

COSTRUZIONE DEL PERSONAGGIO E FUNZIONI POETICHE DELL'EROISMO NELLA NARRATIVA DI ANTONIO TABUCCHI

Sin dai suoi esordi, l'opera narrativa di Antonio Tabucchi ha saputo imporre una concezione originale del personaggio. Senza temere un talvolta estremo sconvolgimento dei riferimenti romanzeschi, la scrittura opta per una costruzione audace del protagonista principale in quanto figura debole, imprecisa e contraddittoria. Tramite questa scelta, l'autore non si presenta tanto come novatore quanto come erede di un'arte consumata della maschera. Per necessità essenzialmente letteraria, ma anche eventualmente sociale o psicologica, la dissimulazione diventa regola del gioco, portando con sé consecutive confusioni identitarie, all'occasione anche etiche e ideologiche. Lo scrittore, commentatore proficuo delle proprie opere, insiste spesso sul forte legame affettivo intrattenuto con i propri protagonisti. Associati all'origine di più progetti letterari, sono presentati come frutti di un processo creatore complesso, profondamente radicato nell'inconscio e in parte per questo perennemente all'oscuro. L'attenzione gradualmente si sposta, anche nelle osservazioni peritestuali, dal protagonista stesso del racconto al procedimento compositivo misterioso e affascinante che gli dette nascita. Una prima sua concezione neo-platonica non toglie pertanto al protagonista il suo ruolo centrale¹. Il rilievo metanarrativo – già preso in

¹ A dimostrare tale consapevolezza, Antonio Tabucchi attribuisce ai protagonisti delle sue narrative, ne *Il monolocale del racconto*, le seguenti denotazioni: "presenze sfuggenti, personaggi che non riescono ad essere veri personaggi ma solo immagini sbiadite, fisionomie umbratili, parvenze". Aggiunge nondimeno: "Eppure, come li ho inseguiti i miei personaggi!" (in "Alfabeta" 87, maggio 1986, XII p.13). Lo scrittore ha colto più volte l'occasione di soffermarsi sulla sua concezione del personaggio, tornando spesso su argomenti e immagini simili (cfr. per es. Carlos GUMPERT (a cura di), *Una conversazione con Antonio Tabucchi*, il cap. "Temi e personaggi" p.75 e succ., in A.A.V.V., *Dedica a Antonio Tabucchi*, a cura di Claudio CATTARUZZA. Pordenone, Ass. Provinc. per la Prosa, 2001). Una brevissima ma utile sintesi delle citazioni autoriali relative ai legami tra autori e

esame – della scrittura consente rinnovamenti dello spessore ad esso attribuito²: tramite la riflessione letteraria ed il ricorso a personaggi-scrittori, si aprono nuove prospettive. Seguendo diacronicamente il filo delle pubblicazioni, si notano tappe decisive a ritmare una progressiva elaborazione. Se, nei primi due volumi, si abbozzano sintomi di destrutturazione identitaria, insieme a precoci echi poetiche e altre che allontanano del romanzesco, è con *Notturmo indiano* che si delinea un profilo-tipo di protagonista, poi in qualche modo ripreso e rielaborato in varie novelle e nel successivo racconto in volume. Il personaggio più affermato di *Sostiene Pereira* sembra – a dieci anni di distanza – segnare una tappa ulteriore: pare disegnarsi nell'opera uno studio del protagonista, della sua costruzione testuale e dei procedimenti narrativi volti a dargli peso. Il racconto viene infatti associato ad un momento di imposizione del protagonista nell'opera tabucchiana. Pur tenendo conto delle sfumature portate dal successivo racconto in volume, è la raccolta *Si sta facendo sempre più tardi* a consumare il collocamento ormai ovvio e aspettato della problematica dell'assenza-presenza degli esseri in cuore alla scrittura. Con *Tristano muore* infine, si giunge ad un'interrogazione tematica, non più velata e periferica, ma centrale e esplicita, dell'eroismo in quanto concetto etico ma anche e sempre letterario.

I. La ricerca del personaggio

Un primo sguardo portato alla denotazione dei protagonisti nell'opera tabucchiana rivela una varietà di giochi, echi e processi vari di straniamento che si esprimono innanzitutto nell'onomastica. La precarietà del personaggio risiede sempre nel suo nome³ come nel suo fisico incerti, e per lo più segnati da qualche tratto rapido, dalla carica spesso simbolica. Le sue manifestazioni evolvono però ampiamente, dalle prime "marionette"⁴ fragili

personaggi è proposta da Nives TRENTINI, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*. Roma, Bulzoni, 2003, n.69 p.168-169.

² Lo sviluppo di una "metanarrativa" è associato ai tratti postmoderni della scrittura (ivi, p.61 e succ. e in Flavia BRIZIO-SKOV, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*. Cosenza, Pellegrini, 2002 p.81 e succ.).

³ Ian WATT ricorda "la fonction première du nom: symboliser le fait que le personnage doit être vu comme un personnage particulier et non pas comme un type", *Réalisme et forme romanesque in Littérature et réalité*, a cura di Gérard GENETTE e Tzvetan TODOROV. Parigi Seuil, 1982 p.24.

⁴ Viene già in mente la citazione di Rainer Maria Rilke apposta a modo di epigrafe alla raccolta *L'Angelo nero* [AN] (Milano, Feltrinelli, 1991 (2005) p.7) – di sedici anni ulteriore a *Piazza d'Italia*

alle "Ombre"⁵ misteriose ma durature che si seguono nell'azione. Si profila un narratore frantumato la cui ricerca identitaria è al cuore del narrato. Le scoperte e svelamenti introdotti paiono rinviare a una logica di sostituzione secondo cui, *in fine*, la parola pur delegata è sempre quella dell'autore.

Fragilità del protagonista, impossibilità dell'eroismo

Nei primi racconti *Piazza d'Italia* (1975) e *Il Piccolo naviglio* (1978), la vistosa manipolazione onomastica è accompagnata da una ridondanza dei segni dell'assenza di eroismo. Non solo si suscitano sorprese nel ritorno ossessivo di nomi identici o di altri bizzarramente simili – secondo un orientamento ripetitivo e deludente della scrittura già, in una certa misura, anti-romanzesco⁶ – ma si suggeriscono potenziali eroi, prima di annientarli l'uno dopo l'altro, mentre si confondono i tradizionali riferimenti romanzeschi fino a far nascere la confusione nel lettore. La precarietà della storia individuale è continuamente sottolineata dai procedimenti espositivi che in breve spazio introducono e sottraggono più protagonisti⁷. Si possono citare i chiari esempi forniti dai capitoli 24 e 26 di *Piazza d'Italia*, che espongono la vita e la morte di Ottorino e Melchiorre, le cui vicende in quanto effimere figure di comparse sembrano preannunciate dal funesto sparo di Garibaldo bracconiere nel capitolo precedente, con l'immagine del "guardacaccia" che "[scioglie] a terra come un burattino dai figli tagliati"⁸. Si mette pure in prospettiva l'atto di battezzare e, come in numerosi racconti ulteriori, di nominare⁹. Introdotto nel primo capitolo, insieme al

[PI] (*id.*, 1975 e 1993, 2005) – ad indurre l'ipotesi di una concezione relativamente stabile del protagonista nel tempo, nonostante il cambiamento e la varietà delle forme da questi assunte nell'opera.

⁵ La denotazione, presa in prestito alla nota introduttiva di *Notturmo indiano* (in A. TABUCCHI, *Notturmo indiano*[NI]. Palermo, Sellerio, 1984 (1995) p.9), si può capire sia letteralmente, quale omaggio a *Peter Schlemihl* di Herbert von Chamisso – quando esili ombre si fanno personaggi (si pensi a Xavier se Roux è in posizione di Peter) – sia in maniera più complessa: ogni persona può essere anche l'ombra di se stessa, soprattutto se ricordata o sognata o immaginata, e *a fortiori* ogni personaggio, letterario o più generalmente fittizio, non può che essere (solo) un'ombra.

⁶ "Le grand souci d'individualiser le personnage" e la preoccupazione di seguire "l'évolution des personnages dans le cours du temps" sono posti da Ian Watt (*op. cit.*, p.23 e 29) al cuore del romanzo realista di tipo tradizionale.

⁷ Risulta infatti che "la microstoria del personaggio viene introdotta e chiusa perentoriamente" (TRENTINI, *op. cit.* p.151-152).

⁸ PI, cap.I-23 p.33. E cfr. BRIZIO-SKOV, *op. cit.* p.50, che sottolinea la fragilità di protagonisti di maggior peso narrativo: "*Roma e folaghe* condensa in due parole la vita e la morte di Plinio; *Morto per un pugno di mosche* celebra l'inutile sacrificio di Volturmo".

⁹ La complessità dell'onomastica sin dai primi volumi tabucchiani è stata dimostrata (cfr. per es., *ivi* n.30 p.40), ci basti ricordare i casi di confusione patronimica tra Plinio-Garibadino e soprattutto il

protagonista (ma anche alla morte di un protagonista, il padre Garibaldi), il cambiamento di nome di Volturmo/Garibaldi riveste un maggior peso elusivo ("Di suo padre gli restò il ricordo e il nome con cui la gente, da quel giorno, cominciò a chiamarlo", *PI* cap.I-1 p.16)¹⁰. L'eroe si rivela (classicamente) nella morte¹¹ e allo stesso tempo l'eroe si rivela (modernamente) un altro¹². La stessa ambiguità è ripresa in seno a tematiche prossime in *Il Piccolo naviglio*, quando si presenta provocatoriamente in *incipit* "Leonida (o Leonido)" o si evocano "Nomi aritmetici e capelli rossi"¹³. Infine, si erigono profili di eventuali protagonisti eroici, in quanto capaci di ambigue prodezze, ma se ne denunciano i perpetui fallimenti e momenti di crisi ideologiche¹⁴. Cesare Segre ricorda infatti che, nella letteratura del Novecento, "dopo la decadenza e il discredito del narratore onnisciente", il narrato evolve senza una chiara "regolazione". Si reperisce solo "un bisogno di estrinsecarsi", mentre manca talvolta la precisazione di

nipote Volturmo, chiamato Garibaldi come suo padre, o di sostituzione identitaria tra i gemelli Volturmo e Quarto.

¹⁰ La ricognizione di Volturmo nella bara di Quarto (cap.I-22 "*Una croce di ferro*" p.32) appare altrettanto decisiva: le prime evocazioni tematiche dell'eroismo – nel disperato atto di bravura di Volturmo e nella simbolica immagine titolare – intervengono in contesto di massimo attacco contro il personaggio.

¹¹ L'osservazione è confermata da vari studiosi. Si pensi alla raccolta *La mort du héros dans la littérature française (du Moyen-Age à nos jours)* (a cura di Jean-Pierre LANDRY. Lyon, C.E.D.I.C. 1997 p.8), in cui si stabilisce addirittura che "l'annonce de la mort est souvent la condition même de l'héroïsme".

¹² Nei suoi esordi, il personaggio era stato infatti definito dalla sua conoscenza de "l'altra parte dei gesti" (*PI* cap.I-9 p.22). E cfr., per l'importanza dell'argomento nella letteratura moderna, Philippe LEJEUNE, *'Je' est un autre*. Parigi, Seuil, 1965.

¹³ A. TABUCCHI, *Il Piccolo naviglio [PN]*. Milano, Feltrinelli, 1978 cap.I-1 e 3. Hanno capelli dello stesso colore Volturmo e Quarto in *PI* (cfr. "è di pelo rosso" due volte p.19), tinta di per sé memorabile, e appare anche un(a) "Leonida" in prima pagina del racconto ("sul carro di Leonida" p.15). Battesimi veri e fittizi appaiono in *PI* risp. quando nascono Garibaldi e Anita i figli di Plinio (cap.I-6 p.20), e quando Volturmo rinomina "i fratelli con nomi capovolti" ("a Anita, il nome incontrario con cui la chiamava restò per sempre, perché bello e facile: Atina", cap.I-15 p.27), e in *PN*, tramite la contrazione di nomi delle due madri Maria e Anna, nel cap.I-7 "*Un bambino chiamato Marianna*". Si delineano precoci echi visive e sonore, primi punti in comune tra i primi protagonisti, e primissime sensazioni di *déjà vu* o *déjà lu*, a contestare ogni possibile familiarità con i classici riferimenti della *fabula*: o si introduce insieme al personaggio una disturbante duplicità, o appena nominato, lo si ribattezza.

¹⁴ Nonostante l'occasionale ricorso al tono epico (cfr. il cap.I-7 "*Rispettosi saluti*"), le motivazioni anticlericali o più generalmente sovversive dei protagonisti confortano solo la loro posizione in quanto emarginati, a conferma della loro integrazione nel progetto d'insieme: il dipingere "la storia dei perdenti" (scopo analizzato da F. BRIZIO-SKOV p.45 e *passim*) sembra includere un abbozzo di critica ironica dell'eroismo, che giunge a livello tematico nelle parole antipatriottiche del Garibaldi bloccato nelle trincee in cui "si muore come topi" (cap.II-10 "*Dal fronte al fronte*", *PI* p.62).

ogni motivazione psicologica¹⁵. L'eco della *saga* familiare d'impronta sudamericana in cui la tribù si sostituisce all'individuo consente forse che sia colmata una parte del vuoto lasciato al posto dell'ipotetico protagonista principale¹⁶. L'ottica della favola che nutre la scrittura compensa anche in parte le strutture ellittiche e lacunarie: con l'accento posto sull'oralità, partecipa all'accesso del narrato a un livello mitico.

Fratture e ricerca identitaria

L'emblematica "ricerca d'identità, filtrata da un falso nome, dei personaggi di *Notturmo indiano* e del *Filo dell'orizzonte*"¹⁷ sembra inaugurare una nuova stagione narrativa. Entambi incentrati sull'inchiesta e sull'interrogazione identitaria come tema strutturante, i racconti lunghi in volume presentano protagonisti conformi alle citate denotazioni autoriali (cfr. *supra*, n.1): scialbi, scissi e variabilmente vuoti, sono tutti e due coinvolti in processi di scambi patronimici e colti in momenti di svolte esistenziali, mentre i loro passi li portano sul punto di cambiare prospettive di lettura delle proprie vite. I narratori e principali protagonisti rimangono tipicamente all'oscuro e se ne conosce solo, quasi per caso, un nome la cui precarietà è stata sottolineata¹⁸. L'aspetto fisico risulta esplicitamente impossibile da descrivere quando si tenta un ipotetico ritratto¹⁹. Poche caratterizzazioni con valori visivi e psicologici delineano una *silhouette* dalle occupazioni vaghe e misteriose²⁰. Nonostante i *climax* raggiunti nei

¹⁵ C. SEGRE, *Intrecci di voci – la polifonia nella letteratura del Novecento*. Torino, Einaudi, 1991, risp. p.5 e 10. La motivazione psicologica del protagonista è classicamente considerata un fattore di coesione narrativa (cfr. Philippe HAMON, *Un discours contraint in Littérature et réalité* cit. p.136: "La motivation psychologique", "élément de lisibilité et de cohérence narrative").

¹⁶ Si pensi in chiave solo allusiva a *Cent'anni di solitudine* (1967) di Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ. Tr. it. Milano, Mondadori, 1995.

¹⁷ TRENTINI, *op. cit.* n.6 p.193.

¹⁸ Solo il nomignolo del narratore appare nel terzo capitolo ("Fra noi ero Roux" in A. TABUCCHI, *Notturmo indiano*[NI]. Palermo, Sellerio, 1984 (1995) I-3 p.36), esso stesso oggetto di una parte dell'enigma quando se ne deduce il nuovo pseudonimo "Mr. Nightingale" possibilmente assunto da Xavier (cap.III-11 p.90-91).

¹⁹ Le contraddittorie approssimazioni del narratore quando prova a descrivere l'amico perseguitato tendono a denunciare la possibilità stessa di descrivere. Ricordiamo che se ne imparano successivamente il nome "Xavier" e cognome "Janata Pinto", e "le origini"; mentre non risulta "descrivibile" il suo ritratto purché radicato "solo" nel "ricordo" intimo del narratore, le uniche caratteristiche oggettive fornite sono il suo profilo "magro, con i capelli lisci" e "un'espressione [...] triste" cap.I-2 p.23 e 25 (l'altezza e l'età, anche citate, risultano ironicamente impossibili da stabilire poiché sono indicate a partire del paragone con la figura ignota del narratore, cfr. "alto quanto me" e "circa la mia età", *ibid.*).

²⁰ Un tipo di ritratto non dissimile appare già in *PI*, cfr. l'esempio citato di Ottorino in *incipit* del cap.I-23: "un ragazzo largo senza essere robusto, di una grassezza quieta e pallida, seminarile, con

vari livelli di confusione identitaria, le narrative lasciano intravedere un punto di vista dominante. Secondo Philippe Hamon, il ricorso naturalista a personaggi ritirati o sbiaditi ma in posizione di osservazione, "celui qui voit sait mais ne fait ni ne veut", è all'origine dell'archetipo del *flâneur* come "regard vide"²¹. Il "nouveau roman", che conserva dall'eredità di Zola e di Proust la centralità del soggetto osservante, non orienta più la tensione narrativa verso la scoperta di verità, pur individuali, quanto verso una denuncia delle apparenze fittizie proprie all'arte letteraria. Anche se non pienamente unificato, sembra delinarsi lo sguardo di un erede del *flâneur* che sarebbe infatti quello che vede ma non sempre sa²², e, talvolta, fa, anche se non sembra possibile chiarire fino in fondo cosa possa volere. Come già l'eroe gaddiano, "non ha più la statura per divenire il centro unificante di un mondo che ha smarrito i suoi moduli d'ordine"²³. Paradossalmente, un senso di coesione nasce dal solo ritorno di costanti, tra cui il ricorso a decisivi processi di sostituzione. Come quello di *Notturmo indiano*, l'investigatore del *Filo dell'orizzonte* tende a gradualmente confondersi con l'investigato. Dal momento in cui Spino trova per il cadavere il nome di Kid, questi diventa un possibile "alter ego di Spino" giovane. In maniera simile, la narrativa non chiarisce pienamente i rapporti tra le due figure e, nonostante l'inseguimento a passo a passo del protagonista, "rimane fuori la geometria ignota dei sentimenti"²⁴. Si sospetta con Nathalie Roelens che i "testi"

mani timide e impacciate, avvezze ai grani del rosario e ai vizi segreti", *PI* p.33. Lo statuto di Xavier rispetto al narratore "un amico" o "un fratello" e il suo mestiere "traduttore simultaneo" che "scriveva dei racconti", ma anche "un uomo d'affari" non consentono di definirlo meglio (in *NI* risp. cap.I-2 p.24 e cap.III-8 p.78; cap.I-2 p.28 e cap.III-11 p.91).

²¹ Ph. HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*. Parigi, Hachette, 1981 p.190: "La pose (posture) de spectateur réclame une pause de l'intrigue, l'oubli de l'intrigue un 'oubli' du personnage, [...] à la limite, il devient un 'on' anonyme, et peut n'être représenté métonymiquement que par son regard."

²² Per quanto riguarda l'importanza dello sguardo portato, ci basti rinviare alla nostra tesi di dottorato (C. BOSCHI, *La spatialité dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi: onirisme, espaces de la langue, souvenir et écriture du réel*, dir. J.-Ch. Vegliante. Parigi, Université Paris 3, 2002, cap. *Le thème du regard, instrument d'une mise en abyme* p.327 e succ.). Giunge a livello tematico nell'interrogazione dell'arte fotografica o del *voyeurisme* (cfr. *NI* cap.I-1 p.15 e cap.III-12 p.101-102). L'ignoranza, all'origine di ambedue le inchieste, è professata dal narratore di *NI* (tesi citata, p.283).

²³ Cfr. Guido BALDI, *Eroi intellettuali e classi popolari nella letteratura italiana del Novecento*. Napoli, Liguori, 2005 p.3. In diversissimi contesti, già il commissario Ingravallo de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957, redatto negli anni '40) dimostra un atteggiamento intellettuale simile (dopo Gonzalo che, ne *La cognizione del dolore* (1962, composto alla fine degli anni '30), è solo "osservatore e giudice marginale", *ibid.*)

²⁴ "La descrizione quasi ossessiva delle azioni quotidiane si frantuma contro i *nessi sconosciuti* che rimangono per sempre celati." in TRENTINI, *op. cit.* n.6 p.193, e vedi p.166-167.

dell'autore "finiranno per rimandare al lettore le questioni individuali che non hanno saputo risolvere"²⁵.

Un gioco di sostituzione: la maschera dell'autore

Gli spostamenti focali sono frequenti nell'opera. Basato infatti sullo scambio identitario, il gioco proposto da Maria do Carmo al narratore, nella novella *Il Gioco del rovescio*, eponima della raccolta del 1981, oltrepassa il rovesciamento delle parole: "senti, chissà cosa siamo, chissà dove siamo, chissà perché ci siamo, senti, viviamo questa vita come se fosse un revés, per esempio stanotte, tu devi pensare che sei me e che stai stringendo te fra le tue braccia, io penso di essere te che sto stringendo me fra le mie braccia". In seguito all'emblematica chiusura della novella²⁶, s'incontrano vari giochi di sostituzione del punto di vista, talvolta tali da indurre un cambiamento di personalità. I bambini, che prendono una parte attiva in più racconti, praticano spesso questa sostituzione ludica, a livello pienamente voluto e conscio²⁷. La sostituzione come l'atto di nominare e, maggiormente, di rinominare si manifestano dunque nell'insieme dell'opera narrativa degli anni Settanta e Ottanta: dopo i 'veri' battesimi di *PI*, i battesimi finti appaiono tanto più significativi, sia nelle novelle che nei racconti lunghi. Il personaggio che nomina, in posizione di un Pigmalione, compie un atto simbolico e sancisce biblicamente una rinascita²⁸. Prima ancora di evocare, pur allusivamente, l'eteronimia pessoana, si richiama la pirandelliana insistenza sulla figura dell'autore che il protagonista stenta a

²⁵ Nathalie ROELEN, *Dibattito con Antonio Tabucchi* in A.A.V.V. *Piccole finzioni con importanza. Valori della letteratura italiana contemporanea*, a cura di Nathalie ROELEN e Inge LANSLOTS. Atti del Convegno Internazionale tenutosi nell'Università di Anversa (maggio 1991). Ravenna, Longo, 1993 p.149.

²⁶ A. TABUCCHI, *Il Gioco del rovescio* [GR]. Milano, Il Saggiatore, 1981 ; Feltrinelli, 1988 e 1991 (1995) p.17. Per quanto riguarda la chiusura della novella, sono utili i saggi di Bruno FERRARO, *Antonio Tabucchi e il fascino della pittura*, e di Lorenzo GRECO, *I giochi del Rovescio di Antonio Tabucchi* in A.A.V.V., *I segni incrociati – Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, a cura di Marcello CICCUTO e Alexandra ZINGONE. Viareggio-Lucca, Baroni, 1998, risp. p.829-848 e p.849-861.

²⁷ Citiamo per esempio il gioco del giovane narratore con il Capitano Nemo in *Capodanno* di AN, e l'identificazione dei bambini con gli eroi di romanzi già in *Gli incanti* di *Piccoli equivoci senza importanza* [PE]. *Id.*, 1985 e 1988 (cf. "accidenti alla mia sbadataggine che mi faceva sempre confondere Cleliuccia con Melusina, la strega infelice", p.48), o gli adulti che si ricordano l'infanzia in *Lettera da Casablanca* ("tu mi stringevi forte, [...] eri diventata la mamma come io l'ho conosciuta, sentivo il tuo profumo, ti baciavo i capelli, tutto si confondeva, erba, capelli, cielo..."), o i nomignoli del passato nel *Gatto dello Ceshire* ("Ciao Gatto, sono Alice"), in GR, risp. p.30 e 137.

²⁸ Si ricordi con Ian Watt che "le problème de l'identité individuelle est en rapport étroit avec les noms propres", *op. cit.* p.23-24.

nascondere. Il richiamo alla "reversibilità di Borges"²⁹ si esprime già nel "*Mal del Tempo*" di *PI* – espressione da capire nel senso letterale, e non secondo il *luogo comune* tipicamente romantico in riferimento alla storia artistica – tramite il personaggio di Voltorno³⁰. È associata alla perdita di linearità del racconto la costruzione di una figura erede di Leopardi, scrittore nella cenere e autore di "sudate carte": come l'infante del quadro *Las Meninas* di Velasquez, che sembra fare da ombra mediatrice per il personaggio di Maria do Carmo, il poeta è una figura dall'"altra parte"³¹ e forse l'*alter ego* allegorico dello scrittore. Sapiente e visionario ma asociale e condannato, il protagonista condivide, secondo ovvie allusioni, le pesanti certezze che gravano sull'autore. L'attacco lanciato contro il tradizionale eroe romanzesco, che minaccia di lasciare una disturbante vacanza al cuore del racconto viene forse compensato da questa intensa permeabilità tra personaggio e autore, in grado di colmare – con tutta la profondità ad esso prestatato dalla sua iscrizione nella realtà, al margine tra orizzonti biografici e mitici – i vuoti lasciati nella costruzione testuale.

II. La voce dell'(anti-)eroe

Numerose osservazioni autoriali rimandano ad un personaggio ricettacolo, non del tutto dissimile da quelli delineati dal 'racconto vuoto' e dal *nouveau roman*. Le sue caratteristiche, il non essere "massiccio e imprescindibile", stabiliscono opposizioni tra il protagonista ideale e lo spazio reale: la stessa aggettivazione è usata dall'autore quando definisce in *Donna di Porto Pim*, il riferimento prossimo, non il "qui" ma il "dove", esattamente "il nostro dove imprescindibile e massiccio" che si oppone all'"altrove teorico e plausibile" offerto dagli "onesti libri di viaggio"³². Si

²⁹ La componente della scrittura borgesiana è ricordata da Segre, quale costituente di "un assurdo regolato e strutturato" (C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino, Einaudi, 1985 p.226).

³⁰ Ne "le sue storie", si ricorda "l'uso di invertire i fatti", *PI* p.27 che trova un'eco sia nella struttura d'insieme del volume che nel primo capitolo del libro successivo, "*Dalla fine all'inizio*", cap.I-1 in *PN*.

³¹ L'immagine leopardiana si scopre gradualmente: "sudava le sue incomprensibili terzane" (in *PI* cap.I-12 p.25), il "poeta" (cap.I-14 p.26). Si comporta "come se conoscesse l'altra parte dei gesti" (cap.I-9 p.22) mentre Maria do Carmo, "chiave" del racconto vede dall'altra parte del quadro (*GR* p.11 e "ho capito perché hai codesta espressione, perché tu vedi il rovescio del quadro, che cosa si vede da codesta parte?", p.24).

³² "Prologo" in A.TABUCCHI, *Donna di Porto Pim [DP]*. Palermo, Sellerio, 1983 (1986) p.9, *versus* a proposito dei personaggi, "loro si sono sempre rifiutati di mostrarsi a tutto tondo, di saturare il mio

conferma e si esplicita, secondo la formulazione autoriale: "il rifiuto dello statuto rigido del personaggio e l'accettazione di prendere il suo posto, quando egli lo ritenga necessario, quando Io lo ritenga necessario o quando Io e il personaggio, di comune accordo, conveniamo che ciò sia necessario"³³. La presenza autoriale, i riferimenti collettivi e gli stretti legami che uniscono spazio e personaggio colmano le assenze testuali, esaltando infine la discussione del punto di vista. Sembra infatti esprimersi al cuore dei racconti³⁴, l'orizzonte di un eroe.

L'emergenza tematica dell'eroe allegorico

Con *Sostiene Pereira* (1994), si afferma un nuovo tipo di protagonista. Il sottotitolo "Una testimonianza" installa la finzione in un rapporto diretto con la realtà storica attraverso un filtro soggettivo rivendicato: la relazione di un'esperienza vissuta poggia su una percezione esclusivamente individuale, quella di Pereira. Il suo carattere parcellare si riallaccia alle problematiche della memoria, che figura quale tema narrativo, e al progetto di "micro-storia"³⁵. I suoi necrologi – in cui si scoprono il suo rapporto con la letteratura – come le sue origini (il mestiere di suo padre)³⁶ e ogni suo gesto seguito a passo a passo lasciano intravedere una concezione della vita e un'iscrizione individuale nella Storia: il personaggio complesso e dubitativo esce però dalle contraddizioni³⁷ entro la fine del racconto. In una celebre "Nota" conclusiva, l'autore affida al "personaggio in cerca d'autore",

Io con una presenza massiccia e imprescindibile, lasciando ampie camere d'aria, zone di vuoto" (A. TABUCCHI, *Il monolocale del racconto cit.*, p.13).

³³ A. TABUCCHI, *Doppio senso* in "Alfabeta", 69 (febbraio 1985), II p.4.

³⁴ Riferendosi alla nota riflessione di Maurice BLANCHOT (cfr. "Un libro anche se è frammentario, ha un centro che lo attrae [...]. Centro fisso, che si sposta ..." in *Lo spazio letterario* p.3), il critico osserva a proposito di *Requiem*: "L'ordine di comparsa dei personaggi segna il progressivo addentrarsi dell'"Io" nel blanchotiano centro ipotetico del testo.", TRENTINI, *op. cit.* p.174. La costituzione progressiva dell'io tramite gli incontri riprende la trama tabucchiana ormai consueta di *NI*

³⁵ La "storia di Pereira", associata a un momento di "imposizione del personaggio" nell'opera tabucchiana (ivi, "la storia è solo uno sfondo e l'elemento strutturante del romanzo è piuttosto la formazione esistenziale del personaggio", p.68 e cap.6.0 p.221 e succ.) è ampiamente ricevuta in Italia quale testimonianza storica e ideologica come ne attesta in particolare Flavia BRIZIO-SKOV ("Sostiene Pereira: la crisi dell'intellettuale tra Storia e Letteratura" in *op. cit.* p.127 e succ.).

³⁶ La stessa aggettivazione è ripresa per descrivere il suo aspetto fisico ("lui era grasso, soffriva di cuore e aveva la pressione alta" in A. TABUCCHI, *Sostiene Pereira [SP]*. Milano, Feltrinelli, 1994 p.7, "un uomo grasso e attempato" p.28 e *passim*) e nella stessa frase s'introduce simultaneamente il suo maggior tratto psicologico, con le sue origini: "si mise a pensare alla morte" e "sarà perché suo padre [...] aveva un'agenzia di pompe funebri che si chiamava Pereira La Dolorosa", p.7.

³⁷ Cfr. "Le azioni del protagonista [...] risultano essere sempre in opposizione alle sue parole." ivi, p.138.

"anima" che "vagava nell'etere" e desiderava "raccontarsi, per descrivere una scelta, un tormento, una vita", una parte della responsabilità autoriale e vi associa l'origine del racconto³⁸. Raggiungiamo così Anna Dolfi quando osserva che tra diario e racconto, è la finzione letteraria a rimanere vincente³⁹. Le tecniche letterarie impiegate allo scopo di dargli peso e spessore, senza però rinunciare al margine libero solitamente lasciato al lettore, appaiono frutto di una nuova riflessione. L'onnipresenza di Pereira rafforzata dal suo pesante fisico è bilanciata e alleggerita dalle insicurezze ed interrogazioni che nutrono il protagonista: non si impone uno sguardo chiaro ed univoco bensì il dubbio insinuante dell'intellettuale più volte avvertito⁴⁰. Ci appare infatti che l'originalità della narrativa poggi soprattutto sulla costruzione inconsueta del protagonista che, per riprendere *a contrario* le parole dell'autore (cfr. *supra* n.32), "satura" letteralmente lo spazio testuale. Il risveglio del rappresentante di un "pensiero debole" che sottende la *fabula* pone di nuovo al centro dell'attenzione una costruzione identitaria in corso⁴¹. Nonostante la sua finale ribellione – che ne fa l'erede distante dei personaggi sovversivi già incontrati in *Piazza d'Italia* –, Pereira non può che essere considerato come un anti-eroe la cui fragilità paradossale è uno dei pregi. Il protagonista rivitalizza però la discussione intorno all'interpretazione ideologica dei gesti e porta con sé un abbozzo di riflessione tematica sul fatto eroico.

La coagulazione di entità collettive

A pochi anni di distanza, nel racconto *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997), l'impostazione dei personaggi fornisce un'eco al volume precedente⁴². Il racconto comporta una doppia dedica che si rivolge insieme

³⁸ SP p.209 e cfr. *Apparizione di Pereira in Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*. Milano, Feltrinelli, 2002.

³⁹ Anna DOLFI indica la prepotenza dell'*inventio* nell'opera: "In un confronto tra i generi e le forme del *journal* e del romanzo, è quest'ultimo a nostro avviso a risultare vincente: la 'finzione' vede in somma più della cronaca, non descrive ma coglie suggestioni, ride degli stereotipi e sfugge alla ripetitività inevitabile nelle sia pur alibi, geniali trascrizioni di un 'vero' che si presenta a tutti con elementi di omogeneità.", "Tabucchi e il viaggio, illusione e specularità", cit., p.182.

⁴⁰ "Pereira non sa, sostiene" in SP p.46.

⁴¹ Remo Ceserani sottolinea "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 [...])" in R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*. Torino, Bollati Boringhieri, 1997 p.203.

⁴² Anche se presenta sotto più versi l'originalità di "un romanzo anti-giallo" (cfr. BRIZIO-SKOV cit. p.151 e n.2), il racconto riprende dal precedente il rapporto tra un uomo giovane (Firmino dopo Monteiro Rossi) e uno anziano (Loton dopo Pereira), con caratteristiche fisiche non dissimili (cfr.

a una persona reale, il giudice Antonio Cassese, e a un personaggio fittizio posto sullo stesso piano, Manolò il Gitano, lo zingaro che trova un corpo senza testa nella *fabula*. Senza discostarsi tanto dalla tradizione stabilita della dedica "motivata" di forma "breve"⁴³, il secondo riferimento evoca, dall'apposizione definitoria "il Gitano", una sorta di tipo sociale astratto: il procedimento iscrive all'evidenza l'opera sulla scia dei racconti che portano un indirizzo "par métempse, à l'un de leurs personnages". Non è propriamente una "dédicace au héros, c'est-à-dire à son principal objet"⁴⁴, ma si tratta di un rimando ad un decisivo "personaggio di finzione", in particolare dal punto di vista della problematica sociale che introduce e che percorre trasversalmente l'insieme del volume: "entità collettiva coagulasi in entità individuale", esso simboleggia quell'immensa umanità respinta ai margini della società⁴⁵. Spino nel *Filo dell'orizzonte* non riceve una determinazione molto diversa. La divulgazione dell'origine del suo nome, contrazione "inventata" in omaggio al filosofo Spinoza, e il suggerimento della loro comune identità sefardita associata all'intitolazione, determinano tardi – nel peritesto autoriale in seno alla "Nota in margine" – un protagonista rimasto infatti quasi sconosciuto durante l'intreccio⁴⁶. Come sottolineato da Michel Collot, "la ligne d'horizon est la marque exemplaire de cette alliance entre le paysage et le sujet qui le regarde"⁴⁷. Il concetto, che mette l'accento su un rapporto di solidarietà con lo spazio, rinvia ad una ottica d'appropriazione territoriale, ma secondo un 'punto di vista' molto

supra, n.36, il ritratto di Pereira, da paragonare con quello dell'avvocato "obeso" in A. TABUCCHI, *La testa perduta di Damasceno Monteiro [TP]*. Milano, Feltrinelli, 1997 p.110). Nei due casi, ma con un rovesciamento dei ruoli, l'uno porta l'altro a riprendere in esame i suoi valori e principi etici.

⁴³ Cf. "Le XIX^e siècle (au moins) a eu une forme intermédiaire" de "dédicace motivée – où la motivation prend généralement la forme d'une brève caractérisation du dédicataire, et/ou de l'œuvre dédiée." in G.GENETTE, *Seuils*. Parigi, Seuil, 1987 p.116-117. Antonio Cassese, autore di una relazione sulle condizioni di reclusione nelle prigioni europee, sembra aver ispirato in parte le parole dell'avvocato Loton (cfr. BRIZIO-SKOV, *op. cit.* p.166 e n.32).

⁴⁴ Il primo rinvio evoca il "rôle de modèle attribué au dédicataire, censé avoir inspiré le personnage", anche se la fonte di ispirazione è qui indiretta. GENETTE, *op. cit.* p.124 e 125.

⁴⁵ "Nota" in *TP*, p.239. Un'acuta sensibilità all'antropologia sociale si esprime ulteriormente sullo stesso argomento ne *Gli zingari e il Rinascimento. Vivere da Rom a Firenze*, un saggio-reportage (Milano, Feltrinelli 1999).

⁴⁶ La definizione-chiave del "luogo geometrico" come prospettiva e fonte di orientamento sottolinea le sue paradossali relatività e instabilità in funzione della posizione degli osservatori (il pronome collettivo "noi" insiste su un sistema di valori propri a un gruppo, mentre associa autore e lettori cfr. il "filo dell'orizzonte, di fatto, è un luogo geometrico, perché si sposta mentre noi ci spostiamo", A. TABUCCHI, *Il filo dell'orizzonte [FO]*. Milano, Feltrinelli, 1986 e 1991, p.107).

⁴⁷ M. COLLOT, *L'horizon fabuleux*. Parigi, Corti, 1988, t.1 p.12.

soggettivo e fondamentalmente parcellare⁴⁸. L'ipotesi di attingere la linea d'infinito è espressa quale augurio impossibile, in un'allusione alla magia (cfr. l'espressione "per sortilegio"). Senza effetto conclusivo, l'ultima parola sembra di conseguenza sospesa ad un'ultima metafora spaziale, che apre sull'immagine di una vita d'erranza, in cerca di un inaccessibile obiettivo personale. Rappresentante di un'altra "entità collettiva" poiché "come molti della sua gente" nomade⁴⁹ e ricettacolo potenziale di varie intenzioni e di influenze plurali, il protagonista tende a rivestire decisive dimensioni allegoriche.

Il "romanzo in forma di lettere" e la voce del personaggio assente

Prima apparso da Feltrinelli nella solita collana "I Narratori", il volume *Si sta facendo sempre più tardi* (2001), si presenta sotto il segno di una – non meno solita – ambiguità generica. La discreta menzione "romanzo in forma di lettere"⁵⁰ rinvia sia al riferimento più canonico tra i generi narrativi, il romanzo (il cui potrebbe far aspettare un rafforzamento del personaggio di tipo classico), sia ad un componimento più specifico, ricoperto dall'allusione alla forma epistolare. Si evita la tradizionale dicitura "romanzo epistolare", i cui codici infatti non sono propriamente rispettati dal volume, per vari aspetti più prossimo ad una raccolta di racconti brevi, in primo luogo associati – nonostante la loro apparente diversità (le originali formule titolari, le ambientazioni internazionali e certi motivi tematici propriamente diversi) – da comuni atmosfere e tematiche strutturali⁵¹. Senza chiarire pienamente l'accento posto sulla molteplicità delle componenti, più che sul carattere unitario abitualmente prestato al genere romanzesco, il

⁴⁸ Il rapporto tra orizzonte e paesaggio è ravvicinato dallo studioso, del rapporto di una parte con il tutto: "le paysage est partiel parce qu'il est partial." (ivi. p.15).

⁴⁹ Cfr. "come molti della sua gente il filo dell'orizzonte se lo portava dentro gli occhi" in *FO* p.107. La ripetizione del predicato "spostare" e l'impiego di "raggiungere" insistono sul tema dello spostamento e orientano *a posteriori* la lettura verso l'importanza accordata alle progressioni letterale e simbolica del protagonista.

⁵⁰ Cfr. il sottotitolo è apposto non sulla copertina, ma in pagina titolare interna (A. TABUCCHI, *Si sta facendo sempre più tardi* [SF]. Milano, Feltrinelli, 2001 p.5) come in quarta di copertina, e nell'ultima sezione del volume – che riveste la funzione di una nota conclusiva – "Post scriptum" (cfr. la prima riga "questo romanzo in forma di lettere", *SF* p.223).

⁵¹ L'autore si è soffermato più volte sulla sua diffidenza rispetto alla categoria romanzesca, in particolare a proposito di *Piazza d'Italia* (cfr. la "Nota alla seconda edizione" in *PI* p.7) . La scelta della menzione e l'allusione al genere letterario settecentesco sono qui deliberate e lo scrittore spiega nel "Post scriptum" citato, come nel testo *In rete* ovvero "nei dintorni di *Si sta facendo sempre più tardi*", la sua reinterpretazione del romanzo epistolare (*Autobiografie altrui* cit. p.111)

commento peritextuale tende ad affermare solidi legami intratestuali con l'opera d'insieme, in corso di elaborazione. È sottolineato il compito affidato al lettore che deve "immaginare" le risposte delle ricevatrici putative; i testi appaiono quindi legati trasversalmente dalle assenze a cui danno voce. Inoltre i primi riferimenti ad uno "scherzo della memoria" e, maggiormente, la denotazione della forma epistolare quale "equivoco messaggero" stabiliscono espliciti rapporti di continuità con le raccolte anteriori. Principale tema strutturale, ma anche forse fonte di ispirazione per il clima (diegetico) e il tono dei racconti, l'equivoco si presenta quindici anni prima nella nota introduttiva al volume *Piccoli equivoci senza importanza* sotto forme molteplici, tramite un'enumerazione paratattica che giustappone quasi sinonimi e locuzioni illustrative⁵², come a rendere conto dell'impresa di reperimento che avrebbe presieduto alla creazione. La prefazione alla raccolta *L'Angelo nero* si rifà peraltro al "sorriso ingannatore" della memoria che percorre i racconti riuniti per l'omaggio montaliano⁵³. Si conserva e si conferma l'interesse profondo per l'equivoco, scherzo o inganno sorridente, sempre in stretto rapporto con il ricordo o il nostalgico desiderio di "poter rivivere l'Irripetibile" ma ormai pienamente inteso in senso etimologicamente vocale. L'illusione di "varcare la distanza con la persona lontana"⁵⁴ rimanda quindi ad un personale spazio mentale esaltante il duplice valore geografico e temporale della lontananza, che comporta addirittura il distacco dai defunti.

Eroismo e verità

Si potrebbe reperire nell'opera il senso di un *crescendo*, dai primi "piccoli" equivoci, all'insistente, "petulante, questuante, insinuante" ritorno di "quello che è stato" (AN p.10), che si prolunga in non meno "querule storie" (SF p.228), verso un *climax*. Il riferimento originario ad una singolare "vocazione" che porterebbe l'autore a reperire l'equivoco implica il carattere involontario di "un'attrazione irresistibile" perché "un'attrazione

⁵² "Malintesi, incertezze, comprensioni tardive, inutili rimpianti, ricordi forse ingannevoli, errori sciocchi e irrimediabili", in *PE* p.7. L'autore ricorda e insieme si discosta dalla tradizione barocca che dette nascita al concetto: senza giungere a livello di "metafora del mondo" – ossia ad una denotazione ontologica di carattere assiomatica e in qualche maniera totalizzante – come la concepiscono Calderòn e l'arte barocca, vi rappresenta un punto di convergenza concettuale.

⁵³ AN, p.10.

⁵⁴ SF, risp. p.225 e 224.

ricambiata" (*PE* p.7), e ricorda l'importanza primordiale della voce nella nascita del concetto di "equivoco"⁵⁵. Le numerose voci equivalenti lasciano ormai trasparire l'aspirazione a un eroe assente, in parte riconducibile a una forma di *saudade* del personaggio. La speranza di ritrovare un oggetto della mancanza tramite forme di illusione conscia o l'abbandono alla nostalgia in casi di frustrazione nutrono più narrative. Gli oggetti della mancanza possono essere se stessi: se stessi giovani, se stessi unificati e in accordo con se stessi, i padri e le persone amate. Simultaneamente, l'eroismo giunge a livello di tema letterario.

Le figure femminili, possibili eroine?

Spesso in rapporto con la forma epistolare, l'eroismo si afferma come motivo tematico con figure femminili, se non assenti, difficili da afferrare, ma sempre eroiche in qualche misura: Maria do Carmo nel *Gioco del rovescio* (1981), agente della resistenza antisalazarista, e Marta *alias* Lise Delaunay in *Sostiene Pereira* (1994) – che trova un'eco nella figura della signora ebrea incontrata nel treno e costretta all'esilio – succedono a numerose protagoniste più o meno esplicitamente associate al motivo del coraggio⁵⁶. L'arco di tempo percorso non smentisce un profilo comune, provvisto di tratti costanti. Mentre nel primo volume, in *Paradiso celeste o Voci*, le umbratili narratrici stentano a delinearsi, Alice nel *Gatto dello Ceshire* figura, anche se soprattutto per eredità letteraria, una più plausibile eroina: avvolta di influenza *in fine* funesta, come la *Donna di Porto Pim* (1983) della raccolta eponima, porta a passo a passo, uno scherzo infantile dopo l'altro, il personaggio maschile alla rovina. Si dimostra, ma si subisce anche all'occasione, la forza di attrazioni nefaste. È la ribellione a caratterizzare invece le donne che riescono a seguire un cammino proprio. Così l'allusione titolare alla rivoluzionaria in *Dolorès Ibarurri versa lacrime amare*, trova spessore quale vero e proprio personaggio qualche anno dopo nel racconto epistolare *Lettera di Mademoiselle Lenormand, cartomante, a*

⁵⁵ Menzionata già da N. TRENTINI, "l'etimologia *equi-vox*" (*op. cit.* p.56), è probabilmente più importante di quanto potrebbe sembrare (cfr. anche lo studio dell'evocare, del convocare, dell'irrevocabile equivoco, della lettera equivoco messaggero, e della vocazione: *ivi*, p.131-138). È stato infatti ritradotto in francese il volume *PE*, prima intitolato "*malentendu*" (*Petits malentendus sans importance*. Parigi, Christian Bourgois, 1987), e ormai "*équivoque*" anche in francese (*Petites équivoques sans importance. Id.*, Gallimard, 2006. Si ignora il senso abituale di un francesismo, a profitto dell'etimologia conservata.)

⁵⁶ Il coraggio appare infatti celato negli atteggiamenti delle narratrici delle novelle *Aspettando l'inverno e Stanze*, della raccolta *Piccoli equivoci senza importanza* (1985) che paiono sacrificate a profitto di destini altrui, sposo o fratello.

Dolorès Ibarurri rivoluzionaria del volume *I Volatili del Beato Angelico* (1987). Il progetto di una predizione vi consente alla mittente di raccontare la tragica vicenda della ricettrice, non priva di dimensioni epiche⁵⁷. Similmente la *Lettera di Calispo, ninfa, a Ulisse, re d'Itaca* fa affrontare alla mitica figura femminile la tortura smisurata e senza fine di un eterno ritorno dell'assenza⁵⁸. La crudeltà e l'amarezza che segnano diversamente il percorso della protagonista principale nella novella *Staccia buratta* di *L'Angelo nero* (1991) completano un ritratto doloroso, esaltando la vanità del successo sociale e l'impossibilità di una rivincita personale⁵⁹. Segnate da qualche attributo fisico elementare⁶⁰, per lo più inafferrabili, spesso sostengono legami privilegiati con universi immaginari o memoriali, e appaiono inseguite dall'infelicità. Più decisivo sembra il loro integrarsi in rapporti passionali, su cui l'autore ha avuto occasione di soffermarsi⁶¹. Oltrepassate le prove, emerge, nell'oscurità di un destino, una forma di lucidità "cieca" del personaggio di cui paiono particolarmente capaci le *silhouettes* femminili.

Il ritorno del personaggio e l'eco

La "finezza" con cui si compongono gradualmente i personaggi è portata a una scala superiore, e forse alla "sofisticazione"⁶² in una strategia trasversale all'opera narrativa: certi protagonisti sono ripresi da un volume

⁵⁷ Un altro destino funesto aspetta la donna amata de *L'Amore di Don Pedro* nella stessa raccolta, ma essa rimane – si potrebbe dire – fuori cornice. Si noti che nella celeberrima *pièce* teatrale *La reine morte* (1942) di Henry de Montherlant, mai citata da A. Tabucchi che sembra ispirarsi direttamente alla storia portoghese, l'accento è posto, già dal titolo, sulla figura della regina assente e non sull'affetto del re, qui sprozzionato in tutti i sensi.

⁵⁸ Il riconfermarsi con ogni onda del tempo che passa, e separa dall'amante mortale, pone sul benedetto stato di immortalità proprio degli dei e semi-divinità, uno sguardo poco invidioso e molto originale. Il potenziale prolungarsi *ad infinitum* dell'attesa disperata di Calispo le conferisce la potenziale dimensione (anche se non sfruttata) di un'eroina tragica.

⁵⁹ Simile alle donne incontrate nei racconti di *PE*, la narratrice si è ribellata contro l'insuccesso, e giunge (grazie a varie astuzie) a una certa notorietà nel suo campo professionale. Il fallimento dei rapporti intimi suscita il momento di svolta esistenziale – e forse ideologica – in cui viene colta.

⁶⁰ Cfr. C. BOSCHI, *La spazialité* cit. p.337-338 e 341.

⁶¹ "Ho l'impressione che le persone che hanno conosciuto grandi passioni abbiano compreso qualcosa di più della vita, perché, sebbene nel preciso istante della passione siano state cieche, in seguito hanno acquistato una forma peculiare di lucidità." in Carlos GUMPERT (a cura di), *Una conversazione...* cit. p.80. L'autore conferma e spiega che i personaggi femminili sono più suscettibili di venire associati al motivo dell'infelicità p.81-82.

⁶² Cfr. C. SEGRE, in quarta di copertina all'edizione del 1993 di *Piazza d'Italia*: "I lettori di Tabucchi sanno con che finezza, persino sofisticazione, egli abbia poi sviluppato le sue invenzioni fantastiche, realizzando un cosmopolitismo anche culturale..."

all'altro⁶³, e i nuovi elementi riportati al loro riguardo – al ritmo delle pubblicazioni successive e della ‘costruzione dell'opera’ – vengono ad illuminare intrecci anteriori sotto un giorno diverso (o ad oscurarli), richiamando le fonti infinite della rilettura e invitando pure a praticarla. La ripresa e la congiunzione di due personaggi di *Notturmo indiano* – che intervengono rispettivamente ai capitoli 4 e 6 – sotto la forma dell'unico interlocutore dello scrittore, nei testi epistolari di *La frase che segue è vera. La frase che precede è falsa.* della raccolta *I Volatili del Beato Angelico*, sembra apparentarsi ad una mimesi narratologica dell'impiego dello specchio⁶⁴. Con lo statuto di pagine della corrispondenza dello scrittore, lasciando supporre l'identificazione del narratore di *MI* con la persona dell'autore, la novella complica invece l'identità del personaggio di Xavier, amico perseguitato e "doppio" del narratore⁶⁵. Il nome Xavier Janata Monroy vi designa l'interlocutore ‘reale’ che manifesta sorprendenti somiglianze con l'ospite della Theosophical Society, ovvero un altro personaggio fittizio dello stesso volume *MI*⁶⁶. Il paradosso di Epimenide – che fornisce il titolo alla novella di *VB* – introduce una dinamica cognitiva⁶⁷ in cui si ritrova forse l'unità dei racconti: l'emergenza cartesiana di un punto di vista dominante – quello di una verità della scrittura – è precisamente assicurata da questo movimento contraddittorio di confronto e che

⁶³ Altri scrittori contemporanei fanno ricorso a questo procedimento: citiamo per es. le riprese tra i protagonisti dell'opera narrativa di Benni (cfr. lo studio di Mathilde Lenoir, *Mémoire de D.E.A.*, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2000).

⁶⁴ Certe tematiche brevemente abordate dal racconto lungo trovano un'eco estesa nella novella, in cui le problematiche e i riferimenti messi in gioco intervengono ‘frontalmente’ nella discussione (nomi dei personaggi, luoghi come "la Theosophical Society di Madras", argomenti di poetica come "l'opera di Fernando Pessoa" in *VB*, p.42). Come uno specchio simbolicamente posto di fronte all'opera scritta, la novella ne riproduce una parte magnificata, con certi particolari difformi, per specificarla: la risemantizzazione *a posteriori* suscita una reinterpretazione e una rilettura del testo di partenza.

⁶⁵ Cfr. Anna DOLFI, *Tabucchi. la specularità e il rimorso*. Roma, Bulzoni, 2006, cap.2. "Il reale e il suo doppio" p.41 e succ.

⁶⁶ Portando al racconto lungo un'interpretazione che vi si trovava inclusa quale possibile orizzonte, la novella mette l'accento sulla contribuzione delle filosofie non occidentali al primo intreccio, offrendogli altrettante chiavi interpretative distinte da quelle anteriormente suggerite dal riferimento limitativo alle sole posizioni di pensatori europei (tra i quali Blanchot, Hesse e Pessoa). Cfr. anche Walter GEERTZ, *Il filo dell'orizzonte di Antonio Tabucchi: una lettura della morte in Piccole finzioni* cit., p.114.

⁶⁷ Béatrice GODART-WENDLING ricorda che il paradosso non mira solo a "poser une simple contradiction entre le vrai et le faux, mais à faire passer alternativement (et donc temporairement) du vrai au faux et vice-versa" (in *'Je mens', histoires sémantique et logique d'un paradoxe dans Le paradoxe en linguistique*, dir. R. LAUHEER et P.J. SMITH. Genève, Droz, 1996, p.201).

oltrepassa ogni termine⁶⁸. Altre figure appaiono propriamente quali presenze "umbratili" in un contesto tematico comune: quello dell'assenza. Il ritorno di Tadeus e di Isabel/Magda⁶⁹ protagonisti noti ai lettori dell'opera, incontrati da più decenni e sotto varie luci, è stato preso in esame da più studiosi. Ci pare decisiva la "consapevolezza che [...] hanno della condanna (esistenzialmente fatale) che porta a essere (e che comporta l'essere) non sintonici [...] rispetto agli altri, alle storie, alla vita"⁷⁰. Mentre "i ruoli dei soggetti si avvicinano da libro in libro", la figura di Tadeus si afferma – in particolare in *Requiem* (1991) – quale possibile padre letterario⁷¹. Dopo l'interrogazione parossistica sull'assenza del personaggio presentata in *Si sta facendo sempre più tardi*, l'argomento si ripropone insieme al tema dell'eroismo⁷² nell'ultimo volume.

Leopardi e l'eroismo come tema

Prima ancora di *Tristano muore*, la novella *Antero de Quental* nella raccolta *Donna di Porto Pim* porta in sottotitolo la designazione paragenetica "Una vita". Oltre al comune rinvio alla forma biografica, essa autorizza un sostanziale margine di libertà rispetto alla rappresentazione dei fatti storici. La necessaria centralità di una tematica annunciata e di modi fondamentalmente soggettivi ravvicinano il volume ad altri precedenti progetti di micro-storia, tra cui *Sostiene Pereira*. La messa in scena dell'oralità, grazie ad artificiali giustificazioni che portano all'introduzione

⁶⁸ Il racconto breve mette l'accento sul carattere frammentario del precedente, e ne riconsidera sotto un angolo diverso i valori referenziali e metaforici. Un andirivieni potenzialmente infinito si stabilisce così tra le due narrative, che sembra mimetizzare la meccanica dello specchio convesso della pittura barocca.

⁶⁹ Ricordiamo che Isabel e Magda appaiono in *NI* (1984), insieme p.35-36; in *AN* (1991) nel primo racconto *Voci portate da qualcosa impossibile dire cosa*, risp. p.20-23 e 24, con Tadeus p.19, 21-24 e 27-28, e quest'ultimo, anche nel secondo racconto, *Notte, mare o distanza*, p.31-34, 36, 41-45, 48; in *Requiem* (Lisbona, Quetzal Editores, 1991, trad. it. Sergio Vecchio, Milano, Feltrinelli, 1992), Isabel s'incontra (p.41, 43, 46-47, 97, 102, 106) insieme a Tadeus (p.32-34, nel cap.3 p.37-49 e 56); Isabel in *Forbidden games* di *SF* (2001), p.45; e Taddeo in *Tristano muore [TM]* (*Id.*, 2004), p.20. La simbolica speculare legata alle due figure femminili è presa in esame da Anna Dolfi nella sezione "Immagini e identità speculari" in *Tabucchi. la specularità...* cit., p.104 e succ.

⁷⁰ Ivi, p.250. Queste figure ricorrenti sembrano sapere perfino della loro morte, il che tende a consentire loro lo statuto di importanti (anti-)eroi nell'opera. Non sono segnati dalla responsabilità di salvare l'umanità, né di restaurare la dignità dell'uomo bensì dal compromesso e da caratteristiche del tutto rovesciate rispetto a quelle dei tradizionali eroi. Cfr. J.P. LANDRY, *op. cit.*, p.8.

⁷¹ Cfr. TRENTINI, *op. cit.*, p.176 e 186.

⁷² Si noti che quei personaggi particolari intervengono spesso in contesti di discussione ironica dell'eroismo (cfr. per es. "Non faccia tanto l'eroe, rispose l'uomo, il mio compito è dare lezioni di vita, e se lei conosce già la lezione a memoria, la ripassi, che le fa sempre bene.", *Notte, mare o distanza* in *AN*, p.45).

nell'intreccio di uno scrittore assolutamente muto, in posizione ideale di testimone e di autore-ascoltatore, insiste di nuovo sulla concezione della letteratura come ricettacolo di voci. In questo contesto, la discussione dell'atto di eroismo e della stessa natura dell'eroe, riveste dimensioni sia storiche che psicosociologiche. Succede all'inizio del volume, in mezzo a ricordi irrelati, l'irrompere traumatizzante della morte, e insieme, dell'avvenimento improbabile che diede origine al cosiddetto atto di eroismo di Tristano⁷³. La ricerca di un'origine dell'atto, insistentemente verbalizzata⁷⁴, mette in rilievo la confusione mentale di chi narra, mentre preannuncia un fatto importante⁷⁵. Il ricorso a numerosissime ellissi induce ripetute allusioni alle competenze degli interlocutori (ma anche del lettore) che i personaggi non hanno. In quanto il narratore giovane, Tristano non può sapere che sta per diventare, quasi contro la sua volontà, un eroe, e ulteriormente un personaggio letterario; inoltre, in quanto protagonista di un racconto, Tristano non può ancora conoscere la fine della storia⁷⁶. La messa a distanza del personaggio eroico sembra l'occasione di un doppio discorso con portate filosofico-esistenziale e poetica⁷⁷. Il motivo della "paura" stabilisce un legame tra la storia in corso di narrazione ed altre già narrate, mentre il "tu" coinvolge più che mai il lettore, rinviandogli ogni domanda rimasta senza risposta⁷⁸. In ogni caso Tristano è già un eroe letterario,

⁷³ "... e a quel punto dal fondo della piazza sbucò un ragazzo [...]" in *TM* p.14. Si noti che l'inizio dell'azione raccontata non corrisponde con l'inizio di una frase ma risulta invece una rottura inaspettata, dopo l'istaurazione di una *suspense* dialogica forse esagerata.

⁷⁴ "...Vorrei cercare di cominciare dal principio, ammesso che il principio esista, perché... dove comincia la storia di una vita, voglio dire, come fai a scegliere?", "Ma un fatto comincia con un fatto?" e "uno fa una cosa, e quella cosa che fa determina il corso della sua vita, ma quell'azione che compie è difficile che nasca come per miracolo" *ivi*, p.12.

⁷⁵ È già nota al lettore la problematica dell'eroismo, per un'allusione indiretta del narratore che critica un'opera dello scrittore ("quello che mi è piaciuto del tuo romanzo è la ferratissima indagine sulla natura dell'eroismo, della fedeltà, dell'infedeltà, del piacere e dei sentimenti" *ivi*, p.13), all'inizio dello stesso paragrafo (notevolmente lungo, poiché la sintassi sembra seguire e mimetizzare il soffio irregolare del narratore).

⁷⁶ L'istante che succede allo sparo (brevemente narrato dall'espressione "lo fece secco") è "il momento che entrarono in azione le furie vendicatrici della tragedia greca" perché "con la morte la vita aveva ripreso" (*ivi*, p.14). E cfr. "Tristano non sa ancora di essere un eroe" (due volte) e "e con quella mitra diventò l'eroe che sai" *ivi*, p.43-44, e p.46.

⁷⁷ All'evocazione citata della "tragedia greca" succede la rappresentazione del personaggio illuminato dal sole "come si addice alle scenografie dei film a colori per gli eroi" *ivi*, p.49. Proprio perché non lo vuole, Tristano diventa il porta-bandiera di un vittoriniano "mondo offeso".

⁷⁸ "Perché anche gli eroi hanno paura, questo lo hai detto anche tu." *ivi*, p.43. Mentre l'osservazione allude nell'intreccio al libro scritto in passato dall'autore convocato da Tristano, lo stile del brano e i vocaboli ripresi ricordano la novella *Voci portate da qualcosa impossibile dire cosa* cit., di *AN*, in cui

quello del *Dialogo di Tristano e di un amico* (1834) di Leopardi, "la figura di colui che guarda il mondo con grande scetticismo, pessimismo e grande amarezza"⁷⁹. Tutto giocato sul tono dell'ironia⁸⁰, il racconto leopardiano introduce uno scrittore fallito, autore di un "libro malinconico [...], sconsolato, disperato" che critica severamente la propria opera, quando aveva "pazzia in capo"⁸¹, e, finalmente raggiunto il consenso, loda quanto più può la mediocrità intellettuale dell'epoca. Oltre al gioco intorno a figure autoriali, il Tristano di Tabucchi riprende dalle *Operette morali* il "desiderio di morte": in quanto "una linea silenziosa che per il corpo è la più propria, davvero intima e 'vitale'"⁸², l'ultimo confine sembra nella scrittura da interrogare, se non da frantumare, e si delinea in quanto momento estremo di verità.

* * *

Quando si osservano ovunque "similitudini e malintesi", e si assiste a una "contestata" e perfino a una "demolizione dell'eroe"⁸³, la figura eroica, proprio per la sua dimensione mitica⁸⁴ e il suo fascino trapassato riacquista interesse. Il nuovo personaggio riceverebbe tocchi dell'eroe barocco, per il suo "gusto del bizzarro e dei contrasti" e i suoi rilievi "sociali e teatrali", atti a "moltiplicare l'io"; e dell'eroe romantico, per la sua "solitudine" e l'uso

la sottile confusione tra le persone (autore, narratore, personaggi e lettore) introduce esplicitamente "un romanzo" (AN, p.20) e osservazioni critiche e poetiche.

⁷⁹ Secondo le parole dell'autore, in un'intervista con Bernard COMMENT e Davide BENATI accordata a Grazia CASAGRANDE alla rivista elettronica *Cafè letterario*, 18 ottobre 2004. E cfr. Giacomo LEOPARDI, *Operette morali*. Milano, Feltrinelli 1976 e 1992 p.227-234.

⁸⁰ La "strategia del travestimento" è ricordata da Antonio PRETE in quanto "grand jeu fondato sull'antifrasi, sull'esclamazione ironica, sulla finzione del ravvedimento" (*Le Operette morali: un libro poetico ovvero morale* (1989), introd. a G. LEOPARDI, *op. cit.*, p.27-28).

⁸¹ Ivi, p.227.

⁸² A. PRETE (ivi, p.28) stabilisce che la morte figura un naturale *climax* in mezzo ad altri confini di altre nature (poetica e filosofica), similmente contestati e attaccati dall'ironia nell'originale progetto leopardiano.

⁸³ Cfr. "partout se dessinent les chimères de la similitude, du quiproquo, des songes et des visions" Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*. Parigi, Gallimard, 1966 p.65. E cfr. "à travers toutes les époques on a assisté à la contestation du héros", J.P. LANDRY, *op. cit.* p.8, e "la démolition du héros" in Paul BENICHOU, *Morales du grand siècle. Id.*, 1948 (1988) p.128.

⁸⁴ I personaggi tabucchiani paiono vittime dell'errore di don Quichotte, ma anche dell'errore opposto, e tendono così a rivestire una dimensione mitica (cfr. "L'erreur inverse de celle de don Quichotte [...] prendre la réalité pour une fiction." e "le mythe illustre ainsi un état involontaire de la fiction", G. GENETTE, *Fiction et diction*. Parigi, Seuil, 1991 p.61).

della "confidenza"⁸⁵; ma sarebbe ancora un anti-eroe moderno, a livello diegetico, per i suoi fallimenti esistenziali⁸⁶ e postmoderno, infine, proprio per la sua incapacità a diventare uno stabile eroe. Anche se l'intimità con la morte consente a Tristano "la possibilità di una verità", quando "la maschera è caduta", risulta che la sua vita "non si può raccontare"⁸⁷. Un ritratto familiare di personaggio tabucchiano pare stentare a nascondere le interrogazioni autoriali. Esso ci pare infine profondamente segnato dalla concezione borgesiana: è "più importante"⁸⁸ di quello gli succede, anche se una figura dalle scarse convinzioni, priva di un determinato scopo, se non quello di raccontarsi. Più o meno apolitico e umanista, il protagonista tabucchiano sarebbe nella vita un eroe per caso, ma nel racconto, è un personaggio per destino. L'autore ricorda, citando Octavio Paz, "che i poeti non hanno biografia e che la loro opera sia la loro"⁸⁹. Nell'insieme della sua opera narrativa pare infatti profilarsi anche un personaggio strettamente biografico, una figura autoriale la cui misteriosa identità è sempre in questione. Se "la vita umana è un giuoco", "un sogno di un'ombra" o "la veglia di un automato"⁹⁰, il testo letterario può farsi *in primis* occasione di mettere il sogno o la veglia in prospettiva perché risalgano *in fine* gli sfuggenti automati o ombre. Come Borges nei suoi racconti non è esattamente Borges⁹¹, Antonio Tabucchi non appare nella sua narrativa pienamente quale se stesso, ma le voci a cui affida le vicende narrate ci paiono riproporre sotto forme variegata un'interrogazione trasversale sulla

⁸⁵ Cfr. Jean-François MAILLARD, *Essai sur l'esprit du héros baroque. Le même et l'autre*. Parigi, Nizet, 1973 p.167.

⁸⁶ "A partir du *Quichotte* toute aventure est vouée à l'échec. [...] les personnages de H. James, de Papini et de Kafka sont des professionnels de la défaite", Jorge Luis BORGES, *Le livre des désastres* (1978) in *En marge de "Préface avec une préface aux préfaces"*, *Œuvres complètes*. Tr. fr. Parigi, Gallimard, 1999 II, p.463.

⁸⁷ Antonio TABUCCHI e, per l'ultima citazione B. COMMENT, nell'intervista a G. CASAGRANDE cit. L'autore vi si sofferma anche sull'impossibilità del ricordo che porta Tristano ad assimilare le donne amate in "un'unica figura", mettendo in rilievo una dinamica mitica che ci pare comune a più suoi protagonisti.

⁸⁸ "Le personnage est plus important que ce qui lui arrive", in J.L. BORGES e Ernesto SABATO, *Conversations à Buenos Aires*. Tr. M. Bibard, a cura di O. Barone. Monaco, Ed. du Rocher, 1996 (2001) p.67.

⁸⁹ *DP*, p.10.

⁹⁰ G. LEOPARDI, *Proposta fatta dall'Accademia dei Sillografi* (1827) in *op. cit.*, p.80.

⁹¹ "Le Borges auteur, citoyen argentin, prix Nobel d'honneur, qui signe *L'Aleph*, n'est pas fonctionnellement identique au Borges narrateur et héros de *L'Aleph*", Jean-Pierre MOUREY, *Borges chez Borges* in *Poétique*, 63, settembre 1985, p.85.

fabbrica dell'opera letteraria⁹², dove le trasformazioni del protagonista, sempre in quanto cuore del racconto, riflettono i sintomi delle alterne tensioni della scrittura.

Carina BOSCHI

⁹² Dominique Budor sottolinea già i segni di un'affermazione della funzione autoriale in “ Antonio Tabucchi ou la quête d'une identité plurielle ”, *Identités italiennes*, a cura di M. Colin. "Transalpina", Caen, Presses Universitaires de Caen, 1998 p.132.