucchi, *Notturmo indiano*, Sellerio, Palermo, 1984, pag. 67.

³⁷ Antonio Tabucchi, *Sostiene Pereira*, Feltrinelli, Milano, 1994, pp. 120 - 122.

³⁸ Ivi, pag. 123.

³⁹ Ivi, pag. 185.

⁴⁰ Sempre parlando dei due giovani conosciuti, Monteiro Rossi e Marta, Pereira esemplifica a Cardoso il proprio dilemma: «[...] se loro avessero ragione la mia vita non avrebbe senso, non avrebbe senso aver studiato lettere a Coimbra e avere sempre creduto che la letteratura fosse la cosa più importante del mondo, non avrebbe senso che io diriga la pagina culturale di questo giornale del pomeriggio dove non posso esprimere la mia opinione e dove devo pubblicare racconti dell'Ottocento francese, non avrebbe senso più niente, e è di questo che sento il bisogno di pentirmi, come se io fossi un'altra persona [il tondo è mio] e non il Pereira che ha sempre fatto il giornalista, come se io dovessi rinnegare qualcosa.» (ivi, pag. 122).

⁴¹ Ivi, pag. 72. Al contrario, Pessoa scrive nel *Livro de desassossego*: «[...] e finalmente io sono felice perché sono ritornato, attraverso il ricordo, all'unica verità, che è la Letteratura.» (*Il libro dell'inquietudine*, ivi, pag 127).

dividuo Pessoa rimase, fino all'ultimo, diviso, frantumato, irrisolto nelle sue antinomie tra "anime" molteplici e divergenti. La spiegazione psicologica del "caso Pessoa" interessa fino a un certo punto.⁴² La questione è un'altra: accertare in quale misura e in quale forma quella che Derrida chiamerebbe la "disseminazione dell'io" sia stata trasformata da Pessoa nell'essenza della propria opera (e della propria vita). Per Tabucchi - senza dubbio - qui sta il cuore della questione. Lo si capisce fin dalle prime battute del suo *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*:

«Eccomi, sono Pessoa, o così
mi hanno detto di essere,
diciamo che sono un attore
e sono venuto per divertirvi,
oppure se più vi piace,
sono Pessoa che finge di essere un attore
che stasera interpreta Fernando Pessoa».⁴³

E' in questo atto unico che si può ritrovare il "nocciolo duro" dell' "inventio" tabucchiana di Pessoa. Il mancato (ma possibile) incontro tra Pirandello e Pessoa (Lisbona, 1931: *première di Sogno... ma forse no*) avrebbe potuto suggerire lo spunto per un saggio, oppure per una biografia romanzata, oppure per un fondo di terza pagina, molto estivo e *démodé*. E invece Tabucchi lo ha trasformato in una straordinaria pagina teatrale - forse proprio perché il teatro è da sempre il luogo deputato della finzione. In secondo luogo, il protagonista non è direttamente Pessoa, ma un attore, quindi - come già sapeva bene il Pirandello dell' *Uomo, la bestia e la virtù* - lo *ypocrites* per eccellenza, insomma un altro "fingitore". E la finzione si compie - ed è il terzo dispositivo approntato dall'autore - non sulla scena in quanto tale, ma in un manicomio ("La chiamo dal manicomio di Cascais")⁴⁴ - un evidente richiamo all'avanguardia (si pensi al *Marat-Sade*). Dunque la finzione è elevata al cubo. E perciò si distanzia maggiormente dalla verità assoluta - ma ne siamo davvero sicuri? La scelta di Pirandello come deuteragonista non è poi casuale: è qualcosa di più di un'ipotesi accademica (del tipo: e se Schopenhauer e Byron si fossero conosciuti a Venezia... e se Joyce e Proust si fossero piaciuti a Parigi...). Come *En attendant Godot* è la storia di una vana attesa, anche *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* rappresenta un grande, grandissimo miraggio: non già quello

⁴² Per quanto ciò non significhi che qualcuno non abbia battuto questo sentiero. In "LIRE" dell'estate '96, si legge della traduzione in spagnolo di un'opera di un medico portoghese, Mario Saraiva sul "caso clinico di Pessoa" (1990). Del resto, non si può ignorare il fatto che lo stesso Pessoa avesse autorizzato un'interpretazione psichiatrica del suo *drama em gente* (cfr. Angel Crespo, op. cit. pp. 136-137). Sul problema del controverso rapporto tra letteratura e psicologia, rimando alle recenti pagine di Machiedo *Kazivanje neizrecivog* in *O modusima književnosti*, ivi, pp. 65 - 109.

⁴³ Antonio Tabucchi *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* nei *Dialoghi mancati*, Feltrinelli, Milano, 1993, pag. 16.

⁴⁴ Ivi, pag. 41.

della verità assoluta - ch  da Pirandello neanche un folle si sarebbe potuto aspettare - quanto piuttosto di una *forma*, di una *maschera*, di qualcosa capace di dare un principio (e una fine) all'assurdit  del vivere nostro quotidiano.⁴⁵

6. Visioni e fantasmi, colpe e rivelazioni

In questa prospettiva il ritorno di Pessoa in tanti altri scritti di Tabucchi acquista un particolare significato. E' - sotto certi aspetti - un esempio unico di contaminazione ed attraversamento dei diversi generi letterari frequentati da uno stesso autore. Nell'atto unico sopra citato era il *teatro*, gi  negli *Ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* il codice linguistico teatrale volge in direzione del *cinema*: si pensi all'attacco del 28 novembre 1935. La narrazione prossima al grado zero procede come una sorta di didascalia ad uso di un'ipotetica sceneggiatura, disponendo i verbi pragmatici («Il signor Manac s entr ... Gli avvolse un asciugamano... Pessoa indoss  un abito scuro... A met  scala trov  i suoi amici... Pessoa fece un sorriso distratto...» e cos  via) nell'ordine delle inquadrature di una sequenza cinematografica.⁴⁶ Non   da meno lo stesso *parlato* del Pessoa moribondo con i suoi visitatori (ancora una volta, gli eteronimi), ai quali Tabucchi fa rivolgere un monologo finale, denso di una trama di reminiscenze pessoane e, contemporaneamente, degno di un buon *cin phile*, che non ha dimenticato la scena madre di *Blade Runner* (1982), il *cult movie* di Ridley Scott:

«Caro Ant nio Mora, disse, Proserpina mi vuole nel su regno,   ora di partire,   ora di lasciare questo teatro d'immagini che chiamiamo la nostra vita, sapesse le cose che ho visto con gli occhiali dell'anima, ho visto i contrafforti di Orione, lass  nello spazio infinito, ho camminato con questi piedi terrestri sulla Croce del Sud, ho attraversato notti infinite come una cometa lucente, gli spazi interstellari dell'immaginazione, la volutt  e la paura, e sono stato uomo, donna, vecchio, bambina, sono stato la folla dei grandi boulevards delle capitali dell'Occidente, sono stato il placido Buddha dell'Oriente del quale invidiamo la calma e la saggezza, sono stato me stesso e gli altri, tutti gli altri che potevo essere, ho conosciuto onori e disonori, entusiasmi e sfinimenti, ho attraversato fiumi e impervie montagne, ho guardato placide greggi e ho ricevuto sul capo il sole e la pioggia,

⁴⁵ La dialettica tra vita e forma in Pirandello   stata - com'  noto - elaborata da Adriano Tilgher nei suoi *Studi sul teatro contemporaneo*, (1922) ed ha conosciuto una lunga fortuna. C'  per  da ricordare la posizione di forte dissenso di Leonardo Sciascia in *Alfabeto Pirandelliano* (Adelphi, Milano, 1989). Il tema della *maschera* ha grande rilievo anche in Pessoa: «Nessuno mi ha riconosciuto sotto la maschera dell'identit  con gli altri, n  ha mai saputo che ero maschera, perch  nessuno sapeva che a questo mondo esistono i mascherati. Nessuno ha supposto che a mio lato ci fosse sempre un altro che in fondo ero io. Mi hanno sempre creduto identico a me stesso.» (*Il libro dell'inquietudine*, ivi, pag. 152).

⁴⁶ Antonio Tabucchi, *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, Sellerio, Palermo, 1994, pp. 11 - 17.

sono stato femmina in calore, sono stato il gatto che gioca per la strada, sono stato sole e luna, e tutto perché la vita non basta. Ma ora basta, mio caro António Mora, vivere la mia vita è stato vivere mille vite, sono stanco, la mia candela si è consumata, la prego, mi dia i miei occhiali.»⁴⁷

La metamorfosi dei generi letterari operata da Tabucchi produce un ulteriore risultato nel *Sogno di Fernando Pessoa, poeta e fingitore*. Già *Sogni di sogni* costituisce un macrotesto riconducibile alla tradizione onirica in letteratura (da *La vida es sueño* di Calderón de la Barca al *Sogno* di Strindberg): il sogno accade in una dimensione, nella quale è possibile squarciare il velo di Maia ed insieme dissolvere le categorie fondanti della realtà (il tempo, lo spazio, il principio di causalità e l'individuo). In più la pagina dedicata al poeta di Lisbona trascende i confini del simbolismo novecentesco (la psicanalisi, il surrealismo, Bergman) per candidarsi ad autentica *visione* - in modo non molto dissimile da come lo stesso Fernando avrebbe potuto vivere il suo "giorno trionfale" (18 marzo del 1914). Così lo racconta Robert Bréchon:

«Dans une transe créatrice, il voit apparaître en lui son "maître", le poète païen Alberto Caeiro, qui écrit, par sa main, le poèmes du Gardeur de troupeaux.»⁴⁸

E così quella notte è trasfigurata dal testo di Tabucchi:

«Lei è il mio maestro, disse [Pessoa]. Caeiro sospirò, e poi sorrise. E' una storia lunga, disse, ma è inutile che gliela spieghi per filo e per segno, lei è intelligente e capirà anche se salterò dei passaggi. Sappia solo questo, che io sono lei. Si spieghi meglio, disse Pessoa. Sono la parte più profonda di lei, disse Caeiro, la sua parte oscura. Per questo sono il suo maestro.»⁴⁹

La struttura di *visione* ritorna ancora in *Requiem*, dove addirittura il sogno copre tutta una giornata vissuta dal narratore proprio a Lisbona, ritrovando («vivi e morti») «persone, cose e luoghi che avevano bisogno forse di un'orazione».⁵⁰

Di tutti i testi menzionati, il più complesso - e il più importante - è probabilmente proprio *Requiem* (non a caso scritto in portoghese, per Tabucchi lingua del cuore e della verità).⁵¹ E ciò a causa di due ragioni di fondo. In primo luogo, il testo è costruito in forma di *confessione* (quindi come un atto illocutivo, alla maniera di una preghiera, un giuramento o una supplica). L'autenticità della sua sostanza personale è confermata dalla presenza di alcuni episodi apparentemente collaterali. Uno tra tutti è la visita del padre:

⁴⁷ Ivi, pp. 54 - 55.

⁴⁸ Robert Bréchon, *Étrange étranger*, ivi, pag. 581.

⁴⁹ Antonio Tabucchi, *Sogni di sogni*, Sellerio, Palermo, 1992, pag. 66.

⁵⁰ Antonio Tabucchi, *Requiem*, Feltrinelli, Milano, 1992, traduzione di Sergio Vecchio, pag. 7.

⁵¹ Scrive ancora Tabucchi nella stessa nota introduttiva: «[...] questo libro è un omaggio ad un paese che io ho adottato e che mi ha adottato a sua volta, ad una gente cui sono piaciuto e che, a sua volta, è piaciuta a me.» (ibid.)

«*Quante sono le lettere dell'alfabeto latino? chiese la voce di mio padre. Guardai con attenzione, e nella penombra lo vidi, mio padre. Era in piedi, in fondo alla stanza appoggiato al comò, e mi guardava con l'aria di prendermi in giro. Era vestito da marinaio, avrà avuto vent'anni o poco più ma era mio padre, non c'era possibilità d'equivoco. Padre, dissi io, che ci stai facendo qui, nella Pensione Isadora, vestito da marinaio? Che ci fai tu qui, piuttosto, replicò lui, siamo nel millenovecentotrentadue, io sto facendo il servizio militare e la mia nave è arrivata oggi a Lisbona, la mia nave si chiama "Filiberto", è una fregata.*»⁵²

La rievocazione della morte del padre è, per così dire, autobiografia al quadrato: Tabucchi ha già raccontato la triste vicenda (un caso di malasanità) nel *Piccolo naviglio* (1978), testo che gli costò un processo per diffamazione dal medico chiamato in causa.

«*Sei stato condannato?, mi chiese il mio Padre Giovane. Definitivamente no, dissi, ho fatto ricorso e il processo è ancora in piedi, ma preferirei aver fatto in un altro modo, preferirei avergli dato un cazzotto, sarebbe stata un'azione onorevole e drastica, come si faceva una volta.*»⁵³

Il riconoscimento dell'inadeguatezza del proprio comportamento («*per questo ho questo senso di colpa*») è il segnale più evidente di una profonda autenticità di tutto il testo.

Di qui il carattere, sotto certi aspetti, catartico dell'incontro finale con un altro fantasma, quello di Pessoa. Ed è, questo, il secondo motivo dell'importanza di *Requiem*.

Sull'identificazione del Convitato con Pessoa, non vi possono essere dubbi: chi altro potrebbe brindare al Saudosismo, preferire di esprimersi in inglese, vantarsi di essere stato un «*ballerino eccezionale*» ed evocare la fidanzata con l'appellativo di «*trenino a molla del mio cuore*»? Tabucchi applica la tecnica dell'allusione e dell'epiteto, proprio per sottolineare la funzione allegorica del personaggio (non per niente lo stesso termine di *Convitato* richiama il Convitato di Pietra del *Don Giovanni*). Allo stesso modo, il ritardo del suo ingresso in scena è un ulteriore strumento di amplificazione drammatica: non diversamente dal Fortebraccio shakespeariano (e sarebbe la seconda citazione di *Hamlet* - dopo la visita dello spettro paterno) o dalla figlia e/o sposa della coppia Fro-la/Ponza del *Così è (se vi pare)* di Pirandello.

Proprio perché collocato nel finale, convergono verso questo incontro tutti i motivi presenti in *Requiem*. Il discorso del misterioso poeta assume il carattere di scioglimento del *plot*, nonché di dis-velamento della stessa visione onirica. Lo fa rivolgendosi non solo al narratore-interlocutore, ma a tutti gli «*uomini di fine secolo*». E, dopo aver giustificato il non essersi mai mosso dal Portogallo, aggiunge:

«*Eh sì, commentò lui, forse sono stato un po' vigliacco, mi capisce?, ma lasci che le dica che proprio dalla vigliaccheria sono nate le pagine più coraggiose del nostro secolo, pensi per esempio a quel cecoslovacco che scriveva in tedesco, ora*

⁵² Ivi, pp. 58 - 59.

⁵³ Ivi, pag. 62.