

**“LE TEMPS PRESSÉ” E “LE VOULOIR ÉCRIRE”
DI TRISTANO¹**

[...] che s’ha a fare di questo
libro ? [...] Non lo volendo
bruciare, serbarlo [...] come
un’espressione dell’infelicità
dell’autore...

Giacomo Leopardi, *Dialogo di Tristano e di un amico*

Je suis obligé de parler. Je ne
me tairai jamais. Jamais.[...].
Je ne peux pas me taire.
Samuel Beckett, *L’innommable*

[...] nel sogno potrò
fantasticare
ché tornino le Ombre,
le Ombre dell’Amore.
Kostandinos Kavafis, *Perché tornino*²

¹ I sintagmi di “temps pressé” e di “vouloir écrire” sono desunti dalla lezione inaugurale del corso su *La préparation du roman* tenuto da Roland Barthes al Collège de France nell’a.a. 1978-‘79. In quel corso, a dispetto di ogni possibile e diversa attesa, a essere in questione erano l’io, le sue pulsioni, e l’esperienza del lutto, l’impossibilità (e la ricerca) di vivere e di fare esistere l’oggetto d’amore perduto con la scrittura. L’età era dunque parte costitutiva del soggetto, visto che determinava l’importanza che, “nel mezzo” del cammino della vita (o, come nel caso di *Tristano muore*, alla fine della vita), assume lo sguardo sul tempo e l’uso che di quello sguardo e del tempo che si può fare nel poco “tempo” che separa ormai dalla morte.

² Cito, in ricordo anche di un altro scrittore (Alfonso Gatto), che aveva parlato del lamento delle madri per i figli morti in guerra (di cui diversamente in *Tristano muore*), dalla bella e recente edizione di Paola Minucci (Kostandinos Kavafis, *Poesie d’amore e della memoria*, a cura di Paola Maria Minucci, Roma, Newton Compton, 2006).

C'è una sorta di stridente contrasto tra il tocco leggero del pianoforte negli improvvisi di Schubert e l'aggressività sarcastica con la quale Tristano si rivolge al misterioso scrittore al quale affida *in extremis* le ultime riflessioni reclamando quella testimonianza che già aveva invano preteso il delirante protagonista dell'*Innommable* beckettiano. Eppure un rimando strutturale esiste con la raccolta D. 935, op. 142, di cui un personaggio (non casualmente un vinto) ricorda la stringente malinconia³, costituito com'è, quel rimando, dalla natura non preparata del lunghissimo e ininterrotto monologo che Tristano intrattiene, ancor più che con il/un fantasmato tu (prodotto allucinato dell'io, come nel caso di Beckett ?), con se stesso, nel tentativo di rileggere, oltre ogni deformante mito indotto e sovrapposto dal racconto degli altri, la propria storia. Giacché la divagazione allucinata (al limite della morte, ma si ricordi che anche *Requiem* era stato definito "un'allucinazione") che dà informale forma al volume anche con gli insistenti ritorni su immagini e gesti che non possono che qualificarsi come ossessivi (lo sparo, la morte del bambino, il grido della donna, che seguono non a caso l'evocazione dell' 'improvviso' di Schubert quasi mimandone il ritmo), ripercorre sentimenti e pensieri, riaprendo ferite, facendo intravedere colpe nascoste. Permettendo alla coscienza di sostituirsi all'agiografia tramite l'esercizio arduo e mascherato della confessione. Possibile (e nei limiti del possibile) solo quando si approssima la morte, proprio come era avvenuto negli *Impromptus* del grande musicista, scritti nell'anno che ne avrebbe preceduto la fine. A restare, in un caso e nell'altro, non sono che dei brevi condensati di quanto – non previsto – si modula a un tratto per raggiungere inopinatamente per schegge e frammenti una verità che può adombrarsi solo con poche note o parole. E a partire da pochi, frammentati ricordi.

³ Cfr. « Tristano parlava di Schubert quel giorno al Plaka [...] » Antonio Tabucchi, *Tristano muore*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 12 ; « [...] variazioni, rispose quel giorno a Tristano quel soldato greco magro e smunto che stava seduto davanti a lui al tavolino di quel caffè di Plaka, mentre sopra di loro incombeva l'apocalisse [...]. Variazioni, disse, per ora mi limito a introdurre variazioni, vede, la musica è già stata tutta suonata, a noi poveri cristi non resta che introdurre variazioni, per esempio pensi all'*Impromptu* opera 142 per pianoforte di Schubert, l'ha presente ? io penso che abbia una malinconia che stringe l'anima come in un assedio, dà l'idea di questa vostra occupazione, di questo assedio che la mia patria sta subendo, c'è qualcosa di ossessivo in quella musica, quel tema forse ossessionava anche Schubert, appare anche nella musica d'accompagnamento per quel pezzo che intitolò Rosamunde » *Ibid.*, p. 13.

Proprio all'inizio del romanzo, il Tristano di Tabucchi dirà che « a conti fatti, della vita è più quello che non si ricorda di quello che si ricorda⁴ », e avvierà il suo discorso mescolando diversi livelli di musica (da Schubert alle canzonette), mescidando il linguaggio, intridendo non solo le grandi partiture ma la sua stessa lingua (vale la pena ricordare che, da questo punto di vista, l'esperienza era già iniziata con *Si sta facendo sempre più tardi*) con i residui di una tradizione letteraria che sembra giacere confusamente sul fondo a costituire più di sempre un imponente e variegato ipotesto. Evocato al bisogno, con l'apparenza del caso, come se fosse depositato alla base della stessa coscienza, visto che emerge nel confuso parlare – o nella scrittura che il personaggio propone come discorso –, contrapposto a quello del fantomatico scrittore che in modo fin troppo tradizionale aveva intrapreso il racconto di una vita di fatto moralmente “qualunque” elevata (secondo le regole dello stigmatizzato realismo socialista e dell'impegno letterario post-bellico) a vita esemplare. Parimenti Tristano, mezzo addormentato e stordito dalla morfina, con quella interrotta lucidità dovuta al libero dispiegarsi di un interno, caotico, joyciano *stream of consciousness*, pescherà con la mano frammenti di ricordi nel tentativo di montarli, ritrovarne il senso, facendone il tessuto possibile per una nuova storia.

Quanto alla lingua⁵, e ai testi soggiacenti di cui si diceva, per non segnalare che le emergenze più evidenti, basterà ricordare il *nevermore* del *Corvo* di Poe e la canzone di Lorelei (che riattiva l'emergenza memoriale della Frau Renate che l'aveva insegnata a Tristano fanciullo), l'*Inno* di Mameli (« sono tutti stretti a coorte » ; « si è cinto la testa, si è cinto la testa⁶ »), e i canti fascisti (almeno due volte ricorre « un nuovo duce e un nuovo re »), le filastrocche e ninnananne italiane e tedesche, i ritmi palazzeschi⁷, i frammenti di vulgate commedie musicali (a partire da « la rana gracida in campagna⁸ » di *My fair lady*), e il più noto Tenco cantautore (« e lontano lontano nel tempo »), senza scordare la dantesca ricerca della libertà (« la libertà che ho cercato e che è sì cara », « libertà che andavate cercando » [...]), le più note esemplificazioni leibniziane, la Grecia, le sere

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ Si potrebbe lavorare anche sulle emergenze figurative o cinematografiche (basti il riferimento al *Cavaliere della valle solitaria* esplicitamente citato).

⁶ Rispettivamente, *ibid.*, alle pp. 78 e 127.

⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁸ *Ibid.*, p. 62.

del Foscolo (si pensi, in *Tristano muore*, al « mare greco da cui vergine nacque Venere » e « a me sì cara viene la sera » ; « la sera a lui cara veniva ») o la luna straziante (alla pari del pianoforte schubertiano) e le “morte stagioni” di Leopardi (citate in parodia⁹, come d’uso : « e il di presente morto stecchito pure lui » ; ma si ricordi anche « il naufragare vi sarà dolce in quel barlume¹⁰ »), rievocate insieme al fin troppo facile “prode Anselmo” di Visconti Venosta, “a las cinco de la tarde” di Lorca, a Celine, scrittore “pidocchioso” che ha viaggiato “nella pancia della notte”, o alle semplificative formule che rimandano al *dejà vu* e al perturbante di Freud, all’“inconscio come linguaggio” di Lacan, al filosofo tedesco (Benjamin) che si uccise in una pensione di confine, o all’altro, suo amico (Adorno), che si interrogava, dopo gli orrori novecenteschi, sul senso della letteratura¹¹ ...

Non mancano neppure goethiane affinità elettive, una nebbia “sui colli” di neppure troppo vago sapore dannunziano, il montaliano (ma Montale costituisce in parecchi libri di Tabucchi un istituzionale *background* linguistico-situazionale) “meriggia[re] pallido e assorto” ; o pietanze con frasi e nomi di scrittori celebri, le cefalee di Lewis Carroll, “sentieri che si biforcano” di colore borgesiano. Il tutto ridotto a frammenti di memoria più che di cultura, se è vero che sono centinaia i sintagmi e le formule celebri (divenute di fatto pressoché anonime, nascosta com’è sistematicamente la fonte) che ricorrono, a fare della lingua di Tristano un *patois* nel quale fin dall’origine il reale sembra essersi ingabbiato, mescolato a quella « zoologia fantastica che hanno solo i disturbati¹² » o alla

⁹ Per una nostra analisi del leopardismo novecentesco, virato negli ultimi decenni soprattutto in chiave parodica, cfr. Anna Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2007.

¹⁰ A. Tabucchi, *Tristano muore*, cit., p. 134.

¹¹ Esplicito il riferimento all’interrogativo di Adorno, con conseguente risposta tabucchiana : « [...]quel pensatore che si chiedeva se era ancora possibile scrivere poesia, dopo l’indicibile che era successo. Non era solo possibile, forse era l’unica cosa sensata che potessimo fare, perché quando il mostro è stato vinto e ai vincitori del mostro non credi più, non resta altro che credere ai propri sogni... la responsabilità comincia nei sogni [...] ». *Ibid.*, p. 109.

¹² *Ibid.*, p. 54 (ma per un’analisi delle presenze inquietanti della “zoologia fantastica” tabucchiana cfr. A. Dolfi, *L’“Angelo nero” e gli animali inquietanti*, in A. Dolfi, *Tabucchi, la specularità il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006).

riemergenza, particolarmente significativa¹³, ma di nuovo senza esplicita dichiarazione del nome, di alcuni autori, ad esempio di un poeta greco omosessuale (ma l'individuazione in Kavafis è immediata), morto (come era già avvenuto al personaggio del padre/marinaio in *Requiem*, e alla figura paterna in non pochi altri racconti di Tabucchi) di un cancro alla gola dopo avere scritto poesie sulla voce.

Già, perché anche qui, sia pure in modalità diverse, a dispetto di tutte le diversioni (e confusioni) possibili, come quasi sempre, è della voce che si continua a parlare. Di quella dell'autore (che tenta di inventare, dopo la parola *fine* posta a sigillare *Requiem*, dopo i due romanzi d'impegno¹⁴ che avevano dato dall'esterno voce a dei 'morituri' – Pereira, Damasceno Monteiro – una nuova allocuzione dialogica provocata da un tu invisibile o assente) ; di quella dei classici che, in una sostanziale afonia, riemergono in fase post-scolastica in maniera desemantizzata e quasi casuale ; di quella delle varie 'lingue' del mondo, che, pur nell'irrilevanza qualitativa, si intrecciano ormai quantitativamente imponenti con la lingua che un tempo si sarebbe detta della letteratura, a modificare, confondere, parodiare, ironizzare, impedendo la costruzione di una vicenda compiuta (il romanzo tradizionale) e la conseguente netta scelta di un genere. Su tutte domina (giacché le condensa e riassume) la voce di Tristano, contrapposta all'altra – che non sentiremo mai – dello scrittore, che per esprimersi e comunicare usa soltanto la penna, e pare non sospettare che la vita, come il linguaggio, è una babele confusa che è ormai impossibile dominare.

Intorno, ma sempre attraverso le parole dell'unico e vero anti-eroe in scena, si costruisce una temporalità tipica delle storie diurne di Tabucchi, fatta di afa, di cicale, di morfina, in un torrido agosto toscano. Ci sono anche le colline, del luogo, s'intende ; ma che si confondono subito con quelle della Grecia (di cui già in *Si sta facendo sempre più tardi*), e con quelle che appaiono al di là della valle dell'Ebro : proprio quelle di cui aveva parlato Hemingway pensando agli elefanti bianchi¹⁵, in un racconto dove era stato parimenti questione di guerra, di patria, di rotaie, di treni, di omicidio,

¹³ Sia consentito per questo il rimando alla sezione dedicata a *Una scrittura della voce* (in quello stesso libro).

¹⁴ Dove pure ricorrono le ben note tematiche del Tabucchi indagatore dell'anima e della psiche.

¹⁵ Il riferimento è a un racconto di Hemingway del 1927, *Colline come elefanti bianchi*. Si veda testualmente, in *Tristano muore*, « colline come elefanti bianchi » (*ibid.*, p. 65 e p. 133).

di sole... D'altronde di caldo, di sole, di pesca, di colline, aveva parlato Hemingway anche in un altro racconto più difficilmente riconoscibile nella genesi di *Tristano muore*. Un racconto *Sulla scrittura*, nel quale ricorrono situazioni che saranno poi tabucchiane, a partire dalla presenza di Madame, dalla necessità di scrivere su cose lontane capaci di non uccidere quanto è reso vero soltanto dall'invenzione. Uno dei due amici di quella breve prosa hemingwayana aveva dichiarato di avere voglia di scrivere alla maniera di Cézanne, di parlare della campagna mentre dipingeva ritratti, e offriva magari, come nei due quadri del Lussemburgo, soldati nudi per il bagno, una casa tra gli alberi, un ragazzo... Immagini che, forse per caso, incontriamo anche nel narrare retrospettivo di Tristano, che però, incapace com'è di memoria involontaria, se li ritrova dispersi come pezzi sciolti che non riescono più a montarsi in sequenza e a trovare un senso. Condannato, Tristano, a quel insensato parlare che era stato della trilogia beckettiana ; così simile, nel suo morire lungamente nell'attesa di una morte che non arriva mai, al Malone che muore (*Malone dies, Malone meurt*, così, parimenti, *Tristano muore*) chiuso in una stanza a scrivere e a inventare storie e personaggi. Chiuso, proprio come una qualsivoglia delle varie declinazioni dell'innominabile protagonista dell'*Innammable*, che si ritrova solo e senza una gamba (di cancrena a una gamba morirà, o meglio durativamente muore, il Tristano di Tabucchi), preso in un rapporto conflittuale con Malone che gli si aggira intorno e da cui è costretto a farsi rappresentare, come da un delegato, mentre impreca sulla scrittura e sulla vita e reclama una testimonianza diversa da quella fornita dal diffamatore che impropriamente racconta e interpreta la sua storia.

Anche Tristano, al pari dei suoi antecedenti, sa che a dispetto di ogni diversione la storia/vita ha dovuto essere sua prima che dell'altro (più o meno vicino) che si trova a raccontarla ; sa che il discorso passa (quando passa) quando è strutturato in forma dialogico/epistolare, sa che la letteratura è costruita su schegge di esistenza, che il passato è nella nebbia, che ogni racconto non può essere che cripto-frammentario ; sa soprattutto che la scrittura è menzogna (di qui il conflitto necessario e perenne tra il personaggio che si vuole vero e l'autore) e che nel migliore dei casi alla pagina scritta non si possono chiedere che brevi e interrotti momenti di verità. Sa che il romanzo (che non può che essere gestito da un autore esterno, esterno perfino quando si tratta di uno speculare riflesso dell'io) nasce da questa opposizione : eterologa mistione com'è di falso e di vero, di

frammenti incrociati dell'uno e dell'altro, raddoppiati e variati nella riflessione.

Là dove Tristano si trova (non è un caso che alla fine del romanzo si ricordi Perseo, che aveva dovuto utilizzare uno specchio per uccidere la Medusa) non ci sono che specchi porosi che deformano l'immagine, a riprova dell'impossibilità di raffigurare, di scrivere un racconto che corrisponda davvero alla vita. Eppure, mentre si costruisce – già lo si diceva – un dialogo fittizio tra un tu innominato e il protagonista che porta già nell'etimo (*tristano*) la vocazione a una satirica e corrosiva malinconia¹⁶, quasi per caso, per segnali dispersi, veniamo a sapere che Tristano è (o potrebbe essere) un anziano professore con un nonno garibaldino che pare uscito dalle pagine di *Piazza d'Italia*, e che ha sempre avuto una particolare sensibilità per la voce se è vero che con la voce (con coscienza della voce) dice/grida/sussurra il racconto che l'altro dovrà scrivere. Tristano, come il Tabucchi *impegnato* dell'*Oca al passo*, parla perché è ; perché quando la sua « gola sarà piena di terra smetter[à] di parlare¹⁷ » ; perché se si resta in silenzio si riempie « da soli la [...] bocca di terra¹⁸ » ; perché sa di essere il solo “garante” della propria voce¹⁹. Non crede nella scrittura (« la scrittura falsa tutto, voi scrittori siete dei falsari²⁰ ») eppure vuole essere scritto per interposta persona, perché sa che solo la scrittura può registrare e fare restare non in suoni effimeri ma in “parole scritte”²¹. Gli capiterà perfino di alludere a libri scritti da lui²², ma che evidentemente non parlavano di lui (o non ne parlavano abbastanza), se la sua vita è ancora tutta da scrivere, o meglio, piuttosto, in definitiva, da

¹⁶ L'unico nome che gli si affianca e ogni tanto ricorre quale soggetto di raccontato racconto è quello di Ferruccio, che senza troppa difficoltà potremmo declinare in Ferruccio Parri, eroe della Resistenza.

¹⁷ Cfr. : « Parlo perché sono. Quando la mia gola sarà piena di terra smetterò di parlare. » A. Tabucchi, *L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 31. « Ma prima che arrivi il silenzio eterno, voglio usare la mia voce. La mia parola [...]. Io parlo perché sono uno scrittore. La scrittura è la mia voce. Uno scrittore che non parla non è uno scrittore. Non è niente » (*Ibid.*, p. 31).

¹⁸ « Se restate in silenzio avrete riempito da soli la vostra bocca di terra » *Ibid.*, p. 31.

¹⁹ Cfr. « solo voi siete garanti della vostra voce, dopodichè la vostra bocca sarà piena di terra » *Ibid.*, p. 32.

²⁰ A. Tabucchi, *Tristano muore*, cit., p. 11.

²¹ « [...] non ti ho chiamato perché tu mi registri, non voglio che resti la mia voce [...] voglio restare in parole scritte » *Ibid.*, p. 18.

²² « sono importanti i libri che abbiamo fatto, i nostri Fogli di Hypnos » *Ibid.*, p. 33.

capire. Il romanzo è il suo ultimo modo per farlo, e per lottare contro l'acedia e l'angoscia, per superare le conseguenze dello scacco, anche se proprio la storia raccontata ad di fuori dei canoni del perbenismo paradossalmente borghese dell'agiografia partigiana contro la quale si rivolta certifica il fallimento della sua come di qualunque altra esistenza. Perché, quando è "troppo tardi"²³, gli errori sono diventati irreversibili, e quando "sono morti tutti" non resta spazio che per i rimorsi, per le voci e per le lettere degli altri che riaffiorano dagli incubi del passato ad accusare di vigliaccheria, di menzogna, di tradimento.

Nel caso di Tristano (ma era già avvenuto al mittente maschile delle lettere di *Si sta facendo sempre più tardi*), nella ridda delle voci, dei 'fantasmi', anche le figure amate si confondono, si rifrangono, moltiplicano, raddoppiano, sovrappongono²⁴, ogni volta censorie : Marilyn, Rosamunda Guagliona, Giuditta, tanti nomi per la stessa donna amata (il cui ricordo è legato anche alla perdita di un bambino – Ignacio/Clark – adottato da Marilyn/Rosamunda, che glielo aveva affidato); così come tanti sono i nomi per l'altra (anti-Beatrice contro Beatrice) conosciuta in Grecia, durante la guerra : Daphne, chiamata anche Mavri Elià, "oliva nera". Anche Tristano nel corso della vita e nel delirio perde e riacquista il suo nome (un nome che gli capiterà di definire falso, un nome che gli risulterà doppio, già che era stato del padre), per alcuni anni diventerà Clark, come l'attore che (con un lavoro di traslitterazione da voce-scrittura a scrittura filmica) aveva dato corpo alla storia di un combattente per la libertà destinato come lui a morire per una ferita alla gamba. Ne aveva parlato, assieme alla guerra di Spagna, quell'Ernesto che si è sparato « con una doppietta al cuore », e che conta, in *Tristano muore*, più che *Per chi suona la campana* (fin troppo facile all'evocazione ipotestuale) per alcuni racconti. Eppure, la storia che Tristano sognerebbe per sé sarebbe proprio la storia di un romanzo come quello, « una storia alla maniera del vecchio Ernesto²⁵ ». Una storia nella quale i *fantasmi* rimangono irriducibili alle operazioni meta-romanzesche pur essendo capaci di postulare l'essenza del romanzo moderno (o post-post-moderno, ormai) nel *déni* di ogni genere tradizionale. Il "voler scrivere" insomma solo come ricorso a una forza fantasmatica che permette di liberarsi di un passato colpevole,

²³ Cfr. : « è tardi, troppo tardi » *Ibid.*, p. 20.

²⁴ Ma una confusione/mescolanza di figure femminili già era avvenuta in altri racconti di *Si sta facendo sempre più tardi*, in particolare in *Forbidden games*.

²⁵ A. Tabucchi, *Tristano muore*, cit., p. 62.

ricominciando, in morte, a vivere quasi come per la prima volta... Giacché l'unico racconto possibile è quello "senza costruito" diretto da una voce che non si vede²⁶ (quello guidato dall'autore vero nascosto dietro quello apparente, anche qualora a ricorrere sia lo stesso nome) e che sa che la storia è fatta da micro più che da macrospettive, e che le colpe sono dovute più che a grandi ragioni a piccoli dettagli. La confessione di Tristano ha lo scopo di scompaginare il ritratto già pronto (così ogni vera scrittura demistifica l'agiografia perfino di alcuni accomodanti racconti mentali; in questo senso si potrebbe addirittura ipotizzare un rovesciamento delle parti, con il fantomatico scrittore divenuto simbolico rappresentante di un'inerte e semplificante *vox populi* che coincide a volte con l'auto-illusione di una storia interna, laddove Tristano, parlando, detta – dunque scrive, anche se materialmente con la penna di un altro – la sua imprecisa e contraddittoria storia), di svelare la piccola umanità e la pochezza che si celano spesso dietro il cosiddetto eroismo.

Tristano, in alcuni momenti, pretende che lo scrittore « scriv[a] tutto per filo e per segno », che scriva insomma le sue parole²⁷. Altrove lo lascerà libero di procedere (ovvero il romanzo sembrerà poter modificare la voce dell'unica voce che lo sottende, e che, al di là dei giochi tra narratore e narratario, gli ha dato veramente vita), ma non quando si tratta di parlare dei desideri²⁸ e di quanto fa, di chi scrive, il ritratto speculare (in doppio e rovescio: somiglianza e differenza assieme) dell'altro, che è scritto, e che un po' gli assomiglia se è vero che le cose appartengono a chi le scrive²⁹, e che la vita non è altro che « un romanzo letto una sola volta tanto tempo fa », un romanzo (o meglio una biografia romanzata) nella quale ci si mette al posto di un altro, si diventa lui, per paura, per desiderio di vita supplementare³⁰, o semplicemente per il bisogno di dire quello che non si

²⁶ « [...] questo mio racconto che ti faccio, e che a te magari sembra senza costruito, è come una partitura di musica dove ogni tanto parla uno strumento a piacer suo, con voce sua, e c'è una bacchetta che dirige tutta la musica, solo che il maestro non si vede » *Ibid.*, p. 51.

²⁷ *Ibid.*, p. 77.

²⁸ *Ibid.*, p. 85.

²⁹ « [...] ho cominciato a pensare a te. Per il solo fatto che mi stai scrivendo. E a volte mi pare che tu sia un poco di me, così che mi chiedo se quello che ti racconto è mio perché lo racconto io o è tuo perché lo scrivi tu... Le cose appartengono a chi le dice o a chi le scrive » *Ibid.*, p. 82.

³⁰ « La vita... un romanzo letto una sola volta tanto tempo fa, l'ha detto un filosofo, non ricordo chi, dev'essere un tedesco [...] a proposito di vite e di romanzi, credo di avere tralasciato il terzo tipo delle biografie, quelle romanzate [...] ma il libro che hai scritto

potrebbe dire altrimenti, per la necessità di confessare per interposta persona, di scrivere, sempre attraverso la voce di un io/sé/altro, un'ultima lettera, magari d'odio e/o d'amore.

O un ultimo testamento, proprio come era avvenuto a un altro Tristano. Infatti, alla declinazione joyciana della quale già si diceva, si dovrà aggiungere, tra gli antecedenti del testo, per la funzione quasi monologante condivisa con la trilogia di Moly, il Leopardi delle *Operette morali*, in particolare quello del *Dialogo di Tristano e di un amico*. Che suggerisce, guida, e accompagna, come un sotterraneo e complessivo testo generatore, il personaggio di *Tristano muore* nella polemica, nel disprezzo, nell'irrisione verso la società e i suoi riti, mentre parimenti ne sottolinea la graduale e irreversibile presa di coscienza della morte³¹. Come quello leopardiano, il novello Tristano cercherà l'ibridazione del genere filosofico con il drammatico e con il satirico, indagando, alla maniera di Luciano, i vizi degli uomini e delle istituzioni. Solo che il libro « sconsolato, disperato », « malinconico al [...] solito³² » che Tabucchi ci presenta non è quello, opera del lontano Tristano, su cui si era aperta l'ultima operetta morale (che aveva alluso tra l'altro, con potente operazione meta-testuale, proprio al *libro* leopardiano delle *Operette*), ma piuttosto quello *in fieri* dell'amico. Si perde insomma l'amaro disincanto che era stato della voce di Leopardi (detentrica, tramite il suo Tristano, della scrittura), e al novecentesco Tristano che muore non resta che l'invettiva verso chi (da leopardiano "amico" divenuto scrittore al posto dell'altro) non potrà che piegarsi ai luoghi comuni, alle celebrazioni manichee, al rischio della semplificazione. Se il Tristano di Leopardi era "impetrato" dinanzi all'incredulità degli uomini verso la sua verità, e aveva sostituito la fissità col riso nell'attacco agli "inganni" dell'intelletto :

ispirandoti a Tristano per il tuo personaggio, uno che scrive in prima persona scrivendo la vita di un altro come se fosse la sua, in fondo in fondo ha qualcosa di questo terzo tipo. Perché mi hai scritto in prima persona ? [...] Perché sei diventato Tristano ? Perché ti sei messo al suo posto ? E poi, trent'anni dopo che tutto era successo, quando Tristano già non era più Tristano, quando non c'era più ragione, a parte le tue ragioni personali [...]. Credo che nessuno scrittore sia riuscito a dire perché scrive, ad ogni modo cosa c'entra la tua vita con quella di Tristano, perché ti sei identificato in lui ?... Tu perché scrivi, scrittore ? Hai paura della morte ? Vorresti essere un altro ? [...] La vita non ti basta ? » *Ibid.*, p. 104.

³¹ Ma in un'accezione che sembra sottolinearne la corporalità, quasi che Tabucchi da questo punto di vista leggesse le *Operette morali* in questa chiave.

³² I passi virgolettati sono prelevati dal leopardiano *Dialogo di Tristano e di un amico*, che, come noto, chiude le *Operette morali*.

[...] mi credetti che le mie voci lamentevoli, per essere i mali comuni, sarebbero ripetute in cuore da ognuno che le ascoltasse. E sentendo poi negarmi, non qualche proposizione particolare, ma il tutto [...] da prima rimasi attonito, sbalordito, immobile come un sasso [...] poi, tornato in me stesso, mi sdegnai un poco ; poi risi [...]. Perché in sostanza il genere umano crede sempre, non il vero, ma quello che è, o pare che sia, più a proposito suo³³ [...]

quello di Tabucchi, che pure parla di sé come di un vegetale, di un sasso asciutto (in grado di commuoversi soltanto dinanzi a quella sorta di viatico offerto dal libro d'ore recitato anche *in absentia* dal tenero e duraturo affetto della Frau), utilizza l'ironia contro "inganni" dell'immaginazione nei quali è lui stesso coinvolto per proprie reticenze e falsificazioni. E questo mentre attacca quelle, avvenute e potenziali, dello scrittore che, con un'innocenza da *Gettoni* vittoriniani, aveva abbozzato o avviato di e su di lui un'esaltante biografia che in niente o in poco corrisponde al vero.

Il fatto è che nel disprezzo verso il mondo il personaggio di Tabucchi mescola rivolta gnoseologica e irritazione personale, laddove si ha l'impressione che di quest'ultima in Leopardi non vi fosse traccia. Forse perché mancava al più grande poeta/filosofo della nostra modernità la possibilità di ipotizzare un'ultima scrittura falsificata, forse perché, in definitiva, a dispetto di ogni rivolta, era in lui corretto il rapporto non solo con la storia ma con l'io. La limpida e ribelle intelligenza di Leopardi – in assenza di colpe del soggetto – aveva insomma potuto dare davvero la responsabilità di tutto alla Società e alla Natura ; l'io ne usciva intatto, "innocente". Il Tristano di Tabucchi pare invece avere vissuto col corpo più che con l'intelligenza, sembra avere sperimentato l'errore prima della conoscenza, il desiderio prima della responsabilità. In sé non trova innocenza, e neppure in sé, e nel suo disperare, trova in definitiva aiuto. Né potrà dargliene la tenerissima Frau (tedesca forse perché discendente di quella Germania nella quale, a detta proprio del *Dialogo* leopardiano, la « dottrina non [era] stata ancora potuta snidare³⁴ »), che aveva opposto alla violenza della storia e della vita soltanto l'affetto e un'attitudine malinconica : ultima rappresentante, la Frau, di quei personaggi ammalati di

³³ Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, volume secondo, *Prose*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1988, p. 212-213, coll. "I Meridiani".

³⁴ *Ibid.*, p. 216.

saudade, con lo sguardo perso in avanti, lontano, che ogni tanto si incontrano nelle pagine di Tabucchi.

Tristano sa solo – mentre non ne ha ormai più – di avere perso tempo, e di non avere risposte ai tanti perché della vita, neppure a quello che spinge taluni a scrivere, per ricondurre magari sugli stessi nodi ossessivi (la colpa, il tradimento...), gli stessi personaggi (Tadeus³⁵, un figlio perduto...), gli stessi luoghi (i cimiteri e i loro guardiani), le stesse figure genitoriali censorie (altrove il padre, in *Tristano muore* il nonno), le stesse tentazioni (il suicidio³⁶), le stesse frasi (« la primavera è passata per noi, mio caro amico, mio caro amore³⁷ »), la stessa sterilità, la stessa ricerca dell’“anima³⁸”... Così come può rivelarla, tra alterazioni e finzioni statutarie, un romanzo che non tema lo sguardo circolare³⁹ e che tutto raccolga, « briciole, frammenti, polvere, tracce, supposizioni, accenti restati in voci altrui [...] passato immaginato [...] supposto futuro⁴⁰ ». Un romanzo che mentre ne ricorda altri (oltre ai già citati, non fosse che per la consonanza del nome, vale la pena aggiungere anche il *Tristram Shandy* di Sterne, parimenti costruito sulla mistione dei tempi, sulla digressione, sul racconto/falsificazione di una vita), li nasconde tutti⁴¹, mentre dice, attraverso i loro personaggi, le loro parole, le loro situazioni, soprattutto il tentativo di resistere alla tentazione del silenzio, faticosa, lunga, dolorosa, come la tentazione della *saudade*, come quella del suicidio :

³⁵ Anche in *Tristano muore* è questione del rapporto tra l’io narrante e Taddeo (solo che questa volta alle *Taddeo zimmer* il protagonista arriverà con la motocicletta o in corriera, per poi ritrovarsi, come già in altri testi tabucchiani, in un luogo sul mare, legato a una giovane donna ‘scippata’ all’amico. Né mancheranno i pesci o i nomi femminili ricorrenti in Tabucchi (da Isabel a Dafne).

³⁶ Cfr. *ibid.*, p. 140, la ricerca di un tradimento e di un’espiazione analoghe a quelle di *Staccia buratta* e più generalmente dell’*Angelo nero*, pur senza qui alcuna colpa a giustificare l’autopunizione.

³⁷ A. Tabucchi, *Tristano muore*, cit., p. 142 (la frase è prelevata testualmente, assieme a una situazione simile, dalla *Lettera al vento* che chiude *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 228.

³⁸ « Un artista sa che in uno dei suoi libri di mille pagine [...] c’è una parola sola [...] che trasporta la sua anima » *Della difficoltà di liberarsi del filo spinato*, *ibid.*, p. 90.

³⁹ Per il significato da dare allo sguardo circolare (di contro alla struttura quadrata e rassicurante delle finestre) Cfr. *Lettera al vento*, *ibid.*, p. 219.

⁴⁰ Preleviamo, utilizzando ai nostri fini, *ibid.*, dalla stessa p. 219.

⁴¹ Praticamente inesauribile il gioco di citazioni e di rimandi tra *Si sta facendo sempre più tardi* e *Tristano muore*, e tra questi due ultimi romanzi di Tabucchi e la letteratura europea e nordamericana.

Un mio amico sostiene che il suicidio, per il fatto di essere una scelta radicale, paradossalmente in fondo è più facile [...]. Ben più difficile è il silenzio. Esso presuppone pazienza, costanza, testardaggine; e soprattutto si confronta con il giorno-dopo-giorno della nostra vita⁴². È per questo, come direbbe un mio amico, che hanno scelto il silenzio le persone che nella vita in un modo o nell'altro hanno scelto il silenzio: perché hanno intuito che parlare, e soprattutto scrivere, è sempre un modo di venire a patti con la mancanza di senso della vita⁴³.

Anche se raccontarsi (o tentarlo) significa entrare in un mondo di specchi che rimandano ogni volta immagini riproposte e variate, mescolare verità e letteratura, emulsionare al secondo grado il sapere, ibridare il tempo attraverso le ombre della *chambre claire*, la discontinuità del ricordo, lettere lette in ritardo o solo fantasmate (così nel caso di *Tristano muore*): significa costruire con l'«ectoplasma del rimorso condensatosi nell'aria come un gas d'ammoniaca⁴⁴» le tracce per un viaggio a Samarcanda che dovrebbe concludersi di domenica, se è vero che «le cose importanti di Tristano avvennero di domenica⁴⁵», non prima delle sei del pomeriggio⁴⁶ – se vogliamo credere a *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*⁴⁷, e alla singolare mistione che quel racconto, e la narrativa di Tabucchi, suggerisce tra volontà, fatalità e destino.

Anna DOLFI

⁴² A. Tabucchi, *Il fiume*, in *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 26-27.

⁴³ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁴ A. Tabucchi, *Tristano muore*, cit., p. 144.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁶ Il romanzo si chiude invece sull'incertezza del giorno e dell'ora: «Guardi la pendola, che ore sono? Le sembrerà stupido, ma voglio saperlo, è l'ultima cosa che voglio sapere... Comunque domani è un altro giorno [...]» *Ibid.*, p. 162.

⁴⁷ Per la cui importanza cfr. A. Dolfi, *Il puzzle del rimorso*. «Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa», in *Tabucchi, la specularità il rimorso*, cit.