

# Gala XI

 FUNDAÇÃO  
CALOUSTE GULBENKIAN

# Talbot Cochi

Gala  
SSIA

Tabou  
Cochi



# 4

**Introdução**

**Introduzione**

Maria José de Lancastre

# 7

**Lectio Magistralis**

**Três desassossegos de Antonio Tabucchi: a pátria, a política, o tempo**

**Lectio Magistralis**

**Tre inquietudini di Antonio Tabucchi: la patria, la politica, il tempo**

Salvatore Settis

# 33

**A Nebulosa do Tempo. Metafísica e História na obra de Tabucchi**

**La Nebulosa del Tempo. Metafisica e Storia nell'opera di Tabucchi**

Eduardo Lourenço

Guilherme d'Oliveira Martins

Paolo Flores d'Arcais

Remo Bodei

# 72

**Estrelas variáveis.**

**À descoberta de novas vias hermenêuticas**

**Stelle variabili.**

**Alla scoperta di nuove vie ermeneutiche**

Anna Dolfi

Clelia Bettini

Eleonora Conti

Flavia Brizio-Skov

Giovanni Palmieri

Giulio Ferroni

José Sasportes

Paolo Mauri

Perle Abbrugiati

Thea Rimini

# 214

**Cruzeiro do Sul. Portugal na obra de Tabucchi**

**Cruzeiro do Sul. Il Portogallo nell'opera di Tabucchi**

António Mega Ferreira

Gustavo Rubim

Nuno Júdice

Rita Marnoto

Roberto Francavilla

Timothy Basi

# 265

**Outros observatórios.**

**Os tradutores de Tabucchi**

**Altri osservatori.**

**I traduttori di Tabucchi**

Carlos Gumpert

Tadahiko Wada

# 281

**Notas biográficas**

**Note biografiche**

# 294

**Índice**

**Indice**

# 296

**Ficha técnica**

**Scheda tecnica**

# Galáxia Tabucchi

**Maria José de Lancastre  
Comissária**

Este livro digital acolhe o conjunto de intervenções apresentadas no colóquio internacional «Galáxia Tabucchi», que teve lugar em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, a 9 e 10 de Abril de 2018.

A ideia deste colóquio, partilhada com Clelia Bettini, surgiu em 2016, na sequência das iniciativas que ocorreram em Tóquio, Paris e Bruxelas, depois da morte de Antonio Tabucchi em Março de 2012. E se a primitiva intenção era a de trazer à segunda pátria do escritor alguns dos maiores especialistas tabucchianos, para ficarem a conhecer melhor uma realidade geográfica e humana, tão importante para a sensibilidade e a escrita do autor, pretendia-se também que essa presença internacional viesse estimular os leitores e os estudiosos portugueses a participar activamente na descodificação e exegese da sua obra.

Enriquecem este volume os ensaios de Anna Dolfi, Clelia Bettini e Carlos Gumpert, que, embora tenham sido elaborados posteriormente, resultaram dos estímulos e da troca de ideias que caracterizaram aqueles dias, e por essa razão, e pelo seu valor científico, têm aqui cabimento.

«Galáxia Tabucchi». Porquê este título? Porque desde sempre os astros exerceram sobre Antonio Tabucchi uma grande atracção e estão muito presentes na sua obra e nas suas reflexões sobre o mundo e sobre a vida. E porque era necessário encontrar uma metáfora luminosa, suficientemente ampla para abranger a complexidade do universo tabucchiano. A escolha revelou-se acertada também do ponto de vista pragmático, pois a ideia inicial do colóquio espraiou-se em várias outras interessantes iniciativas.

\* \* \*

Se para Tabucchi o encontro e a relação com Portugal foram decisivos para a sua vida e para a sua obra, para os leitores portugueses, desde

# Galassia Tabucchi

**Maria José de Lancastre  
Comissario**

Questo volume digitale raccoglie gli interventi presentati nell'ambito del colloquio internazionale *Galassia Tabucchi*, tenutosi a Lisbona presso la Fundação Calouste Gulbenkian, il 9 e 10 aprile 2018.

L'idea di questo colloquio, condivisa con Clelia Bettini, è nata nel 2016, subito dopo le iniziative svoltesi a Tokyo, Parigi e Bruxelles, dopo la morte di Antonio Tabucchi, avvenuta nel marzo del 2012. E se l'intenzione originaria era quella di portare nella seconda patria dello scrittore alcuni dei maggiori specialisti tabucchiani, perché potessero conoscere meglio una realtà geografica e umana che è stata tanto importante per la sensibilità e la scrittura di Tabucchi, si voleva anche che tale presenza internazionale venisse a stimolare i lettori e gli studiosi portoghesi ad essere parte attiva nella decodificazione e nell'esegesi della sua opera.

Arricchiscono il volume i saggi di Anna Dolfi, Clelia Bettini e Carlos Gumpert che, sebbene siano stati scritti in una fase successiva, sono frutto degli stimoli e dello scambio di idee che hanno caratterizzato quei giorni e che, proprio per questo, oltre che per il loro valore scientifico, trovano qui la loro sede naturale.

*Galassia Tabucchi*. Perché questo titolo? Perché gli astri hanno sempre esercitato su Antonio Tabucchi una grande attrazione e sono molto presenti all'interno della sua opera, così come nelle sue riflessioni sul mondo e sulla vita. E perché si rendeva necessario trovare una metafora luminosa, sufficientemente estesa per poter contenere la complessità dell'universo tabucchiano. E la scelta si è rivelata corretta, anche da un punto di vista pragmatico, dato che l'idea iniziale di un colloquio si è poi diramata in una serie di altre interessanti iniziative.

\* \* \*

Se l'incontro e il rapporto di Tabucchi col Portogallo sono stati decisivi per la sua vita e la sua opera, anche per i lettori portoghesi, fin da subito, da

que aqui foi editado pela primeira vez um livro dele (*O Jogo do Reverso*, 1984), a sua voz «tornou-se inconfundível», como escreveu então José Cardoso Pires, que disse ainda: «esta voz tão singular e tão trabalhada por séculos de livros e viagens basta lê-la uma vez para ficar a perdurar dentro de nós».

É no prólogo de *Requiem*, o livro que ele escreveu em português e que, nas muitas línguas em que se publicou, foi sempre traduzido a partir do português, que Tabucchi exprime o sentimento que o liga a Portugal: «[...] um país que eu adoptei e que também me adoptou, uma gente que gostou de mim e de quem eu também gostei». E os primeiros a adoptarem-no foram sem dúvida os escritores, os seus pares. Esses escritores, que então viviam sob a ditadura salazarista, ao enfrentarem o Poder com a arma da escrita e da cultura, ao minarem-no com a sátira e a irreverência, ao retratarem-no com lucidez e inteligência, foram para ele exemplo e lição de resistência à injustiça e à opressão. Muitos anos depois, no seu próprio país, numa situação de democracia, mas de democracia ameaçada, Antonio Tabucchi escolheu não ficar calado e utilizar por seu turno aquelas armas, na lembrança talvez daquela lição colhida aqui em Portugal, na sua juventude.

\* \* \*

Ao colóquio, que reuniu, em diferentes sessões temáticas, filósofos, críticos, escritores e tradutores, empenhados em abrir novos caminhos hermenêuticos para a análise e a compreensão da obra de Tabucchi, somaram-se outras belas iniciativas, complementares: a exposição «Tabucchi e Portugal», sob a direcção de Jorge Lopes, em que se mostrou pela primeira vez um vasto material iconográfico que documenta a relação contínua e estimulante que a partir dos anos 60 o autor manteve com Portugal e com os artistas e escritores portugueses (de salientar a arrojada solução gráfica que o *atelier* Silvadesigners encontrou para cobrir uma parede inteira de 25 m<sup>2</sup> com a reprodução e ampliação de um número ingente de capas e páginas de jornais e revistas portuguesas com fotografias do autor e significativas entrevistas conduzidas pelos mais importantes jornalistas portugueses); a projecção em circuito fechado de vídeos com duas longas entrevistas televisivas ao escritor por Maria João Seixas e António Mega Ferreira em 1994 e 1997; a exibição

quando è uscito il primo dei suoi libri pubblicati in Portogallo (la traduzione de *Il gioco del rovescio*, nel 1984), la sua voce «è divenuta inconfondibile», come scrisse all'epoca lo scrittore José Cardoso Pires, aggiungendo: «questa voce così singolare e così lavorata da secoli di libri e viaggi basta leggerla una volta perché continui a perdurare dentro di noi».

È nel prologo dell'edizione originale di *Requiem*, libro scritto in portoghese e che, nelle molte lingue in cui è stato pubblicato, è sempre stato tradotto dal portoghese, che Tabucchi esprime il sentimento che lo lega al Portogallo: «[...] un paese che io ho adottato e che mi ha adottato a sua volta, un popolo che si è affezionato a me e a cui anche io mi sono affezionato». E i primi ad adottarlo furono senza dubbio gli scrittori, i suoi simili. Quegli scrittori che all'epoca vivevano sotto la dittatura salazarista, affrontando il Potere con le armi della scrittura e della cultura, minandolo con la satira e l'irriverenza, ritraendolo con lucida intelligenza, furono per lui un esempio e un insegnamento di resistenza all'ingiustizia e all'oppressione. Molti anni dopo, nel suo stesso paese, in un contesto democratico, ma di democrazia sotto minaccia, Antonio Tabucchi scelse di non restare in silenzio e di far ricorso a quelle stesse armi, forse grazie al ricordo di quell'insegnamento appreso nel Portogallo della sua giovinezza.

\* \* \*

Al colloquio, che ha riunito in diverse sessioni tematiche filosofi, critici, scrittori e traduttori, impegnati ad aprire nuove piste ermeneutiche per l'analisi e la comprensione dell'opera di Tabucchi, si sono affiancate altre belle iniziative, in un certo senso complementari: la mostra *Tabucchi e Portugal*, con la direzione artistica di Jorge Lopes, che per la prima volta ha mostrato al pubblico un ampio materiale iconografico che documenta, a partire dagli anni sessanta, la relazione continua e stimolante che l'autore mantenne con il Portogallo e con gli artisti e gli scrittori portoghesi (vale la pena ricordare l'audace soluzione grafica dell'*atelier* Silvadesigners per il progetto di un'intera parete di 25 m<sup>2</sup>, coperta con riproduzioni e ingrandimenti di un numero ingente di copertine e pagine di giornali e riviste portoghesi, con fotografie dell'autore e interviste significative firmate da alcuni importanti giornalisti portoghesi); la messa in onda a circuito chiuso di video con due lunghe interviste televisive realizzate da Maria João Seixas e António

do filme *Requiem* (1998), realizado a partir da obra homónima por Alain Tanner, um dos cinco cineastas que adaptaram obras de Tabucchi ao cinema; a apresentação do documentário *Se di tutto resta un poco. Sulle tracce di Antonio Tabucchi* de Diego Perucci, que inclui intensos testemunhos daqueles que, por várias razões, privaram com o escritor: amigos, familiares, colegas e artistas que traçam dele um retrato vivo e emocionante; e por último, na escadaria da zona dos congressos da Fundação, leituras tabucchianas, em italiano e em português, por dois grandes actores: Fabrizio Gifuni, que leu, do livro *Sonhos de Sonhos*, os sonhos de Caravaggio, de Pessoa e de Freud, e Jorge Silva Melo, que leu, da colectânea *O Tempo Envelhece depressa*, o conto «Yo me enamoré del aire». Às leituras alter-naram-se as magníficas «paisagens sonoras» reveladas pelo saxofone de Carlos Martins e pelo contrabaixo de Carlos Barretto.

\* \* \*

Renovo aqui os meus agradecimentos à Fundação Calouste Gulbenkian e em particular a quem esteve directamente envolvido nesta homenagem a Antonio Tabucchi: os administradores Guilherme d'Oliveira Martins e Teresa Patrício Gouveia; os directores do Programa Gulbenkian Cultura, Rui Vieira Nery e Maria Helena Melim Borges; e Joana Marçal Grilo, que coordenou a produção de todo o evento. Não é demais salientar a generosidade, a atenção e a imaginação que tornaram esta manifestação verdadeiramente significativa para os participantes.

Também exprimo, reconhecida, os meus agradecimentos às Instituições que deram o seu co-patrocinio a este evento, apoiando economicamente a vinda a Lisboa de vários dos participantes no colóquio: a Fundação Giangiacomo Feltrinelli de Milão, a Embaixada de Itália em Lisboa, o Instituto Italiano de Cultura e o Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Universidade Nova de Lisboa.

Mega Ferreira nel 1994 e nel 1997; la proiezione del film *Requiem* (1998), realizzato a partire dal libro omonimo da Alain Tanner, uno dei cinque registi che hanno adattato opere di Tabucchi per il cinema; la presentazione del documentario *Se di tutto resta un poco. Sulle tracce di Antonio Tabucchi* di Diego Perucci, che raccoglie le intense testimonianze di coloro che, per diverse ragioni, gli sono stati vicini: amici, familiari, colleghi e artisti che, con le loro parole, tracciano di lui un ritratto vivo e emozionante; e infine, sulla scalinata della zona congressi della Fondazione Gulbenkian, letture tabucchiane, in italiano e in portoghese, cui hanno prestato la voce due grandi attori: Fabrizio Gifuni ha letto, dai *Sogni di sogni*, i sogni di Caravaggio, di Fernando Pessoa e di Sigmund Freud, e Jorge Silva Melo ha letto il racconto *Yo me enamoré del aire*, da *Il tempo invecchia in fretta*. Alle letture si sono alternati i magnifici «paesaggi sonori», svelati dal sassofono di Carlos Martins e dal contrabbasso di Carlos Barretto.

\* \* \*

Rinnovo qui i miei ringraziamenti alla Fondazione Calouste Gulbenkian e in particolare a coloro che hanno collaborato in prima persona alla realizzazione di questo omaggio a Antonio Tabucchi: gli amministratori Guilherme d'Oliveira Martins e Teresa Patrício Gouveia; i direttori del Programma Gulbenkian Cultura, Rui Vieira Nery e Maria Helena Melim Borges; e Joana Marçal Grilo, che ha coordinato l'intera produzione dell'evento: la loro generosità, la loro attenzione e la loro immaginazione hanno reso questa manifestazione veramente significativa per coloro che vi hanno preso parte.

Esprimo inoltre la mia riconoscenza alle Istituzioni che hanno dato il proprio co-patrocinio a questo evento, dando un contributo economico per la venuta a Lisbona di alcuni tra i partecipanti al colloquio: la Fondazione Giangiacomo Feltrinelli di Milano, l'Ambasciata d'Italia a Lisbona, l'Istituto Italiano di Cultura e l'Istituto de Estudos de Literatura e Tradição della Universidade Nova di Lisbona.

**Lectio  
Magistralis  
Três desas-  
sossegos  
de Antonio  
Tabucchi:  
a pátria,  
a política,  
o tempo**

Salvatore Settis

**Lectio  
Magistralis  
Tre inquietu-  
dini di  
Antonio  
Tabucchi.  
La patria,  
la politica,  
il tempo**

O convite para abrir estes dois dias em memória de Antonio Tabucchi honra-me e emociona-me. Sem qualquer mérito meu, recebi de Antonio inúmeras demonstrações de estima e amizade e, pela minha parte, li avidamente muitos dos seus livros e artigos, sentindo, por um lado, uma quase perfeita sintonia com a sua leitura das coisas da vida e da política italiana, e, por outro, uma crescente admiração pela qualidade da sua escrita e do seu pensamento. Mas não posso esconder, nesta ocasião, que a nossa amizade poderia e talvez devesse ter sido mais profunda e mais intensa, e talvez seja culpa minha se não o foi.

O local onde nos encontramos com mais frequência, Pisa, é uma pequena cidade que propicia os encontros casuais, convida à conversa, inspira um tempo lento e rico de pausas para reflexão. Para Antonio, era a sua cidade; para mim, que venho da Calábria, era a cidade adoptiva. Mas, para os dois, o seu perímetro concretizava-se efectivamente no percurso entre a Piazza dei Miracoli, um dos lugares mais populares do turismo internacional, e a Piazza dei Cavalieri, mais recolhida. Um percurso que inspirou algumas palavras de um conto do Antonio, «Vozes Trazidas por Alguma Coisa, Impossível Dizer o Quê»:

Desces a Via Santa Maria, já se vêem os primeiros bandos de turistas de máquina fotográfica ao pescoço, alguns tiram fotografias, daqui a torre proporciona uma perspectiva estranha, vê-se um fragmento inclinado que parece prestes a despenhar-se sobre os telhados, faz uma certa impressão [...].

A Piazza dei Cavalieri não fica longe, e foi aqui que Antonio e eu nos encontramos pela primeira vez, no Palazzo della Carovana, onde fica a Scuola Normale Superiore, uma instituição universitária fundada por Napoleão em 1810: foi aqui, no início dos anos 60, que conheci Antonio Tabucchi, que era dois anos mais novo que eu.

Os seus interesses académicos e científicos, que graças ao enorme fascínio por Fernando Pessoa bem cedo se voltariam para a literatura portuguesa, estavam longe dos meus. Eu, de facto, ocupo-me de arqueologia e história da arte. Contudo, quase todas as nossas conversas eram animadas pela lembrança de obras de arte, imagens que despertavam a sua sensibilidade e a sua curiosidade e das quais falávamos de bom grado. Foi também por esse motivo que procurei juntar algumas imagens, escolhidas quase como lugares de memória, e com elas desenrolar o percurso deste meu pequeno

L'invito ad aprire queste due giornate in ricordo di Antonio Tabucchi mi onora e mi commuove. Senza mio merito, ho avuto da Antonio numerose attestazioni di stima e di amicizia, e per parte mia ho avidamente letto moltissimi suoi libri e articoli, avvertendo da un lato una quasi perfetta sintonia di valutazioni sui fatti della vita politica e del costume italiani, e dall'altro una crescente ammirazione per la qualità della sua scrittura e del suo pensiero. Ma non posso nascondere, in questa circostanza, che la nostra amicizia avrebbe potuto, e forse dovuto, essere più profonda e più intensa, ed è forse mia colpa se non lo è stata abbastanza.

Il luogo dove ci siamo visti più spesso, Pisa, è una piccola città che favorisce gli incontri casuali, invita alla conversazione, suggerisce un tempo lento e ricco di pause di riflessione. Per Antonio era la sua città; per me, che vengo dalla Calabria, una città d'adozione. Ma per entrambi il suo perimetro si concretava nella spola fra la Piazza dei miracoli, uno dei luoghi più frequentati dal turismo internazionale, e la più raccolta Piazza dei Cavalieri. Un percorso a cui si ispirano alcune parole di un racconto di Antonio, *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*:

Ti incammini giù per via Santa Maria, ci sono i primi stormi di turisti in giro con la macchina fotografica al collo, alcuni scattano fotografie, da qui la Torre offre una prospettiva strana, se ne vede un pezzo storto che pare stia per ruzzolare sui tetti, fa una certa impressione [...].

La Piazza dei Cavalieri non è lontana, ed è qui che Antonio ed io ci siamo incontrati la prima volta, nel Palazzo della Carovana, dove ha sede la Scuola Normale Superiore, un'istituzione universitaria fondata da Napoleone nel 1810: è qui che ho conosciuto, nei primi anni Sessanta, Antonio Tabucchi, che era di due anni più giovane di me.

I suoi interessi di studio e di ricerca, che per la potente fascinazione di Fernando Pessoa si sarebbero presto indirizzati sulla letteratura portoghese, erano lontani dai miei, che mi occupo di archeologia e storia dell'arte; eppure quasi ogni nostra conversazione fu animata dall'evocazione di opere d'arte, immagini che destavano la sua sensibilità e la sua curiosità, e di cui parlavamo volentieri. È anche per questo che ho cercato di annodare intorno a poche immagini, scelte quasi come luoghi di memoria, il percorso di questo mio piccolo tributo a un grande amico scomparso.



tributo a um grande amigo desaparecido. Eu não saberia falar dele, como se deve e como outros farão, na qualidade de crítico literário (que não sou). Nem gostaria de evocar a nossa velha relação: a nossa amizade foi sempre reservada e discreta, muito pouco parecida com o estereótipo das amizades italianas, um pouco barulhentas e excessivas. Em nome desse pudor que sempre marcou o nosso discurso, gostaria de falar hoje sobre Antonio Tabucchi recorrendo à sua obra literária, sim, mas como quem fala de um companheiro de viagem, de um cidadão que reflecte, sofrendo muitas vezes, sobre a própria noção de cidadania e sobre o tormento de a viver em tempos difíceis. Porque este sempre foi, entre mim e Antonio, um ponto de encontro.

Muitos anos depois, fui director da Scuola Normale di Pisa: e foi nessa qualidade que convidei Antonio Tabucchi para participar na mais honrosa das séries de conferências e palestras públicas que esta escola organizava. Antonio proferiu aí uma bela palestra a 23 de Maio de 2008, intitulada «Il filo dell'inquietudine: un percorso attraverso la letteratura del Novecento». Uma versão desta palestra foi mais tarde publicada sob o título «Controtempo», na colectânea *Di tutto resta un poco* (2013), organizada por Anna Dolfi. Resisto à tentação de referir, mesmo por alto, a alegria manifestada pelo Antonio quando veio à Scuola Normale para falar na Sala degli Stemmi («Sala dos Brasões»), assim chamada porque está ornamentada a toda a volta com os brasões dos Cavaleiros de Santo Estêvão, uma ordem militar e monástica do Grão-Ducado da Toscana, segundo o modelo da Ordem dos Cavaleiros de Malta. Mas gostaria de recordar, pelo menos, até porque inspirou a escolha do meu tema de hoje, o percurso de Antonio nessa sua palestra. Nela encontramos uma definição de *desassossego*: «uma relação desfasada com o Tempo como dimensão em que já não conseguimos habitar, uma relação deteriorada com a História, [...] um mal-estar de que a literatura tem sido, e é certamente, o sismógrafo mais fiável». Para a sua rápida «enciclopédia portátil» do *desassossego*, Tabucchi começa, como é natural, pelo *Desassossego* de Pessoa/Soares, onde «um desalento de viver, um alheamento em relação à realidade circundante» é «um sentimento que fermenta e se torna vastíssimo», e é, finalmente, «incompetência perante a vida». Em suma, uma espécie de «desacordo com o real», que implica, em última análise, um desacordo

Di lui non saprei parlare, come sarebbe necessario e come altri farà, da critico letterario (che non sono). E neppure vorrei evocare la nostra antica frequentazione: la nostra fu sempre un'amicizia riservata e cauta, che somigliava assai poco allo stereotipo delle amicizie italiane, spesso un po' chiassose ed eccessive. In nome di quel pudore che sempre segnò il nostro discorso, vorrei dunque parlare oggi di Antonio, usando sì la sua opera letteraria, ma come si può parlare di un compagno di strada, di un cittadino che riflette, spesso soffrendo, sulla nozione stessa di cittadinanza, e sul tormento di viverla in tempi difficili. Perché questo fu sempre, fra Antonio e me, un terreno d'incontro.

Della Normale di Pisa, molti anni dopo, fui direttore: ed è in questa veste che invitai Antonio a parlare nella più onorevole fra le serie di conferenze e lezioni pubbliche che la Normale organizzava. Antonio vi tenne il 23 maggio 2008 una bellissima lezione, intitolata *Il filo dell'inquietudine: un percorso attraverso la letteratura del Novecento*. Una sua versione fu pubblicata più tardi, col titolo *Controtempo*, nella raccolta *Di tutto resta un poco* (2013), a cura di Anna Dolfi. Resisto alla tentazione di ricordare anche per sommi capi la gioia con cui Antonio venne in Normale, a parlare nella Sala degli Stemmi, detta così perché decorata tutto intorno dagli stemmi dei Cavalieri di Santo Stefano, un ordine militare e monastico del Granducato di Toscana, modellato sull'Ordine dei Cavalieri di Malta. Ma vorrei almeno richiamare, anche perché ha ispirato la scelta del mio tema di oggi, il percorso seguito da Antonio in quel suo discorso. Vi troviamo una definizione di *inquietudine*: «un rapporto sfasato con il Tempo quale dimensione in cui non riusciamo più ad abitare, un rapporto guasto con la Storia, [...] un malessere di cui la letteratura è stata, ed è sicuramente, il sismografo più attendibile». Per la sua veloce «enciclopedia portatile» dell'*inquietudine*, Tabucchi comincia, come è naturale, dal *Desassossego* di Pessoa, dove «un disagio di vivere, un'estraneità nei confronti della realtà circostante» è «sentimento che lievita e diventa vastissimo», e viene finalmente connotato «come incompetenza verso la vita». Insomma, una sorta di «disaccordo con il reale», che in ultima analisi implica il disaccordo con se stesso, la compresenza, dentro di sé, di un altro-da-sé.

Un drammatico «scollamento fra lo scrittore e la Storia in cui è immerso», un' «estraneità,

consigo mesmo, a co-presença, dentro de si, de um outro de si mesmo.

Uma dramática «separação entre o escritor e a História em que está imerso», um «alheamento, uma desorientação e uma sensação de impotência em relação ao mundo», um divórcio radical entre o «tempo interno» do escritor e o «tempo individual que está a viver»: era este o desassossego que Tabucchi vivia na primeira pessoa, mesmo quando falava do desassossego dos outros. Em torno deste tema central, ele evoca os *Tales of Unrest* de Conrad, o *male di vivere* de Montale, a *Age of Anxiety* de Auden, e, com mais fôlego, o desassossego de Gadda, imbuído de remorso, e o de Pasolini, marcado por uma raiva crescente (nesta palestra da Scuola Normale, falou de muitos outros escritores: por exemplo, Volponi, Manganelli, Sciascia). Mas existe o contraponto desse desassossego, e é o ritmo implacável da História: por isso, Tabucchi, entre um escritor e outro, evoca os horrores das Guerras Mundiais, dos fascismos, dos campos de concentração, das repressões e rejeita desconsolado aquilo a que chama o optimismo do último Calvino, o seu auspício de um mundo marcado pela leveza: «a proposta [de Calvino] para o próximo Milénio, que é aquele em que vivemos, foi rejeitada pelo Milénio, que escolheu antes o Peso».

Naquela palestra de Tabucchi, a chave de tudo é uma palavra crucial: a literatura como «sismógrafo». Na história cultural europeia, ocorre-me apenas um precedente, o de Aby Warburg, considerado «o sismógrafo que regista os abalos de terremotos longínquos, a antena que capta as ondas provenientes de culturas distantes», enquanto «a sua instrumentação científica, a biblioteca, é uma estação receptora, instalada para registar estas influências e as manter sob controlo» (Gombrich). Nesta perspectiva, o desassossego do escritor de que fala Tabucchi é, de facto, o presságio ou o diagnóstico de uma inquietação mais geral, a do cidadão: o escritor (como Pessoa, como Tabucchi) é a «estação receptora» de uma crise geral, de um doloroso sentir-se estranho ao próprio presente histórico. A função do escritor é registar este insanável mal-estar, soar o alarme, não cedendo perante optimismos fáceis. É por isso que Tabucchi se dissocia de Calvino, que conseguia, de uma praia californiana, «descrever a beleza do enrolar de uma onda oceânica». Antonio sentia-se mais próximo de «Pasolini, [que] teria interpretado aquela onda azul e cintilante como no quadro de Hokusai, como um tsunâmi»; ou de Gadda, que

disorientamento e senso de impotência verso il mondo», un radicale divorzio fra il «tempo interno» dello scrittore e il «tempo individuale che egli sta vivendo»: questa è l'inquietudine che Tabucchi viveva in proprio, anche quando parlava dell'inquietudine degli altri. Intorno a questo tema centrale, egli evoca i *Tales of Unrest* di Conrad, il *male di vivere* di Montale, l'*Age of Anxiety* di Auden, e poi con più respiro le inquietudini di Gadda, intrise di rimorso, e quelle di Pasolini, improntate a una rabbia crescente (nella lezione in Normale, egli parlò di molti altri scrittori: per esempio Volponi, Manganelli, Sciascia). Ma c'è un controcanto a tale inquietudine, ed è l'implacabile ritmo della Storia: perciò Tabucchi, fra uno scrittore e l'altro, evoca gli orrori delle guerre mondiali, dei fascismi, dei lager, delle repressioni, e respinge sconcolato quel che chiama l'ottimismo dell'ultimo Calvino, il suo auspicio di un mondo improntato alla leggerezza: «la proposta [di Calvino] per il prossimo Millennio, che è quello nel quale stiamo vivendo, il Millennio l'ha respinta: ha scelto la Pesantezza».

In quel discorso di Tabucchi, la chiave di tutto è una parola cruciale: la letteratura come «sismografo». Addito qui, nella storia culturale europea, un solo precedente, quello di Aby Warburg, che è stato definito «il sismografo che registra le scosse di lontani terremoti, l'antenna che capta le onde provenienti da lontane culture», mentre «la sua strumentazione scientifica, la biblioteca, è una stazione ricevente, installata per registrare questi influssi e tenerli così sotto controllo» (Gombrich). A questa luce, l'inquietudine dello scrittore di cui parla Tabucchi è, di fatto, il presagio o la diagnosi di una più generale inquietudine, quella del cittadino: lo scrittore (come Pessoa, come Tabucchi) è la «stazione ricevente» di un generale dissesto, di un doloroso sentirsi estranei al proprio presente storico. Compito dello scrittore è registrare questo insanabile disagio, gettare l'allarme, senza cedere a facili ottimismo. Perciò Tabucchi si dissocia da Calvino, il quale poteva, da una spiaggia californiana, «descrivere la bellezza di un'onda oceanica che si arricciola». Antonio si sentiva più vicino a «Pasolini, [che] avrebbe interpretato quell'onda azzurra e scintillante al pari del quadro di Hokusai, come uno tsunami», o a Gadda, che «se ne sarebbe lasciato travolgere [...] sbraitando contro se stesso». Per frenare l'inquietudine che ci travolge, due ricette: ora il rimorso, ora la rabbia.

«Non sono mai riuscito a dirtelo prima, *ma ora è necessario che tu sappia*»: queste parole

«se teria deixado arrastar [...] gritando contra si próprio». Para travar o desassossego que nos domina, duas receitas: ora o remorso, ora a raiva.

«Nunca consegui dizer-to antes, *mas agora tens de saber*»: estas palavras retiradas de «Vozes Trazidas por Alguma Coisa, Impossível Dizer o Quê» parecem-me particularmente apropriadas para descrever o diálogo que estou a tentar estabelecer com Antonio Tabucchi, evocando a sua voz sem poder voltar a ouvi-la; falando com ele, mas não podendo esperar por respostas. E, de entre os desassossegos que o vi viver, gostaria de lembrar, como sugere o título da minha comunicação, apenas três: a pátria, a política, o tempo.

Para Antonio, o conceito de «pátria» era um conceito central e, todavia, dúctil, maleável como cera. Como o antigo poeta latino Ennio, que dizia que tinha *tria corda* («três corações») porque falava grego, osco e latim, Tabucchi sentia-se em casa na Itália, mas também em Portugal, também em Paris; e, mais geralmente, na Europa. Parece-me, aliás, que, quando estava em Itália, sentia uma nostalgia contínua de Portugal; e talvez fosse igualmente verdade o contrário.

Entre as coisas que gostaria de ter feito com ele (e não fiz), estava, por isso, a ideia de fazermos juntos um pequeno «itinerário português» na sua Pisa. Por exemplo, na Sala degli Stemmi, onde preferiu a sua conferência, estão, bem à vista, os brasões de alguns portugueses (de Lisboa e do Porto) que foram cavaleiros de Santo Estêvão e viveram durante alguns anos naquele Palazzo dei Cavalieri. E lembro-me que, certo dia, lhe apontei um ou dois. Há também, numa igreja recôndita de Pisa, Santa Croce in Fossabanda, um retábulo assinado por um pintor português, Álvaro Pires, que foi de Évora para Pisa por volta de 1411, e pouco depois trabalhou, com uma equipa de pintores florentinos, na decoração externa do Palazzo Datini em Prato. Nos anos seguintes, a sua presença surge documentada em várias cidades da Toscana, de Florença a Lucca e Volterra. O retábulo de Santa Croce in Fossabanda, datado recentemente de cerca de 1425, mostra uma peculiar mistura de estilos onde os vestígios de origem ibérica (de Évora a Valência) se combinam com uma linguagem essencialmente florentina. O retábulo de Pisa é ainda objecto de culto no altar onde se encontra, mas certamente provém de outra igreja. De facto, originalmente, fazia parte de um políptico (**FIG. 1**) cujos volantes se encontram actualmente no museu de Altenburg, na Alemanha.

tolte da *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* mi paiono singolarmente adatte a descrivere il discorso che sto provando a intrecciare con Antonio Tabucchi, evocando la sua voce senza più poterla ascoltare. Parlando a lui, ma senza più potermi attendere risposte. E delle inquietudini che gli ho visto vivere vorrei ora evocarne, come il titolo del mio intervento promette, solo tre: la patria, la politica, il tempo.

Per Antonio, quello di «patria» fu un concetto centrale e però duttile, malleabile come cera. Come l'antico poeta latino Ennio, che diceva di avere *tria corda* («tre cuori») perché parlava greco, osco e latino, Tabucchi si sentiva a casa in Italia, ma anche in Portogallo, ma anche a Parigi; e più generalmente in Europa. Mi pare anzi che, quando era in Italia, avesse una perpetua nostalgia del Portogallo; e forse era vero anche il contrario.

Fra le cose che avrei voluto fare con lui (e non ho fatto), c'era perciò l'idea di percorrere insieme un minimo «itinerario portoghese» nella sua Pisa. Per esempio, nella stessa Sala degli Stemmi in cui tenne la sua conferenza ci sono, esposti in bella vista, gli stemmi di alcuni portoghesi (di Lisbona e di Oporto) che furono Cavalieri di Santo Stefano e vissero per alcuni anni in quel Palazzo dei Cavalieri. E ricordo di avergliene fatti notare, un giorno, uno o due. C'è anche, in un'appartata chiesa di Pisa, Santa Croce in Fossabanda, una pala d'altare firmata da un pittore portoghese, Álvaro Pires, che da Evora arriva a Pisa verso il 1411, e poco dopo è attivo, con un gruppo di pittori fiorentini, nella decorazione esterna di Palazzo Datini a Prato. Negli anni successivi, la sua presenza è documentata in varie città toscane, da Firenze a Lucca, a Volterra. La pala di Santa Croce in Fossabanda, recentemente datata al 1425 circa, mostra una peculiare mescolanza di stili, dove le tracce di matrice iberica (da Evora a Valencia) si innestano su un linguaggio sostanzialmente fiorentino. La pala di Pisa è ancora oggetto di culto sull'altare dove si trova, ma viene sicuramente da un'altra chiesa. Essa infatti faceva in origine parte di un polittico (**FIG. 1**), i cui laterali si trovano ora nel museo di Altenburg in Germania. La storia di questo pittore portoghese, che opera in Toscana nel primo Quattrocento muovendosi fra Prato, Firenze, Lucca, Pisa e Volterra, e le cui opere sono in parte ancora in chiese, in parte in vari musei dal Portogallo all'Italia alla Germania, sarebbe piaciuta a Tabucchi e lo avrebbe incuriosito almeno quanto



FIG. 1

Álvaro Pires d'Évora, *São Paulo e São João Baptista*, c. 1424, têmpera sobre madeira. Alemanha, Lindenau-Museum

Álvaro Pirez d'Evora, *I Santi Paolo e Giovanni*, c. 1424, tempera su tavola. Germania, Lindenau-Museum

Álvaro Pires d'Évora, *Nossa Senhora com o Menino e Anjos Músicos*, c. 1425-1430, têmpera sobre madeira. Pisa, Convento de Santa Cruz em Fossabanda

Álvaro Pirez d'Evora, *Madonna col bambino e otto angeli*, c. 1425-30, tempera su tavola. Pisa, Chiesa di Santa Croce in Fossabanda

Álvaro Pires d'Évora, *Santo André e São Pedro*, c. 1424, têmpera sobre madeira. Alemanha, Lindenau-Museum

Álvaro Pirez d'Evora, *I Santi Andrea e Pietro*, c. 1424, tempera su tavola. Germania, Lindenau-Museum

A história deste pintor português, activo na Toscana no início do século xv entre Prato, Florença, Lucca, Pisa e Volterra e cujas obras se encontram espalhadas por igrejas, por vários museus, de Portugal à Itália e à Alemanha, teria interessado Tabucchi e suscitado nele pelo menos a mesma curiosidade que suscita em mim. As trocas de cultura figurativa, os pintores italianos (especialmente toscanos) activos em Portugal na época tardo-gótica e os pintores portugueses que emigraram para Itália na primeira metade do século xv, como Álvaro Pires, João Gonçalves, Luís João, traçam um horizonte europeu próprio de uma cultura de elite que em Portugal estava ligada à corte, ao passo que na Toscana estava associada à classe mercantil das cidades comunais. Recordo a propósito que, graças a uma curiosa simetria ítalo-portuguesa, a Galleria Nazionale dell'Umbria de Perugia adquiriu em 1917 uma *Anunciação* de Álvaro Pires e o Museu de Arte Antiga de Lisboa adquiriu pouco tempo depois um outro painel sobre o mesmo tema.

Remonta a finais do século xv, ou ao início do século xvi, uma pintura muito cara a Antonio Tabucchi, o tríptico das *Tentações de Santo Antão* de Hieronymus Bosch do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (FIG. 2). Também aqui se manifesta uma cultura figurativa do vasto horizonte europeu, embora o tríptico (datado de c. 1501) só tenha chegado a Portugal depois de 1525. Em 1989, José Luís Porfírio comentou esta obra, colocando-a, no mesmo livro, ao lado do conto de Tabucchi que citei já duas vezes, «Vozes Trazidas por Alguma Coisa, Impossível Dizer o Quê» (FIG. 3). E dois anos mais tarde um detalhe deste quadro preencherá a capa do romance *Requiem. Uma Alucinação*, que Tabucchi escreveu em português (Quetzal Editores, 1991).

O que terão em comum o tríptico flamengo e o conto do escritor pisano? O protagonista do conto é um escritor que passeia por Pisa, coleciona vozes de transeuntes, frases descontextualizadas, palavras que ora parecem frívolas, ora sibilinas, ora expressivas, ora vazias. Mas até neste enredo desarticulado e interrompido se inserem e conjugam uma invocação e uma tentação. A evocação/invocação de Isabel, que remete para o romance póstumo de Tabucchi, e a tentação de «uma vida feita de negações e de dissipação, gasta a pensar mal de si próprio e dos outros, toda dedicada a tentar e a tentar-se. E também sabes que agora te está a tentar. O seu convite, traiçoeiro e perverso, é à sua maneira uma provocação, uma tentação [...]» (*Para Isabel*, D. Quixote, 2013).

incuriosisce me. Gli scambi di cultura figurativa, i pittori italiani (specialmente toscani) attivi in Portogallo nell'età tardo-gotica e quelli portoghesi che emigrano in Italia nella prima metà del Quattrocento, come lo stesso Álvaro Pires, João Gonçalves, Luís João, disegnano un orizzonte europeo che è proprio di una cultura d'élite che in Portogallo si condensava intorno alla corte, e in Toscana si legava invece al ceto mercantile delle città comunali. Ricordo di passaggio che, per una curiosa simmetria italo-portoghese, un'*An-nunciazione* di Álvaro Pires è stata acquistata nel 1917 dalla Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia; un'altra tavola dello stesso soggetto è stata acquistata poco dopo dal Museu de Arte Antiga di Lisbona.

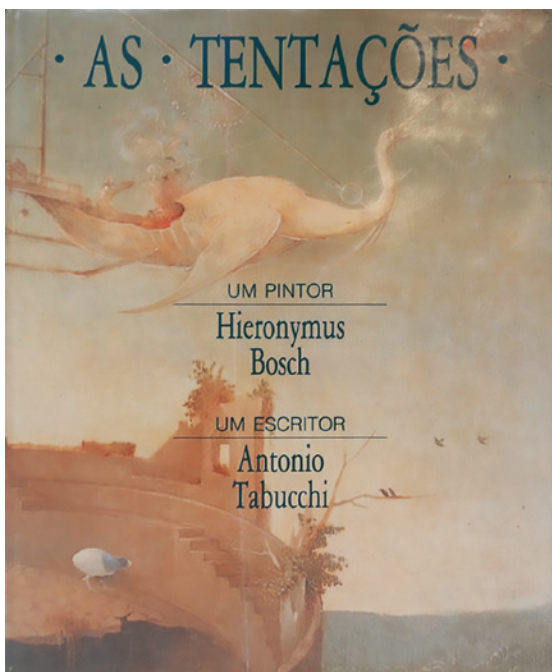
Alla fine di quel secolo xv, o ai primissimi del Cinquecento, risale un dipinto che ad Antonio Tabucchi fu assai caro, il trittico delle *Tentazioni di Sant'Antonio* di Hieronymus Bosch del Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona (FIG. 2). Anche qui è all'opera una cultura figurativa dal vasto orizzonte europeo, anche se il trittico (databile c. 1501) approdò in Portogallo non prima del 1525 circa. Nel 1989, José Luis Porfírio commentò questo dipinto mettendolo insieme, nello stesso libro, con il racconto di Tabucchi che ho già citato due volte, e che in portoghese suona *Vozes trazidas por alguma coisa, impossível dizer o quê* (FIG. 3). E due anni più tardi un dettaglio del quadro occuperà completamente la copertina del romanzo *Requiem. Uma alucinação*, che Tabucchi aveva scritto in portoghese (Quetzal Editores, 1991).

Che cosa mai hanno in comune il trittico fiammingo e il racconto dello scrittore pisano? Il protagonista del racconto è uno scrittore che cammina per Pisa, raccoglie dai passanti voci, frasi sganciate dal contesto, parole che paiono ora frivole ora livide, ora a chiave ora a vuoto. Ma anche in questa trama disgiunta e spezzata s'insediano e si congiungono, un'invocazione e una tentazione. L'evocazione/invocazione di Isabel, che rimanda al romanzo postumo di Tabucchi, e la tentazione di «una vita fatta di negazione e di sperpero, impiegata a pensar male di se stesso e degli altri, tutta dedicata a tentare e a tentarsi. E sai anche che ora ti sta tentando. Il suo invito, subdolo e maligno, è a suo modo una sfida, una tentazione [...]».

Spero di non forzare troppo la mano se dico che la tentazione di non avere una patria (o di ripudiarla) e la tentazione di avere, invece, una



**FIG. 2**  
Hieronymus Bosch, *Tentações de Santo Antão*, c. 1500, tríptico,  
óleo sobre madeira de carvalho. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga  
*Hieronymus Bosch, Tentazioni di S. Antonio*, c. 1500, trittico,  
olio su tavola. Lisbona, Museo Nazionale di Arte Antica



**FIG. 3**  
*As Tentações*. Um Pintor: Hieronymus Bosch. Um Escritor:  
Antonio Tabucchi. Com um estudo e legendas de José Luís Porfírio,  
fotografias de Nicolas Sapiéha, Quetzal Editores, Lisboa, 1989  
*Le tentazioni*. Un pittore: Hieronymus Bosch. Uno scrittore:  
Antonio Tabucchi. Saggio introduttivo e didascalie di José Luís  
Porfírio, fotografie di Nicolas Sapiéha, Quetzal, Lisbona, 1989

Espero não exagerar se disser que a tentação de não ter uma pátria (ou de a repudiar) e a tentação de, em vez disso, ter uma pátria (quase como Gadda que «amava a pátria, os seus símbolos, a bandeira») entravam em conflito no espírito de Tabucchi com uma violência dolorosa e não resolvida. Mas qual era afinal a sua pátria? A Itália, Portugal, a Europa? Ou a literatura? Ou o desassossego? Colocado em díptico com a pintura de Bosch, o conto programático de Tabucchi sugere uma possível resposta. Talvez a sua pátria tenha sido sentir-se estrangeiro em toda a parte, a sua literatura foi talvez a arte do estranhamento. De arrastar o leitor, através da magia da palavra e do estilo, para o âmago do seu próprio estranhamento da pátria, da língua, da actualidade, do tempo. Tal como no tríptico de Bosch, na narrativa de Tabucchi as formas combinam-se, violando as regras, de maneiras inesperadas. A visão das coisas deforma-se, instalam-se simetrias imprevisíveis ou coincidências surpreendentes, enquanto aquilo que parecia previsível se torna repentinamente desfocado e desaparece sem deixar rasto. Figuras grotescas (no tríptico), personagens improváveis (no conto) dominam a cena. Vozes casuais (no conto), santos e monstros pairando no ar (no tríptico) povoam um céu enganosamente azul. Olhares atónitos, de olhos prestes a chorar, observam incrédulos a multidão de figuras (de personagens) que preenche a pintura (o conto). A voz narrativa (o pincel) ora penetra nas palavras e nas coisas e as anatomiza, ora se distancia delas; ora nos arrasta para a plena identificação emocional, ora nos confina ao papel de espectadores ocasionais. Um desassossego, este, que povoa a visão alucinada de Santo Antão (e de Bosch); mas que está plenamente inscrito no código genético da *literatura segundo Tabucchi*: a literatura-sismógrafo, que regista as enfermidades do nosso tempo como chagas dolorosas no corpo do escritor. Porque nós, leitores, podemos vê-las e reconhecê-las no corpo da sociedade, isto é, em nós próprios. O estranhamento em sentido literal (o «sentir-se estrangeiro», a renúncia ao passaporte) e o estranhamento como figura ou dispositivo literário ou de diagnóstico (o *Verfremdungseffekt* de Brecht, o *остранение* de Shklovsky, o *Unheimlich* de Freud) acabam, pois, por constituir uma única entidade. Na sua palestra na Scuola Normale, Tabucchi citou, aí se reconhecendo a si mesmo, um verso de Álvaro de Campos, em que o poeta regressa a Lisboa, mas se sente «estrangeiro aqui

patria (quasi come Gadda che «amava la patria, i suoi simboli, la bandiera») si scontravano nell'animo di Tabucchi con una dolorosa e irrisolta violenza. Ma quale era, dunque, la sua patria? L'Italia, il Portogallo, l'Europa? O la letteratura? O l'inquietudine? Posto in dittico con il dipinto di Bosch, quel racconto programmatico di Tabucchi suggerisce una risposta possibile. La sua patria fu forse sentirsi straniero in ogni luogo, la sua letteratura fu forse l'arte dello straniamento. Del trascinare il lettore, mediante la magia della parola e dello stile, nel cuore stesso del proprio estraniarsi dalla patria, dalla lingua, dall'attualità, dal tempo. Come nel trittico di Bosch, nella narrativa di Tabucchi le forme si combinano, violando le regole, secondo modalità inaspettate. La visione delle cose si deforma, vi si installano improvvise simmetrie o stupefacenti coincidenze, mentre quel che pareva prevedibile si fa d'improvviso sfocato e sparisce senza tracce. Figure grottesche (nel trittico), personaggi improbabili (nel racconto) s'insediano prepotenti sulla scena. Voci colte al volo (nel racconto), santi e mostri librati nell'aria (nel trittico) popolano un cielo ingannevolmente azzurro. Sguardi attoniti, da occhi pronti alle lacrime, osservano increduli la folla di figure (di personaggi) che riempie il dipinto (il racconto). La voce narrante (il pennello) ora penetra nelle parole e nelle cose e le anatomizza, ora se ne distanzia; ora ci trascina entro una piena identificazione emotiva, ora ci confina al ruolo di spettatori casuali. Un'inquietudine, questa, che popola l'allucinata visione di Sant'Antonio (e di Bosch); ma che è pienamente iscritta nel codice genetico della *letteratura secondo Tabucchi*: la letteratura-sismografo, che registra le malattie del nostro tempo come doloranti piaghe nel corpo dello scrittore. Perché noi, lettori, possiamo vederle, e riconoscerle nel corpo della società, cioè in noi stessi. Lo straniamento in senso letterale (il «sentirsi straniero», la rinuncia al passaporto) e lo straniamento come figura o dispositivo letterario o diagnostico (il *Verfremdungseffekt* di Brecht, l'*остранение* di Sklovskij, lo *Unheimlich* di Freud) finiscono dunque col fare tutt'uno. Nella sua lezione alla Scuola Normale, Tabucchi citò, riconoscendovi se stesso, un verso di Álvaro de Campos (eteronimo di Pessoa), dove il poeta torna sì a Lisbona, ma si sente «straniero qui come dappertutto». Su questa traccia, lo spaesamento vissuto (la biografia) fu per Antonio preconditione e sigillo dello spaesamento narrato (la letteratura).

como em toda a parte». Nesta senda, o *dépaysement vivido* (a biografia) foi para Antonio uma precondição e o selo do *dépaysement narrado* (a literatura).

Foi assim para Tabucchi o contínuo estranhamento que sentia a cada regresso a essa pequena pátria que era a sua (e agora também minha) cidade. A topografia de Pisa está aliás cheia de símbolos e projecta-se no mundo. Não será por acaso que a parte decisiva do itinerário do escritor em «Vozes Trazidas por Alguma Coisa...» se passa entre a Piazza Carrara (**FIG. 4**) («[a] praça de casas de um vermelho pompeiano, [...] a praça de que mais gostas em toda a cidade»), dominada pela estátua de mármore de um grão-duque, e a Torre inclinada. Numa ponta, o antigo governante da Toscana («com a esperança absurda de que aquela estátua de traços realistas possa trazer-te uma voz que agora sentes que te está a fugir»), a quem pode confidenciar em voz baixa algo sobre Isabel; na outra, a torre sineira da Catedral, miradouro sobre o mundo feito para subir lá acima, para sentir a sua vertigem, enquanto «as mãos [...] se abrem e fecham sozinhas no ferro do parapeito». Para olhar para o mar distante, e depois lá para baixo, «na perpendicular», para o espectáculo da cidade.

E, no entanto, o caminho da pátria é difícil de encontrar. Em «Nuvens», um dos contos de *O Tempo Envelhece depressa* (2009), uma menina chamada Isabel, italiana por adopção, tem a certeza de que é importante cantar o hino nacional. Ouviu-o dizer ao Presidente da República, que visitou a escola dela; mas também sabe que, entre os políticos italianos, há quem gostasse de o abolir. Mas Isabel está igualmente convencida de que os ideais «todos merecem respeito desde que se acredite neles, no ideal da pátria, por exemplo, uma pessoa até pode enganar-se quando é jovem, mas se estiver de boa-fé o ideal é válido». A alusão é aqui ao revisionismo histórico, iniciado naqueles anos e ainda bem vivo em Itália, segundo o qual os «ideais» daqueles que aderiram ao fascismo e à república de Salò eram movidos pelo mesmo amor à pátria que o de quem, nos últimos anos da guerra, lutava nas fileiras da Resistência. O seu interlocutor, um soldado italiano que contraiu uma doença grave no Kosovo, não responde directamente, mas sabe perfeitamente que na escola «a geografia conta pouco, tal como a história, da cultura nem se fala, hoje aquilo que conta é a fábula». O triste primado da Itália, diz Tabucchi, numa entrevista ao *Corriere Fiorentino* (13/10/2009):

Di tal sorta fu per Tabucchi il perpetuo straniamento che egli avvertiva a ogni ritorno in quella piccola patria che era la sua (e ormai anche mia) città. La topografia di Pisa si colora anzi di simboli, e si proietta sul mondo. Non credo sia un caso se la parte decisiva dell'itinerario dello scrittore in *Voci portate da qualcosa ...* si svolge fra piazza Carrara (**FIG. 4**) («la piazza con le case di un rosso pompeiano, la piazza che ami di più in tutta la città»), dominata dalla statua marmorea di un granduca, e la Torre pendente. A un estremo, l'antico sovrano della Toscana («con l'assurda speranza che quella statua dalle fattezze realistiche possa portarti una voce che ora ti sta sfuggendo»), a cui confidare sottovoce qualcosa di Isabel; all'altro, il campanile della Cattedrale, belvedere sul mondo fatto per salarvi in cima, per avvertirne la vertigine, mentre «le mani si aprono e si chiudono da sole sul ferro del parapetto». Per guardare in basso, «a perpendicolo», sotto una pioggia spietata, lo spettacolo della città e del mare lontano.

Eppure, la strada della patria è difficile da trovare. In *Nuvole*, una delle storie di *Il tempo invecchia in fretta* (2009), una bambina di nome Isabèl, italiana per adozione, è sicura che è importante cantare l'inno nazionale. Lo ha sentito dire dal Presidente della Repubblica, che ha visitato la sua scuola; ma sa anche che fra i politici italiani c'è qualcuno che vorrebbe invece abolirlo. Ma Isabèl è anche convinta che gli ideali «sono tutti rispettabili se uno ci crede, per esempio in quello della patria, poi magari uno si sbaglia perché è giovane, però se è in buona fede l'ideale è valido». L'allusione va qui al revisionismo storico, cominciato in quegli anni e ancora più che vivo in Italia, secondo cui gli «ideali» di chi aderì al fascismo e alla repubblica di Salò erano mossi dallo stesso amor di patria di chi, negli ultimi anni della guerra, combatteva nelle file della Resistenza. Il suo interlocutore, un militare italiano che ha contratto una grave malattia in Kosovo, non risponde direttamente, ma sa bene che nella scuola «la geografia ormai è diventata secondaria e anche la storia, della cultura meglio non parlare, quello che conta oggi è la favola». Triste primato dell'Italia, dirà Tabucchi in un'intervista al *Corriere fiorentino* (13.10.2009): «arriviamo per primi in questo negazionismo del tempo, della storia, del valore della memoria». Su questo tema Tabucchi si è duramente espresso più d'una volta, per esempio in una pagina de *L'oca al passo*, in cui





FIG. 4

Pisa, Praça Carrara  
Pisa, Piazza Carrara

«estamos em primeiro lugar neste negacionismo do tempo, da história, do valor da memória». Sobre este assunto, Tabucchi pronunciou-se duramente mais que uma vez, por exemplo, numa página de *L'oca al passo*, em que lembra a proposta de lei da direita (2006) para equiparar *partigiani* e *repubblichini* como «partes beligerantes»: proposta cuja raiz, diz ele com razão, estava no encontro entre o neofascista Fini e um expoente da «esquerda», Luciano Violante, em que se acordou criar «o simpático sintagma 'rapazes de Salò' para designar soldados colaboracionistas *repubblichini*».

A relação com a pátria é, creio, uma chave indispensável, não apenas temática, mas estilística, para ler a obra de Antonio Tabucchi, e isso é visível num raciocínio simples. Tabucchi, noutra entrevista de 2009, falava da língua italiana como a sua «pátria de bolso»; contudo, nas suas belas «Some Reflections on Translations» (2003), conta que, enquanto vivia em Paris, se pôs a escrever *Requiem* em português sem sequer dar por isso. Como precedentes, refere a experiência de outros escritores alogotas: o francês de Becket, o inglês de Conrad e Nabokov e até o português do anglofona Pessoa. Trata-se, em todos estes casos, de uma espécie de «esquizofrenia linguística», «uma profunda cisão» da psique cuja única terapia é tratar o «outro lado» da própria personalidade como um «duplo», que deve ser aceite na sua diversidade (por isso, escreve Tabucchi, o português, durante a escrita de *Requiem*, «por algum tempo foi a minha língua materna»). Mas não será precisamente este sair de si, criando um outro de si, o coração e a raiz da criação literária segundo Tabucchi? Numa entrevista de 2002, cujo título, «Sostiene Tabucchi», remete imediatamente para o seu famoso romance *Sostiene Pereira (Afirma Pereira)*, ele caracterizava a invenção narrativa como a profunda identificação do escritor com as personagens fictícias da sua própria criação: «quando nos esforçamos por ser quem não somos, acabamos por entender melhor os outros, e talvez até por nos entender a nós próprios». Deixar-se a si para inventar (e respeitar) o outro, sair da pátria portátil (da língua, do passaporte) para procurar uma outra forma para ele dois exercícios da mente e da alma: permutáveis, complementares, simultâneos. Inseparáveis da prática literária. E quando, numa entrevista ao *JL*, de 10 de Dezembro de 1991, o ouvimos dizer que «é cómodo ser português em Itália e italiano em Portugal», percebemos nas suas palavras o eco de uma auto-ironia que confina com o remorso.

ricorda a proposta di legge della destra (2006) di equiparare partigiani e repubblicini come «parti belligeranti»: proposta la cui radice, dice giustamente, era però nell'incontro fra il neofascista Fini e un esponente della «sinistra», Luciano Violante, in cui si convenne di coniare «il gentile sintagma 'ragazzi di Salò' per denominare i militi repubblicini».

Il rapporto con la patria è, io credo, una chiave indispensabile, non solo tematica ma stilistica, per leggere l'opera di Tabucchi, e lo si può mostrare con un semplice ragionamento. In un'intervista del 2009, Tabucchi parlava della lingua italiana come della propria «patria tascabile»; e tuttavia, nelle sue bellissime *Reflections on Translations* (2003), egli racconta come, mentre era a Parigi, si sia messo a scrivere *Requiem* in portoghese senza nemmeno accorgersene. Come precedenti cita l'esperienza di altri scrittori alloglossi: il francese di Becket, l'inglese di Conrad e di Nabokov, e perfino il portoghese dell'anglofono Pessoa. Casi, tutti, di una sorta di «schizofrenia linguistica», «una profonda scissione» della psiche, la cui sola terapia è trattare l'«altro lato» della propria personalità come un «doppio», che dev'essere accettato nella sua diversità (perciò, scrive Tabucchi, il portoghese, durante la scrittura di *Requiem*, «per qualche tempo funzionò come la mia lingua-madre»). Ma non è proprio questo uscire da sé creando un altro sé il cuore e la radice della creazione letteraria secondo Tabucchi? In un'intervista del 2002 il cui titolo, *Sostiene Tabucchi*, subito rimanda al suo famoso romanzo *Sostiene Pereira*, egli caratterizzava l'invenzione narrativa come la profonda identificazione dello scrittore con le personalità fittizie di propria creazione: «quando ci sforziamo di essere chi non siamo, finiamo col capire meglio gli altri, e forse anche noi stessi». Lasciare sé per inventare (e rispettare) l'altro, fuoriuscire dalla patria portatile (della lingua, del passaporto) per cercarsene un'altra furono per lui due esercizi della mente e dell'anima: intercambiabili, complementari, simultanei. Inscindibili dalla pratica letteraria. E quando, in un'intervista del 10 dicembre 1991, gli sentiamo dire che «é cómodo ser português em Italia e italiano em Portugal», avvertiamo nelle sue parole l'eco di un'autoironia che sconfinava nel rimorso.

Ma per chi si è auto-imposto la disciplina intellettuale di frequentare un qualche *altrove altrui*, tornare in patria può essere doloroso: in un appunto del suo ultimo anno di vita, che posso

Mas, para quem impôs a si próprio a disciplina intelectual de frequentar um *algures alheio*, regressar a casa pode ser doloroso: numa nota do seu último ano de vida, que posso citar graças a Maria José de Lancastre, Tabucchi escrevia: «Uma das maiores amarguras que um homem pode experimentar na vida, ou a certa altura da sua vida, talvez seja sentir-se traído pela sua própria pátria». E se «o sentimento de pátria [...] significa pertença a um solo, a uma língua comum [...], a uma série de tradições, de hábitos, de gestos, de comportamentos, de história»,

*isso não chega para fazer uma pátria. Para que uma pátria seja não só um lugar geográfico, mas também um lugar geométrico em que acreditar, é preciso um núcleo que coagule esta pertença comum a uma série de conceitos expressos numa espécie de «grude» que fixe, como num decálogo, a substância de que é feita esta pertença: como se deve viver nesse território comum, quais são os seus princípios e os seus valores. E esse coágulo chama-se Estado, e o seu decálogo é a Carta Constitucional.*

Nesta passagem crucial, que diz respeito explicitamente à Itália, a palavra-chave, a palavra que designa a cola que deve ligar uma comunidade ou uma cultura para que esta mereça o nome de «pátria» é, no entanto, expressa em português: grude, um tipo de cola animal, muito forte. Nada poderia expressar melhor a paixão com que Antonio Tabucchi viveu a sua própria «duplicidade» cultural do que este engastar de uma palavra portuguesa numa frase que não só é em italiano, mas que fala da Itália. E nada melhor para ilustrar o compromisso cívico de Tabucchi do que esta definição de «pátria» tão intimamente, funcionalmente ligada à Constituição.

O desassossego desencadeado pelos pensamentos sobre a pátria nunca foi, para Tabucchi, um expediente ou um dispositivo puramente literário. Pelo contrário, estendeu-se a uma sua maneira de viver a política do próprio país de origem como palco de eventos de um dramatismo alarmante, que ele viveu com um sofrimento tão profundo que sugeriria ao mesmo tempo a sua proximidade, dolorosa e inevitável, à pátria e o desejo de uma distância impossível. Ocorre-me a propósito o grande friso que William Kentridge compôs nos paredões do Tibre, no centro de Roma, imagens que assinalam, com uma sapiente mistura de rigor documental e de anacronismo, uma história feita, como sugere o título, de *triumfos*

citare grazie a Maria José de Lancastre, Tabucchi scriveva : «Forse una delle amarezze più grandi che un uomo può sentire nella vita, o a una certa età della sua vita, è sentirsi tradito dalla propria patria». E se «il sentimento di patria [...] è l'appartenenza a un suolo, a una lingua comune [...], a una serie di tradizioni, di abitudini, di gesti, di comportamenti, di storia»,

*tutto questo non basta a fare patria. Affinché una patria sia non solo un luogo geografico ma anche un luogo geometrico in cui credere, ci vuole anche un nocciolo che coaguli questa comune appartenenza a una serie di concetti espressi in una sorta di grude che fissa, come in un decalogo, la sostanza di cui questa appartenenza si forma: come si deve vivere in quel territorio comune, quali sono i suoi principi e i suoi valori. E questo coagulo si chiama Stato, e il suo decalogo è la Carta Costituzionale.*

In questo passo capitale, che riguarda espressamente l'Italia, la parola chiave, quella che designa il collante che deve tenere insieme una comunità o una cultura perché essa meriti il nome di «patria», è tuttavia espressa in lingua portoghese: *grude*, un tipo di colla animale, molto forte. Nulla potrebbe esprimere la passione con cui Antonio Tabucchi visse la propria «duplicità» culturale meglio di questo incastonare una parola portoghese in una frase che non solo è in italiano, ma parla dell'Italia. E nulla mostra l'impegno civile di Tabucchi quanto questa definizione di «patria» così intimamente, funzionalmente legata alla Costituzione.

L'inquietudine innescata dai pensieri sulla patria non fu mai, per Tabucchi, un espediente né un dispositivo puramente letterario. Al contrario, si estese a un suo modo di vivere la politica del proprio Paese d'origine come il teatro di eventi di bruciante drammaticità, che egli visse con una sofferenza così profonda da suggerire al tempo stesso la sua dolorosa, inaggirabile vicinanza alla patria e il desiderio di una distanza impossibile. Vieni fatto qui di pensare al grande fregio che William Kentridge ha composto sui muraglioni del Tevere nel centro di Roma, immagini che ritmano con sapiente mistura di accuratezza documentaria e di anacronismo una storia fatta, come vuole il titolo, di *Triumphs and Laments*, in cui hanno luogo anche eventi drammatici degli ultimi decenni, dal fascismo alla guerra coloniale d'Etiopia, dalla deportazione degli ebrei alla guerra partigiana, dal flusso dei migranti alla resistenza.

e lamentos (*Triumphs and Laments*), em que têm lugar também eventos dramáticos das últimas décadas, do fascismo à guerra colonial da Etiópia, da deportação dos judeus à guerra *partigiana*, do fluxo migratório à resistência. E culminam com dois crimes, o assassinato de Pasolini numa praia e o homicídio político de Aldo Moro após o seu sequestro (FIGS. 5–6). Antonio não pôde ver este friso, mas creio que teria gostado, até porque foi concebido como tributo à memória histórica e (nomeadamente graças à técnica muito particular) como alerta contra o esquecimento.

Como mostra a sua profunda frase sobre o Estado e a Constituição, Tabucchi tinha ideias políticas rigorosas, radicais até, e não deixou de intervir com a maior dureza face à corrupção generalizada que vislumbrava na vida pública italiana e, em particular, na política. Na sua palestra na Scuola Normale, indica claramente em Pasolini o seu modelo literário, pela forma e pelas temáticas da escrita de *public intellectual*, no compromisso político: em particular, quando recorda a sua «mal-educadíssima proposta de processar o Palácio corrupto». Era preciso coragem para falar de «processo» neste sentido após o «processo» a Aldo Moro: mas quando ouvimos Tabucchi pronunciar estas palavras, ninguém pensou que ele quisesse subscrever qualquer forma de terrorismo. Mas, apesar da clareza e lucidez das suas posições públicas sobre a política italiana, procurou sempre manter, com um sentimento ora de frustração ora de orgulho, a convicção de que estava irremediavelmente fora dos mecanismos auto-referenciais fechados que permitem que outros (designadamente intelectuais) estejam sempre «em sintonia» com uma das posições dominantes. Quanto à percepção que tinha de si próprio, Tabucchi di-lo sob a forma de metáfora num dos contos de *O Tempo Envelhece depressa* cujo protagonista (mas também quem o escreve) sofre de fortes dores de costas, ficando «suspenso no movimento [...], como em certos quadros do barroco italiano em que a santa ou o santo, gracilmente atarantados pelo jejum ou por Cristo, ficaram numa suspensão que o pintor cristalizou para sempre na sua pince-lada». O diagnóstico é claro, diria certamente o médico: o protagonista está «com um ataque de literatura»: «meu caro, o problema está sobretudo no facto de adoptares posições incorrectas, ou melhor, de teres adoptado em toda a tua vida posições incorrectas quando escreves». A posição do corpo é aqui uma metáfora da posição política,

E culminam em dois deities, a morte de Pasolini su una spiaggia e l'omicidio politico di Aldo Moro dopo il rapimento (FIGG. 5–6). Antonio non ha potuto vedere questo fregio, ma penso che gli sarebbe piaciuto, anche perché concepito come un omaggio alla memoria storica e (anche per la sua tecnica molto particolare) come una messa in guardia contro l'oblio.

Come mostra la sua intensa frase sullo Stato e la Costituzione, Tabucchi coltivava idee politiche precise, anzi radicali, e non mancò di intervenire con massima durezza di fronte alla generalizzata corruzione che scorgeva nella vita pubblica italiana, e in particolare nella politica. Nella sua lezione in Normale, egli chiaramente indica il suo modello letterario, per questa forma e tematica di scrittura da *public intellectual*, nell'impegno politico, Pasolini: in particolare quando ne ricorda «la maleducadissima proposta di processare il Palazzo corrotto». Ci voleva coraggio, a parlare di «processo» in questo senso, dopo il «processo» ad Aldo Moro: ma quando lo sentimmo pronunciare queste parole, nessuno pensò che Tabucchi intendesse sottoscrivere qualsiasi forma di terrorismo. Ma egli, pur nella nettezza e lucidità delle sue posizioni pubbliche sulla politica italiana, coltivò sempre, con un senso ora di frustrazione ora di orgoglio, la convinzione di essere comunque irrimediabilmente fuori dai chiusi meccanismi autoreferenziali che ad altri (anche intellettuali) permettono di essere sempre «in linea» con una delle posizioni dominanti. Quale fosse la sua percezione di se stesso, Tabucchi lo dice per metafora in uno dei racconti de *Il tempo invecchia in fretta*, dove il protagonista del racconto (ma anche chi lo scrive) è afflitto da un forte mal di schiena, restando «sospeso nel movimento, come certi quadri dei barocchi italiani dove la santa o il santo, graziosamente tarantolati dal digiuno o dal Cristo, sono rimasti in una sospensione che il pittore ha candito per sempre con la sua pennellata». La diagnosi è chiara, gli direbbe certamente il dottore: il protagonista è «malato di letteratura [...]. Caro mio, il problema sta soprattutto nel fatto che tu assumi posizioni sbagliate, anzi che hai assunto posizioni sbagliate per tutta la vita, per scrivere». La posizione del corpo è qui metafora della posizione politica, la letteratura (lo «scrivere») comporta necessariamente l'assumere «posizioni sbagliate» (in politica).

Ostinatamente, dolorosamente, Tabucchi si oppone sempre a quella che si può a giusta ragione



FIGS. 5-6  
William Kentridge, *Triumphs and Laments*, friso (fregio), Roma

a literatura (o «escrever») implica necessariamente o assumir de «posições incorrectas» (em política).

Teimosamente, dolorosamente, Tabucchi sempre se opôs ao chamado eclipse do intelectual público em Itália, um fenómeno que não posso aqui analisar, mas que está perante os nossos olhos, hoje, de forma ainda mais grave. Não abordarei sequer os artigos que Antonio escreveu nos jornais ou as circunstâncias em que, com extrema determinação, ele se envolveu em batalhas cívicas a propósito de questões difíceis e polémicas: mas creio que seria importante seguir essa pista e ler os seus escritos nessa perspectiva (e também as suas cartas e as suas intervenções na vida pública italiana), em contraluz com a sua actividade literária, e as fórmulas e modalidades por meio das quais se pode transfigurar, representar ou reflectir, na página narrativa, a actualidade política. Recordo aqui de novo, pela singularidade da sua estrutura, *L'oca al passo* (em português, literalmente, «O ganso a passo»), um livro que reúne editoriais e artigos sobre temas da actualidade. O subtítulo, *Notizie dal buio che stiamo attraversando* («Notícias do negrume que estamos a atravessar»), diz já algo sobre os motivos dessa colectânea; mas mais importante é a sua estrutura, que evita a sequência cronológica e opta por um percurso circular, como no jogo do ganso (ou da glória), muito popular em Itália quando ele e eu éramos crianças, onde se lançam os dados e se avança ou recua em função do que se vai encontrando nas diversas casas. Em suma, um jogo em que se anda às voltas, e ganha, não quem sabe mais, mas quem tem mais sorte.

Mas no título, *L'oca al passo*, há certamente uma alusão ao «passo do ganso», que caracterizava a Itália durante o regime fascista: como que uma alusão ao «fantasma do fascismo eterno» e rastejante, capaz de se mascarar de todas as maneiras, que Pasolini denunciava como incurável vício da sociedade italiana. Nesta perspectiva, o ganso seria, pois, o italiano que, na espiral do jogo do ganso, não só não consegue avançar como anda para trás e acaba por cair numa forma de fascismo. No entanto, a capa do livro conduz noutro sentido: o mergulho no vazio de Yves Klein na famosa fotomontagem de 1960 lembra a clara opção deste artista por uma poética do vazio, uma opção imaterial contraposta aos rituais da sociedade e do mercado (FIG. 7). Como os santos barrocos que acabámos de referir numa passagem de Tabucchi, Klein parece congelado no voo, «suspense no movimento», no acto impossível de se fotografar a si próprio enquanto

chiamare l'eclisse dell'intellettuale pubblico in Italia, un fenomeno che non ho qui modo di analizzare ma che è sotto i nostri occhi, oggi, in forma perfino più grave. Non ripercorro nemmeno per assaggi gli articoli che Antonio ha scritto sui giornali o le circostanze in cui, con estrema decisione, si è impegnato in battaglie civili su temi difficili e controversi: ma credo che sarebbe importante seguire questo filo, e leggere i suoi scritti in questo ambito (ma anche le sue lettere e le sue presenze sulla scena pubblica italiana), in controluce sulla sua attività letteraria, e sulle formule e modalità con cui l'attualità politica può essere trasfigurata, rappresentata o riflessa nella pagina narrativa. Ricordo qui solo, per la singolarità dell'impianto, *L'oca al passo*, un libro che raccoglie editoriali e articoli d'occasione su temi d'attualità. Il sottotitolo, *Notizie dal buio che stiamo attraversando*, dice già qualcosa delle ragioni di quella raccolta; ma più importante è la sua struttura, che evita la sequenza cronologica e opta per un percorso circolare, come nel «gioco dell'oca», assai popolare in Italia quando lui ed io eravamo ragazzi, dove si avanza o si arretra, tirando dei dadi, a seconda di quel che si trova nelle singole caselle. Insomma, un gioco dove si gira in tondo, e vince non chi sa di più, ma chi ha fortuna.

Ma nel titolo, *L'oca al passo*, c'è sicuramente anche un'allusione al «passo dell'oca», che anche in Italia era di casa durante il regime fascista: quasi un'allusione a quel «fantasma del fascismo eterno» e strisciante, capace di mascherarsi in ogni modo, che Pasolini denunciava come un vizio insanabile della società italiana. L'oca al passo sarebbe dunque, in questa lettura, l'italiano che, nella spirale del gioco dell'oca, non solo non riesce ad avanzare ma va indietro, e finisce col ricadere in una qualche forma di fascismo. La copertina del libro porta però in un'altra direzione: il tuffo nel vuoto di Yves Klein nel famoso fotomontaggio del 1960 ricorda la forte opzione di quell'artista per una poética del vuoto, per un'opzione imateriale da contrapporsi ai rituali della società e del mercato (FIG. 7). Come i Santi barocchi che abbiamo appena visto in un passo di Tabucchi, Klein appare congelato in volo, «sospeso nel movimento», nell'atto impossibile di fotografare se stesso mentre sta per sfracellarsi sull'asfalto; ma rispetto alla sottile disperazione che pervade ogni pagina del libro pare dichiarare una vocazione al suicidio: non di Tabucchi, ma dell'Italia. Questo libro iper-italiano ha dunque una copertina

está prestes a esfacelar-se no asfalto; mas o desespero quase imperceptível que permeia todas as páginas do livro parece declarar uma tendência para o suicídio: não de Tabucchi, mas da Itália. Este livro hiperitaliano tem, pois, uma capa francesa; e todavia cruza-se (mais uma vez) com uma página muito portuguesa de alguns anos antes, no final de *Os Voláteis de Fra Angelico*: «O vazio foi sempre uma atracção privilegiada para os espíritos em fuga», e «a vocação electiva de Lisboa: o salto».

Esta bellissima cidade põe à disposição de quem quiser uma gama de saltos como nenhuma outra cidade europeia. E, neste sentido, o lugar que indiscutivelmente mais em consonância está com o salto é o Cristo-Rei, na margem do Tejo. [...] Aquele Cristo é a imagem de um mergulhador, tem os braços abertos sobre um trampolim do qual está pronto a lançar-se.

Mas, mesmo nas situações mais desesperadas, mesmo quando a nossa pátria nos aprisiona na gaiola de um perpétuo jogo do ganso, talvez haja ainda uma saída. Tabucchi indicava-a, na conferência da Scuola Normale, mais uma vez através de Pasolini. Em *A Ronda dos Prisioneiros* de Van Gogh (FIG. 8), disse ele então, ouvimos quase o barulho dos tamancos no chão, uma cadência lenta, sempre igual, repetitiva, circular, sem saída. O prisioneiro percorre sempre os mesmos (seus) passos, e Pasolini (segundo Tabucchi) também se sentia prisioneiro daquela prisão-Itália em que ele próprio se tinha auto-exilado. No entanto, para sair desse círculo vicioso, Pasolini encontrou e adoptou a única via possível: tornar-se visionário, escapar à repetição por meio da profecia, da agudeza do olhar, do desassossego do espírito, da vocação para interpellar as consciências. Em suma, da literatura.

E se o escritor conseguisse transmitir o seu próprio desassossego e com ele contagiar as multidões (o povo), então cumpriria a sua missão, e a «maioria silenciosa», à qual é possível atribuir qualquer opinião (contando, justamente, com o seu silêncio), tornar-se-ia uma «maioria perigosa». É este o título de um artigo de Tabucchi no jornal *L'Unità*, fundado por Gramsci e fechado por Renzi (outra história italiana muito ilustrativa). Nessa página, cruzando literatura, ética e política, Tabucchi propunha o ideal de um escritor que se considera membro não-eleito de um Parlamento inexistente, no qual se sinta representante de um povo-que-não-existe. Deputado de cidadãos inexistentes: era nesta

francese; eppure incrocia (ancora una volta) una pagina tutta portoghese di qualche anno prima, alla fine dei *Volatili del Beato Angelico*: «Il vuoto è un'attrazione principe per gli spiriti in fuga», e «la vocazione elettiva di Lisbona è il salto».

Questa bellissima città mette a disposizione del volenteroso una gamma di salti come nessun'altra città europea. E il luogo indiscutibilmente più consono al salto è il Cristo-Rei sulla riva del Tago. [...] Quel Cristo è l'immagine di un *plongeur*, le sue braccia sono spalancate su un trampolino dal quale è pronto a buttarsi.

Ma anche nelle situazioni più disperate, anche quando la tua patria ti ha catturato nella gabbia di un perpetuo gioco dell'oca, una via d'uscita forse c'è. Tabucchi la indicava, nella conferenza di Normale, ancora una volta attraverso Pasolini. Nella *Ronda dei carcerati* di Van Gogh (FIG. 8), egli disse allora, «senti quasi il rumore degli zoccoli sul pavimento, un cadenzare lento, sempre uguale, ripetitivo, in tondo, senza vie d'uscita». Il carcerato ripercorre sempre gli stessi (suoi) passi, e anche Pasolini (secondo Tabucchi) si sentì prigioniero di quel carcere-Italia nel quale egli stesso si era auto-confinato. Ma per uscire da quel circolo vizioso Pasolini trovò e sposò l'unica strada possibile: diventare visionario, sfuggire alla ripetizione mediante la profezia, l'acume dello sguardo, l'inquietudine dello spirito, la vocazione a interpellare le coscienze. Insomma, la letteratura.

E se lo scrittore riuscisse a trasmettere la propria inquietudine, a contagiare le folle (il popolo), allora la sua missione sarebbe compiuta, e la «maggioranza silenziosa», a cui è possibile attribuire qualsivoglia opinione (contando, appunto, sul suo silenzio) diventerebbe una «maggioranza pericolosa». È il titolo di un articolo di Tabucchi sull'*Unità*, il giornale fondato da Gramsci e chiuso da Renzi (un'altra istruttiva storia italiana). In quella pagina, muovendosi fra letteratura, etica e politica, Tabucchi proponeva l'ideale di uno scrittore che si considera membro non-eletto di un Parlamento inesistente, nel quale egli si senta il rappresentante di un popolo-che-non-c'è. Deputato di cittadini inesistenti: è in questa veste che, con umiltà e con orgoglio, l'ultimo Tabucchi parlava di Stato come *grude*, collante, di ciò che chiamiamo «patria», e di Costituzione come della sua Carta di fondazione.

Investito di tanta responsabilità, lo scrittore non può che essere pervaso da una profonda,



FIG. 7  
*Leap into the Void, October 1960, de Yves Klein*





FIG. 8  
Vincent van Gogh, *A Ronda dos Prisioneiros*, 1890,  
óleo sobre tela. Moscovo, Museu Pushkin  
*Vincent van Gogh, La ronda dei carcerati*, 1890,  
olio su tela. Mosca, Museo Puškin

qualidade que, com humildade e orgulho, o último Tabucchi falava do Estado como grude, daquilo a que chamamos «pátria», e da Constituição enquanto sua carta fundadora.

Investido de uma tamanha responsabilidade, o escritor só pode ser invadido por uma profunda, incessante inquietação. Teria a missão impossível de recolher sob um único olhar os problemas do presente, o legado do passado, um projecto de futuro. Mas como fazê-lo, na terrível desorientação de um horizonte pós-pós-moderno em que o tempo histórico choca com um presentismo desenfreado e a memória colectiva tende a abandonar os espaços da interioridade individual? O compromisso social e político não pode oferecer ao escritor o dom de um tempo linear, de uma visão clara e sem resíduos. Porque a própria noção de tempo é convencional, e esta convenção muda inevitavelmente à medida que a cultura vai mudando (com o passar do tempo). Não há remédio para este processo, tal como não há remédio que cure as feridas da memória, que reconstitua as emoções do indivíduo no seio da memória histórica da sociedade. O escritor só pode compreender essa desorientação, viver – sofrendo – todo o desassossego dela, descrevê-lo e transmitir a sua fecundidade e mágoa através da alquimia da literatura. O escritor não pode ter a pretensão de construir (no Parlamento vazio em que tenta erguer a voz) respostas totalizantes, visões resolutivas. Ele só pode, como se estivesse perante um quadro di Arcimboldo (é Tabucchi quem o diz), observar atentamente os seus detalhes, identificar os vegetais um a um, sem perder de vista o conjunto fictício que eles compõem (**FIG. 9**).

Pode, como num mosaico (é ainda Tabucchi quem o diz), reconhecer a cor e a matéria de cada peça e, ao mesmo tempo, ler o desenho do conjunto. Pode, isso sim, em cada peça do mosaico, ler não a solidez da pedra ou da sua cor, mas antes uma qualquer pergunta inquietante. Pode traduzir narrativamente essas perguntas, sob o signo de um desassossego interior que espelhe o da nossa sociedade e do nosso tempo: e pode propor, por meio de um dispositivo narrativo feito de personagens, situações, enredos, que todas essas pequenas, mínimas perguntas sejam lidas em conjunto; constituem uma dúvida de fundo sobre a conformação da sociedade, sobre o futuro da Europa, sobre a natureza da pátria, sobre as regras da política, sobre a relação entre ética e responsabilidade. Neste sentido,

incessante inquietudine. A lui spetterebbe la missione impossibile di raccogliere sotto un solo sguardo i problemi del presente, l'eredità del passato, un progetto di futuro. Ma come farlo, nel terribile disorientamento di un orizzonte post-postmoderno, in cui il tempo storico si scontra con un rampante presentismo, e la memoria collettiva tende ad abbandonare gli spazi dell'interiorità individuale? L'impegno sociale e politico non possono offrire allo scrittore il dono di un tempo lineare, di una visione limpida e senza residui. Perché la nozione stessa del tempo è convenzionale, e questa convenzione inevitabilmente muta col modificarsi della cultura (col passare del tempo). A questo processo non c'è rimedio, come non c'è medicina che sani le ferite della memoria, che ricomponga le emozioni del singolo entro la memoria storica della società. Lo scrittore può solo cogliere questo disorientamento, viverne – soffrendo – tutta l'inquietudine, raccontarla e trasmetterne la fecondità e la pena mediante l'alchimia della letteratura. Non può, lo scrittore, pretendere di costruire (nel Parlamento vuoto nel quale prova a levare la voce) risposte totalizzanti, visioni risolutive. Può solo, come davanti a un quadro di Arcimboldo (è Tabucchi a dirlo), osservarne da vicino i dettagli, identificare gli ortaggi uno per uno, senza perdere di vista l'insieme fittizio che essi compongono (**FIG. 9**).

Può, come in un mosaico (anche questo dice Tabucchi), riconoscere colore e materia di ogni tessera e al tempo stesso leggere il disegno dell'insieme. Può anzi, in ogni tessera del mosaico, leggere non la solidità della pietra o del suo colore, ma invece una qualche inquietante domanda. Può tradurre in racconto quelle domande, sotto il segno di un'inquietudine interiore che rispecchia quella della nostra società e del nostro tempo: e può suggerire, con un dispositivo narrativo fatto di personaggi, di situazioni, di trame, che tutte quelle piccole, minute domande vanno lette insieme. Compongono un dubbio di fondo sulla forma della società, sul futuro dell'Europa, sulla natura della patria, sulle regole della politica, sul rapporto fra etica e responsabilità. A questa luce, i personaggi dei suoi racconti e i politici o industriali di cui scrive sono ugualmente funzionali al suo progetto di usare la letteratura per interpellare le coscienze. Nell'*Oca al passo*, egli scrive che «i personaggi che abitano questo libro sono tutti chiamati con nome e cognome. Ma, a loro modo, essi sono portatori di letteratura, perché incarnano



FIG. 9  
Giuseppe Arcimboldo, *Rodolfo II-Vertumno*, 1590,  
óleo sobre madeira. Suécia, Castelo de Skokloster  
Giuseppe Arcimboldo, *Rodolfo II-Vertumno*, 1590,  
olio su tavola. Svezia, Castello di Skokloster

as personagens dos seus contos e os políticos ou industriais sobre os quais escreve são igualmente funcionais para o seu projecto de usar a literatura para agitar as consciências. Em *L'oca al passo*, diz que «todas as personagens que habitam este livro são chamadas pelo nome e apelido. Mas, à sua maneira, elas são portadoras de literatura porque incarnam *caracteres*, interpretam papéis imutáveis, são *actores* de si mesmas, transmitem entre si a *máscara* desde tempos imemoriais». É verdade. Mas é verdade também o contrário: as personagens fictícias, os caracteres inventados por Tabucchi actuam no mesmo grande teatro do mundo, usam as mesmas máscaras. São, a seu modo, ainda mais verdadeiras do que as pessoas de carne e osso.

Os grandes escritores, diz Tabucchi, compreendem pouco do seu tempo, avançam no tabuleiro literário com uma «compreensão retardada» ou «antecipada» em relação ao seu próprio tempo (a expressão é de Tabucchi). Talvez por terem vivido no século errado. Henry James merecia ter nascido *depois*, em pleno século xx, Gadda ter-se-ia sentido à vontade um século *antes*. No entanto, a «compreensão retardada» que Gadda partilha com outros grandes escritores desencadeia, não menos do que a profética «compreensão antecipada», um enorme potencial criativo. É perturbadora porque infunde no leitor o desassossego do escritor. É subversiva porque contagia com a dúvida, abala certezas, questiona as experiências, as emoções, os projectos. Tabucchi diz que Gadda dirigia principalmente a si mesmo intermináveis invectivas porque não conseguia perdoar a sua «compreensão retardada». E essa invectiva ressoa numa praça vazia, exactamente como uma *Praça de Itália* de De Chirico (FIG. 10). Mas sem este profundo desassossego, esta mágoa de não ter compreendido a tempo e de se sentir ignaro mas cúmplice, este remorso de ter ficado para trás, este sentimento de culpa, não teríamos *La cognizione del dolore*. O escritor (seja Pasolini, Gadda ou Tabucchi) é o bode expiatório da história, carrega o seu peso. Coloca-se ele próprio no altar do sacrifício, assume as suas culpas. E faz oferenda aos outros (aos leitores) do seu próprio desassossego. Ao falar de Gadda, Antonio Tabucchi está a falar também de si mesmo.

Nesta autoconsciência móvel, tempo e espaço para Tabucchi combinam-se com um ritmo premente. O tempo linear dá lugar a um tempo fragmentado (a um mosaico), a pátria

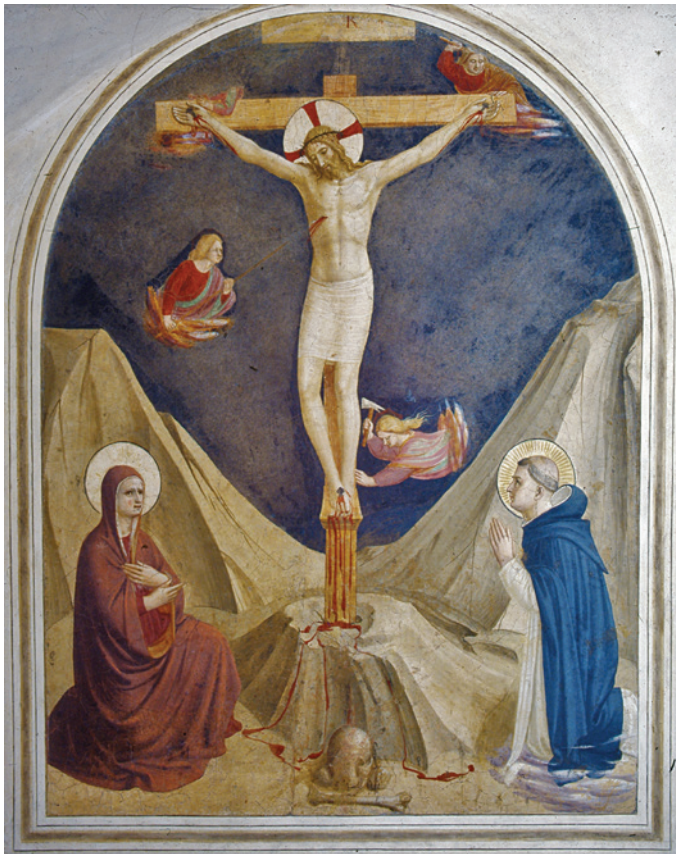
*caratteri*, interpretano ruoli immutabili, sono *attori* di se stessi, si tramandano la *maschera* da tempi immemorabili». Vero. Ma è vero anche il contrario: i personaggi fittizi, i caratteri inventati da Tabucchi agiscono sullo stesso gran teatro del mondo, indossano le stesse maschere. Sono, a loro modo, perfino più veri delle persone in carne ed ossa.

Caratteristica dei grandi scrittori, ci dice Tabucchi, è capire poco del proprio tempo, muoversi sulla scacchiera letteraria con una «compreensão ritardata» o «antecipata» rispetto al proprio tempo (l'espressione è di Tabucchi). Forse perché hanno sbagliato secolo. Henry James meritava di nascere *dopo*, in pieno Novecento, Gadda si sarebbe sentito a suo agio un secolo *prima*. Eppure la «compreensão ritardata» che Gadda condivide con altri grandi scrittori, innesca, non meno della profetica «compreensão anticipata», un enorme potenziale creativo. È inquietante, perché infonde nel lettore l'inquietudine dello scrittore. È sovversiva, perché trasmette il contagio del dubbio, scuote le certezze, interroga le esperienze, le emozioni, i progetti. Gadda, dice Tabucchi, indirizzava soprattutto a se stesso invettive senza fine, perché la sua «compreensão ritardata» non riusciva a perdonarsela. E questa sua invettiva risuona in una piazza vuota, proprio come una *Piazza d'Italia* di De Chirico (FIG. 10). Ma senza questa profonda inquietudine, questo rimpianto di non aver capito in tempo e di sentirsi dunque ignaro ma complice, questo rimorso di esser rimasto indietro, questo senso di colpa, non avremmo *La cognizione del dolore*. Lo scrittore (che sia Pasolini, Gadda o Tabucchi) è il capro espiatorio della storia, ne porta il peso. Si mette da solo sull'altare sacrificale, ammette le sue colpe. E dona agli altri (ai lettori) la propria inquietudine. Parlando di Gadda, Antonio Tabucchi sta parlando anche di sé.

In questa mobile autocoscienza, tempo e spazio per Tabucchi si intrecciano con ritmo incalzante. Il tempo lineare fa posto a un tempo frammentato (a un mosaico), la patria geometrica (quella della Costituzione) è un lontano obiettivo, mentre la patria geografica cambia forma, aspetto, nome. Può essere l'Italia o il Portogallo. Finisco con un ultimo esempio, un'ultima immagine dalla pinacoteca ideale di Antonio Tabucchi. Nei *Volatili del Beato Angelico*, egli immagina che il frate-pittore, nel convento fiorentino di San Marco, venisse visitato da strani volatili che gli chiedono «domani ci devi dipingere, siamo venuti



FIG. 10  
*Piazza d'Italia, 1948* de Giorgio de Chirico



**FIG. 11**  
Fra Angelico e Benozzo Gozzoli, *Crucificação*,  
1440-1442, fresco. Florença, Convento de São  
Marcos, cela 23. Imagem cedida pela *Direzione  
regionale Musei della Toscana - Florença*  
Beato Angelico e Benozzo Gozzoli, *Crocifissione*,  
1440-1442, affresco. Firenze, Convento di San  
Marco, cella 23. Su concessione della *Direzione  
regionale Musei della Toscana - Firenze*



**FIG. 12**  
Fra Angelico, *Agonia no Horto das Oliveiras*,  
1440-1442, fresco. Florença, Convento de São  
Marcos, cela 34  
Beato Angelico, *Agonia nell'orto degli ulivi*,  
1440-1442, affresco. Firenze, Convento di San  
Marco, cella 34



FIG. 13

Pormenores dos Anjos nos frescos de Fra Angelico

*Particolare degli Angeli degli affreschi del Beato Angelico*

Hieronymus Bosch, pormenores do tríptico *Tentações de Santo Antão*

*Hieronymus Bosch, dettagli dal trittico Tentazioni di Sant'Antonio*

geométrica (a da Constituição) é um objectivo distante, ao passo que a pátria geográfica muda de forma, aspecto, nome. Pode ser a Itália ou Portugal. Termino com um último exemplo, uma última imagem da galeria ideal de Antonio Tabucchi. Em *Os Voláteis de Fra Angelico*, ele imagina que o frade-pintor, no convento florentino de San Marco, era visitado por estranhos seres que lhe pediam: «amanhã tens de nos pintar, viemos de propósito». E Fra Angelico acrescenta à *Crucificação da cela 23 (FIG. 11)* um «pequeno ser arredondado de cauda inalcançável como uma chama», «um busto rechonchudo que terminava com uma cauda esverdeada em forma de escova»; e à *Agonia no Horto da cela 34 (FIG. 12)* «uma grande libélula de asas translúcidas e douradas». Mas o que são afinal estas estranhas criaturas senão as visões impossíveis, ou tentações, de um pintor florentino do início do século xv, inteiramente extraídas de um quadro flamengo mais de meio século depois? Peixes voadores, voláteis estranhos, criaturas monstruosas povoam o tríptico de Bosch, mas eram impensáveis no tranquilo convento dominicano de Florença (só em finais do século outro dominicano, Girolamo Savonarola, evocaria no cenário de Florença outras tentações e outros monstros). Nesta divertida fusão de duas regiões da arte europeia (FIG. 13), Tabucchi parece convidar-nos a reunir, como peças de um mosaico à escala europeia, as tentações de Santo Antão encontradas no Bosch de Lisboa e aquelas que o escritor atribui, em Florença, ao mais sereno dos seus pintores do século xv, Fra Angelico. E, de facto, como referiu Thea Rimini, a primeira edição em português, então intitulada *Os Voláteis do Beato Angélico* (Quetzal, 1989), apresenta na capa um pormenor do tríptico de Bosch. Para aí ler, não tanto as tentações, mas as inquietações do próprio Tabucchi. Para aí ver a fonte de uma sua opção mais ética do que estética: viver a literatura como heresia, como missão, como «mandato parlamentar» de um povo que talvez não exista. Mas deveria existir. É nesta tensão entre si mesmo e o povo, entre a realidade que nos rodeia e aquela que desejaríamos, que a voz narrante de Antonio Tabucchi se funde com a voz do Tabucchi polemista. É uma voz acerada e dolorosa, necessária hoje ainda e mais do que nunca.

aposta». Ed ecco l'Angelico aggiungere alla *Crocifissione* della Cella 23 (FIG. 11) un «essericolo rotondeggiante con la coda imprevedibile come una fiamma», «un busto grassottello che finiva con una coda verdolina a spazzolone»; e all'*Agonia nell'Orto* della Cella 34 (FIG. 12) «un libellulone con le sue ali traslucide e dorate». Ma che cosa mai sono, queste strane creature, se non le impossibili visioni, o tentazioni, di un pittore fiorentino del primo Quattrocento, prese di peso da un quadro fiammingo di oltre mezzo secolo dopo? Pesci volanti, strani volatili, creature mostruose popolano il trittico di Bosch, ma erano impensabili nel quieto convento domenicano di Firenze (solo alla fine del secolo un altro domenicano, Girolamo Savonarola, avrebbe evocato sulla scena di Firenze altre tentazioni e altri mostri). In questo giocoso confondere due province dell'arte europea (FIG. 13), Tabucchi sembra invitarci a mettere insieme, come altrettante tessere di un mosaico a scala europea, le tentazioni di Sant'Antonio incontrate nel Bosch di Lisbona e quelle che lo scrittore attribuisce, a Firenze, al più sereno fra i suoi pittori quattrocenteschi, l'Angelico. E infatti, come ha notato Thea Rimini, la prima edizione portoghese, *Os Voláteis do Beato Angélico* (Quetzal, 1989) reca in copertina un dettaglio del trittico di Bosch. Per leggerci non le tentazioni, ma le inquietudini dello stesso Tabucchi. Per vedervi la sorgente di una sua scelta etica prima che estetica: vivere la letteratura come eresia, come missione, come «mandato parlamentare» di un popolo che forse non c'è. Ma dovrebbe esserci. È in questa tensione fra il sé e il popolo, fra la realtà che ci circonda e quella che vorremmo, che la voce narrante di Antonio Tabucchi si fonde con quella del Tabucchi polemista. È una voce tagliente e dolorosa, di cui oggi avremmo ancora e più che mai bisogno.



# A Nebulosa do Tempo. Metafísica e História na obra de Tabucchi

Eduardo Lourenço  
Guilherme d'Oliveira Martins  
Paolo Flores d'Arcais  
Remo Bodei

# La Nebulosa del Tempo. Metafisica e Storia nell'opera di Tabucchi

## Galácia Tabucchi

Há muito tempo que ando a questionar o Tempo. Na verdade, desde que comecei a escrever, desde quando não era tempo de o fazer.

ANTONIO TABUCCHI, «CONTROTEMPO», *DI TUTTO RESTA UN POCO*

A obra de Antonio Tabucchi contém uma indubitável dimensão filosófica. Nos romances, nos ensaios, e sobretudo nos contos, abundam reflexões, construções, aparições e sinais que, como as peças de um grande mosaico, acabaram por constituir uma verdadeira «metafísica tabucchiana». A Tabucchi interessam todos os interstícios quase invisíveis que constelam a superfície da existência, sem a pretensão de neles encontrar respostas, mas antes lampejos que anunciam uma mensagem ou uma revelação iminente. Mas a «metafísica tabucchiana» tem a ver, sobretudo, com a «inquietação», que é, segundo ele, um dos traços distintivos do século xx, sapientemente analisada pela psicanálise e pela literatura. Do *male di vivere* de Montale ao *desassossego* pessoano, Tabucchi detém-se, como nos diz, na «estranheza, [na] desorientação e [no] sentido de impotência em relação ao mundo que nos circunda», e fá-lo com uma razão precisa: porque eles trazem à superfície de modo perceptível «o hiato entre o escritor e a História em que se encontra imerso». Também a reflexão sobre a História, e portanto sobre o Tempo, entendido como tempo real da História do mundo mas também como tempo interior do eu e sobre o desfasamento que regista, é sem dúvida outro dos temas presentes na sua obra, do primeiro romance, *Praça de Itália*, até aos contos de *O Tempo Envelhece depressa*.

O objectivo deste painel é contribuir para uma observação mais circunstanciada dos sinais modulados por esta complexa nebulosa tabucchiana.

## Galassia Tabucchi

Da tempo mi sono messo a fare i conti col Tempo. Per la verità fin da quando ho cominciato a scrivere, fin da quando non era il tempo di farlo.

ANTONIO TABUCCHI, «CONTROTEMPO», *DI TUTTO RESTA UN POCO*

Esiste nell'opera di Tabucchi un'ineludibile dimensione filosofica. I suoi romanzi, così come i suoi scritti teorici e, ancor di più, i suoi racconti, sono intrisi di riflessioni, costruzioni, apparizioni e segnali che, quali tessere di un grande mosaico, hanno progressivamente finito per dare origine a una vera e propria «metafísica tabucchiana». Tabucchi s'interessa di tutti quegli interstizi quasi invisibili che costellano la superficie dell'esistenza, senza la pretesa di trovare risposte, ma piuttosto barbagli che annunciano un messaggio, una rivelazione che sta per compiersi. Ma la 'metafísica tabucchiana' ha a che vedere, soprattutto, con l'Inquietudine, che egli vede come una delle cifre del Novecento, sapientemente indagata dalla psicanalisi e dalla letteratura. Dal *male di vivere* di Montale al *desassossego* pessoano, Tabucchi si sofferma su tutte quelle forme di «estranità, disorientamento e senso di impotenza verso il mondo che ci circonda» e lo fa con una motivazione precisa: esse sono in grado di far affiorare in modo percettibile lo «scollamento fra lo scrittore e la Storia in cui è immerso». E quello sulla Storia, e dunque sul Tempo inteso come tempo reale della Storia del mondo, ma anche come tempo interiore dell'Io, e sullo sfasamento che regista, è un'altro dei temi che Tabucchi si porta dietro dal suo primo romanzo, *Piazza d'Italia*, fino all'ultima raccolta di racconti *Il tempo invecchia in fretta*. Questo panel ha l'intento di contribuire a una più precisa misurazione delle emissioni modulate da questa complessa nebulosa tabucchiana.

## Da Cultura ou Do imemorial e a dança do tempo

Eduardo Lourenço

*É uma grande honra e um grande prazer estar nesta sala para falar de Antonio Tabucchi, para evocar Antonio Tabucchi. Antonio Tabucchi no fundo não é mais fácil de evocar do que o Pessoa a quem ele consagrou, muito jovem ainda, as suas considerações e glosas. Tratou-se de uma espécie de pessoano particular, um pessoano que não é pessoano verdadeiramente. É outra coisa. A diferença fundamental será esta: Fernando Pessoa não tinha musa, não teve musa; Tabucchi, felizmente (nós sabemos), teve musa, uma musa que está nesta sala e a quem endereço os meus cumprimentos. Fernando Pessoa, referindo-se ao Tempo, disse que era um nada nulo em que nós nadamos. Eu diria, em que nós ardemos. Isto não nos facilita as reflexões sobre o Tempo, porque o Tempo é justamente aquilo que impede que a nossa reflexão seja aquilo que pretende ser. É aquilo que nos consome, ou que nós consumimos, mas que não dominamos senão metaforicamente, literariamente, como é o caso de Tabucchi nas suas obras. Passo a ler um pequeno texto em honra de Tabucchi.*

Durante três séculos, sem desfalecimento, o homem ocidental tomou de assalto o barco em que até então tinha seguido pilotado pela Providência. Fê-lo em nome da Humanidade, como o D. João de Molière. De uma Humanidade capaz de se dirigir sozinha, não para o paraíso de onde se supusera expulsa, mas para um futuro cada vez mais liberto dos medos, das opressões, dos males que desde a chamada noite dos tempos se infligiu a si mesma.

Nunca houve outro autor do seu destino que não ela própria, mas as máscaras que inventou para endossar a Outrem a sua responsabilidade, não só fazem parte desse destino, como são a única leitura dele que o ilumina. O que fomos com essas máscaras, deuses, demónios, anjos, Deus, quando esse destino tinha um sentido que se confundia com o próprio existir, está tão vivo hoje, que as perdemos ou rejeitámos, como sempre esteve.

O tempo da «Humanidade», que não foi tão humano como o sonháramos, já estava esgotado

## Della Cultura ovvero Dell'immemorabile e la danza del tempo

Eduardo Lourenço

*È un grande onore, oltre che un enorme piacere, essere qui in questa sala a parlare di Antonio Tabucchi, a evocare Antonio Tabucchi. Antonio Tabucchi, in fondo, non è più facile da evocare di quanto non lo sia Pessoa, a cui lui, ancora giovanissimo, dedicò le sue considerazioni e le sue chiose. Fu una specie particolare di studioso pessoano, un pessoano che non è veramente pessoano. È qualcos'altro. La differenza fondamentale è forse questa: Fernando Pessoa non ebbe una musa; Tabucchi fortunatamente (noi lo sappiamo) l'ha avuta, questa musa è qui in questa sala e a lei rivolgo il mio saluto. Fernando Pessoa, parlando del Tempo, disse che era un nulla nullo in cui nuotiamo. Io direi in cui bruciamo. Questo non ci rende più facili le riflessioni sul Tempo, perché il Tempo è proprio quel che impedisce che la nostra riflessione sia ciò che aspira a essere. È ciò che ci consuma, o che consumiamo, ma che non dominiamo se non metaforicamente, letterariamente, come è il caso di Tabucchi nella sua opera. Passo ora alla lettura di un breve brano in suo onore.*

Da tre secoli a questa parte, senza mai cedere, l'uomo occidentale si è ammutinato sull'imbarcazione in cui prima di allora aveva navigato con, al timone, la Provvidenza. Lo ha fatto in nome dell'Umanità, come il Don Giovanni di Molière. Di una Umanità capace di guidarsi da sola non verso il paradiso, da cui si era creduta espulsa, ma verso un futuro sempre più libero dalle paure, dalle oppressioni, dai mali che sin dalla cosiddetta notte dei tempi essa aveva inflitto a se stessa.

Non c'è mai stato altro attore del suo destino all'infuori di se stessa, ma le maschere che ha inventato per addossare ad Altri la sua responsabilità non solo fanno parte di questo destino, ma sono anche l'unica lettura che se ne può fare per illuminarlo. Ciò che siamo stati con tali maschere – dèi, demoni, angeli, Dio, quando quel destino aveva un senso che si confondeva con l'esistenza stessa – è così vivo oggi, che le abbiamo perdute o buttate via, come sempre è stato.

Il tempo dell'«Umanità», che non fu così umano come lo avevamo sognato, era già scaduto

quando o século xx acabou. Tempo da razão, tempo do progresso, tempo da história a si mesma transparente, tempo da utopia com tempo plausível, não recebia só de si mesmo a sua fáustica energia, mas daquele tempo que com tanta determinação recusava. Quando o dispensou e parecia que íamos entrar, de olhos bem abertos, naquele espaço que desde Platão designamos como o da plena claridade, por oposição às aparências, descobrimos que o novo tempo, este nosso, é precisamente o da caverna. De uma caverna perpetuamente iluminada, mais fascinante que todos os céus supostos, o dos deuses ou o da razão.

O antigo tempo do Ser transcendente, natural ou simbólico, converteu-se em tempo da aparência e nela está encerrado. Neste novo tempo, sem raiz alguma no Imemorial onde todos os antigos tempos repousavam, podemos reciclar, como meros tempos virtuais, todos os passados que sem memória não são tempo de ninguém. E nós, de quem somos o tempo, neste começo de um terceiro milénio ainda de evocação cristã, pelo menos no Ocidente? Anjos definitivamente caídos e quase contentes de nos termos libertado da tutela de um deus que nunca prometeu vir, nem mesmo existir, para nos tirar, dos ombros o peso de uma liberdade imaginária, e do coração um sonho de felicidade não menos imaginária? Ou meros animais, como os evocados num texto célebre de Ernst Jünger, que desde há milhares de anos estão inventando Deus por ser mais fácil que suportar a ideia de que nunca serão mais do que simples homens que se crêem deuses?

De uma maneira, até hoje inédita, pelo seu excesso, não sabemos quem somos, nem onde estamos. Ao menos nós, ocidentais que tínhamos a pretensão de o saber e para isso inventámos todos os romances sobre as origens e outros mais brumosos sobre um impensável fim. Sem dúvida que sabemos mais que todas as gerações passadas sobre essa origem e que o futuro é tão inimaginável como o foi sempre. Talvez por isso estejamos parados no meio de um cosmo de que desvendámos quase todos os mistérios, salvo os nossos de passageiros em trânsito para lado algum realmente pensável, a não ser como apocalipse domesticado, como no filme americano *Independence Day*.

Mesmo a Morte perdeu a sua função de espelho onde de uma vez para sempre tínhamos aprendido

quando si è chiuso il xx secolo. Tempo della ragione, tempo del progresso, tempo della storia trasparente a se stessa, tempo dell'utopia con tempo plausibile, non riceveva la sua faustiana energia solo da se stesso, ma anche da quel tempo che con tanta determinazione rifiutava. Quando ritenne di poterne fare a meno e pareva che saremmo entrati, a occhi spalancati, in quello spazio che sin da Platone definiamo come della piena luce, in opposizione alle apparenze, scoprimmo allora che il nuovo tempo, questo nostro, è proprio il tempo della caverna. Di una caverna perpetuamente illuminata, più affascinante di tutti i supposti cieli, quello degli dèi o quello della ragione.

L'antico tempo dell'Essere transcendente, naturale o simbolico, si è convertito in tempo dell'apparenza e in essa si trova racchiuso. In questo nuovo tempo, senza alcuna radice nell'Immemorabile dove tutti gli antichi tempi riposavano, possiamo riciclare come meri tempi virtuali tutti i passati che, privi di memoria, non sono il tempo di nessuno. E noi, di chi siamo il tempo noi in questo inizio di terzo millennio che ancora comporta, per lo meno in Occidente, un'evocazione cristiana? Angeli definitivamente caduti e quasi contenti di esserci liberati dalla tutela di un dio che non ha mai promesso di venire, e nemmeno di esistere, per toglierci il peso di una libertà immaginaria dalle spalle e, dal cuore, un sogno di felicità non meno immaginaria? Oppure meri animali, come quelli evocati in un testo celebre di Ernst Jünger, che da migliaia di anni inventano e reinventano Dio, perché è più facile che sopportare l'idea che non saranno mai altro che semplici uomini che si credono dèi?

In modo finora inedito, dato il suo eccesso, non sappiamo chi siamo né dove siamo. Per lo meno noi occidentali, noi che avevamo la pretesa di saperlo e per questo abbiamo inventato tutti i romanzi sulle origini e altri più brumosi intorno a un'impensabile fine. Senza dubbio, di questa origine sappiamo più di ogni altra generazione precedente, così come sappiamo che il futuro è inimmaginabile come sempre. Forse per questo siamo fermi in mezzo a un cosmo di cui abbiamo svelato quasi tutti i misteri, eccetto i nostri misteri di passeggeri in transito verso nessun luogo che sia effettivamente pensabile, se non come apocalisse addomesticata, come nel film americano *Independence Day*.

La Morte stessa ha perduto la sua funzione di specchio in cui una volta per tutte avevamo

que éramos mortais sem nos resignarmos a sê-lo. Nada é mais novo, neste começo de milénio, que este sentimento de já não termos uma morte credível – colectiva ou individual – depois de a termos tido tanto e em função dela termos inventado os deuses. E, depois da sua glosada fuga, a Arte com que douramos a sua ausência. A sua definitiva ausência. Não é por acaso que, nos ecrãs onde vivemos a nossa vida simbolicamente imortal, há tanta morte. Ou antes, tanto morto sem morte. Um morto com morte, à maneira antiga, uma morte onde se morria ou no silêncio oco do coração, ou na praça pública, como se um deus acabasse de desaparecer, é um luxo reservado a poucos. Digamos, aos Kennedys, ou Marilyn, figuras recorrentes do poder e da graça.

Somos anonimamente imortais, mas sem aquela inocência que parece ter sido a nossa quando éramos historicamente e naturalmente pagãos, como os Gregos e os Romanos de outrora. Foi neste tempo sem morte própria que nós entrámos sem sequer nos darmos conta disso. É esta uma das leituras do tão falado «fim da história», em todo o caso da que foi a nossa, até que os relógios onde líamos um destino com rosto ainda humano pararam ao mesmo tempo, numa aldeia da Polónia e numa cidade do Japão. Este acontecimento não foi como a batalha de Waterloo ou a invenção da máquina a vapor, momentos de história e da História, mas uma outra espécie de tempo, uma eternidade vazia, modelo de todo o tempo futuro vivido de olhos inutilmente abertos. O horror puro é invisível.

Por fora, vivemos e consumimos um tempo realmente planetário, como se fôssemos todos, e não apenas os ocidentais quem estendeu a leitura do seu tempo próprio ao mundo inteiro, o primeiro actor da história digno desse nome. Por dentro, vivemos simultaneamente uma temporalidade virtual e real sem relação alguma com o que foi, nos tempos arcaicos, tempo circular, e nos tempos cristãos, uma temporalidade ressentida como desejo ou nostalgia activa do tempo de Deus. Podemos organizar todas as festas para nos lembrar que tivemos um nascimento e uma vida memoráveis. Podemos, mesmo não acreditando um segundo em tão exaltante invenção, imaginar que um Jubileu nos devolva, ainda viva, a memória de um destino análogo ao nosso quando pensávamos ser «filhos de Deus». Nenhuma magia virtual nos restituirá esse mundo que já nem como História somos capazes ou

apreso di essere mortali senza rassegnarci a esserlo. Nulla, in questo inizio di millennio, è più nuovo di questo sentimento di non aver più una morte credibile – collettiva o individuale – pur dopo averla avuta così a lungo e dopo che, per lei, avevamo inventato gli dèi. E, dopo la sua chiosata fuga, l'Arte con cui doriamo la sua assenza. La sua definitiva assenza. Non a caso sugli schermi dove viviamo la nostra vita simbolicamente immortale c'è tanta morte. O meglio, tanti morti senza morte. Un morto con morte, alla vecchia maniera, una morte dove si moriva nel silenzio vuoto del cuore, o nella pubblica piazza, come se un dio fosse appena scomparso, è un lusso riservato a pochi. Diciamo ai Kennedy, o alle Marilyn, figure ricorrenti del potere e della grazia.

Siamo anonimamente immortali, ma privi di quell'innocenza che pare sia stata nostra quando eravamo storicamente e naturalmente pagani, come i Greci e i Romani di un tempo. È in questo spazio privo di una morte propria che siamo entrati senza neppure rendercene conto. È questa una delle letture della tanto discussa «fine della storia», in ogni caso di quella che è stata la nostra storia, finché gli orologi in cui leggevamo un destino dal volto ancora umano non si sono fermati allo stesso tempo, in un villaggio della Polonia e in una città del Giappone. Questo evento non è stato come la battaglia di Waterloo o l'invenzione della macchina a vapore, momenti di storia e della Storia, ma di un'altra specie di tempo, un'eternità vuota, modello di ogni tempo futuro vissuto a occhi inutilmente aperti. L'orrore puro è invisibile.

All'esterno viviamo e consumiamo un tempo realmente planetario, come se fossimo tutti, e non solo gli occidentali, che hanno esteso la lettura del proprio tempo al mondo intero, il primo attore della storia degno di tale nome. All'interno, viviamo simultaneamente una temporalità virtuale e reale priva di qualsiasi rapporto con ciò che fu, in tempi arcaici, il tempo circolare, e in epoca cristiana una temporalità risentita come desiderio o nostalgia attiva del tempo di Dio. Possiamo organizzare tutte le feste per ricordarci che abbiamo avuto una nascita e una vita memorabili. Possiamo immaginare, pur non credendo per un solo secondo a un'invenzione così esaltante, che un Giubileo ci restituisca, ancora viva, la memoria di un destino analogo al nostro quando pensavamo di essere «figli di Dio». Nessuna magia virtuale ci restituirà quel mondo che neppure come Storia abbiamo più la capacità,

temos interesse em visitar. Estamos numa outra história onde a urgência do presente a si mesma se basta. Tempo indiscernível da sua própria interpretação, sufocados e prisioneiros dela, como a abelha no seu mel ou Crespo no seu ouro.

Para quem não é europeu, herdeiro de um passado sem cessar aspirado pelo futuro, de ordem transcendente ou apenas utópica, esta imobilidade na plenitude não só não lhe causará estranheza como talvez provoque um justificado contentamento. Com riqueza a mais, nós chegámos, penosamente, onde eles nos esperaram sempre, a um mundo, filho do Céu e da Terra, sem metáfora alguma, cheio das tragédias banais da humanidade, mas sem trágico interior por não haver razão alguma para o ser. O que tanto custou a imaginar e a viver a Nietzsche é, no Oriente, um dado natural. E é de supor que também será daqui em diante para nós, tão grande a sedução da quietude budista no mundo ocidental. Aceitamos agora não ter vindo de nenhum paraíso de onde tivéssemos sido expulsos, nem ir para nenhum «além-mundo» que magicamente no-lo devolva. Devemos viver a legenda como a verdade e a verdade como um sonho para sempre adiado. Só assim entraremos no tempo onde já estamos, um tempo onde o ídolo História, que durante dois séculos tomámos por Deus ou o seu anjo ambíguo, deixou de emitir sinais. A inocente fórmula anarquista «nem deus nem senhor» não escandaliza nem surpreende ninguém, é uma carta de visita que recebemos no berço antes de abrir os olhos na caverna celeste da televisão onde noite e dia reciclamos êxtases e terrores virtuais que nos tocam menos que os da antiga vida inscrita no círculo da «morte», «inferno» e «paraíso». Estamos obrigados a inventar uma imagem de nós mesmos como se nunca a tivéssemos tido, ou a tivéssemos para saber, sem ilusão alguma, que não é aquela que já somos sem ter nome para ela. Nem bárbaros, nem gregos, nem pagãos, nem cristãos, nem filhos da razão, nem íntimos das trevas, nem vencedores nem vencidos de combates de séculos, tornámo-nos, subitamente, personagens de jogos de vídeo, nem mais nem menos reais que os das aventuras intergalácticas. Aquilo que somos e o navio sem piloto onde singramos deixou o cais de um tempo que imaginávamos conhecer como conhecemos o espaço e aborda agora, como se fôssemos todos colombo de nós mesmos, o único continente onde sempre estivemos pensando navegar no oceano de Deus: o do Imemorial.

o l'interesse, di rivisitare. Siamo in un'altra storia dove l'urgenza del presente basta a se stessa. Tempo indistinguibile dalla sua interpretazione, in essa soffocati e prigionieri come l'ape nel suo miele o Crespo nel suo oro.

Per chi non è europeo, erede di un passato incessantemente aspirato dal futuro, di tipo transcendente o anche solo utopico, questa immobilità nella pienezza non solo non provocherà alcuno stupore, ma provocherà forse una giustificata soddisfazione. Dotati di ricchezza in eccesso, noi arriviamo, penosamente, dove loro ci hanno sempre aspettato, in un mondo figlio del Cielo e della Terra, senza alcuna metafora, pieno delle tragedie banali dell'umanità, ma senza l'interiorità tragica che non ha alcuna ragione di esistere. Ciò che a Nietzsche costò tanto immaginare e vivere è, in Oriente, un dato naturale. E bisogna supporre che lo sia anche per noi d'ora in avanti, vista la grande seduzione della quiete buddista nel mondo occidentale. Accettiamo ora l'idea di non essere venuti da nessun paradiso da cui fummo espulsi, e di non andare verso alcun luogo oltremondano che sia magicamente in grado di restituirci quel paradiso. Dobbiamo vivere la leggenda come verità e la verità come un sogno sempre rimandato. Solo così entreremo nel tempo in cui già ci troviamo, un tempo in cui l'ídolo Storia, che per due secoli abbiamo scambiato per Dio o per il suo angelo ambiguo, ha smesso di emettere segnali. L'innocente formula anarchica «né dio né padrone» non scandalizza e non sorprende più nessuno, è un biglietto da visita che riceviamo già nella culla prima di aprire gli occhi nella caverna celeste della televisione, dove notte e giorno ricicliamo estasi e terrori virtuali che ci toccano meno di quelli dell'antica vita inscritta nel cerchio di «morte», «inferno» e «paraíso». Siamo obbligati a inventare un'immagine di noi stessi come se non ne avessimo mai avuta una, o come se ce l'avessimo per sapere, senza illuderci, che non è quella che ora siamo e non abbiamo un nome per definirla. Né barbari, né Greci, né pagani, né cristiani, né figli della ragione, né intimi delle tenebre, né vincitori né vinti in combattimenti secolari, eccoci all'improvviso personaggi di videogiochi, né più né meno reali di quelli delle avventure intergalattiche. Quel che siamo mentre la nave senza timoniere sulla quale solchiamo i mari ha lasciato il porto di un tempo che credevamo di conoscere come conosciamo lo spazio, e che ora si accosta, come fossimo tutti

Nos romances de cavalaria o herói à procura de si mesmo deparava no seu caminho com moradas simbólicas sob a invocação de virtudes que o confortavam no seu sentimento de não estar de todo perdido. No nosso ex-destino de peregrinos de uma História concebida como uma sucessão de carruagens cada vez mais perfeitas – tempos bárbaros, tempos imperiais, idades médias, renascenças, barroquismos, luzes, progressos sem fim, democracia perpétua, paraíso igualitário – cada etapa nos aproximava daquele tempo dos tempos, o nosso, filho de todos os outros e revelação do seu sonho de esperança sem cessar diferidos. Desde o século XVIII vivemos na convicção de sermos, finalmente, os hóspedes de um mundo que sabia o que queria e para onde ia, pois ninguém nos impunha fins que não fossem da nossa invenção e responsabilidade. Mas chegámos a este tempo onde os tempos esperavam por nós para saberem quem foram, e nada nos mostra que tenhamos nele uma imagem, uma identidade, uma existência mais humana para nós mesmos que o dessa série de tempos dedicados cada um a um altar diferente e a uma só adoração, a nossa de simulacros de Deus.

Sem mais Deus que não a sua ausência vivida como uma festa, nem por isso deixámos de ser simulacros, agora de nós mesmos. Simulacros virtualmente eternos, clones do deus que não somos, multiplicando sem fim o nosso esplendor de mortais por que tanto almejámos. Sem a ironia bíblica, temos de nos habituar a ser como «deuses», não por recebermos existência e sentido de um Outro, nosso semelhante inacessível, mas por podermos reproduzir, como Andys Warhols sarcásticos, a nossa vida reduzida à imagem de si mesma. Decerto, não resolvemos ainda males tão universais e tragédias como as que todos os dias nos dão o sentimento de ser como outrora, *bichos da terra vis e tão pequenos*, mas vivemo-los como se nos interessassem menos que todos os jogos e concursos inventados para nos distraírem deles e nos confirmar na nossa nova existência de deuses virtuais. As próprias vítimas sonham com esta Las Vegas planetária que as deixa menos só nos seus infernos, sem outros Dante[s] que não os fotógrafos que no-los metem pelos olhos dentro sem que nos comovam.

Com o fim de um tempo como História, e memória dentro, é o sujeito cultural dele que desaparece. Quer dizer, a Europa. Neste fim

Colombo di noi stessi, all'unico continente dove siamo sempre stati, credendo di navigare nell'oceano di Dio: quello dell'Immemorabile.

Nei romanzi cavallereschi l'eroe in cerca di se stesso incontrava sul suo percorso rifugi simbolici sotto l'invocazione delle virtù che lo confortavano nella sua sensazione di non essersi perso del tutto. Nel nostro ex-destino di pellegrini di una Storia concepita come una successione di vagoni sempre più perfetti – tempi barbari, tempi imperiali, medioevi, rinascimenti, barocchismi, lumi, progressi infiniti, democrazia perpetua, paradiso egualitario – ogni tappa ci avvicinava a quel tempo dei tempi, il nostro, figlio di tutti gli altri e rivelazione del suo sogno di speranza incessantemente differito. Dal Settecento viviamo nella convinzione di essere finalmente gli ospiti di un mondo che sapeva ciò che voleva e dove andava, perché nessuno ci imponeva finalità che non fossero frutto della nostra invenzione e della nostra responsabilità. Ma siamo giunti in questo tempo in cui i tempi aspettavano noi per sapere chi erano stati, e nulla ci rivela se abbiamo in esso un'immagine, un'identità, un'esistenza più umana per noi stessi rispetto a questa serie di tempi, ciascuno dei quali è dedicato a un altare diverso e a una sola adorazione, la nostra di simulacri di Dio.

Senza altro Dio se non la sua assenza vissuta come una festa, non per questo abbiamo cessato di essere simulacri, stavolta di noi stessi. Simulacri virtualmente eterni, cloni del dio che non siamo, moltiplichiamo all'infinito il nostro splendore di mortali cui tanto abbiamo aspirato. Senza l'ironia biblica, dobbiamo abituarci a essere come «dèi», non perché riceviamo esistenza e senso da un Altro, nostro simile inaccessibile, ma perché possiamo riprodurre, come tanti Andy Warhol sarcastici, la nostra vita ridotta all'immagine di sé. Di sicuro non abbiamo risolto ancora certi mali universali e tragedie come quelle che tutti i giorni ci restituiscono la sensazione di essere, come in altri tempi, «bestie della terra vili e minuscole», tuttavia li viviamo come se ci interessassero meno di tutti i giochi e gare inventate per distrarci e confermarci nella nostra nuova esistenza di dèi virtuali. Le stesse vittime sognano questa Las Vegas planetaria che le lascia meno sole nei loro inferni, senza nessun altro Dante all'infuori dei fotografi che ce li infilano negli occhi senza destare in noi alcuna commozione.

Con la fine di un tempo come la Storia, e addentrandosi nella memoria, è il suo soggetto

do milénio e começo de outro, o «espírito do mundo» chama-se América, que só tem três séculos de vivida memória ritualizada. Para ela tudo o mais lhe é fábula, como o foram para nós a Grécia ou Roma, antes de as assumirmos como nossas por voluntária viagem nos seus livros ressuscitados. Nada indica que a América possa fazer conosco o que fizemos com a Grécia e depois com todos os Egiptos e Babilónias perdidos. Não o precisa, mas também não tem interesse em recuperar e universalizar um passado onde mal existiu. É no seu tempo e em função dele, como nós fazíamos para reforçar a nossa imagem de gregos e cristãos, que a América vive e é esse que tentará impor, sem pena, como paradigma universal.

Tudo receberá leitura do lugar e tempo onde o «sentido» da aventura humana se produz e concentra: o dessa mesma América. É o que há de verdade no diagnóstico de Fukuyama: o seu «fim da história» é o fim do paradigma europeu e o início de um outro «indiferente à história» como intencionalmente universal e concretamente europeia. Isto não nos deve escandalizar mais do que a antiga convicção de que a Europa e o Mundo eram sinónimos. Devemos aprender a viver neste novo tempo onde a vontade de poderio europeia, em todas as ordens, não regula todos os relógios do mundo, se alguma vez os regulou. Mas não devemos esquecer que, enquanto tal, o «tempo americano» é um tempo de tipo novo que desconhece o travo de inquietude que Santo Agostinho comunicou à temporalidade cristã, e a esse título, um «antitempo» europeu. Desde que nasceu, a América é um mundo salvo das águas europeias. Não há nenhum mito que lhe seja mais congenital que o de Moisés. O nosso foi e é ainda o de Ulisses, mas na realidade é vestido de americano que Ulisses continua viajando nos espaços que se nos tornaram inacessíveis. Como se a América viajasse neles para se encontrar, temendo não ser ninguém como o herói de Homero, enquanto nós, como o mesmo Ulisses, num tempo gloriosamente parado, não temos mais vida que a da nostalgia de uma História que tinha o nosso rosto e já não o tem.

culturale che scompare. Ossia l'Europa. In questo scorcio di fine millennio e inizio di un altro, lo «spirito del mondo» si chiama America, che ha solo tre secoli di vissuta memoria ritualizzata. Per l'America tutto il resto è favola, come per noi la Grecia o Roma prima che le assumessimo come nostre con il viaggio volontario nei loro libri resuscitati. Nulla indica che l'America possa fare con noi ciò che noi abbiamo fatto alla Grecia e, dopo, a tutti gli Egitti e Babilonie perdute. Non ne ha bisogno, ma non ha neppure interesse a recuperare e universalizzare un passato in cui a malapena esisteva. È nel suo tempo e in funzione di esso, come facevamo noi per rinforzare la nostra immagine di Greci e cristiani, che l'America vive, ed è ciò che tenterà di imporre, senza remore, come paradigma universale.

Tutto riceverà una sua lettura dal luogo e dal tempo in cui il «senso» dell'avventura umana si produce e concentra: quello di questa stessa America. È quanto di vero c'è nella diagnosi di Fukuyama: la sua «fine della storia» è la fine del paradigma europeo e l'inizio di un altro «indifferente alla storia» intesa come intencionalmente universale e concretamente europea. Questo non ci deve scandalizzare più della vecchia convinzione che Europa e Mondo fossero sinonimi. Dobbiamo imparare a vivere in questo nuovo tempo in cui la volontà di potenza europea, a tutti i livelli, non regola tutti gli orologi del mondo, ammesso che li abbia mai regolati. Ma non dobbiamo dimenticare che, in quanto tale, il «tempo americano» è un tempo di tipo nuovo, che ignora quel retrogusto d'inquietudine che Sant'Agostino comunicò alla temporalità cristiana, e a questo titolo è un «anti-tempo» europeo. Sin dalla sua nascita, l'America è un mondo salvato dalle acque europee. Non c'è nessun mito che le sia più congeniale di quello di Mosè. Il nostro è stato ed è ancora quello di Ulisse, ma in realtà è in abiti americani che Ulisse continua a viaggiare negli spazi che si sono resi a noi inaccessibili. Come se l'America viaggiasse in essi per ritrovarsi, temendo di essere nessuno come l'eroe omerico, mentre noi, come lo stesso Ulisse, in un tempo gloriosamente fermo, non abbiamo altra vita all'infuori della nostalgia di una Storia che aveva il nostro volto e ora non ce l'ha più.



## A paixão das ideias. O que diz Antonio Tabucchi...

Guilherme d'Oliveira Martins

Antonio Tabucchi descobriu Portugal, um dia na Gare de Lyon, em Paris, através de uma tradução de «Tabacaria», de Álvaro de Campos, por Pierre Hourcade. Vinha para Itália e esse encontro marcou a sua vida. Depois, tudo o aproximou de Portugal: a literatura, a família, as cidades, as letras e as artes. A sua aldeia lisboeta foi a Rua do Monte Olivete, num lugar de tantas recordações literárias – Ruben A., Alexandre O'Neill... E a sua obra é um acervo fantástico de um europeu autêntico, cosmopolita, sedento de encontros e diálogos. Quando lemos em *Sonhos de Sonhos* (1992) o que dedica a Fernando Pessoa, poeta e fingidor, podemos perceber um pouco o significado de uma empatia. «Na noite de sete de Março de 1914, Fernando Pessoa, poeta e fingidor, sonhou que acordava. Tomou o café no seu pequeno quarto alugado, fez a barba e vestiu-se com esmero.» Depois, chegou à estação do Rossio e partiu para Santarém. No comboio encontrou a mãe que não era a mãe e depressa se viu chegado ao destino esperado e numa tipóia em direção à casa de Alberto Caeiro. O cocheiro sabia bem onde era esse lugar e conhecia o senhor Caeiro. Mas, num ápice, já estavam na África do Sul. Ao chegar à casa, descobriu inesperadamente que Caeiro era o Headmaster Nicholas, o seu professor da High School. E a misteriosa personagem apressou-se a revelar que era a parte mais profunda de si, a sua parte obscura – «por isso sou o seu mestre». E a orientação era clara: «terá de escutar-me, deverá ter a coragem de escutar esta voz, se quer ser um grande poeta»... No princípio do encontro Fernando era apenas um rapazinho com calças à marinheiro. Agora já regressara à condição de adulto. O essencial estava definido. E apenas pediu ao cocheiro que o levasse ao fim do sonho. Era o dia triunfal da sua vida... Pode discutir-se se, afinal, foi num dia apenas que tudo aconteceu, a partir de «O Guardador de Rebanhos», isso é tema de especialistas, o certo é que esse foi o ápice crucial – e sem ele não podemos compreender a força da criação.

Ao lermos *Afirma Pereira* (1994) e *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro* (1997) compreendemos que o escritor é vigorosa e humanamente

## La passione delle idee. Cosa dice Antonio Tabucchi...

Guilherme d'Oliveira Martins

Antonio Tabucchi scoprì il Portogallo un giorno nella Gare de Lyon, a Parigi, grazie a una traduzione di *Tabaccheria*, di Álvaro de Campos, firmata Pierre Hourcade. Stava tornando in Italia e questo incontro segnò la sua vita. Più tardi, tutto contribuì ad avvicinarlo al Portogallo: la letteratura, la famiglia, le città, le lettere e le arti. Il suo villaggio lisbonese è stato la Rua do Monte Olivete, teatro di tanti ricordi letterari – Ruben Andresen, Alexandre O'Neill... E la sua opera è un patrimonio fantastico di un europeo autentico, cosmopolita, assetato di incontri e di dialogo. Quando, in *Sogni di sogni* (1992), leggiamo il sogno dedicato a Fernando Pessoa, poeta e fingitore, possiamo capire un poco del significato di un'empatia. «La notte del sette marzo del 1914, Fernando Pessoa, poeta e fingitore, sognò di svegliarsi. Prese il caffè nella sua piccola stanza d'affitto, si fece la barba e si vestì in modo elegante...». Poi arrivò alla stazione del Rossio e partì per Santarém. Nel treno incontrò sua madre, che non era sua madre, e subito si ritrovò giunto a destinazione e montato su una carrozza che andava verso la casa di Alberto Caeiro. Il vetturino sapeva bene dove era quel luogo e conosceva il signor Caeiro. Ma ecco che all'improvviso si ritrovano in Sud Africa. Arrivando in quella casa, scoprì sorprendentemente che Caeiro era l'Headmaster Nicholas, il suo professore della High School. E il misterioso personaggio si precipitò a rivelare di essere la parte più profonda di lui, la sua parte oscura – «Per questo sono il suo maestro». E l'orientamento era chiaro: «...dovrà ascoltarmi, dovrà avere il coraggio di ascoltare questa voce, se vuole essere un grande poeta»... All'inizio di questo incontro, Fernando non era che un ragazzino con i pantaloni alla marinara. Ora è già tornato alla sua condizione di adulto. L'essenziale era definito. E al vetturino chiese soltanto di portarlo verso la fine del sogno. Era il giorno trionfale della sua vita... Si può discutere se sia davvero successo tutto in un sol giorno, a partire dal *Guardiano di greggi*; e questo è tema per addetti ai lavori. Quel che è certo è che quello fu il momento cruciale, senza il quale non possiamo comprendere la forza della creazione.

Leggendo *Sostiene Pereira* (1994) e *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997) capiamo

crítico. Em *Afirma Pereira* há uma metáfora forte, em que o ano de 1938 não é um tempo confinado ao passado, mas uma realidade actual de alertas e preocupações. Monteiro Rossi, a namorada e o doutor Cardoso, invocando a «confederação de almas», mas sobretudo Pereira são exemplos de que o conformismo e a indiferença têm limites. Bernanos mudou ao tomar contacto com a barbárie em Espanha. Pereira vai mudando. Tabucchi afirma-se, para além de rótulos, apenas democrata. Como disse a Maria João Seixas (*Público*, 3/4/2000): «aquele sistema que os senhores de Atenas inventaram de se pôr uma cruzinha num caco de uma bilha, para depois se juntarem todos os pedacinhos e serem contados, esse sistema a que chamaram democracia é o melhor que até agora se inventou». As utopias respeitava-as, desde Tommaso Campanella a Thomas More e aos escravos brasileiros que fugiram para a Amazônia – mas com cautela, já que fazem parte dos nossos desejos e sonhos. O homem tem de sonhar, sobretudo de olhos abertos. O sonho é motor da história, porque somos seres desejantes – o que lembra Spinoza sobre a necessidade de se fortalecer a alma colectiva. Por isso a luta do povo de Timor-Leste foi exemplar, porque permitiu à democracia vencer, apesar de tudo... Nesta perspectiva, centrada na liberdade igual e na igualdade livre (que Norberto Bobbio sempre defendeu), era um defensor das minorias: «a nossa civilização, esta, a nossa, ocidental, não seria o que é, sem as várias minorias que a atravessam e compõem»... Por isso, via com preocupação as tendências populistas, na medida em que caíam na tentação de uniformizar tudo e de fazer da vontade geral um modo a subalternizar os poderes e contrapoderes, o pluralismo e a diversidade, que são a seiva fecunda da democracia. É importante a governabilidade se não se esquecer a legitimidade do exercício, ou seja, o permanente respeito pela justiça.

E sobre Portugal? Tabucchi foi um analista arguto da nossa cultura, pondo-nos de sobreaviso relativamente às simplificações e caricaturas. Voltamos à entrevista de Maria João Seixas, que lhe perguntava se seremos essencialmente líricos. Não só, disse, mas também bucólicos, não podemos esquecer a «comoção da alma lusitana» – ou seja, a «saudade», mas o ensaísta não torna a saudade um estereótipo, seguindo o alerta de Antero de Quental. A lírica, o bucolismo e a dimensão épica têm de ser considerados no seu conjunto. Contudo,

che lo scrittore è vigorosamente e umanamente critico. In *Sostiene Pereira* c'è una metafora forte: l'anno 1938 non è un tempo confinato al passato, ma una realtà attuale di allarme e preoccupazione. Monteiro Rossi, la sua fidanzata e il Dr. Cardoso, che evoca la «confederazione delle anime», ma soprattutto Pereira sono esempi di come il conformismo e l'indifferenza abbiano dei limiti. Il contatto con la barbarie in Spagna cambiò Bernanos. Anche Pereira pian piano cambia. Tabucchi si afferma, al di là di qualsiasi etichetta, semplicemente un democratico. Come ebbe a dire a Maria João Seixas (*Público*, 3.4.2000): «Quel sistema, inventato da quei signori di Atene, di mettere una crocetta su un coccio di brocca per poi unire tutti i pezzetti e contarli, questo sistema che fu chiamato democrazia, è il migliore fra quelli finora inventati». Le utopie le rispettava, da Tommaso Campanella a Thomas More, fino agli schiavi brasiliani fuggiti in Amazonia – ma con cautela, giacché fanno parte dei nostri desideri e sogni. L'uomo deve sognare soprattutto a occhi aperti. Il sogno è motore della storia, perché siamo esseri desideranti – il che ricorda Spinoza a proposito della necessità di rafforzare l'anima collettiva. Perciò la lotta del popolo di Timor est fu esemplare, perché permise alla democrazia di vincere, malgrado tutto... In questa prospettiva, incentrata sulla libertà uguale e sull'uguaglianza libera (sempre difese da Norberto Bobbio), era un difensore delle minoranze: «La nostra civiltà, questa, la nostra, occidentale, non sarebbe quello che è senza le varie minoranze che l'attraversano e la compongono»... Per questo motivo vedeva con preoccupazione le tendenze populiste, nella misura in cui cadevano nella tentazione di omologare tutto e di fare della volontà generale un modo per rendere subalterni i poteri e i contropoteri, il pluralismo e la diversità, che della democrazia sono la linfa feconda. È importante la governabilità se non si dimentica la legittimità dell'esercizio, ossia il permanente rispetto della giustizia.

E per quanto riguarda il Portogallo? Tabucchi è stato un analista arguto della nostra cultura, mettendoci in guardia da semplificazioni e caricature. Torniamo all'intervista con Maria João Seixas, che gli domandava se non siamo essenzialmente lirici. Non solo, rispose, ma anche bucolici, non possiamo dimenticare la «commozione dell'anima lusitana», ossia la saudade, ma il saggista, seguendo l'avviso di Antero de Quental, non fa della saudade uno stereotipo. Il lirismo, il bucolismo e la dimensione epica devono essere considerati nel loro

para si a definição da «alma portuguesa» não pode esquecer o lado picaresco. Leia-se a linha que nos leva de Gil Vicente ou de Fernão Mendes Pinto a Dinis Machado de *O Que Diz Molero*. Aí está o português trocista, cultor do trocadilho e da anedota. Para escândalo de alguns, citou no *Die Zeit*, em 1997, o *Pranto de Maria Parda*, de Mestre Gil, onde ela diz «cada traque que eu dou é um suspiro de saudade». De facto, como ensinou Jorge de Sena, há também uma anti-saudade que faz parte de nós, Portugueses, «desde as cantigas de escárnio e maldizer, consideradas, intelectual e institucionalmente, como um parente pobre das cantigas de amigo». José Cardoso Pires concordou plenamente com esse entendimento. «Há nos portugueses um veio pícaro, um escárnio sempre presente, uma maldadezinha, um tom mais baixo, rabelaisiano». Em Gil Vicente, «o que se escolhe habitualmente são os Autos, os do 'sublime'. E foge-se das comédias e das farsas, onde há personagens que cheiram mal, andam rotas, sem eira nem beira, como Maria Parda». Falando do «sublime», dizia que apenas o tomava homeopaticamente, «porque se pode ter, com muita facilidade, uma indigestão e ficar enjoado do 'sublime'» – e referia os poetas místicos como detentores da «chave misteriosa» que dá acesso «desenjoado e desenjoativo» aos banquetes do «sublime»... O analista da nossa cultura pôde assim compreender a complexidade de um cadinho cultural muito rico e pleno de vias de conceitos impossíveis de conter em meia dúzia de ideias redutoras... Não nos esqueçamos ainda dos alertas que fez relativamente à noção de lusofonia. Escreveu no *Le Monde* um texto emblemático, que intitulou de «Suspeita 'Lusofonia'» (18/3/2000), onde dizia que Portugal, tendo perdido o seu império e as suas colónias, pode encontrar nessa ideia um terreno fértil para «uma invenção meta-histórica» que funciona no imaginário coletivo como um sucedâneo do passado. Há, por isso, que construir uma nova relação de igualdade e de intercâmbio, capaz de considerar o diálogo intercultural como multipolar, heterogéneo e complementar – sem paternalismos nem dependências. Pode pois dizer-se que a atitude de Tabucchi constitui um modo maduro e consistente para afirmar o mundo diverso da língua portuguesa, como um caleidoscópio composto por várias culturas e por uma extraordinária capacidade de recriação e de enriquecimento mútuo.

insieme. Tuttavia, per lui, la definizione dell' «anima portoghese» non può dimenticare il lato picaresco. Si legga quel filo che da Gil Vicente o Fernão Mendes Pinto ci porta fino al Dinis Machado di *O Que Diz Molero* («Cosa dice Molero»). Eccoli là il portoghese beffardo, cultore del calembour e della facezia. Per lo scandalo di alcuni, nel 1997 citò sul *Die Zeit* il *Pianto di Maria Parda*, del Maestro Gil Vicente, laddove lei dice: «Ogni mia scorreggia è un sospiro di saudade». Di fatto, come ci ha insegnato Jorge de Sena, in noi portoghesi esiste anche una anti-saudade, «sin dalle *cantigas*, le canzoni di scherno e maldicenza, considerate a torto un parente povero delle canzoni d'amico». José Cardoso Pires era pienamente d'accordo con questa idea. «C'è in noi portoghesi una vena picaresca, quello scherno sempre presente, quella piccola cattiveria, quel tono più basso, rabelaisiano». Di Gil Vicente, «quel che si sceglie abitualmente sono gli *Autos* religiosi, i drammi del 'sublime'. E si evitano le commedie e le farse, in cui compaiono personaggi puzzolenti, straccioni, senz'arte né parte, come Maria Parda». A proposito di «sublime», Tabucchi diceva di prenderne solo in dosi omeopatiche, «perché se ne può fare facilmente indigestione e rimanerne nauseati» – e citava poi i poeti mistici come detentori della «chiave misteriosa» che dà accesso «senza nausea» ai banchetti del 'sublime'... L'analista della nostra cultura riusciva così a cogliere la complessità di un crogiuolo culturale molto ricco e pieno di concetti impossibili da contenere in una manciata di idee riduttive. Non dimentichiamo poi l'allarme che lanciò riguardo alla lusofonia. Scrisse su *Le Monde* un testo emblematico, che intitolò *Sospetta lusofonia* (18.3.2000), in cui diceva che il Portogallo, avendo perduto il suo impero e le sue colonie, può trovare in questa idea un terreno fertile per «una invenzione metastorica», che nell'immaginario collettivo funge da sucedaneo del passato. Bisogna per questo motivo costruire un nuovo rapporto di uguaglianza e di scambio capace di considerare il dialogo interculturale come multipolare, eterogeneo e complementare – senza paternalismi né subalternità. Si può insomma dire che l'atteggiamento di Tabucchi costituisce una maniera matura e consistente di affermare il mondo diverso della lingua portoghese, come un caleidoscopio composto da varie culture e da una straordinaria capacità di rigenerazione e arricchimento reciproco.

## Antonio Tabucchi, escrita e compromisso

Paolo Flores d'Arcais

### Pereira, de «boa pessoa» a jornalista

O tema desta intervenção é a relação entre o imaginário de Antonio Tabucchi e o seu compromisso cívico. E uma vez que este compromisso se manifesta sobretudo por meio do jornalismo (muitas vezes, internacional, como é o caso dos inúmeros artigos inesquecíveis no jornal francês *Le Monde*), além de apelos e da participação em manifestações, torna-se quase obrigatório confrontar um dos seus romances mais belos e famosos, *Afirma Pereira*, que tem como protagonista o responsável pela página cultural de um jornal, com as intervenções jornalísticas do próprio Tabucchi.

Como se sabe, a acção desenrola-se no Portugal salazarista, em Lisboa, em 1938 («Era o dia vinte e cinco de Julho de mil novecentos e trinta e oito, e Lisboa cintilava no azul de uma brisa atlântica»<sup>1</sup>), enquanto a vizinha Espanha trava uma guerra civil iniciada pelo general Franco contra o governo legítimo da República (que vai sucumbindo). Pereira é um católico conservador, viúvo, aparência de homem conformista e medíocre, alguém que passa despercebido, não se destaca pela sua personalidade. Até ao dia em que, inesperadamente, dois jovens revolucionários irrompem na sua vida. O primeiro, Monteiro Rossi, na verdade, foi Pereira que o contactou, impressionado com um artigo sobre literatura escrito pelo jovem, de cujas ideias políticas só mais tarde se aperceberá (a verdadeira militante é a sua namorada, Marta). Pereira acabará por ajudar os dois jovens cuja situação vai ficando cada vez mais difícil, económica e politicamente. Há uma troca de impressões que me parece particularmente significativa na caracterização de Pereira:

Não sei porque faço tudo isto por si, Monteiro Rossi, disse Pereira. Talvez por ser boa pessoa, respondeu Monteiro Rossi. É demasiado simples, replicou Pereira, o mundo está cheio de boas pessoas que não se põem a procurar sarilhos. Então não sei, disse Monteiro Rossi, não faço ideia. O problema é que nem eu sei, disse Pereira, até aqui há uns dias punha-me muitas questões, mas talvez seja melhor deixar de o fazer.<sup>2</sup>

A verdade é que Pereira é «boa pessoa», nada mais. Mas também nada menos. E, paulatinamente, vai percebendo que as «boas pessoas»

## Antonio Tabucchi, la scrittura e l'impegno

Paolo Flores d'Arcais

### Pereira, da «brava persona» a giornalista

Il tema di questo intervento è il rapporto tra l'immaginario di Antonio Tabucchi e il suo impegno civile. E poiché tale impegno si manifesta soprattutto nella forma del giornalismo (spesso internazionale, pensiamo a tanti memorabili articoli sul francese «Le Monde»), oltre che con appelli e partecipazione a manifestazioni, diventa quasi obbligatorio mettere a confronto uno dei suoi romanzi più belli e più famosi, «Sostiene Pereira», che ha appunto come protagonista il responsabile delle pagine culturali di un quotidiano, con gli interventi giornalistici dello stesso Tabucchi.

Come è noto l'azione si svolge nel Portogallo di Salazar, a Lisbona nel 1938 («Era il venticinque di luglio del millenovecentotrentotto, e Lisbona scintillava nell'azzurro di una brezza atlantica»<sup>1</sup>), mentre nella limitrofa Spagna è in corso la guerra civile scatenata dal Generale Franco contro il legittimo governo della Repubblica (che sta soccombendo). Pereira è un cattolico alquanto conservatore, è rimasto vedovo, ha tutte le apparenze di un uomo conformista e mediocre, che non si nota, non spicca per personalità. Ma nella sua vita, inopinatamente, irrompono due giovani rivoluzionari. Il primo, Monteiro Rossi, in realtà è stato contattato da Pereira, colpito da un articolo sulla letteratura del giovane, delle cui idee politiche si renderà conto solo più avanti (la militante è infatti la sua fidanzata Marta). Pereira finirà per aiutare entrambi, la cui situazione diventa sempre più difficile sia economicamente che politicamente. C'è uno scambio di battute che mi sembra molto significativo per caratterizzare Pereira:

Non so perché faccio tutto questo per lei, Monteiro Rossi, disse Pereira. Forse perché lei è una brava persona, rispose Monteiro Rossi. È troppo semplice, replicò Pereira, il mondo è pieno di brave persone che non vanno in cerca di guai. Allora non lo so, disse Monteiro Rossi, non saprei proprio. Il problema è che non lo so neanche io, disse Pereira, fino ai giorni scorsi mi facevo molte domande ma forse è meglio che smetta di farcele<sup>2</sup>.

La realtà è proprio che Pereira è «una brava persona», nulla di più. Ma anche nulla di meno. E si rende progressivamente conto che le «brave

que nada fazem, com a sua passividade, as suas omissões diárias, «não vejo, não ouço, não falo», acabam por ser um suporte involuntário do mal: põem o «não arranjar sarilhos» acima do ser «boas pessoas» e vivem sempre no limiar da pavidéz, procurando ignorá-lo, tentando ficar escondidas, na surdez da consciência.

Pereira é realmente uma «boa pessoa» coerente que a certa altura já não é capaz de não se questionar e já não consegue esconder completamente os valores da sua humanidade sob o manto da auto-absolvição que alimenta o círculo vicioso da indiferença.

«O senhor acredita na Revolução Francesa?», perguntara-lhe Marta quando se conheceram. «Teoricamente sim, respondeu Pereira; e arrependeu-se daquele teoricamente, porque gostaria de ter dito: praticamente sim; mas no fundo tinha dito aquilo que pensava»<sup>3</sup>. E aceita dançar uma valsa com Marta. Porque já não é verdade que tenha dito aquilo que realmente pensava. Honestamente, foi aquilo que pensou até àquele momento, não o escondendo, mas a recusa da opacidade está a mudá-lo, agora gostaria de dizer «praticamente sim», isto é, reconhecer a vontade de assumir, na sua vida, na sua profissão, aqueles três exigentes valores. Reconhece que os sente teoricamente, porque nunca se atreveu a pô-los em prática (nunca percebeu que, com a passividade, os estava a pisar), mas agora vive-os, como um remorso incubado que não deixará que a passividade se torne cúmplice nem mesmo por omissão.

Pereira alimentou a sua passividade de «boa pessoa» tendo «sempre acreditado que a literatura era a coisa mais importante do mundo», mas, no fim, «surgiu[-lhe] uma dúvida: e se aqueles [dois] jovens tivessem razão?». O doutor Cardoso, o seu amigo médico da clínica de talassoterapia onde está a ser tratado, interrompe-o:

Mas é a História que o dirá e não o senhor, doutor Pereira. Sim, disse Pereira, mas se eles tivessem razão, a minha vida não teria sentido [...], não teria sentido dirigir a página cultural deste jornal da tarde onde não posso exprimir a minha opinião e onde tenho de publicar contos franceses do século dezanove.<sup>4</sup>

Estes, contudo, eram o meio através do qual subtilmente Pereira procurava comunicar o seu mal-estar em relação a alguns aspectos do regime. Porque até mesmo o refúgio na literatura,

persone» che non fanno nulla, con la loro passività, le loro quotidiane omissioni del «non vedo, non sento, non parlo», finiscono per essere un pilastro involontario del male, sono quelle che mettono il «non cercare guai» al di sopra del loro essere «brave persone», e camminano perennemente sul ciglio dell'omertà, cercando di non saperlo, di mantenersi nell'opacità, nell'ottusità della coscienza.

Perché Pereira è invece una «brava persona» coerente, che a un certo punto non è più capace di non farsi domande, e non può ottundere completamente i valori di questa sua umanità nella coltre di autoassoluzione che alimenta il circolo vizioso dell'indifferenza.

«Lei crede nella rivoluzione francese?», gli aveva chiesto Marta agli inizi della loro conoscenza. «Teoricamente sì, rispose Pereira; e si pentì di quel teoricamente, perché avrebbe voluto dire: praticamente sì; ma aveva detto in fondo quel che pensava»<sup>3</sup>. E a quel punto accetta di ballare un valzer con Marta. Perché non è già più vero che ha detto quello che in realtà pensava. Onestamente è quello che ha pensato fino a quel momento, non se lo nasconde, ma proprio il rifiuto di essere opaco a se stesso lo sta cambiando, ora vorrebbe dire «praticamente sì», cioè riconoscere la volontà di far propri nella sua vita, nella sua attività, quei tre impegnativi valori. Riconosce che li sente teoricamente, perché non ha mai osato metterli in pratica (non ha mai capito che con la sua passività li stava calpestando), ma ora li vive, come un rimorso che cova, che non consentirà che la passività diventi complicità neppure per omissione.

Pereira ha nutrito la sua passività di «brava persona» avendo «sempre creduto che la letteratura fosse la cosa più importante del mondo» ma alla fine gli «è venuto un dubbio: e se questi due ragazzi avessero ragione». Il dottor Cardoso, l'amico medico della clinica talassoterapica dove si sta curando, lo interrompe:

Ma è la Storia che lo dirà e non lei, dottor Pereira. Sì, disse Pereira, però se loro avessero ragione la mia vita non avrebbe senso... non avrebbe senso che diriga la pagina culturale di questo giornale del pomeriggio dove non posso esprimere la mia opinione e dove devo pubblicare racconti dell'Ottocento francese<sup>4</sup>,

che pure sono il modo con cui in filigrana Pereira cercava di comunicare il suo fastidio per certi

mais cedo ou mais tarde, acaba por se revelar um problema (a revolta dos jovens polacos em 1968 surge em defesa de um clássico da sua literatura, *Dziady* («Antepassados»), de Adam Mickiewicz, e não será o único caso na dissidência libertária do Leste) e, em conclusão, terá de se optar entre a rendição ao conformismo e a tomada de consciência.

O doutor Cardoso falou segundo aquele hegelianismo interiorizado que caracteriza o sentir comum automático do realismo político, que contagiou aliás tantas pessoas «de bem». Mas o realismo que delega as decisões à História, com letra grande, e que provavelmente tranquilizara Pereira até então, evitando que se questionasse, já não basta a partir do momento em que a questão é sobre o sentido da própria vida, ou seja, sobre a responsabilidade da própria existência, fragmento da verdadeira história, com letra pequena.

### Da sobrevivência à esperança

Na primeira página de *O Mito de Sísifo*, Albert Camus escreve que «le sens de la vie est la plus pressante des questions» e, na página seguinte, que «commencer à penser, c'est commencer d'être miné». Precisamente para evitar fazer perguntas e não ter de se confrontar com o absurdo da existência, a maioria dos homens tenta viver na rotina, «nous prenons l'habitude de vivre avant d'acquérir celle de penser». «Un jour», no entanto, «le 'pourquoi' s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement». Acto que «inaugure [...] le mouvement de la conscience» e que obriga a optar entre «l'espoir ou le suicide»<sup>5</sup>.

Pereira está perante um dilema um pouco diferente, mas essencialmente semelhante: tem de escolher entre a mera sobrevivência e a esperança. «Desde a morte da mulher que vivia como se estivesse morto. [...] limitava-se a sobreviver, limitava-se a uma ficção de vida»<sup>6</sup>; existencial e profissionalmente é um *zombie*, refugia-se no «hábito», de que fala Camus, para não pensar, não ser minado, não ter de se questionar sobre o sentido da sua vida.

A História com letra grande evita toda e qualquer questão moral porque faz do sucesso a manifestação do Espírito no mundo, a vontade de Deus: a História é uma ordália permanente. Pereira, é claro, sempre teve uma moral: «Não há nada de que ter vergonha, disse Pereira, se não se roubou nem se desonrou pai e mãe»<sup>7</sup>. Está a falar com Monteiro Rossi, que como necrológico-teste para

aspectos del regime. Perché anche il rifugio nella letteratura prima o poi si rivela un problema (la rivolta dei giovani polacchi nel loro Sessantotto nasce in difesa di un classico della loro letteratura, gli «Avi» di Adam Mickiewicz, e non sarà l'unico caso nel dissenso libertario dell'Est) e in conclusione si dovrà scegliere tra la resa al conformismo e la presa di coscienza.

Cardoso ha parlato secondo quell'hegelismo interiorizzato che è il sentire comune automatico del realismo politico, che ha contagiato anche tante persone «per bene». Ma il realismo che delega alla Storia, con la maiuscola, i verdetti, e che probabilmente aveva tranquillizzato Pereira in precedenza, evitandogli di farsi domande, non basta più una volta che ci si ponga la domanda sul senso della propria vita, cioè sulla responsabilità della propria esistenza, frammento della vera storia, quella con la minuscola.

### Dalla sopravvivenza alla speranza

Nella prima pagina del «Mito di Sísifo» Albert Camus scrive che «le sens de la vie est la plus pressante des questions», e una pagina dopo che «commencer à penser, c'est commencer d'être miné». Proprio per non porsi domande, e non doversi scontrare con l'assurdo dell'esistenza, gran parte degli uomini cerca di vivere nell'abitudine, «nous prenons l'habitude de vivre avant d'acquérir celle de penser». «Un jour» però, «le 'pourquoi' s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement». Atto che «inaugure le mouvement de la conscience» e che costringe a scegliere «l'espoir ou le suicide»<sup>5</sup>.

Pereira si trova in un dilemma leggermente differente ma sostanzialmente analogo, deve scegliere tra la mera sopravvivenza e la speranza. «Da quando era scomparsa sua moglie lui viveva come se fosse morto ... la sua era solo una sopravvivenza, una finzione di vita»<sup>6</sup>, esistenzialmente e professionalmente è uno *zombie*, si rifugia nella «habitude» camusiana per non pensare, non essere minato, non doversi porre la domanda sul senso della sua vita.

La Storia con la maiuscola evita ogni interrogativo morale, perché fa del successo il dispiegarsi dello Spirito nel mondo, la volontà di Dio: la Storia è una perenne ordalia. Pereira naturalmente ha sempre avuto una morale: «Non c'è niente di cui vergognarsi a questo mondo, disse Pereira, se non si è rubato e se non si è disonorato il padre

futuro colaborador do jornal de Pereira escolheu a figura de García Lorca, que acaba de ser assassinado pelos franquistas, um texto que não poderá, evidentemente, ser publicado e, por isso, Monteiro Rossi procura desculpar-se perante Pereira. Este, em vez de o despedir, dá-lhe um novo necrológio (de Mauriac ou de Bernanos) e *não* conclui: «O problema é que o mundo é um problema e certamente não seremos nós a resolvê-lo, gostaria de ter dito Pereira [...]. Mas não disse nada disso»<sup>8</sup>.

Ao reagir como «boa pessoa», e não como pessoa que não quer ter problemas, com a coerência daquela que entra inevitavelmente, ainda que imperceptivelmente, em rota de colisão com esta, Pereira passa por uma verdadeira «educação sentimental», em forma de «maturação cívica». A viragem virá com o sentimento de culpa, embora Pereira não tenha de se arrepender de nada daquilo que fez: «Não me sinto culpado de nada de especial, e no entanto sinto vontade de me arrepender, sinto saudades do arrependimento», «sensação limítrofe», «é como se tivesse vontade de me arrepender da minha vida»<sup>9</sup>.

A verdade é que Pereira tem saudades das coisas que *não* fez, arrepende-se de todas as omissões com que tirou sentido à sua vida.

Um momento crucial neste processo de amadurecimento é o encontro, no comboio, com a senhora Ingeborg Delgado: «uma senhora [que estava] a ler um livro [em alemão, de Thomas Mann, como viremos a descobrir na página seguinte]. Era uma senhora bonita, loira, elegante, com uma perna postiça»<sup>10</sup>. Depois de ambos terem feito a reserva, Pereira convidou-a para almoçar à mesma mesa do vagão-restaurant.

As habituais perguntas de ocasião como «gosta de Portugal» recebem respostas nada convencionais, e por isso a conversa cedo toma um rumo inesperado:

A senhora é judia? Sou judia, confirmou a senhora Delgado, e a Europa dos nossos dias não é o lugar indicado para as pessoas do meu povo, especialmente a Alemanha, mas também aqui não há muita simpatia, vejo-o pelos jornais, talvez o jornal onde o senhor trabalha seja uma excepção, mesmo sendo tão católico, demasiado católico para quem não é católico. [...] Também eu não estou contente com o que se passa em Portugal, confessou Pereira. [...] Então faça alguma coisa. Alguma coisa como?, perguntou Pereira. [...] Mas Pereira não disse nada disto, disse apenas: Farei

e la madre»<sup>7</sup>. Sta parlando con Monteiro Rossi, che come necrologio di prova per la collaborazione al giornale di Pereira ha scelto Garcia Lorca, appena trucidato dai franchisti, pezzo non pubblicabile, ovviamente, e cerca perciò di scusarsi con Pereira. Che anziché liquidarlo gli assegna un nuovo necrologio (di Mauriac o di Bernanos) e *non* conclude: «Il problema è che il mondo è un problema e certo non saremo noi a risolverlo, avrebbe voluto dire Pereira ... ma non disse niente di tutto questo»<sup>8</sup>.

Reagendo come «brava persona», anziché come persona che non vuole avere guai, con la coerenza della prima che entra inevitabilmente anche se impercettibilmente in rotta di collisione con la seconda, Pereira attraversa una vera e propria «educazione sentimentale», nella forma di una «maturazione civile». La svolta avverrà con il senso di colpa, benché Pereira non abbia da pentirsi di nessuna delle cose che ha fatto: «Non mi sento colpevole di niente di speciale, eppure ho desiderio di pentirmi, sento nostalgia del pentimento ... sensazione limitrofa ... è come se avessi voglia di pentirmi della mia vita»<sup>9</sup>.

Perché Pereira ha nostalgia delle cose che *non* ha fatto, si sta pentendo di tutte le omissioni con le quali ha tolto senso alla propria vita.

Un momento cruciale in questo percorso di maturazione è l'incontro sul treno con la signora Ingeborg Delgado, «una signora che leggeva un libro [in tedesco, di Thomas Mann, scopriremo nella pagina successiva]. Era una signora bella, bionda, elegante, con una gamba di legno»<sup>10</sup>, e dopo che entrambi hanno prenotato, Pereira la invita a pranzare allo stesso tavolo al vagone ristorante.

I normali convenevoli tipo «le piace il Portogallo» ricevono risposte per nulla convenzionali, per cui la conversazione assume ben presto una piega inattesa:

Lei è ebrea? Sono ebrea, confermò la signora Delgado, e l'Europa di questi tempi non è luogo adatto alla gente del mio popolo, specie la Germania, ma anche qui non c'è molta simpatia, me ne accorgo dai giornali, forse il giornale dove lavora lei fa eccezione, anche se è così cattolico, troppo cattolico per chi non è cattolico... anche io forse non sono felice per quello che succede in Portogallo, ammise Pereira... E allora faccia qualcosa. Qualcosa come?, rispose Pereira... Ma non disse niente di tutto questo, Pereira, disse solo: farò del mio meglio, signora Delgado, ma non è facile fare del proprio

o que puder, senhora Delgado, mas não é fácil a pessoas como eu fazer alguma coisa neste país, sabe, eu não sou Thomas Mann.<sup>11</sup>

Ao longo do livro, Tabucchi informa continuamente o leitor do que Pereira gostaria de dizer e do que realmente diz (ou seja, quase sempre *não* diz), um recurso estilístico que exprime perfeitamente a personalidade de Pereira, que não é a ambiguidade, mas sim a *sinceridade* deste duplo registro: Pereira gostaria realmente de dizer certas coisas, mas, ao mesmo tempo, ainda não sabe dizê-las, não por ser reticente, mas porque ainda não as sabe viver, ainda não tomou consciência daquilo que o ser «boa pessoa» implica em termos de consequências práticas, de coerência pragmática: profissional e cívica.

Com este recurso estilístico, Tabucchi faz com que o leitor acompanhe a deslocação progressiva de Pereira entre o que gostaria de dizer e o que realmente diz (ou *não* diz), o peso crescente que vai assumindo o assomar da consciência e, portanto, a rejeição das justificações com que até então foi conciliando o seu ser «boa pessoa» com a sua passividade e o seu conformismo.

### Literatura, jornalismo e verdade

A história de Pereira é a história de uma tomada de consciência. Como homem e como jornalista. O tema da verdade surge como observação aparentemente paradoxal a propósito da literatura, mas cresce e consolida-se como questão existencial crucial para dar sentido à própria vida e à sua profissão. Enquanto conversava com Monteiro Rossi, Pereira lembrou-se de «uma frase que o seu tio, que era um literato falhado, lhe repetia sempre, e pronunciou-a. Disse: A filosofia parece ocupar-se só da verdade, mas talvez diga só fantasias, e a literatura parece ocupar-se só de fantasias, mas talvez diga a verdade»<sup>12</sup>. A ironia (é a frase de um literato falhado) dá a Pereira a possibilidade de manter afastado aquele que, na realidade, talvez seja o programa do imaginário de Tabucchi: através da invenção literária, exprimir a verdade de modo mais profundo e radical (indo à *raiz*); programa que une criação literária, trabalho jornalístico, compromisso cívico.

Numa polémica com Umberto Eco, o qual afirmara que só fazia sentido que os intelectuais falassem apenas daquilo que conhecem, Tabucchi (sob a forma de carta aberta a Adriano Sofri, de

meglio in un paese come questo per una persona come me, sa, io non sono Thomas Mann<sup>11</sup>.

In tutto il libro Tabucchi fa continuamente sapere al lettore cosa Pereira vorrebbe dire e cosa invece dice (cioè quasi sempre *non* dice), una cifra stilistica che rende in modo perfetto il carattere di Pereira, che non è l'ambiguità ma la *sincerità* di questo doppio registro: Pereira vorrebbe davvero dire certe cose, ma al tempo stesso non sa ancora dirle non per reticenza ma perché non sa ancora viverle, non ha ancora preso coscienza di tutto quello che essere «una brava persona» deve comportare di conseguenze pratiche, di coerenza pragmatica: professionale e civile.

Questa cifra stilistica consente così a Tabucchi di far sentire al lettore il progressivo spostarsi in Pereira tra quanto vorrebbe dire e quanto dice (o *non* dice) effettivamente, il peso sempre maggiore che assume l'emergere della consapevolezza e dunque il rifiuto delle giustificazioni con cui fino ad allora ha conciliato il suo essere «brava persona» con la sua passività e il suo conformismo.

### Letteratura, giornalismo e verità

La vicenda di Pereira è la storia di una presa di coscienza. Come uomo e come giornalista. Il tema della verità fa capolino come osservazione apparentemente paradossale a proposito della letteratura ma cresce e si stratifica come questione esistenzialmente cruciale, per dare senso alla propria vita e alla propria professione. Parlando con Monteiro Rossi a Pereira viene in mente «una frase che gli diceva sempre suo zio, che era un letterato fallito, e la pronunciò. Disse: la filosofia sembra che si occupi solo della verità, ma forse dice solo fantasie, e la letteratura sembra che si occupi solo di fantasie, ma forse dice la verità»<sup>12</sup>. L'ironia (è la frase di un letterato fallito) consente a Pereira di tenere a distanza quello che in realtà è forse il programma dell'immaginario di Tabucchi: attraverso l'invenzione letteraria esprimere la verità in modo più profondo e più radicale (andando *alla radice*). Programma che unifica creazione letteraria, lavoro giornalistico, impegno civile.

In polemica con Umberto Eco, che in un suo intervento finiva per «consentire [agli intellettuali] di parlare solo di ciò che si conosce», Tabucchi (nella forma di lettera aperta a Adriano Sofri,



que voltarei a falar) reivindica para o intelectual o dever de intervir também naquilo que, no sentido comum do termo, *não* conhece. Neste caso, o modelo é Pasolini, que quer processar a Democracia Cristã, num artigo publicado no *Corriere della Sera*.

E que fazer de Pasolini [...] que declarou «Eu sei» a propósito de todos os mistérios da Itália? Do seu «saber», quando nós sabemos que realmente não sabia nada. E no entanto, sabia tudo. Ou já nos esquecemos disso? Eu não me esqueci e julgo que tu também não, caro Sofri. Mas talvez valha a pena citar esse seu texto «Io so» [«Eu sei»], de 1974: «Eu sei, eu sei os nomes dos responsáveis por aquilo a que tem sido chamado golpe (e que, na realidade, é uma série de golpes estabelecidos como sistema de proteção do Poder). / Eu sei os nomes dos responsáveis pelo massacre de Milão de Dezembro de 1969. / Eu sei os nomes dos responsáveis pelos massacres de Bréscia e de Bolonha cometidos nos primeiros meses de 1974. / Eu sei os nomes da 'cúpula' que manipulou tanto os velhos fascistas como os novos fascistas e os autores desconhecidos [...]. Eu sei, porque sou um intelectual, um escritor que tenta acompanhar tudo aquilo que acontece, [...] imaginar tudo aquilo que não se sabe ou se silencia [...]»

Pasolini já nos anos 60 via a figura do intelectual em sentido oposto àquela que a nova vanguarda procurava propagar: este facto é atestado por um texto seu, «Reportagem sobre Deus», que os intelectuais italianos parecem ter removido do seu panorama. Mas eu guardei-o. Nele, Pasolini ditava ao aprendiz de jornalista de um semanário *liberal* da altura uma sua sociologia do futebol, pretexto para uma sociologia da sua Itália, realizada com as ferramentas do escritor (e do intelectual), em detrimento das ferramentas da sociologia «ortodoxa», concluindo com o contraste entre «o conselho, por definição tranquilizador, de Umberto Eco» e aquele que o próprio Tabucchi teoriza na senda de Pasolini, uma «função cognitiva (ainda que de 'conhecimento perturbador')» que «pode ter grande vitalidade»<sup>13</sup>.

Quase um quarto de século mais tarde, Tabucchi volta a processar a elite política, como Pasolini tinha feito antes. Não já na primeira página do *Corriere della Sera*, mas nas páginas da *MicroMega* (entre 2001 e 2005 também no jornal *L'Unità*, sob a direcção de Furio Colombo, cada vez menos apoiada pelos vértices do Partido

circostanza su cui ritornerò) rivendica come funzione dell'intellettuale l'intervento anche su «ciò che nel senso ordinario del termine *non* conoscono. Il modello è qui Pasolini che sul *Corriere della sera* intende processare la Democrazia cristiana:

E che fare di Pasolini ... che affermò 'Io so' su tutti i misteri d'Italia? Del suo 'sapere' noi sappiamo che di fatto non sapeva niente. Eppure sapeva tutto. Ce lo siamo già dimenticato? Io non me lo sono dimenticato, e credo neanche tu, caro Sofri. Però forse non è superfluo citare quel suo testo intitolato *Io so* che è del 1974: 'Io so, io so i nomi dei responsabili di quello che viene chiamato golpe (perché in realtà è una serie di golpe istituiti a sistema di protezione del Potere). / Io so i nomi dei responsabili della strage di Milano del dicembre 1969. / Io so i nomi dei responsabili delle stragi di Brescia e di Bologna dei primi mesi del '74. / Io so i nomi del 'vertice' che ha manovrato dunque sia i vecchi fascisti sia i nuovi fascisti e insieme gli ignoti ... / Io so, perché sono un intellettuale, uno scrittore che cerca di seguire tutto ciò che succede ... di immaginare tutto ciò che non si sa o si tace...'

Che Pasolini già negli anni Sessanta intendesse la figura dell'intellettuale in modo opposto da quella che cercava di diffondere la neoavanguardia, è palesato da un suo testo intitolato *Reportage su Dio*, che l'intelligenza italiana sembra aver rimosso dal suo panorama. Ma io l'ho conservato. ... In esso Pasolini dettava all'aspirante giornalista di un settimanale *liberal* di allora, una sua sociologia del football, pretesto per una sociologia della sua Italia, eseguita con gli strumenti dello scrittore (e dell'intellettuale), rispetto agli strumenti della sociologia ortodossa», per concludere con la contrapposizione tra «la consulenza, per definizione rassicurante, di Umberto Eco» e quella che Tabucchi stesso teorizza sulla scia di Pasolini, una «funzione conoscitiva (seppure di 'conoscenza di disturbo')» che «può essere di grande vitalità»<sup>13</sup>.

Tabucchi riproporrà, quasi un quarto di secolo dopo, il processo all'establishment politico tentato a suo tempo da Pasolini. Non più dalla prima pagina del *Corriere della Sera*, però, ma dalle pagine di *MicroMega* (tra il 2001 e il 2005 anche dell'*Unità*, sotto la direzione di Furio Colombo, sempre meno sopportata dai vertici del Partito), unica testata che in Italia gli consentisse ormai la *funzione di disturbo* che l'intellettuale deve secondo Tabucchi avere e svolgere.

Comunista), o único periódico italiano que ainda permitia a Tabucchi a *função de perturbador* que, segundo o escritor, o intelectual deve ter e desenvolver.

Há, em *Afirma Pereira*, uma página especialmente eloquente sobre jornalismo. O protagonista está a almoçar nas termas com o velho amigo Silva. Que corresponde exactamente ao Pereira que ainda não começou a interrogar-se, que julga poder ser «boa pessoa» refugiando-se numa vida privada e profissional «decente» mas apartada do que se passa no mundo. Acomodado ao «hábito» obtuso de que fala Camus.

Silva pediu uma truta com amêndoas e Pereira bife Strogonoff com um ovo a cavalo. Começaram a comer em silêncio, depois, a certa altura, Pereira perguntou a Silva o que é que ele pensava de tudo isto. Tudo isto o quê?, perguntou Silva. Tudo, disse Pereira, o que se está a passar na Europa. Ah, não te preocupes, replicou Silva, aqui não estamos na Europa, estamos em Portugal.

Mas Pereira já começou a questionar-se, já não encontra conforto no sossego do «hábito», na calma do conformismo:

tu lês os jornais e ouves a rádio, sabes o que se está a passar na Alemanha e na Itália, são fanáticos, querem pôr o mundo a ferro e fogo. Não te preocupes, respondeu Silva, estão longe. Está bem, prosseguiu Pereira, mas a Espanha não fica longe, fica a dois passos, e tu sabes o que se passa em Espanha, é uma carnificina, e no entanto era um governo constitucional, tudo por culpa de um general traidor. A Espanha também fica longe, disse Silva, nós estamos em Portugal. Pode ser, disse Pereira, mas as coisas também não correm bem aqui, a polícia faz o que quer, mata pessoas, há buscas, censura, isto é um Estado autoritário, as pessoas não contam para nada, a opinião pública não conta para nada. Silva olhou-o e poisou o garfo. Ouve lá, Pereira, disse Silva, tu ainda acreditas na opinião pública?, pois olha, a opinião pública é um truque inventado pelos anglo-saxões, [...] somos gente do Sul, Pereira, e obedecemos a quem grita mais, a quem manda. Nós não somos gente do Sul, objectou Pereira, temos sangue celta.<sup>14</sup>

Na verdade, Pereira encontra-se aqui cara a cara consigo mesmo, com o Pereira «boa pessoa» que conseguia não se questionar e que agora sabe que uma pergunta se torna uma sucessão de perguntas. E que é necessário questionar-se

Sul jornalismo c'è una pagina di «Sostiene Pereira» che è particolarmente significativa. Il protagonista sta pranzando alle terme con un vecchio amico, Silva. Che corrisponde esattamente al Pereira che ancora non si fa domande, che immagina di poter essere una «brava persona» rinchiudendosi nella nicchia di una vita privata e professionale *decente* ma isolata da quanto accade nel mondo. Accomodato nell'*abitudine* ottundente di cui parla Camus.

Silva ordinò una trota con le mandorle e Pereira un filetto di carne alla Strogonoff, con un uovo in camicia sopra. Cominciarono a mangiare in silenzio, poi a un certo punto, Pereira chiese a Silva cosa ne pensava di tutto questo. Tutto questo cosa?, chiese Silva. Tutto, disse Pereira, quello che sta succedendo in Europa. Oh, non ti preoccupare, replicò Silva, qui non siamo in Europa, siamo in Portogallo.

Ma Pereira ha cominciato a farsi domande, nell'*abitudine* non trova più il conforto rassicurante, la quiete del conformismo:

tu leggi i giornali e ascolti la radio, lo sai cosa sta succedendo in Germania e in Italia, sono fanatici, vogliono mettere il mondo a ferro e fuoco. Non ti preoccupare, rispose Silva, sono lontani. D'accordo, riprese Pereira, ma la Spagna non è lontana, è a due passi, e tu sai cosa succede in Spagna, è una carneficina, eppure c'era un governo costituzionale, tutto per colpa di un generale bigotto. Anche la Spagna è lontana, disse Silva, noi siamo in Portogallo. Sarà, disse Pereira, ma anche qui le cose non vanno bene, la polizia la fa da padrona, ammazza la gente, ci sono perquisizioni, censure, questo è uno stato autoritario, la gente non conta niente, l'opinione pubblica non conta niente. Silva lo guardò e posò la forchetta. Stai bene a sentire, Pereira, disse Silva, tu credi ancora nell'opinione pubblica? Ebbene, l'opinione pubblica è un trucco che hanno inventato gli anglosassoni... noi siamo gente del Sud, Pereira, e ubbidiamo a chi grida di più, a chi comanda. Noi non siamo gente del Sud, obiettò Pereira, abbiamo sangue celta...<sup>14</sup>.

Pereira in realtà qui si trova faccia a faccia con se stesso, con il Pereira «brava persona» che riusciva a non farsi domande, e che ora sa che una domanda diventa un incalzare di domande. E che farsi domande e fare domande è necessario per dare un senso alla propria esistenza e alla professione del giornalista. Perciò, alla fine di una tiritera di Silva densa di luoghi comuni,

e fazer perguntas para dar sentido à própria existência e à profissão de jornalista. Por isso, no fim de uma lengalenga de Silva cheia de lugares-comuns que termina com «sempre tivemos necessidade de um chefe, ainda hoje precisamos de um chefe», Pereira responde de forma inesperada, seca e conclusiva: «Mas eu sou um jornalista, replicou Pereira. E daí?, disse Silva. Daí tenho de ser livre, disse Pereira, e informar as pessoas de maneira correcta»<sup>15</sup>.

*Informar as pessoas de maneira correcta.* Função de conhecimento, mas conhecimento *de perturbação*. E vem imediatamente à mente o que escrevia, a propósito da imprensa, o grande historiador Jules Michelet: «la presse poursuit une mission extrêmement utile, extrêmement grave et pénible, celle d'une censure continue sur les actes du pouvoir»<sup>16</sup>. A partir deste momento, Pereira escolhe a sua própria ética, quando queremos ser coerentemente «boa pessoa» e, sobretudo, se somos um jornalista, é obrigatória a *ética da verdade*. E *na verdade* não se pode fazer crónica, nem literatura, sem estar na história, pertencer à história, confrontar-se com a história.

### **A perturbação de Tabucchi e o engagement de Sartre**

Mas viver na história significa imaginar um futuro *com os outros*, comprometer-se para o conseguir. Pereira, que acaba de descobrir um dever inelutável, que é preciso informar de forma correcta, está disposto a ouvir a «lição» da jovem revolucionária porque já a começou a incubar dentro de si: «Marta bebeu um gole de vinho do Porto e disse: Nós não fazemos os casos do dia, Dr. Pereira, era isso que gostava que percebesse, nós vivemos a História.»<sup>17</sup> Não diz «nós fazemos a História», não é presunção ou arrogância de revolucionário, é a lucidez do revolucionário quando sabe que tem de se *acomunar* a todos os cidadãos «boas pessoas». E se a História aqui é com letra grande, não é para fazer dela a divindade hegeliana, mas para sublinhar a necessidade de que a vida do dia-a-dia, a notícia e a literatura não sejam nunca fugas dos grandes eventos que a informação e o hábito podem esconder-nos para nos tornar conformistas. «Eu apenas penso em mim e na cultura» é de facto a resposta de Pereira, mas uma resposta que desta vez lhe soa falsa, à qual, após o diálogo com a senhora Delgado, já não poderá dar voz.

A função de perturbador do intelectual tem pouco ou nada a ver com o *engagement* sartriano.

che conclude con «noi abbiamo sempre avuto bisogno di un capo, ancora oggi abbiamo bisogno di un capo» la risposta di Pereira arriva inaspettata, secca, conclusiva: «Però io faccio il giornalista, replicò Pereira. E allora?, disse Silva. Allora devo essere libero, disse Pereira, e informare la gente in maniera corretta»<sup>15</sup>.

*Informare la gente in modo corretto.* Funzione di conoscenza, ma conoscenza *di disturbo*. E viene immediatamente alla mente quanto scriveva a proposito della stampa il grande storico Jules Michelet: «la presse poursuit une mission extrêmement utile, extrêmement grave et pénible, celle d'une censure continue sur les actes du pouvoir»<sup>16</sup>. Da questo momento in poi Pereira ha scelto la propria etica, se si vuole essere coerentemente una «brava persona», e oltretutto si fa il giornalista, è doverosa *l'etica della verità*. E *in verità* non si può fare cronaca, e neppure letteratura, senza essere nella storia, appartenere alla storia, misurarsi con la storia.

### **Il disturbo di Tabucchi e l'engagement di Sartre**

Ma vivere nella storia significa immaginare un futuro *con gli altri*, impegnarsi per averlo. Pereira, che ha appena scoperto come dovere ineludibile che bisogna informare in modo corretto, è pronto ad ascoltare la «lezione» che viene dalla ragazza rivoluzionaria, perché già l'ha messa in incubazione dentro se stesso: «Marta bevve un sorso di vino di porto e disse: noi non facciamo la cronaca, dottor Pereira, è questo che mi piacerebbe lei capisse, noi viviamo la Storia»<sup>17</sup>. Non dice «noi facciamo la Storia», non è la presunzione o l'arroganza del rivoluzionario, è la lucidità del rivoluzionario quando sa che deve *accomunarsi* con ogni cittadino «brava persona». E se la Storia qui ha la maiuscola, non è per farne la divinità hegeliana, ma per sottolineare la necessità che la vita quotidiana, la cronaca, la letteratura, non siano mai fughe dai grandi eventi che la cronaca e l'abitudine possono nasconderci per renderci accomodanti. «Io penso a me soltanto e alla cultura» è infatti la replica di Pereira, ma una replica che ormai gli si è incrinata, a cui dopo il dialogo con la signora Delgado non può più dare voce.

La funzione di disturbo dell'intellettuale ha poco o nulla a vedere con *l'engagement* sartriano. Quello di Sartre finisce infatti per essere un fiancheggiamento del Partito (comunista), un mettersi dalla

Na verdade, o de Sartre acaba por ser um flanqueamento do Partido (Comunista), pondo-se do lado da História com maiúscula, de que o Partido (com «P» maiúsculo) é a personificação, uma vez que é o único sujeito que possui a chave do seu objetivo final, o comunismo. Sartre *compagnon de route* será por conseguinte sempre um herege «com autorização dos superiores» mesmo nos momentos de maior tensão com o PCF, para depois passar à ortodoxia maoista durante o Maio vermelho de Paris.

Tabucchi dedica um artigo inteiro à sua ideia de compromisso, muito diferente:

«Engagement» é uma palavra do século xx que lembra Sartre. Para já, não estou totalmente de acordo com esta perspectiva. Não creio que o compromisso tenha de ser um dever do escritor e, se um dia eu quisesse falar das batatas da minha horta, sentir-me-ia livre de o fazer. [...] prefiro identificar-me com o ponto de vista dos outros, e talvez seja esta a minha forma de compromisso.

O futuro com os outros, afinal. Mas afinal quem são os outros?

*Piazza d'Italia*, por exemplo, é a longa história de um compromisso entre aspas: não o compromisso daqueles que enfrentaram as grandes batalhas do nosso século, mas o compromisso dos menores, dos anarquistas, daqueles que seguiram a tradição mazziniana, republicana e garibaldina depois, até Pietro Gori. Trata-se essencialmente dos vencidos.<sup>18</sup>

Aliás, Tabucchi tinha também ele «processado» a Democracia Cristã, pouco tempo depois de Pasolini. «Em *Il piccolo naviglio*, publicado em 1978, a mola que desencadeou tudo foi a péssima governação democrata-cristã que depois, como sabemos, entrou em falência: nesse momento, parecia-me que o desgoverno italiano devia ser enfrentado». Mas acrescenta (estamos em 1996): «Hoje [a Democracia Cristã] está sob investigação, tornou-se matéria para os juízes, seria absurdo para um escritor voltar ao tema»<sup>19</sup>. No entanto, sentirá necessidade de lá voltar, num diálogo memorável e muito longo com o procurador-geral de Milão, Francesco Saverio Borrelli, na edição monográfica da *MicroMega* (n.º 1 de 2002) que recorda os dez anos da investigação *Mani Pulite* (Mãos Limpas). Trata-se de um texto importante, equivalente a um livro de bolso de mais de cem páginas, um autêntico livro em que o escritor faz o papel de entrevistador, mas com as ferramentas de *conhecimento* da literatura e do jornalismo,

parte della Storia con la S maiuscola, di cui il Partito (con la P maiuscola) è l'incarnazione, poiché è il solo soggetto a possedere la chiave del suo scopo finale, il comunismo. Sartre *compagnon de route* sarà perciò sempre un eretico «con licenza de' superiori» anche nei momenti di maggior tensione con il Pcf, per passare poi all'ortodossia maoista nel maggio rosso di Parigi.

Tabucchi dedica un intero articolo alla sua, diversissima, idea di impegno:

Engagement è una parola del xx secolo che fa pensare a Sartre. Dico subito che è un punto di vista che non mi appartiene totalmente. Non credo che l'impegno debba essere un dovere dello scrittore, e se un giorno volessi parlare delle patate del mio giardino mi sentirei libero di farlo... Preferisco identificarmi nel punto di vista altrui, e forse è questa la mia maniera di impegnarmi.

Il futuro con gli altri, in fondo. Chi sono, però, questi altri?

*Piazza d'Italia*, per esempio, è la lunga storia di un impegno tra virgolette: non l'impegno di coloro che hanno fatto le grandi battaglie del nostro secolo, ma l'impegno dei minori, degli anarchici, di coloro che hanno proseguito la tradizione mazziniana, poi repubblicana e garibaldina, fino a Pietro Gori. Si tratta sostanzialmente dei perdenti<sup>18</sup>.

Del resto anche Tabucchi aveva fatto il suo processo alla Democrazia cristiana, in anni vicinissimi a quelli di Pasolini. «*Nel Piccolo naviglio*, che uscì nel '78, la molla che aveva fatto scattare tutto era la pessima amministrazione democristiana che poi, come sappiamo, ha fatto fallimento: in quel momento mi sembrava che il malgoverno italiano fosse da prendere di petto». Ma aggiunge (siamo nel '96): «Oggi è sotto inchiesta, dunque è diventato materia per i giudici, sarebbe assurdo tornarci per uno scrittore»<sup>19</sup>. Eppure sentirà il bisogno di tornarci, in un memorabile e lunghissimo dialogo con il procuratore capo di Milano, Francesco Saverio Borrelli, nel numero monografico di *MicroMega* 1/2002 che ricorda i dieci anni dell'inchiesta *Mani Pulite*. Testo ricchissimo, l'equivalente di oltre cento pagine di un tascabile, un vero e proprio libro, in cui lo scrittore si fa intervistatore, ma con gli strumenti di *conoscenza* tanto della letteratura che del giornalismo, e conduce il magistrato a ripercorrere storia e preistoria di *Mani Pulite*, e le implicazioni della successiva sollevazione

e leva o magistrado a percorrer a história e a pré-história de Mãos Limpas e as consequências dos sucessivos ataques do sistema (não só o berlusconiano, infelizmente) aos magistrados que, levando a sério a Constituição (art.º 101), obedecem exclusivamente à lei. Um texto que por si só justificaria um ensaio.

Em Tabucchi, a imaginação da criação literária revela-se um instrumento de uma extraordinária, e muito especial, forma de conhecimento: «*O Jogo do Reverso* não se inspira numa visão política [...]. Nesse momento, interessava-me era o aspecto existencial. Por exemplo, interessava-me contar o reverso dos anos de chumbo, e fi-lo pondo-me na pele da mãe de um terrorista morto pela polícia»<sup>20</sup>. No entanto, esta «realidade simbólica, filtrada» resulta afinal fortemente política, terrível «conhecimento perturbador». *Heresia*, sem auto-rização dos superiores.

O imaginário literário, a realidade simbólica e filtrada, são a forma de compromisso fortemente político que o escritor pode exercer. Tabucchi sublinhará o facto de ter sido Jorge Luis Borges, cuja realidade é tão simbólica e filtrada, a dar-nos, com *Emma Zunz*, «um dos textos mais violentos sobre a realidade argentina e os refugiados nazis a residir no seu país»<sup>21</sup>. E às «críticas sobranceiras dos jornais de esquerda» que lhe atribuíam «uma alegada hiperliterariedade demasiado cosmopolita», ele responde: «A acusação era a de que os meus livros não abordavam suficientemente a realidade.» Mas

o cosmopolitismo era um insulto usado pelos estalinistas nos processos contra os intelectuais dissidentes que se preocupavam com o mundo. Bem-vindo seja, pois, o cosmopolitismo: eu gosto, estando na minha terra natal, de me preocupar com o mundo, até porque o mundo me diz respeito. O mesmo aconteceu com Sciascia, que da Sicília conseguiu fazer uma metáfora.<sup>22</sup>

Seguem-se os nomes dos escritores «comprometidos» (as aspas são de Tabucchi) para ler e reler, começando por Luciano Bianciardi, que «conviria reavaliar, porque infelizmente ficou esquecido durante demasiado tempo», e ainda «Pavese, Vittorini, Calvino». E acrescenta: «a actividade desses mesmos escritores seria pouco adaptada à indústria cultural actual»<sup>23</sup>. Finalmente, «refiro o nome de Milan Kundera: o seu livro *A Arte do Romance* não trata apenas de temas literários, mas apresenta um pano de fundo cívico essencial,

dell'establishment (não solo berlusconiano, purtroppo) contro i magistrati che, prendendo sul serio la Costituzione (art. 101), obbediscono solo alla legge. Un testo che, da solo, meriterebbe un saggio a parte.

L'immaginazione della creazione letteraria si dimostra in Tabucchi strumento di una formidabile, anche se specialissima, forma di conoscenza. «Neanche *Il gioco del rovescio* venne ispirato da una visione politica ... a me in quel momento interessava soprattutto l'aspetto esistenziale. Per esempio, mi interessava raccontare gli anni di piombo al rovescio, e l'ho fatto calandomi nell'ottica della madre di un terrorista ucciso dalla polizia»<sup>20</sup>. Eppure questa «realità simbolica, filtrata», risulta poi potentemente politica, terribilmente «conoscenza di disturbo». *Eresia*, senza licenza de' superiori.

L'immaginario letterario, la realtà simbolica e filtrata, sono la forma di impegno potentemente politico che lo scrittore può esercitare. Tabucchi sottolineerà come sia Jorge Luis Borges, in cui la realtà è simbolica e filtrata che più non si può, ad averci dato, con *Emma Zunz*, «uno dei testi più violenti sulla realtà argentina e sui rifugiati nazisti residenti nel suo paese»<sup>21</sup>. E rispondendo alla «critica un po' snob dei giornali di sinistra» che gli avevano attribuito «una presunta iperletterarietà troppo cosmopolita», risponde: «L'accusa era che i miei libri non parlavano abbastanza della realtà». Ma

il cosmopolitismo era un'ingiuria utilizzata dagli stalinisti nei processi contro gli intellettuali dissidenti che si occupavano del mondo. Dunque, ben venga il cosmopolitismo: a me piace, dal mio paesello natale, occuparmi del mondo, anche perché il mondo mi concerne. Lo stesso valeva per Sciascia, che della Sicilia è riuscito a fare una metafora<sup>22</sup>.

Seguono i nomi degli scrittori «impegnati» (le virgolette sono di Tabucchi) da leggere e rileggere, cominciando da Luciano Bianciardi che «bisognerebbe rivalutare, perché purtroppo è stato dimenticato per troppo tempo», e poi «Pavese, Vittorini, Calvino». Aggiungendo: «l'attività di quegli stessi scrittori sarebbe poco congeniale all'industria culturale d'oggi»<sup>23</sup>. Infine «farei il nome di Milan Kundera: il suo libro *L'arte del romanzo* non tocca solo argomenti letterari ma rivela un sostanziale fondo civile, così come, a suo modo, l'ultimo romanzo, *La lentezza*». Ma

como acontece, a seu modo, no último romance, *A Lentidão*». Antes, porém, referira Umberto Eco, a quem «devemos um dos textos mais lúcidos sobre o fascismo e as suas raízes: publicado no jornal *Repubblica* há uns meses, este texto deveria ser distribuído por todas as escolas»<sup>24</sup>.

### **A polémica com Umberto Eco**

Acabará por entrar em polémica com Eco no ano seguinte, como vimos. Sob a forma de carta aberta: «Caro Adriano Sofri», datada de Vecchiano, 25 de Abril de 1997. «Esta minha carta teve origem na leitura de um artigo de Umberto Eco na sua rubrica semanal 'La Bustina di Minerva' (*L'Espresso*, 24/4/1997), intitulada: 'O primeiro dever dos intelectuais: ficar calados quando não servem para nada'». A data, por coincidência, é a do Dia da Libertação, quando, cinquenta e dois anos antes, a Rádio Londres difundiu a mensagem «Aldo dice 26x1», com a qual o Comité de Libertação Alta Itália emitiu a ordem de insurreiçãõ generalizada aos *partigiani* das montanhas e das cidades para a uma da madrugada.

O texto de Tabucchi é denso, labiríntico, aborda vários temas de forma envolvente. Mas o fio condutor é a recusa da posição de Umberto Eco:

Qual é a imagem do intelectual que Umberto Eco propõe hoje [...]? Cito-te uma passagem: «Se os considerarmos em função daquilo que sabem dizer (quando conseguem), os intelectuais são úteis à sociedade, mas só a longo prazo. A curto prazo, podem apenas ser profissionais da palavra e da investigação, capazes de gerir uma escola, ser assessores de imprensa de um partido ou de uma empresa, tocar a flauta da revolução, mas não desempenham a sua função específica. Dizer que trabalham a longo prazo quer dizer que desempenham a sua função antes ou depois, nunca durante os eventos. Um economista, ou um geógrafo, podia soar um alarme sobre a transformação dos transportes terrestres quando a máquina a vapor entrou em cena, e podia analisar as vantagens e desvantagens desta transformação; ou realizar um estudo cem anos depois para mostrar que essa revolução revolucionara a nossa vida. Mas quando as empresas de diligências iam à falência ou as primeiras locomotivas avariavam a meio do caminho, nada tinham a oferecer, ou davam muito menos do que um postilhão ou um maquinista, e quem invocasse a sua 'palavra alada' estaria a comportar-se como alguém que criticou Platão por não ter descoberto um remédio para a gastrite.»<sup>25</sup>

prima aveva citato Umberto Eco, cui «dobbiamo uno dei testi più lucidi sul fascismo e sulle sue radici: quello apparso sulla *Repubblica* qualche mese fa è un testo che dovrebbe essere distribuito in tutte le scuole»<sup>24</sup>.

### **In polemica con Umberto Eco**

Con Eco invece polemizzerà l'anno successivo, come abbiamo visto. Nella forma di una lettera aperta: «Caro Adriano Sofri», datata *Vecchiano 25 aprile 1997*. «Il motivo di questa mia lettera è costituito dalla lettura di un articolo di Umberto Eco nella sua rubrica settimanale 'La Bustina di Minerva' (*L'Espresso*, 24/4/1997), che si intitola: 'Il primo dovere degli intellettuali: stare zitti quando non servono a nulla'». La data, non a caso, è quella della Festa della Liberazione, quando cinquantadue anni prima Radio Londra diffonde il messaggio «Aldo dice 26x1», con cui il Comitato di Liberazione Alta Italia impartisce l'ordine di insurrezione generalizzata ai partigiani della montagna e delle città per l'una di notte.

Il testo di Tabucchi è denso, labirintico, affronta più temi ritornandovi in modo avvolgente. Ma il nucleo che li tiene insieme è il rifiuto della posizione di Eco.

Quale è la figura dell'intellettuale che propone oggi Umberto Eco...? Te ne cito un brano: «Se li si prende per quel che sanno dire (quando ci riescono) gli intellettuali sono utili alla società, ma solo nei tempi lunghi. Nei tempi brevi possono essere solo professionisti della parola e della ricerca, che possono amministrare una scuola, fare l'ufficio stampa di un partito o di un'azienda, suonare il piffero della rivoluzione, ma non svolgono la loro specifica funzione. Dire che essi lavorano nei tempi lunghi significa che svolgono la loro funzione prima o dopo, mai durante gli eventi. Un economista o un geografo potevano lanciare un allarme sulla trasformazione dei trasporti via terra nel momento in cui è entrato in scena il vapore, e potevano analizzare vantaggi e inconvenienti di questa trasformazione; o compiere cento anni dopo uno studio per dimostrare come quella rivoluzione aveva rivoluzionato la nostra vita. Ma nel momento in cui le aziende di diligenza andavano in rovina o le prime locomotive si fermavano per strada, non avevano nulla da proporre, in ogni caso assai meno di un postiglione o di un macchinista, e chi avesse invocato la loro alata parola si sarebbe comportato come chi rimproverasse a Platone di non aver proposto un rimedio per la gastrite»<sup>25</sup>.

Socorrendo-se de uma longa argumentação, arrolando Joyce e Gertrude Stein, T. Wilder e Wittgenstein, Benjamin e Rimbaud, Tabucchi reverte a abordagem de Eco: «A função do intelectual (mas volto a insistir, a do artista) é justamente essa, caro Adriano Sofri: criticar Platão por não ter inventado um remédio para a gastrite. É esta a sua 'função' (a sua função *esporádica*)»<sup>26</sup>.

E depois de várias «divagações» igualmente labirínticas que na realidade representam argumentos de «lógica» literária, começando pelo Pasolini do processo à Democracia Cristã, passando por Maria Zambrano, Joyce, Broch, Heráclito, Baltasar Gracián, Gide, Lyotard, Blanchot, Alexandre O'Neill, Breton, Bradbury, Truffaut, acaba por actualizar a metáfora de Eco sobre Platão e «o remédio para a gastrite», colocando-a no plano do dever cívico (e até eleitoral!) do intelectual: «O artigo de Eco termina assim: 'Como se deve comportar o intelectual se o presidente da Câmara de Milão recusar acolher quatro albaneses? É uma perda de tempo lembrar-lhe alguns princípios imortais, [...] o intelectual sério deveria procurar reescrever os livros escolares nos quais estudará o neto deste presidente, e é o máximo (e o melhor) que se lhe pode pedir'. Não negamos», diz Tabucchi ironicamente, «que o intelectual prudente possa considerar inútil a reeducação do presidente da Câmara de Milão: talvez lhe possa parecer mais adequado, caso não goste da acção deste presidente, manifestar a sua opinião por forma a induzir os eleitores a não o elegerem de novo»<sup>27</sup>. O intelectual que possui um pouco do prestígio de Platão gaste-o para tratar a gastrite, as maleitas (que às vezes são crimes) que a má política pratica. Forma concreta de fazer valer, em vez de exhibir retoricamente, os tais *princípios imortais*. Aqui e agora, não se limitando a esperar que «os netinhos do presidente da Câmara de Milão quando forem grandes sejam melhores do que o avô»<sup>28</sup>. Tabucchi pôs na boca do amigo médico doutor Cardoso a exortação política e existencial «deixe de frequentar o passado, procure frequentar o futuro»<sup>29</sup>, mas o futuro que se constrói com os outros nasce de um compromisso que recusa o adiamento, caso contrário vai-se até às calendas gregas: «no que me diz respeito, eu, caro Adriano Sofri, hoje, agora, enquanto intelectual (ou melhor, enquanto escritor, o que é diferente mas substancialmente igual) quero viver no meu hoje e no meu agora»<sup>30</sup>, e dar agora o contributo para tratar a gastrite. O futuro com-os-outros, na revolta contra a mentira e a

Ma attraverso una lunga argomentazione, che arruola Joyce e Gertrude Stein, T. Wilder e Wittgenstein, Benjamin e Rimbaud, Tabucchi rovescia l'impostazione di Eco: «Il compito dell'intellettuale (ma vorrei insistere, quello dell'artista) è proprio questo, caro Adriano Sofri: rimproverare a Platone di non aver inventato il rimedio per la gastrite. È questa la sua 'funzione' (e, specifico, funzione *sporadica*)»<sup>26</sup>. E dopo altrettanto labirintiche «divagazioni» che in realtà costituiscono argomenti di «logica» letteraria, a partire proprio dal Pasolini del processo alla D.C. e passando per Maria Zambrano, di nuovo Joyce, Broch, Eraclito, Baltasar Gracián, Gide, Lyotard, Blanchot, Alexandre O'Neill, Breton, Bradbury, Truffaut, arriva ad aggiornare la metafora di Eco su Platone e «il rimedio per la gastrite», rimettendola sui piedi del dovere civile (e perfino elettorale!) dell'intellettuale: «L'articolo di Eco si conclude così: 'Cosa deve fare l'intellettuale se il sindaco di Milano si rifiuta di accogliere quattro albanesi? È tempo perso se gli ricorda alcuni immortali principi ... l'intellettuale serio dovrebbe lavorare per riscrivere i libri scolastici su cui studierà il nipote di quel sindaco, ed è il massimo (e il meglio) che gli si possa chiedere'. Non neghiamo – ironizza Tabucchi – che l'intellettuale avveduto ritenga inutile rieducare il sindaco di Milano: magari gli sembrerebbe più opportuno, nel caso non gli piaccia l'operato di quel sindaco, manifestare la sua opinione per indurre gli elettori a non rieleggerlo più»<sup>27</sup>. L'intellettuale che ha un po' del prestigio di Platone, lo spenda per rimediare alla gastrite, ai malanni (che talvolta sono crimini) che la cattiva politica compie. Modo concreto di far valere, anziché sventolarli retoricamente, gli *immortali principi*. Qui e ora, senza limitarsi a sperare che «i nipotini del sindaco di Milano siano da grandi migliori del nonno»<sup>28</sup>. Perché Tabucchi ha messo in bocca all'amico medico dottor Cardoso l'incoraggiamento politico ed esistenziale «la smetta di frequentare il passato, cerchi di frequentare il futuro»<sup>29</sup>, ma il futuro che si costruisce con gli altri nasce da un impegno che rifiuta il procrastinare, altrimenti scade a calende greche: «per quanto mi riguarda, io, caro Adriano Sofri, oggi, ora, in quanto intellettuale (o meglio in quanto scrittore, il che è differente ma sostanzialmente uguale) voglio vivere nel mio oggi e nel mio ora»<sup>30</sup>, e fornire ora il contributo a combattere la gastrite. Il futuro con-gli-altri, nella rivolta contro menzogna e ipocrisia d'establishment, significa poter scegliere,

hipocrisia do sistema, significa poder optar, na alternativa proposta por Camus, pela esperança em vez do suicídio/«só-uma-sobrevivência»<sup>31</sup>.

Neste texto, a forma de carta aberta a Adriano Sofri constitui um elemento crucial deste compromisso aqui-e- agora, concreto, deste «gastar-se» enquanto intelectual e escritor pondo à disposição o seu património de credibilidade e visibilidade (a «fama», em suma). polémica explícita, e incómoda, por Sofri ter sido preso e condenado como autor moral do homicídio do comissário Calabresi com base no testemunho de Leonardo Marino, que se auto-acusou como executor material. Processo judicial conturbado por numerosas viravoltas, 8 julgamentos, 15 sentenças e 18 pronunciamentos, num dos processos de recurso todos os réus foram absolvidos, as inúmeras dúvidas nunca chegaram a ser esclarecidas, o princípio «in dubio pro reo» certamente não teve os seus melhores dias. «O teu caso, além de ser um exemplo de sentença que, para muitos, é injusta por falta de provas claras, assume uma dimensão muito mais vasta: é realmente o inquietante freudiano, um *Unheimlich*, inferido, desta vez, não de um conto de Hoffmann, mas da História»<sup>32</sup>.

### A Resistência: a polémica com o Presidente Ciampi

Não é este o único gesto *incómodo* de Tabucchi na vida cívica italiana. Na carta a Sofri escrevera que

o mundo pode ser uma prisão, e *Il mondo è una prigione* (1948) de Guglielmo Petroni (escritor, intelectual) representa uma excelente demonstração romanesca. Mas é também um dos mais belos livros sobre a Resistência. É esta a *novidade* intelectual desse livro. Era uma novidade então, pode ser uma novidade também hoje.<sup>33</sup>

E regressa ao tema da Resistência noutra carta aberta, ainda mais rigorosa e incómoda, dirigida a Carlo Azeglio Ciampi, governador do Banco de Itália, presidente do Conselho de Ministros, várias vezes ministro, e depois eleito Presidente da República a 13 de Maio de 1999:

Excelentíssimo Senhor Presidente, amanhã é o 25 de Abril, o dia da libertação do fascismo, da vitória dos aliados contra os nazis e dos *partigiani* contra os *repubblichini*, que se tornou, por isso, feriado nacional, ou seja, de todos os italianos. Na verdade, a nossa República funda-se no antifascismo e é nele que se reconhece a nossa Pátria.

nell'alternativa posta da Camus, la speranza anziché il suicidio/«solo-una-sopravvivenza»<sup>31</sup>.

Di questo impegno qui-e-ora, concreto, di questo *spendersi* in quanto intellettuale e scrittore mettendo a disposizione il proprio patrimonio di credibilità e visibilità (la «fama», insomma), è parte cruciale in questo testo la forma di lettera aperta ad Adriano Sofri. Polemica esplicita, e scomoda, per la carcerazione di Sofri, condannato come mandante morale dell'omicidio del commissario Calabresi sulla base della parola di Leonardo Marino, che si autoaccusò come esecutore materiale. Iter giudiziario dalle travagliate vicende, 8 processi 15 sentenze e 18 pronunciamenti, in uno dei processi d'appello tutti gli imputati erano stati assolti, gli innumerevoli dubbi non sono mai stati fugati, il principio «in dubio pro reo» non ha certo celebrato i suoi fasti. «La tua vicenda, oltre che costituire l'esempio di una sentenza che a molti appare ingiusta perché priva di prove verificabili, assume una dimensione molto più vasta: è davvero il perturbante di freudiana memoria, un *Unheimlich* non più desunto da un racconto di Hoffmann, ma dalla Storia»<sup>32</sup>.

### La Resistenza: in polemica col Presidente Ciampi

Non è questo il solo *spendersi scomodo* di Tabucchi nella vita civile italiana, anzi. Nella lettera a Sofri aveva scritto

il mondo può essere una prigione, e *Il mondo è una prigione* (1948) di Guglielmo Petroni (uno scrittore, un intellettuale) ne è una splendida descrizione romanesca. Ma è anche uno dei libri più belli sulla Resistenza. È questa la novità intellettuale di quel libro. Era una *novità* allora, può essere una novità anche oggi<sup>33</sup>.

E sul tema della Resistenza torna in un'altra lettera aperta, perfino più impegnativa e più scomoda, rivolta a Carlo Azeglio Ciampi, governatore della Banca d'Italia, presidente del Consiglio dei ministri, più volte ministro, infine eletto Presidente della repubblica il 13 maggio 1999:

«Illustrissimo Signor Presidente, domani è il 25 aprile, giorno della Liberazione dal fascismo, della vittoria degli alleati sui nazifascisti e dei partigiani sui repubblichini, diventato, proprio per questi motivi, la festa nazionale, cioè di tutto gli italiani. Perché sull'antifascismo è fondata la nostra Repubblica e in esso si riconosce la nostra Patria.



Há cerca de três anos, tive ocasião de assistir à cerimónia de transladação dos restos mortais do escritor André Malraux para o Panthéon de França. A cerimónia foi presidida por Jacques Chirac, Presidente da República, que representa a direita francesa, seguidora política do partido do general De Gaulle, de que Malraux foi ministro, que com as suas tropas, com os resistentes franceses, libertou a França dos invasores nazis. Chirac não acolhia no Panthéon um ex-ministro de De Gaulle, mas sim um herói nacional: o Malraux antifascista que combatera na Guerra Civil Espanhola contra o franquismo e o Malraux *partigiano* das formações da Alsácia contra os nazifascistas. Nessa cerimónia, a orquestra entoou o hino *partigiano* e a *Marseillaise* durante a entrada do féretro no Panthéon.

O antifascismo, seja em França, seja em Itália, não é de facto uma «opção»: é uma característica comum das democracias europeias do pós-guerra. [...] De Gaulle impôs o antifascismo como horizonte intransponível, não só democrático, mas também do ser-se francês: aqueles que mantêm namoro com qualquer tipo de revisionismo fascizante ou fascistoide, que justificam, de algum modo, as razões de Vichy, são considerados traidores da Pátria. Na Alemanha o antifascismo também está na Constituição, e é crime negar ou redimensionar o extermínio do povo judeu (e dos ciganos, dos homossexuais, das pessoas com deficiência, dos opositores políticos de Hitler). Em Espanha, em Portugal [...] não vale a pena referir a Bélgica, a Holanda, a Dinamarca [...]. Portanto, o antifascismo não é uma «opção» para ninguém, mas antes o horizonte comum imprescindível da actual cidadania democrática europeia. Ora acontece que no nosso país, cuja Constituição provém da Resistência e se baseia no antifascismo, a direita italiana olha para o nazifascismo com renovado entusiasmo, legitimando, incentivando, apoiando os seguidores dessa ideologia que levou ao extermínio e ao desastre da nossa Europa, permitindo-lhes uma insolência e uma arrogância que lesa a nossa própria Constituição. O próprio partido de Berlusconi, como denunciaram alarmados Alessandro Galante Garrone e Paolo Sylos Labini, deu o passo decisivo através de um abraço funesto que o classifica abertamente como direita antidemocrática e parafascista; e, justamente por isso, exclui-se dos valores da Europa.<sup>34</sup>

São páginas que, desgraçadamente, com o passar do tempo, se foram tornando e se tornam cada vez mais de uma actualidade assustadora.

Circa tre anni fa mi è capitato di assistere alla cerimonia dell'ingresso delle spoglie mortali dello scrittore André Malraux nel Panthéon di Francia. La cerimonia era presieduta dal Jacques Chirac, presidente della Repubblica, che rappresenta la destra francese, politicamente seguace del partito di quel generale De Gaulle, di cui Malraux era stato ministro, che assieme alle sue truppe, con i partigiani francesi, aveva liberato la Francia dagli invasori nazisti. Ma Chirac non introduceva nel Panthéon un ex ministro di De Gaulle, bensì un eroe nazionale: il Malraux che da antifascista aveva combattuto nella guerra civile spagnola contro il franchismo e da partigiano nelle formazioni dell'Alsazia contro i nazifascisti. In quella cerimonia l'orchestra, al momento dell'ingresso del feretro nel Panthéon, eseguì l'inno partigiano e la Marsigliese.

L'antifascismo, in Francia come in Italia, non è infatti un 'optional': è un tratto comune delle democrazie europee del dopoguerra. ... De Gaulle ha imposto l'antifascismo come orizzonte invalicabile non solo dell'essere democratici ma addirittura dell'essere francesi: chi flirta con ogni formula di revisionismo fascistizzante o fascistoide, chi giustifica in qualche modo le ragioni di Vichy è considerato un traditore della Patria. Anche in Germania l'antifascismo è in Costituzione, è reato penale negare o ridimensionare lo sterminio del popolo ebreo (così come degli zingari, degli omosessuali, degli handicappati, degli oppositori politici di Hitler). In Spagna, in Portogallo ... sarebbe superfluo nominare il Belgio, l'Olanda, la Danimarca ... L'antifascismo, dunque, non è un 'optional' per nessuno, bensì l'irrinunciabile orizzonte comune dell'attuale cittadinanza democratica europea. Ora succede che nel nostro Paese, la cui Costituzione nasce dalla Resistenza e si fonda sull'antifascismo, la destra italiana guardi al nazifascismo con rinnovato affetto, tanto da consentire che i seguaci di quella ideologia che ha portato nella nostra Europa stermini e sciagure vengano legittimati, vezzeggiati, coltivati, permettendo loro una sfacciataggine e un'arroganza che lede la nostra stessa Costituzione. Anche il partito dell'onorevole Berlusconi, come hanno denunciato con allarme Alessandro Galante Garrone e Paolo Sylos Labini, ha compiuto il passo decisivo di un abbraccio funesto che lo qualifica apertamente come destra antidemocratica e parafascista, e proprio per questo si autoesclude dai valori dell'Europa.<sup>34</sup>

Sono pagine che sciaguratamente con gli anni sono diventate e diventano vieppiù di agghiacciante attualità.

Uma vez que Ciampi, tal como os seus antecessores Pertini e Scalfaro, fora prestar homenagem às 560 vítimas do massacre realizado pelos nazis em Sant'Anna di Stazzema, Tabucchi terminava a carta com uma longa citação do escritor Cancogni que descrevera aquele massacre com palavras consideradas «inesquecíveis», mas que, pelo contrário, eram e são cada vez mais esquecidas, recalçadas. De tal forma que Tabucchi se viu na obrigação de lembrar o Presidente Ciampi de que «no dia 25 de Abril, em Lucca, a poucos quilómetros do local desse massacre, os neofascistas de Forza Nuova, com a cumplicidade do presidente da Câmara, Pietro Fazzi, do partido de Forza Italia, celebrarão o *gerarca* fascista Pavolini num edifício municipal»<sup>35</sup>.

Este texto saiu em «La Primavera di MicroMega», na terceira de seis edições semanais publicadas pela revista durante as eleições políticas de 2001. Os maiores jornais, que tinham disputado o seu contributo nas últimas décadas, já não publicavam as suas intervenções há algum tempo (nem sequer em entrevistas). Tive, pois, o privilégio de publicar na *MicroMega* muitos textos de Tabucchi, ainda mais significativos do que os de Pasolini no *Corriere*, e de uma actualidade que vai aumentando com o passar do tempo e a crise das democracias europeias. Não é mérito meu, porém, mas consequência da cobardia da grande imprensa italiana. O escritor publicado no *Le Monde* e no *El País* era ostracizado em Itália, condenado ao «exílio» de uma pequena revista.

Entrará diversas vezes em polémica com Ciampi. Certamente, não por querer «tomá-lo como alvo». Pelo contrário. Depositara grandes esperanças em Ciampi, como muitos italianos coerentemente democráticos. Mas Tabucchi tinha uma virtude singular, a coragem rara de pôr sempre nomes e apelidos nas farpas das suas polémicas. Visava os nomes mais importantes, as figuras de maior poder, e não os objectivos contra os quais a veemência polémica encontra um alvo fácil, tornando-se assim inofensiva.

### **Tabucchi, os Girotondi, D'Alema e San Escrivà**

Por exemplo, Berlusconi apresenta uma lei sobre cartas rogatórias que torna mais difícil averiguar crimes que o envolvam a ele e aos seus amigos. Tabucchi põe o dedo na ferida, não é Berlusconi que é escandaloso:

Não sei o que esperavam de uma personagem sobre a qual pendem graves suspeitas legais e que

Poiché Ciampi, come i suoi predecessori Pertini e Scalfaro, si era recato a rendere omaggio alle 560 vittime del massacro operato dai nazisti a Sant'Anna di Stazzema, Tabucchi terminava la lettera con una lunga citazione dello scrittore Cancogni che quell'eccidio aveva raccontato con parole che si definiscono «indimenticabili» e che invece risultavano, e più che mai risultano trascurate, dimenticate, rimosse. Tanto è vero che Tabucchi era costretto a ricordare al Presidente Ciampi che «il 25 aprile a Lucca, a pochi chilometri dal luogo di quell'eccidio, i neofascisti di Forza Nuova, con la complicità del Sindaco di Forza Italia (Alleanza di Forze, a quanto pare), signor Pietro Fazzi, celebreranno il *gerarca* fascista Pavolini in una palazzina comunale»<sup>35</sup>.

Questo testo uscì su «La Primavera di MicroMega», sul terzo di sei numeri settimanali pubblicati dalla rivista in occasione delle elezioni politiche del 2001. I grandi quotidiani, che pure avevano fatto a gara per ospitare la sua firma nei decenni passati, questi suoi interventi non li pubblicavano più da tempo (nemmeno nella forma di interviste). Io ho perciò avuto il privilegio di pubblicare su *MicroMega* moltissimi testi di Tabucchi, più significativi ancora di quelli di Pasolini sul *Corriere*, e di un'attualità che cresce col procedere del tempo e della crisi delle democrazie europee. Non per mio merito, però, ma per l'ignavia della grande stampa italiana. Lo scrittore pubblicato su «Le Monde» e «El País» in Italia era di fatto ostracizzato, costretto a rifugiarsi nell'«esilio» di una piccola rivista.

Di Ciampi si occuperà, polemicamente, più volte. Non certo perché volesse «prenderlo di mira». Anzi. In Ciampi aveva riposto grandi speranze, come del resto tantissimi italiani coerentemente democratici. Ma Tabucchi aveva la dote singolare, cioè il coraggio raro e sempre più introvabile, di mettere sempre nomi e cognomi quando armava di strali la sua polemica. Scegliendo i nomi di maggior peso, le figure di maggior potere, non gli obiettivi contro i quali la vis polemica trova bersaglio facile, diventando con ciò innocua.

### **Tabucchi, i Girotondi, D'Alema e san Escrivà**

Ad esempio, Berlusconi presenta una legge sulle rogatorie che rende più difficile accertare reati che possono riguardare lui e i suoi amici. Tabucchi mette il dito nella piaga: scandaloso non è Berlusconi perché

«non so cosa ci si aspettava da un personaggio che ha pesanti pendenze giudiziarie e un impero

tem um império económico cuja origem nunca se descobriu. [...] O que me parece surpreendente é que os próprios deputados que tanto se escandalizaram não tenham manifestado o seu espanto pelo facto de, no dia anterior à discussão da lei no Senado, o Presidente da República ter oferecido um «almoço de trabalho» ao chefe do governo e a muitos dos seus ministros: praticamente a todo o governo de Berlusconi.<sup>36</sup>

Segundo ele, uma «familiaridade» destas «só acontecia em certos países da América Latina. Mas, evidentemente, não»<sup>37</sup>.

Tabucchi não suporta a hipocrisia de muitos críticos de Berlusconi, políticos ou jornalistas de opinião, que não têm coragem de criticar Ciampi quando este se mostra condescendente com Berlusconi: «se um Presidente da República, de manhã enquanto toma o pequeno-almoço, ratifica uma lei votada na noite anterior, quer dizer que gosta dessa lei. É elementar, diria eu aos muitos Watsons do nosso país»<sup>38</sup>.

Mais grave ainda foi a «carnificina» ocorrida no quartel de Bolzaneto, quando os manifestantes contra o G8 de Génova, detidos, foram espancados durante horas e submetidos a graves sevícias (o Tribunal de Estrasburgo condenou a Itália por *tortura*). Muito antes desta sentença, Tabucchi escrevia:

Disse-se que, na altura do G8 em Génova, quando a polícia entrou na escola Diaz e depois durante as detenções no quartel de Bolzaneto, houve um vazio constitucional: a polícia teria usado métodos «chilenos» [...]. Berlusconi apareceu na televisão anunciando aos italianos que a polícia se limitara a cumprir o seu dever. O chefe de Estado tomou uma iniciativa inédita na Europa: enquanto os presidentes da República, nos momentos mais graves dos respectivos países, geralmente se dirigem ao país sozinhos, Ciampi apareceu na televisão ao lado do presidente do Conselho [Berlusconi], ratificando, com a sua presença, as palavras deste último.<sup>39</sup>

Não surpreende, por isso, que Tabucchi se associe à grande manifestação dos *Girotondi* de 14 de Setembro de 2002 na Piazza San Giovanni em Roma, lançada por Nanni Moretti, Pancho Pardi e por mim no último dia de Julho (e em cuja organização Olivia Sleiter teve um papel fundamental). «Caro Paolo, junto-me à 'Festa de protesto' de 14 de Setembro porque a Europa já teve epidemias que cheguem. Saudações, Antonio»; e, para

económico de cui non si è mai conosciuta la provenienza... Quello che mi pare sorprendente è che gli stessi parlamentari che hanno tanto gridato allo scandalo non abbiano manifestato a sufficienza il loro stupore per il fatto che il giorno prima della discussione della legge in Senato il Presidente della Repubblica avesse offerto una 'colazione di lavoro' al capo del governo e a molti suoi ministri: in pratica a tutto il governo Berlusconi»<sup>36</sup>.

Immaginava che «familiarità» del genere «si verificassero solo in certi paesi dell'America latina. Evidentemente no»<sup>37</sup>.

Tabucchi non tollera l'ipocrisia con cui tanti critici di Berlusconi, politici o editorialisti, non hanno il coraggio di criticare Ciampi quando si mostra corrivo con Berlusconi: «se un presidente della Repubblica, la mattina mentre prende il caffè, controfirma una legge votata la notte precedente, vuol dire che a lui quella legge piace. Questo è elementare, direi ai molti Watson del nostro paese»<sup>38</sup>.

Ancora più grave l'episodio di «macelleria» della caserma di Bolzaneto, quando i manifestanti contro il G8 di Genova fermati, furono pestati a sangue per ore e sottoposti a pesantissime sevizie (per questi episodi la corte di Strasburgo ha condannato l'Italia per *tortura*). Molto prima di quella sentenza, Tabucchi scrive:

è stato affermato che, nei giorni del G8 a Genova, quando la polizia è entrata nella scuola Diaz e poi durante gli arresti della caserma di Bolzaneto, c'è stato un vuoto costituzionale: la polizia avrebbe usato metodi 'cileni' ... L'onorevole Berlusconi è apparso in televisione annunciando agli italiani che la polizia ha fatto solo il suo dovere. Il capo dello Stato ha preso un'iniziativa inédita in Europa, dove i presidenti della Repubblica nei momenti gravi del proprio paese di solito si rivolgono da soli alla nazione, ed è apparso in televisione a fianco del presidente del Consiglio [Berlusconi], confermando con la sua sola presenza le parole di quest'ultimo<sup>39</sup>.

Non stupisce, allora, che Tabucchi aderisca alla grande manifestazione dei *Girotondi* del 14 settembre 2002 a piazza san Giovanni a Roma, lanciata da Nanni Moretti, Pancho Pardi e il sottoscritto l'ultimo giorno di luglio (e a cui darà un contributo organizzativo essenziale Olivia Sleiter). «Caro Paolo, aderisco alla «Festa di protesta» del 14 settembre perché di epidemie l'Europa ne ha avute fin troppo. Un caro saluto, Antonio», e per

o caderno especial da *MicroMega* que se seguirá à manifestação, escreverá um apólogo delicioso e violento sobre o «país do Perlimpimpim»<sup>40</sup>. Os *Girotondi* surgiram como contestação a Berlusconi e à ausência de uma oposição de esquerda a Berlusconi, e Tabucchi já há algum tempo se manifestava nesse sentido através dos seus escritos.

Ao contrário de Pasolini, no entanto, já não dispunha de espaço nos grandes jornais italianos. Pelo contrário, tinha sido posto no Índice. E, conseqüentemente, o seu artigo contra Massimo D'Alema, que se foi ajoelhar na santificação do fundador da Opus Dei, monsenhor Escrivá de Balaguer, será publicado no *El País*, o principal jornal espanhol, mas em Itália a *MicroMega* publica-o no site [www.centomovimenti.it](http://www.centomovimenti.it) (nascido na sequência dos *Girotondi*) e depois no seu n.º 4 de 2002, em papel:

Não ficaríamos surpreendidos com o facto de D'Alema manifestar a sua admiração pelas intervenções taumaturgicas e, ao que parece, inexplicáveis do ponto de vista da medicina, do prelado espanhol – que teria curado um doente terminal de cancro ou bloqueado na nuca um aneurisma directo ao cérebro de um desgraçado. Acreditar ou não em milagres é uma questão do foro privado do cidadão D'Alema, não do político e homem público (que já tinha sido primeiro-ministro). Além disso, a vontade divina, para aqueles que acreditam em Deus, é misteriosa. Por outro lado, a eventual predilecção do Padre Eterno por monsenhor Escrivá, colaborador do ditador fascista Francisco Franco e apologista do sanguinário Pinochet, diz respeito apenas ao Deus em questão. [...] D'Alema, no entanto, manifestou um juízo político, elogiando o Balaguer que, combinando religião e bancos, torturadores e sacramentos, Evangelho e sociedades *offshore*, conseguiu fazer regressar os vendilhões do Templo que Cristo expulsara. [...] No meu tempo livre, sigo a acção do político D'Alema. Provavelmente haveria coisas mais interessantes a fazer, mas às vezes assumimos inexplicavelmente tarefas ingratas [...]

concluindo com a impossibilidade agora confirmada de que D'Alema possa «dizer alguma coisa de esquerda», quanto mais fazê-la.

Ironia e lucidez são as marcas dos textos cívicos de Tabucchi. Tabucchi diagnosticou, muito antes do tempo, a situação irremediável do partido pós-comunista, nas suas várias mudanças de etiqueta, em relação a uma política de esquerda. Abordará este tema na invectiva «Para casa, meus senhores!», invertendo a metáfora futebolística sobre alguém que já há muito tempo ia rebaixando

il quaderno speciale di *MicroMega* che seguirà la manifestazione scriverà un delicioso e feroce apologo su «Paese del Pirlimpimpim»<sup>40</sup>. I *Girotondi* nascevano contro Berlusconi e contro la mancata lotta delle sinistra contro Berlusconi, Tabucchi si muoveva con i suoi scritti sulla stessa lunghezza d'onda da tempo.

A differenza di Pasolini, però, non aveva più spazio sui grandi giornali italiani. Ne era anzi messo all'indice. Tanto è vero che il suo articolo contro Massimo D'Alema che va a genuflettersi per la santificazione del fondatore dell'Opus Dei monsignor Escrivá de Balaguer uscirà su «El País», principale quotidiano spagnolo, ma in Italia *MicroMega* lo diffonderà attraverso il sito [www.centomovimenti.it](http://www.centomovimenti.it) (nato sulla scia dei *Girotondi*) e poi nel suo numero cartaceo 4/2002:

Se D'Alema avesse espresso ammirazione per gli interventi taumaturgici e a quanto pare inspiegabili dalla medicina del prelado spagnolo (e cioè che costui abbia guarito dal cancro un malato terminale o bloccato alla base della nuca di un poveretto un aneurisma diretto al cervello) non ci saremmo stupiti. Credere o meno ai miracoli riguarda unicamente il privato cittadino D'Alema, non il D'Alema uomo politico e pubblico [era già stato Presidente del Consiglio]. Del resto la volontà divina, per chi crede in Dio, è misteriosa. E anche le preferenze che il Padreterno possa accordare eventualmente a un monsignor Escrivá, collaboratore del dittatore fascista Francisco Franco e apologeta del massacratore Pinochet, riguardano unicamente il Dio in questione ... D'Alema invece ha espresso un giudizio politico, elogiando il Balaguer che coniugando religione e banche, torturatori e sacramenti, Vangelo e società off-shore, ha saputo riportare i mercanti nel Tempio cacciati da Cristo ... Seguo nel mio tempo libero le mosse del politico D'Alema. Probabilmente ci sarebbero cose più interessanti da fare, ma a volte ci assumiamo inspiegabilmente compiti ingrati

concludendo con l'impossibilità ormai acclarata che D'Alema possa «dire qualcosa di sinistra», e meno che mai farla.

Ironia e lucidità sono le cifre dei testi civili di Tabucchi. Che ha diagnosticato con grande anticipo l'irrecuperabilità del partito post-comunista, nelle sue diverse metamorfosi di etichetta, a una politica di sinistra, e la tematizzerà nell'invettiva «A casa, signorini!», che rovesciando la metafora calcistica su chi ormai da tempo ha umiliato in quei termini la vita politica, adeguandosi al

a vida política nesses termos. Adapta-se, assim, à linguagem de Berlusconi e conclui deste modo a sua análise: «Para casa, dirigentes de uma equipa que não consegue lutar lealmente contra a equipa adversária, mas que adora aventuras e jogos 'amigáveis' (já combinados, evidentemente). Essa gente, para casa.»<sup>41</sup>

### O ostracismo do sistema e «as cloacas do mundo»

Além do jornal *El País*, também o *Le Monde* publica com grande destaque textos seus. Nos jornais italianos do mesmo quilate, *La Repubblica* e *Corriere della Sera*, nunca mais publicara. E não é certamente porque «ninguém é profeta na sua própria pátria» pois os livros de Tabucchi continuam a ter grande sucesso em Itália, mas porque a função cívica do jornalismo foi regredindo progressivamente e ninguém publicaria as invectivas de Pasolini, assim como não publicam as de Tabucchi.

Em 2009, Tabucchi sentirá necessidade de radicalizar a sua invectiva, não certamente por extremismo, mas por aquilo que considerava o exagero de uma certa tendência da grande informação, que chegava ao silêncio, à «omertà». Escreverá, por isso, para a *MicroMega*, um pequeno texto, fulgurante e violento, sem perfrases, onde a necessidade de indignação sente o dever de assumir a truculência do palavrão. Chama-se «Le fogne del mondo» («As cloacas do mundo»), e justificaria uma reprodução integral. É composto por 35 teses, ou talvez perícopes. Apresento apenas algumas:

1. Chegámos finalmente a um ponto de viragem. Era uma curva apertada. Descobriu-se o que havia por trás. Havia merda.
2. É uma merda maiúscula e por isso é preciso escrevê-la com letra grande: Merda. [...]
5. Não tendo encontrado Merda de destruição em massa, os americanos arranjaram outra motivação que agora se chama «levar Merda». [...]
9. Dois escritores americanos chamaram a Bush «criminoso de guerra». Em Itália ninguém pode escrever isso. [...] Sugiro que se chame merda à Merda. Aquela Merda é um criminoso de guerra.
10. Ficaria honrado se um procurador da República me acusasse de ofensas a um chefe de Estado de um país amigo. É um crime previsto no código. Podia ser uma dessas procuradorias para onde eram canalizados os processos das Merdas que explodiam nos nossos bancos e nas nossas praças.
11. Desculpe, há algum Serviço de informações

linguaggio di Berlusconi, conclude così la sua analisi: «A casa i dirigenti di una squadra che non sa battersi lealmente con la squadra avversaria ma che ama il flirt e le partite 'amichevoli' (si intende già stabilite). Quelli, a casa»<sup>41</sup>.

### L'ostracismo d'establishment e «le fogne del mondo»

Oltre che su «El País» altri suoi testi troveranno ospitalità con grandissima evidenza su «Le Monde». Sulle testate italiane equivalenti, «La Repubblica» e «Il Corriere della sera», non più. E non certo perché «*nemo profeta in patria*», visto che i libri di Tabucchi in Italia continuano ad avere grandissimo successo, ma perché la funzione civile del giornalismo è progressivamente regredita, e le invettive pasoliniane non le pubblicherebbe nessuno, così come non vengono pubblicate quelle di Tabucchi.

Che nel 2009 sentirà la necessità di radicalizzare la sua invettiva, non certo per sopravvenuto suo estremismo, ma per quello che giudicava un estremizzarsi dell'atteggiamento corrivo della grande informazione: fino all'omertà. Per *MicroMega* scriverà perciò un breve testo, folgorante e feroce, senza perfrasi, dove la necessità dell'indignazione sente il dovere di assumere anche la pesantezza del turpiloquio. Si intitola «Le fogne del mondo» e meriterebbe di essere riportato per intero. È composto di 35 tesi, o forse pericopi. Ne stralcio solo qualcuna:

1. Finalmente si è arrivati alla svolta. Era a gomito. Si è scoperto cosa c'era dietro. C'era merda.
2. Questa è un merda maiuscola, perciò bisogna scriverla con la maiuscola: Merda.
5. Non avendo trovato Merda di distruzione di massa, gli americani hanno trovato un'altra motivazione, che ora è chiamata: portare Merda.
9. Due scrittori americani hanno chiamato Bush 'criminale di guerra'. In Italia non lo può scrivere nessuno ...Propongo di dire merda alla Merda. Quella Merda è un criminale di guerra.
10. Mi sentirei molto onorato se una procura della Repubblica mi incriminasse per offese a un capo di Stato di un paese amico. È un delitto previsto dal codice. Anche una di quelle procure dove si trasportavano i processi per le Merde che esplodevano nelle nostre banche e nelle nostre piazze.
11. Prego, c'è qualche servizio deviato nella merda che può prendere questa iniziativa? C'è qualche tessera della Merda P2 che se ne può occupare? O siete tutti impegnati in campagna elettorale?

em conluio com a merda que possa tomar esta iniciativa? Há algum filiado da Merda P2 que possa tratar disso? Ou está toda a gente envolvida na campanha eleitoral? [...]

18. O deputado Fini ataca os magistrados que vão descobrindo a merda que a polícia fez no G8 de Génova. Percebe-se porque é que Fini está tão inquieto: tantas vezes vai o cântaro à Merda que um dia deixa lá a asa. [...]

27. Num programa de televisão, um rapazote de caracóis oleosos regozijava-se por haver tanta Merda também na China. Era o elogio bipartidário da Merda. [...]

30. Ainda que em pequena escala, também nós já tínhamos tido uma boa dose de Merda: da Portella delle Ginestre a Ústica, passando pelo Italicus, Piazza Fontana, Piazza della Loggia, a estação de Bolonha. Mas foi uma Merda que ficou lá, onde a tinham feito. Não se sabe ainda quem a fez. [...]

34. Há realmente muita Merda por aí. As cloacas do mundo vão ficar entupidas. Os esgotos vão rebentar, vai haver um novo dilúvio e tudo ficará coberto de Merda. Mas antes do dilúvio, os grandes sacerdotes da Merda têm que fazer a sua dança ritual. Já estão a fazê-la. [...]<sup>42</sup>

Tabucchi não teve oportunidade de ver Trump, Johnson, Orbán, o governo de Rádio Maria na Polónia, que já foi do Solidarnosc, e nem Salvini. Prenunciou-os, adivinhou-os, e previu que não encontrariam uma verve crítica que os estigmatizasse.

Tabucchi acabará por aderir a uma outra batalha ainda mais incómoda, o direito de cada um decidir livremente sobre o fim da sua própria vida, enviando a sua mensagem de adesão à manifestação «Sim à vida, não à tortura do Estado», organizada pela *MicroMega* na praça Farnese em Roma a 21 de Fevereiro de 2009. Com palavras que só alguns, que todavia se consideram leigos, se atrevem a proferir na Itália de uma esquerda muito frequentemente disposta a prostrar-se perante os desejos do Vaticano:

O facto de o nosso corpo, isto é, a suprema propriedade privada que possuímos, se tornar propriedade do Estado, faz lembrar certas leis dos regimes comunistas mais violentos, o estalinismo, o regime de Ceausescu, o regime dos Khmers Vermelhos [...]. O Vaticano é responsável por ingerências ilegítimas nas leis italianas. [...] Se a Igreja do Vaticano, como ouvi dizer a um importante clérigo, está preocupada com a vida, então que se ofenda

18. L'onorevole Fini sta aggredendo i magistrati che stanno scoprendo la Merda che i poliziotti fecero al G8 di Genova. Si capisce perché Fini è tanto inquieto: tanto va la gatta alla Merda che ci lascia lo zampino.

27. In un programma televisivo, un ragazzotto coi riccioletti unti si rallegrava perché c'è tanta Merda anche in Cina. Era l'elogio bipartisan della Merda.

30. Nel nostro piccolo un bel po' di Merda la conoscevamo anche noi: da Portella delle Ginestre a Ustica, passando per l'Italicus, Piazza Fontana, Piazza della Loggia, la stazione di Bologna. Ma è una Merda che è rimasta lì, al suo posto. Non si sa ancora chi la fece.

34. Davvero troppa Merda in giro. Le fogne del mondo si intaseranno. Le tubature scoppieranno, ci sarà un nuovo diluvio e tutto sarà sommerso dalla Merda. Ma prima del diluvio i grandi sacerdoti della Merda debbono eseguire la loro danza rituale. La stanno già eseguendo<sup>42</sup>.

Tabucchi non ha fatto a tempo a vedere Trump, e Johnson, e Orbán, e il governo di Radio Maria nella Polonia che era stata di Solidarność, e Salvini. Li aveva presagiti e divinati, e che non avrebbero trovato la necessaria ferocia critica a stigmatizzarli.

Tabucchi aderirà infine ad un'altra battaglia più che mai scomoda, il diritto di ciascuno a decidere liberamente sul proprio fine vita, mandando il suo messaggio di adesione alla manifestazione «Sì alla vita, no alla tortura di Stato», organizzata da *MicroMega* in piazza Farnese a Roma il 21 febbraio 2009. Con parole che pochi, che pure si pretendono laici, osano proferire nell'Italia di una sinistra troppo spesso pronta al bacio della pantofola verso i desiderata del Vaticano:

Che il nostro corpo, vale a dire la proprietà privata più alta di cui disponiamo, diventi proprietà dello Stato, fa pensare a certe leggi dei regimi comunisti più feroci, lo stalinismo, il regime di Ceausescu, il regime dei khmer rossi ... Il Vaticano è autore di illegittime intrusioni nelle leggi italiane... Se alla Chiesa vaticana, come ho sentito affermare da un importante prelato, interessa la vita, ebbene si risenta con quei paesi dove la pena di morte è legale e verso le cui leggi mortifere mi sembra mostri invece una straordinaria tolleranza diplomatica<sup>43</sup>.

### **Il dubbio e la coerenza**

«Ero un giovane inquieto, forse più attratto dall'incoerenza che dalla coerenza, se così posso dire, o per lo meno perseguitato dal dubbio»<sup>44</sup>, scrive Tabucchi in un frammento autobiografico

com os países em que a pena de morte é legal e em relação a cujas leis mortíferas parece mostrar uma extraordinária tolerância diplomática.<sup>43</sup>

### A dúvida e a coerência

«Eu era um jovem inquieto, talvez mais fascinado pela incoerência do que pela coerência, se assim posso dizer, ou pelo menos invadido pela dúvida»<sup>44</sup>, escreve Tabucchi num fragmento autobiográfico evocando a figura de um professor seu. Pela dúvida, sim, com certeza, e também neste caso coincide com Albert Camus: «Est-ce qu'on peut faire le parti de ceux qui ne sont pas sûrs d'avoir raison? Ce serait le mien.»<sup>45</sup> Pela incoerência, certamente não.

O Tabucchi criador de histórias, o Tabucchi jornalista, o Tabucchi cidadão que leva a sério a democracia e é, por isso, um Tabucchi revoltado com o sistema, exprimem, com instrumentos diferentes, os mesmos valores morais, existenciais e políticos: a literatura usa o imaginário para dizer a verdade de uma maneira ainda mais profunda, através do desassossego, uma característica fundamental da grande literatura ocidental do século XX<sup>46</sup>, «prefiro uma literatura sem moralismos externos de matriz pedagógica, voltada, em vez disso, para a *moral taumatúrgica da fantasia*»<sup>47</sup>.

Tabucchi sabe que acomodar-se ao «viver sossegado» significa desde logo renunciar à função do intelectual. Se escolhermos viver, em vez de sobreviver como o Pereira do início, e portanto no presente, no futuro, na história, viveremos no seio do conflito, é ilusório ficar de fora, porque se participa seja como for, até a omissão é uma forma de acção. Talvez sem o saber, Tabucchi fez sua a tese de Hannah Arendt, que via na criação artística e na acção política (não como rotina, mas como evento que cria um novo início) as duas modalidades essenciais de uma existência autêntica.

Respondendo a Umberto Eco que, numa frase ligeiramente goliárdica, dissera: «Olhem que os intelectuais, por definição, criam crises, mas não as resolvem», Tabucchi replicava propondo outra fórmula da mesma moral taumatúrgica:

não faz sentido que os intelectuais resolvam as crises [...] porque, a meu ver, a hipotética função do intelectual não é tanto 'criar' crises, mas *pôr em crise*. Algo ou alguém que não está em crise, antes pelo contrário, está demasiado convencido da sua posição.

Hoje, mais do que nunca, sentimos falta dessa moral taumatúrgica, singela e intransigente, que é o fio condutor da obra de Tabucchi.

rievocando a figura de um suo maestro. Dal dubbio, sì, certamente, e anche qui vibra una consonanza con Alber Camus: «Est-ce qu'on peut faire le parti de ceux qui ne sont pas sûrs d'avoir raison? Ce serait le mien»<sup>45</sup>. Dall'incoerenza certamente no.

Il Tabucchi creatore di storie, il Tabucchi giornalista, il Tabucchi cittadino che prende sul serio la democrazia, dunque il Tabucchi in rivolta contro l'establishment, esprimono con strumenti diversi gli stessi valori morali, esistenziali, epperciò politici: la letteratura usa l'immaginario per raccontare la verità in modo ancora più profondo, attraverso l'inquietudine, cifra fondamentale della grande letteratura occidentale del Novecento<sup>46</sup>, «la mia propensione [è] per una letteratura libera da moralismi esterni di matrice pedagogica e orientata invece verso la *morale taumatúrgica della fantasia*»<sup>47</sup>.

Tabucchi sa che accomodarsi nel «quieto vivere» significa già aver rinunciato alla funzione dell'intellettuale. Se si accetta di vivere, anziché sopravvivere come il Pereira dell'esordio, dunque nel presente, nel futuro, nella storia, si vive dentro il conflitto, è illusorio starne fuori, si partecipa comunque, anche l'omissione è una forma di azione. Forse senza saperlo, Tabucchi ha fatto sua la tesi di Hannah Arendt che vedeva nella creazione artistica e nell'azione politica (non come routine, ma come evento che crea un nuovo inizio) le due modalità essenziali di un'esistenza autentica.

Contro Eco che aveva concionato, con «una frase un po' goliárdica», «Badate che gli intellettuali, per mestiere, le crisi le creano ma non le risolvono», Tabucchi replica riproponendo un'altra forma della stessa morale taumatúrgica:

trovo fuori luogo che gli intellettuali risolvano le crisi ... perché credo che l'ipotetica funzione dell'intellettuale non sia tanto 'creare' delle crisi, ma *mettere in crisi*. Qualcosa o qualcuno che in crisi non sono, anzi sono molto convinti della loro posizione.

Di questa morale taumatúrgica, modesta e intransigente, che è il filo rosso dell'opera di Tabucchi, sentiamo più che mai la mancanza.

NOTAS

- <sup>1</sup> Antonio Tabucchi, *Afirma Pereira. Um Testemunho*, tradução de José Lima, Lisboa, Dom Quixote, 2015, p. 13.
- <sup>2</sup> Idem, *ibid.*, p. 181.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 32.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 126.
- <sup>5</sup> Albert Camus, *Essais*, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1965, pp. 99-107.
- <sup>6</sup> Antonio Tabucchi, *op. cit.*, p. 19.
- <sup>7</sup> Idem, *ibid.*, p. 48.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 49.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 125.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 75.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 76-77.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 34.
- <sup>13</sup> Antonio Tabucchi, *MicroMega - La scrittura e l'impegno*, monografia, 5/2012, pp. 105-106.
- <sup>14</sup> Idem, *Afirma Pereira*, ed. cit., p. 68.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 69.
- <sup>16</sup> «A imprensa persegue uma missão extremamente útil, extremamente séria e difícil, a de uma contínua censura dos actos do poder.»
- <sup>17</sup> Antonio Tabucchi, *Afirma Pereira*, ed. cit., p. 102.
- <sup>18</sup> Antonio Tabucchi, *La Scrittura e l'impegno*, cit. p. 94.
- <sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 94-95.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, p. 95.
- <sup>21</sup> *Ibid.* P. 97.

- <sup>22</sup> *Ibid.*, p. 96.
- <sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 97-98.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, p. 98. O texto de Eco a que se refere é «Identikit del un fascista», *La Repubblica*, 25 de Julho de 1995.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 103-104.
- <sup>26</sup> Idem, *ibid.*, p. 105.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, p. 113.
- <sup>28</sup> *Ibid.*
- <sup>29</sup> *Ibid.*, p. 163.
- <sup>30</sup> Antonio Tabucchi, *MicroMega - La scrittura e l'impegno*, ed. cit., pp. 113-114.
- <sup>31</sup> Idem, *Afirma Pereira*, ed. cit., p. 19.
- <sup>32</sup> Antonio Tabucchi, *La Scrittura e l'impegno*, cit. p. 103.
- <sup>33</sup> *Ibid.*, p. 114.
- <sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 121-123.
- <sup>35</sup> *Ibid.*, p. 124.
- <sup>36</sup> *Ibid.*, p. 125.
- <sup>37</sup> *Ibid.*, p. 126.
- <sup>38</sup> *Ibid.*
- <sup>39</sup> *Ibid.*, p. 127.
- <sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 132-3.
- <sup>41</sup> *Ibid.*, p. 131.
- <sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 143-146.
- <sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 147-148.
- <sup>44</sup> *Ibid.*, p. 118.
- <sup>45</sup> Albert Camus, *op. cit.*, p. 383.
- <sup>46</sup> Antonio Tabucchi, *MicroMega - La scrittura e l'impegno*, ed. cit., p. 88.
- <sup>47</sup> Idem, *ibid.*, p. 93.

NOTE

- <sup>1</sup> Antonio Tabucchi, *Sostiene Pereira*, Feltrinelli, Milano 2017, p. 10.
- <sup>2</sup> *ivi*, p. 177.
- <sup>3</sup> *ivi*, p. 28.
- <sup>4</sup> *ivi*, p. 122.
- <sup>5</sup> Albert Camus, *Essais*, La Pleiade Gallimard, Paris 1965, pp. 99-107.
- <sup>6</sup> *Sostiene ... cit.*, p. 15.
- <sup>7</sup> *ivi*, p. 44.
- <sup>8</sup> *ivi*, p. 45.
- <sup>9</sup> *ivi*, p. 121.
- <sup>10</sup> *ivi*, p. 70.
- <sup>11</sup> *ivi*, pp. 72-3.
- <sup>12</sup> *ivi*, p. 30.
- <sup>13</sup> Antonio Tabucchi, *La scrittura e l'impegno*, volume monografico di *MicroMega* 5/2012, pp. 105-6.
- <sup>14</sup> *Sostiene*, cit. pp. 63-4.
- <sup>15</sup> *ivi*, pp. 64-5.
- <sup>16</sup> La stampa persegue una missione estremamente utile, estremamente onerosa e faticosa, quella di una censura continua sugli atti del potere.
- <sup>17</sup> *ivi*, p. 97.
- <sup>18</sup> *ivi*, p. 94.
- <sup>19</sup> *ivi*, pp. 94-5.
- <sup>20</sup> *ivi*, p. 95.
- <sup>21</sup> *ivi*. P. 97.
- <sup>22</sup> *ivi*, p. 96.
- <sup>23</sup> *ivi*, pp. 97-8.
- <sup>24</sup> *ivi*, p. 98. Il testo di Eco cui fa riferimento è «Identikit di un fascista», *La Repubblica*, 25 luglio 1995.
- <sup>25</sup> *ivi*, pp. 103-4.
- <sup>26</sup> *ivi*, p. 105.
- <sup>27</sup> *ivi*, p. 113.
- <sup>28</sup> *ibid.*
- <sup>29</sup> *Sostiene ... cit.*, p. 158.
- <sup>30</sup> *La scrittura ... cit.*, pp. 113-4.
- <sup>31</sup> *Sostiene ... cit.*, p. 15.
- <sup>32</sup> *ivi*, p. 103.
- <sup>33</sup> *ivi*, p. 114.
- <sup>34</sup> *ivi*, pp. 121-3.
- <sup>35</sup> *ivi*, p. 124.
- <sup>36</sup> *ivi*, p.125.
- <sup>37</sup> *ivi*, p. 126.
- <sup>38</sup> *ibid.*
- <sup>39</sup> *ivi*, p. 127.
- <sup>40</sup> *ivi*, pp. 132-3.
- <sup>41</sup> *ivi*, p. 131.
- <sup>42</sup> *ivi*, pp. 143-6.
- <sup>43</sup> *ivi*, pp. 147-8.
- <sup>44</sup> *ivi*, p. 118.
- <sup>45</sup> Camus, cit., p. 383.
- <sup>46</sup> *La scrittura ... cit.*, p. 88.
- <sup>47</sup> *ivi*, p. 93.



## O «tempo despedaçado» de Antonio Tabucchi

Remo Bodei

1. A imagem do tempo dominante no sentido comum é constituída por um círculo (como nos relógios) ou por uma linha recta infinita sobre a qual corre um ponto indivisível e inextenso, o presente ou a ponta do ponteiro do relógio, que flui a uma velocidade constante, separando irreversivelmente o passado, que fica para trás dele, do futuro, para o qual avança. Trata-se, sem dúvida, de uma ideia eminentemente simples e cómoda de que nos servimos continuamente e de que é difícil separarmo-nos.

Mas será a única verdadeira? Confrontados com a questão, deparamo-nos logo com diversos paradoxos (que devem ser entendidos não como coisas absurdas, mas como afirmações que vão contra a opinião geral, a *doxa*, predominante), dotados de diferentes graus de plausibilidade. Ao *desmontarmos* o conceito de tempo nas suas estruturas elementares, como uma criança desmonta um brinquedo, veremos, pois, emergir de todos os seus componentes (o ponto, a linha, o fluxo, a velocidade, a divisibilidade em partes iguais, a direcção) uma série de híbridos ou aparentes monstros conceituais.

Filósofos, cientistas e psicanalistas aprofundaram estas anomalias e chegaram muitas vezes a conclusões contra-intuitivas: Einstein considera o próprio tempo «uma obstinada ilusão»; Santo Agostinho defende que nunca saímos do presente porque vivemos o passado apenas no presente da recordação, o futuro apenas no presente da expectativa e o presente apenas na percepção actual. O tempo, presente tridimensional, é, pois, elástico: na atenção perceptiva, encolhe e concentra-se quase num único ponto apenas, mas estende-se *para trás* no recordar, e prolonga-se *para a frente* na expectativa ou no projectar. Freud, por sua vez, referindo-se ao tempo psíquico, sugeriu – nas curtas linhas do seu *Considerações Actuais sobre a Guerra e a Morte*, de 1915 – uma solução audaciosa. Segundo ele, «a sucessão implica também uma coexistência»<sup>1</sup>, ou seja, o passado convive com o presente cronológico que flui e aquilo que é imóvel perdura ao lado daquilo que flui enquanto passado que não passa (as recordações, por exemplo, permanecem relativamente paradas, mesmo que sejam frequentemente reelaboradas,

## Il «tempo rotto» di Antonio Tabucchi

Remo Bodei

1. L'immagine del tempo dominante nel nostro senso comune è costituita da un cerchio (come negli orologi) o da una retta infinita sulla quale scorre, a velocità costante, un punto indivisibile e inesteso, il presente o la punta della lancetta dell'orologio, che avanza a velocità costante, separando in maniera irreversibile il passato, che gli sta alle spalle, dal futuro, verso cui procede. Si tratta, senza dubbio, di un'idea esemplarmente semplice e comoda, di cui ci serviamo continuamente e da cui è difficile staccarci.

Ma è anche l'unica vera? Appena affrontiamo la questione, vediamo sorgere diversi paradossi (da intendersi non come assurdità, bensì come affermazioni che vanno contro l'opinione, la *doxa*, prevalente), dotati di differenti gradi di plausibilità. 'Aprendo' il concetto di tempo nelle sue strutture elementari, come un bambino smonta un giocattolo, vedremo, appunto, scaturire da ogni sua componente (il punto, la linea, lo scorrere, la velocità, la divisibilità in parti uguali, la direzione) degli ibridi o degli apparenti mostri concettuali.

Filosofi, scienziati e psicoanalisti hanno approfondito queste anomalie, giungendo spesso a conclusioni contro-intuitive, come quando Einstein considera il tempo stesso «una tenace illusione» o Agostino sostiene che non ci muoviamo mai dal presente, in quanto viviamo il passato solo nel presente del ricordo, il futuro solo nel presente dell'attesa e il presente solo nella percezione attuale. Il tempo, presente tridimensionale, è dunque elastico: si restringe e si concentra quasi in un punto solo nell'attenzione percettiva, ma si allarga 'all'indietro' nel rammentare e si prolunga 'in avanti' nell'attendere o nel progettare. Freud, a sua volta, riferendosi al tempo psichico, ha – in poche righe dello scritto *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte*, del 1915 – suggerito un'audace soluzione. In esso «la successione comporta anche una coesistenza»<sup>1</sup>, ossia il passato convive con il presente cronologico che scorre e quanto è immobile perdura accanto a ciò che fluisce come passato che non passa (i ricordi, ad esempio, restano relativamente fermi, anche se spesso rielaborati, mentre il presente della percezione continua a scorrere).

ao passo que o presente da percepção continua a fluir). Deste modo, o tempo psíquico aparece, precisamente, como coexistência de coexistência e de sucessão.

2. Antonio Tabucchi conseguiu, com a sua intuição de escritor e sem pretender dar explicações – ele sabe que, como dizia Proust, uma teoria inserida numa obra literária é como a etiqueta com o preço deixada num presente –, apreender diversos aspectos do hibridismo e dos paradoxos do tempo. Ele sabe, em princípio, que a arte «não explica nada, tal como nada explica o vento: chega, faz mover as folhas, e as árvores são atravessadas pelo vento, e o vento vai-se»<sup>2</sup>. Mas sabe, acima de tudo, que o tempo está «despedaçado», «em fragmentos», especialmente quando se sai da normalidade das «pessoas certas», que «vivem a hora certa no lugar certo»<sup>3</sup>. Neste caso, sente-se um desfasamento, um estar «fora de horas»<sup>4</sup>. Já não conseguimos reencontrar-nos e, entretanto, como diz o eu narrante do conto «Véspera da Ascensão», «ninguém poderá restituir-[te] o tempo que deixei escoar por entre os dedos dos anos, ninguém poderá restituir-nos aquilo que perdemos só porque eu não tive a coragem de o não perder»<sup>5</sup>.

De facto, não é possível congelar a vida, nem mesmo numa fotografia que parece imortalizar um instante, imobilizando-o para sempre e subtraindo-o à fuga do tempo: «E dás-te conta que a vida está ali nos diferentes segmentos que aqueles estúpidos rectângulos de papel encerram sem a deixarem sair dos seus acanhados limites. E no entanto a vida é coisa prenhe, impaciente, quer ir além daquele rectângulo [...]»<sup>6</sup>. Recordo, a propósito, um episódio que ocorreu em Pisa, em frente do local onde ia ser apresentado *Está a fazer-se cada vez mais tarde*. Mostrei a Antonio uma fotografia dos primeiros anos do século xx que revelava precisamente o lugar em que nos encontrávamos. Representava um velho de barba enquanto descia do passeio, com um pé parado e o outro levantado. Ele comentou com um paradoxo: «Nunca mais o vai pôr no chão!»

3. Aliás, para ele, a memória não pertence apenas ao passado, mas a um outro tempo, como se depreende da epígrafe de Vladimir Jankélévitch que Tabucchi colocou em *O Fio do Horizonte*: «O ter sido pertence, de alguma maneira, a um 'terceiro género', radicalmente estranho ao ser e ao não-ser»<sup>7</sup>. Por isso, o que desapareceu vive uma existência extratemporal e extraterritorial,

In questo modo il tempo psichico appare, appunto, quale coesistenza di coesistenza e di successione.

2. Antonio Tabucchi è giunto con il suo intuito da scrittore e senza la pretesa di dare spiegazioni – ben sa, infatti, come diceva Proust, che una teoria inserita in un'opera letteraria è come il cartellino del prezzo in un regalo – a cogliere diversi aspetti delle ibridazioni e dei paradossi del tempo. Sa, in linea di principio, che l'arte «non spiega nulla, come non spiega il vento: arriva, muove delle foglie, e gli alberi restano attraversati dal vento, e il vento vola via»<sup>2</sup>. Ma sa, soprattutto, che il tempo è «rotto», «in frantumi», specie quando si fuoriesce dalla normalità delle «persone giuste», che «vivono l'ora giusta nel posto giusto»<sup>3</sup>. In questo caso, si avverte uno sfasamento, un essere «fuori orario»<sup>4</sup>. Non ci si ritrova più e, intanto, come dice l'io narrante di *Vigilia dell'Ascensione*, «nessuno potrà ridarti il tempo che ho lasciato colare fra le dita degli anni, nessuno potrà restituirci ciò che abbiamo perduto solo perché io non ho avuto la forza di non perderlo»<sup>5</sup>.

Non si può, infatti, congelare la vita, neppure in una fotografia che sembra immortalare un attimo, fissandolo per sempre e sottraendolo alla fuga del tempo: «ti accorgi che la vita è lì nei diversi segmenti che stupidi rettangoli di carta racchiudono senza lasciarla uscire dai loro stretti confini. E intanto la vita è gonfia, impaziente, vuole andare al di là di quel rettangolo [...]»<sup>6</sup>. Ricordo a questo proposito un episodio che si svolse a Pisa, davanti al luogo dove si stava per presentare *Si sta facendo sempre più tardi*. Mostrai ad Antonio una foto dei primi del Novecento, che rappresentava proprio il punto in cui ci si trovava. Raffigurava un vecchio con la barba mentre scendeva dal marciapiede, con un piede fermo e un altro sollevato. Lui commentò con un paradosso: «Non lo poggerà a terra mai più!».

3. Del resto la memoria per lui non appartiene solo al passato, ma a un tempo altro, come si evince anche dall'esergo di Vladimir Jankélévitch che Tabucchi pone a *Il filo dell'orizzonte*: «L'essere stato appartiene in qualche modo a un 'terzo genere', radicalmente eterogeneo all'essere come al non-essere»<sup>7</sup>. Per questo, ciò che è scomparso vive un'esistenza extratemporale ed extraterritoriale, diventa un'entità fantasmatica, diversa tanto dalla realtà, quanto dalla memoria come immutabile registrazione di un evento.

torna-se uma entidade fantasmática, diferente tanto da realidade como da memória, como gravação imutável de um evento. Obviamente, como se diz em «Um Dia em Olímpia», «os pés velozes do Tempo [...] deixam marcas das coisas na memória sem que continuem a existir essas coisas»<sup>8</sup>. Essas marcas são, no entanto, sinais continuamente reelaborados e reinterpretados. As recordações fermentam e a memória não é uma gaveta dentro da qual se põem e se guardam. Nem é um espelho que reflecte algo imóvel:

querem pôr-te a memória a brilhar como um espelho, é o que é, pô-la a funcionar não como ela quer mas como eles querem, que deixe de obedecer a si própria e à sua natureza, que não tem forma geométrica, não se pode representar a memória através de um desenho geométrico muito bem-feitinho, ela toma a forma que bem entender consoante a ocasião, o tempo, sei lá que mais, e eles, os professores doutores, querem-ta trigonometrizar, a palavra é esta, por forma a ser perfeitamente mensurável, como um dado, sentem-se mais seguros, um dado tem seis faces, giras à volta dele e vês todas as faces, achas que a memória é um dado?<sup>9</sup>

Modificadas pelo desejo, as recordações dissolvem-se na imaginação e o passado torna-se cronologicamente inclassificável:

As recordações, quando são longínquas, assemelham-se à imaginação, parecem um sonho [...] e partir para longe com a imaginação ou com as recordações, que era a mesma coisa, pairar no ar e voar, sair daquela sala insuportável, passar em voo rasante sobre a cidade, tomar a direcção do mar e planar sobre a praia de Bocca di Magra, engolindo os anos ao contrário como se os respirasse, até aos anos 30.<sup>10</sup>

4. Até o encontro e o diálogo com os mortos – exemplarmente descritos em *Requiem* mas que constituem um tema recorrente – acontecem num outro tempo, suspenso, irreal, numa heterocronia, onde passado e presente confluem e se tornam indistintos, onde as datas se confundem e os mortos aparecem como se não o fossem:

Olhei com atenção, e na penumbra vi o meu pai. Estava de pé, ao fundo do quarto, apoiado à cómoda e olhava para mim com um ar trocista. Estava vestido de marinheiro, devia ter vinte e poucos anos, mas era o meu pai, não havia possibilidade de engano. Pai, disse eu, o que é que estás a fazer aqui, na Pensão Isadora, vestido

Certo, come è detto in *Una giornata a Olimpia*, «i piedi veloci del Tempo [...] lasciano tracce delle cose nella memoria senza che esistano più quelle cose»<sup>8</sup>. Le tracce, però, sono segni continuamente rielaborati e reinterpretati. I ricordi fermentano e la memoria non è un cassetto dentro cui si depositano e si custodiscono. E non è neppure uno specchio che riflette qualcosa di immobile:

[...] quelli pretendono di lustrarti la memoria come uno specchio, questo è il punto, farla funzionare non come vuole lei ma come vogliono loro, che non obbedisca più a se stessa, alla sua natura, che non è di forma geometrica, la memoria non la puoi raffigurare con un bel disegno geometrico, lei prende la forma che le pare secondo il momento, secondo il tempo, secondo chissà cosa, e loro, i dottoroni, te la vogliono trigonometrizzare, la parola è questa, in modo che sia ben misurabile, come un dado, questo li rassicura, un dato ha sei facce, gli giri intorno e vedi tutte le facce, ti pare che la memoria sia un dado?<sup>9</sup>

Modificati come sono dal desiderio, i ricordi si sciolgono nell'immaginazione e il passato diviene cronologicamente inclassificabile:

I ricordi quando sono lontani assomigliano all'immaginazione, sembrano un sogno [...] partire lontano con l'immaginazione o col ricordo, che erano la stessa cosa, librarsi nell'aria e volare, uscire da quella stanza insopportabile, passare a volo radente sulla città, prendere la direzione del mare e planare sulla spiaggia di Bocca di Magra, ingoiando a ritroso gli anni come se li respirasse, fino agli anni Trenta.<sup>10</sup>

4. Anche l'incontro e il dialogo con i morti – descritti esemplarmente in *Requiem*, ma che costituiscono un tema recorrente – avvengono in un tempo altro, sospeso, irreal, in un'eterocronia, dove passato e presente confluiscono e diventano indistinguibili, dove le date si confondono e i morti appaiono come se non lo fossero:

Guardai con attenzione, e nella penombra lo vidi, mio padre. Era in piedi, in fondo alla stanza, appoggiato al comò, e mi guardava con l'aria di prendermi in giro. Era vestito da marinaio, avrà avuto vent'anni o poco più ma era mio padre, non c'era possibilità di equivoco. Padre, dissi io, che ci stai facendo qui, nella Pensione Isadora, vestito da marinaio? Che ci fai tu qui, piuttosto, replicò lui, siamo nel

de marinheiro? O que é que estás tu aqui a fazer, replicou ele, estamos em mil novecentos e trinta e dois, eu estou a fazer serviço militar e o meu barco chegou hoje a Lisboa, o meu barco chama-se «Filiberto», é uma fragata.<sup>11</sup>

Não é por acaso que uma das principais cenas de *Requiem* se passa num cemitério, lugar que representa a união/separação simbólica da cidade dos vivos e da cidade dos mortos, a «outra cidade» em que cada família tem a sua própria «morada negra», um lugar «profundamente heterotópico, porque começa com aquela estranha heterocronia que é, para um indivíduo, a perda da vida e aquela quase-eternidade em que não pára de se dissolver e de se anular»<sup>12</sup>. O episódio com o pai terá marcado a experiência de Tabucchi pois regressa na conversa com Paolo di Paolo, em «O Tio de Lucca em Singapura»:

Pode acontecer, por exemplo, que numa modesta pensão de Lisboa, num domingo de Agosto, quando a cidade está deserta, recebamos a visita do nosso próprio pai que morreu há algum tempo. Porque é que não vinha lá a casa? Uma forma de timidez que os defuntos têm? Uma certa dificuldade em voltar a um lugar que lhe era demasiado familiar? [...] Será porque os mortos, como os cetáceos que comunicam entre si com uma espécie de sonar para não serem perturbados por todos os sons artificiais que contaminam os oceanos, têm necessidade de águas acusticamente limpas para que a sua voz não se perca no ruído de fundo que nos envolve?<sup>13</sup>

5. Outro tipo de confluência paradoxal entre passado e presente verifica-se no conto «Contratempo»: o *déjà vu*, em que a percepção do presente parece reaperceber exactamente aquilo que vimos, conhecemos ou sentimos num passado indeterminado. Por este meio, todos nós tivemos a nítida e repentina sensação de já ter vivido num passado indefinível situações absolutamente idênticas: de já ter conhecido certa pessoa que encontramos pela primeira vez, de já ter visto um lugar onde nunca estivemos, de já ter pronunciado frases que nunca dissemos. Essa impressão rara, fugaz e repentina de reconhecimento paradoxal do impossível é acompanhada pela aguda consciência de que a percepção actual não corresponde a nenhuma recordação efectiva.

Sabemos perfeitamente que só agora estamos a viver, pela primeira vez, aquela determinada

millenovecentotrentadue, io sto facendo il servizio militare e la mia nave è arrivata oggi a Lisbona, la mia nave si chiama 'Filiberto', è una fregata.<sup>11</sup>

Non per nulla la scena di apertura di *Requiem* si svolge in un cimitero, un luogo che costituisce l'unione/separazione simbolica della città dei vivi e di quella dei morti, l'«altra città» in cui ogni famiglia possiede la sua «nera dimora», un luogo «profondamente eterotopico, perché esso inizia con quella strana eterocronia che è, per un individuo, la perdita della vita, e quella quasi-eternità in cui non smette di dissolversi e di annullarsi»<sup>12</sup>. L'episodio ha segnato l'esperienza di Tabucchi perché ritorna anche nella conversazione con Paolo di Paolo *Lo zio di Lucca a Singapore*:

«Può capitare, per esempio, che in una modesta pensione di Lisbona, in una domenica d'agosto, quando la città è deserta, uno riceva la visita del proprio padre morto da tempo. Perché a casa non veniva? Una forma di timidezza che hanno i defunti? Difficoltà a tornare in un luogo a lui troppo noto? [...] Sarà perché i morti, come i cetacei che comunicano con una specie di sonar naturale per non essere disturbati da tutti i suoni artificiali che inquinano gli oceani, hanno bisogno di acque acusticamente pulite affinché la loro voce non si perda nel rumore di fondo da cui siamo avvolti?»<sup>13</sup>.

5. Un altro genere di paradossale confluenza tra passato e presente si ritrova nel racconto *Controtempo*, quella *del déjà vu*, in cui la percezione del presente sembra riproporre esattamente quanto si è visto, conosciuto o sentito in un passato indeterminato. Per suo tramite, ognuno di noi ha provato la netta e improvvisa sensazione di aver già vissuto in un passato indefinibile situazioni assolutamente identiche: di aver già conosciuto una certa persona che incontra per la prima volta, di aver già visto un luogo in cui non è mai stato, di aver già pronunciato frasi che non ha mai detto. A tale sporadica, labile e improvvisa impressione di paradossale riconoscimento dell'impossibile si accompagna l'acuta consapevolezza che la percezione attuale non corrisponde ad alcun ricordo effettivo.

Sappiamo anzi perfettamente che solo ora stiamo vivendo, per la prima volta, quella determinata esperienza. Eppure la convinzione di ripercorrere frammenti di passato è, per alcuni istanti, così netta e imperiosa da riempirci di

experiência. E, no entanto, a convicção de estar a reviver fragmentos do passado é, por instantes, tão nítida e imperiosa que ficamos completamente desconcertados e momentaneamente desorientados. Ao contrário do normal conhecimento do que já foi, que – sendo conhecido – não nos assusta por aí além, o *déjà vu* é sempre acompanhado por um sentimento de espanto, misturado com incredulidade e inquietação. A certeza da perfeita identidade entre passado e presente coexiste com uma estridente dissonância cognitiva diante da con-fusão das dimensões do tempo. Quando o presente perde a sua característica de imprevisível novidade e se reduz a uma repetição irrepitível do já ter sido, então a percepção e a recordação, o original e a cópia, parecem equivalentes entre si e permutáveis (embora racionalmente constatemos claramente a sua heterogeneidade).

Em «Contratempo», Tabucchi fala de um casal que, na ilha de Creta, se sente irresistivelmente atraído, sem saber porquê, por um local desconhecido, um mosteiro em ruínas habitado por um velho misterioso. O protagonista

pensou que já lá estivera, porque viu tudo num segundo: uma estrada ladeada de árvores com meia dúzia de casas, uma praça acanhada com um monumento feio, uma moldura rochosa, uma montanha. Foi um fulgor. Uma daquelas coisas estranhas que a medicina não sabe explicar, disse para com os seus botões, chamam eles a isto *déjà vu*, algo que já se viu, nunca me tinha acontecido. Mas aquela explicação não o tranquilizou, porquanto o já visto persistia, era mais forte do que aquilo que ele via, envolvia como uma membrana a realidade circunstante, as árvores, os montes, as sombras do entardecer, o próprio ar que respirava.<sup>14</sup>

Fazendo um «jogo do reverso», Tabucchi, todavia, subverte portentosamente o sentido do *déjà vu*, ligando o presente ao futuro em vez do passado:

Sentiu-se tomado por uma forte vertigem e recebeu ser sugado por ela, mas foi coisa de um instante porque, ao dilatar-se, aquela sensação sofria uma estranha metamorfose, como se uma luva, ao voltar-se do avesso, levasse consigo a mão que protegia. Tudo mudou de perspectiva, num ápice experimentou a embriaguez da descoberta, uma náusea subtil e uma mortal melancolia. Mas também um sentimento infinito de libertação, como quando

sconcerto e da provocare un disorientamento temporale. Diversamente dalla normale conoscenza del già stato, che – essendo noto – non ci sgomenta più di tanto, *il déjà vu* è sempre accompagnato da un sentimento di stupore, misto a incredulità e a inquietudine. La certezza della perfetta identità di passato e presente coesiste con una stridente dissonanza cognitiva dinanzi al con-fondersi delle dimensioni del tempo. Quando il presente perde il suo carattere d'imprevedibile novità e si trova ridotto a irripetibile ripetizione del già stato, allora la percezione e il ricordo, l'originale e la copia, sembrano tra loro equivalenti e reciprocamente scambiabili (e questo anche se la mente ne costata con chiarezza l'eterogeneità).

In *Controtempo* Tabucchi narra di una coppia che, nell'isola di Creta, si sente irresistibilmente spinta, senza sapere perché, verso una località ignota, un monastero cadente abitato da un misterioso vecchio. Il protagonista

pensò che c'era già stato, perché in un attimo vide tutto: una strada alberata con rare case, una piazza disadorna con un brutto monumento, una cornice di rocce, una montagna. Fu un lampo. È quella cosa strana che la medicina non sa spiegare, si disse, lo chiamano *déjà vu*, un già visto, non mi era mai successo. Ma la spiegazione che si dette non lo rassicurò, perché il già visto perdurava, era più forte di ciò che vedeva, avvolgeva come una membrana la realtà circostante, gli alberi, i monti, le ombre della sera, perfino l'aria che stava respirando.<sup>14</sup>

Nel suo 'gioco del rovescio', Tabucchi capovolge però genialmente il senso del *déjà vu*, congiungendo il presente al futuro invece che al passato:

Si sentì preso da una vertigine e temette di venirne risucchiato, ma fu un attimo, perché nel dilatarsi quella sensazione subiva una strana metamorfosi, come un guanto che rovesciandosi portasse con sé la mano che ricopriva. Tutto cambiò di prospettiva, in un lampo provò l'ebbrezza della scoperta, una sottile nausea e una mortale malinconia. Ma anche un senso di liberazione infinito, come quando finalmente capiamo qualcosa che sapevamo da sempre e non volevamo sapere: non era il già visto che lo inghiottiva in un passato mai vissuto, era lui che lo stava catturando in un futuro ancora da vivere.<sup>15</sup>

6. Questa proiezione nel futuro dell'ultimo Tabucchi appare isolata. Sembra che in lui

percebemos finalmente qualquer coisa que sabíamos desde sempre e queríamos ignorar: não era o já visto que o engolia num passado nunca vivido, ele é que o capturava num futuro ainda por viver.<sup>15</sup>

6. Esta projecção no futuro do último Tabucchi surge isolada. Nele parece prevalecer frequentemente o fascínio de um passado perdido, de um tempo sem tempo da memória, ou melhor, de um tempo da caducidade, que por vezes se esvazia imperceptível como um balão murcho na mão de uma criança: «o tempo era ar e ela deixara-o fugir por um furo minúsculo de que não se dera conta? Mas onde estava o furo? Não atinava com ele»<sup>16</sup>. Ou, então, que o tempo se espalma e contrai, transformando os anos em dias, como uma garrafa de plástico cheia de água que, «depois de a teres esvaziado, podes espalmá-la e deitá-la fora»<sup>17</sup>.

Talvez seja melhor dizer – com um paradoxo barroco que ele aprovaria – que não é o tempo que passa, mas somos nós que passamos, um pensamento poderosamente expresso por Pierre de Ronsard em *Continuation des Amours* e por Luis de Góngora y Argote no poema «Medida del tiempo por diferentes relojes»?

Canta Ronsard:

Le Temps s'en va, le temps s'en va, madame,  
Las! le temps non, nous nous en allons.<sup>18</sup>

E estas são as palavras de Góngora:

Si quiero por las estrellas  
saber, tiempo, dónde estás,  
miro que con ellas vas,  
pero no vuelves con ellas.  
¿Adónde imprimes tus huellas,  
que con tu curso no doy?  
Mas, ¡ hay! que engañado estoy  
que vuelas, corres y ruedas:  
tú eres, tiempo, el que te quedas,  
y yo soy el que me voy.<sup>19</sup>

Não há dúvida, Antonio estava em boa companhia.

E, no entanto, esta «metafísica do tempo» nele não surge separada da dimensão cívica (expressamente evidenciada em jornais e revistas mais do que em obras literárias). Precisamente porque somos nós que partimos, durante o tempo em que aqui estamos a nossa existência e a das gerações futuras não deve ser desvirtuada, amargurada e destruída pela opressão e pela estupidez.

prevalga spesso la fascinazione di un passato perduto, di un tempo senza tempo della memoria, o meglio di un tempo della caducità, che talvolta impercettibilmente si svuota come un palloncino che un bimbo, senza accorgersene, si trova in mano afflosciato: «il tempo era aria e lei l'aveva lasciata esalare da un forellino minuscolo di cui non si era accorta? Ma dov'era il foro? Non riusciva a vederlo»<sup>16</sup>. Oppure, che il tempo si schiacci e si contragga, trasformando gli anni in giorni, come una bottiglia di plastica d'acqua minerale, che «quando l'hai bevuta la puoi accartocciare su se stessa e poi la butti via»<sup>17</sup>.

Forse sarebbe meglio dire – con un paradosso barroco che gli sarebbe piaciuto – che non è il tempo che passa, ma siamo noi che passiamo, un pensiero potentemente espresso da Pierre de Ronsard in *Continuation des Amours* e da Luís de Góngora y Argote nella poesia *Medida del tiempo por diferentes relojes?*

Canta Ronsard:

Le temps s'en va, le temps s'en va, madame,  
Las! le temps non, nous nous en allons.<sup>18</sup>

E queste sono le parole di Góngora:

Si quiero por las estrellas  
saber, tiempo, dónde estás,  
miro que con ellas vas,  
pero no vuelves con ellas.  
¿Adónde imprimes tu huellas,  
que con tu curso no doy?  
Mas, ¡ hay! que engañado estoy  
que vuelas, corres y ruedas:  
tú eres, tiempo, el que te quedas,  
y yo soy el que me voy.<sup>19</sup>

Non c'è che dire, Antonio si è trovato in una buona compagnia.

Eppure, questa 'metafisica del tempo' non è in lui staccata dalla dimensione più propriamente civile (espressamente mostrata nei giornali e nelle riviste più che nelle opere letterarie). Proprio perché siamo noi che ce ne andiamo, nel tempo in cui siamo qui la nostra esistenza e quella delle future generazioni non deve essere distorta, amareggiata e distrutta dall'oppressione e dalla stupidità.

### NOTAS

<sup>1</sup> Sigmund Freud, *Zeitgemäβes über Krieg und Tod*, trad. it. *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, Opere di Sigmund Freud, Turim, Bollati Boringhieri, 1966-1980, vol. 8, p. 133.

<sup>2</sup> Antonio Tabucchi, «Vagabundagem», trad. de José Colaço Barreiros, *O Jogo do Reverso*, Lisboa, Difel, 1990, p. 135.

<sup>3</sup> Idem, «O Rio», *Está a fazer-se cada vez mais tarde*, trad. de Gaëtan Martins de Oliveira, Lisboa, Dom Quixote, 2003, p. 35.

<sup>4</sup> Cf. Antonio Tabucchi, «Os Mortos à Mesa», *O Tempo Envelhece depressa*, trad. de Gaëtan Martins de Oliveira [2009], p. 88: «A vida é uma coisa desfasada, pensava, e tudo está fora de horas.»

<sup>5</sup> Antonio Tabucchi, «Véspera da Ascensão», *Está a fazer-se cada vez mais tarde*, ed. cit., pp. 174-175.

<sup>6</sup> Idem, «O Rio», *Está a fazer-se cada vez mais tarde*, ed. cit., p. 24.

<sup>7</sup> Idem, *O Fio do Horizonte*, trad. de Helena Domingos, Lisboa, Quetzal, 1987.

<sup>8</sup> Idem, «Um Dia em Olímpia», *O Jogo do Reverso*, ed. cit., p. 140.

<sup>9</sup> Idem, «Bucarestre não mudou absolutamente nada», *O Tempo Envelhece depressa*, ed. cit., pp. 122-123.

<sup>10</sup> Idem, «A truta que pula por entre as pedras lembra-me a tua vida», *O Anjo Negro*, trad. de Maria da Piedade Ferreira e Cristina Mendes, Lisboa, Dom Quixote, 2014, p. 90.

<sup>11</sup> Idem, *Requiem*, Lisboa, Dom Quixote, 2014, p. 54.

<sup>12</sup> Michel Foucault, «Hétérotopies», *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5, Outubro de 1984.

<sup>13</sup> Antonio Tabucchi, «O Tio de Lucca em Singapura. Conversas com Paolo Di Paolo», *Viagens e Outras Viagens*, trad. de Maria da Piedade Ferreira, Lisboa, Dom Quixote, 2010, pp. 15-16.

<sup>14</sup> Idem, «Contratempo», *O Tempo Envelhece depressa*, ed. cit., p. 143.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Antonio Tabucchi, «O Círculo», *O Tempo Envelhece depressa*, ed. cit., p. 18.

<sup>17</sup> Idem, «Pic Plec, Plic Pec», *O Tempo Envelhece depressa*, ed. cit., p. 41.

<sup>18</sup> Pierre de Ronsard, *Continuation des Amours*, *Œuvres complètes*, ed. de Gustave Cohen, Paris, Gallimard, 1958-1965, vol. II, p. 814.

<sup>19</sup> Luis de Góngora y Argote, «Medida del tiempo por diferentes relojes», vv. 91-100, *Obras completas*, ed. Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Madrid, M. Aguilar, 1956, p. 436.

### NOTE

<sup>1</sup> Sigmund Freud, *Zeitgemäβes über Krieg und Tod*, trad. it. *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, in Opere di Sigmund Freud, Torino, Bollati Boringhieri, 1966-1980, vol.8, p. 133.

<sup>2</sup> Antonio Tabucchi, *Vagabondaggio*, in *Il gioco del rovescio*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 151.

<sup>3</sup> A. Tabucchi, *Il fiume*, in *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli [2001], 2017, p. 35.

<sup>4</sup> Cfr. A. Tabucchi, *I morti a tavola*, in *Il tempo invecchia in fretta*, Milano, Feltrinelli, 2016 [2009], p. 88: «La vita è una cosa sfasata, pensava, e tutto è fuori orario.»

<sup>5</sup> A. Tabucchi, *Vigilia dell'Ascensione*, in *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., pp. 178-179.

<sup>6</sup> A. Tabucchi, *Il fiume*, cit., p. 24.

<sup>7</sup> A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1986.

<sup>8</sup> A. Tabucchi, *Una giornata a Olimpia*, in *Il gioco del rovescio*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 158.

<sup>9</sup> A. Tabucchi, *Bucarest non è cambiata per niente*, in *Il tempo invecchia in fretta*, cit., p. 146.

<sup>10</sup> A. Tabucchi, *La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita*, in *L'angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 98.

<sup>11</sup> A. Tabucchi, *Requiem*, Milano, Feltrinelli, 1992, pp. 58-59.

<sup>12</sup> M. Foucault, *Hétérotopies*, in «Architecture. Mouvement, Continuité», n. 5 (ottobre 1984), trad. it. *Eterotopie*, in Id., *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*. 3, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 313-314.

<sup>13</sup> A. Tabucchi, *Lo zio di Lucca a Singapore*, in *Viaggi e altri viaggi*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 15, 16.

<sup>14</sup> A. Tabucchi, *Controtempo*, in *Il tempo invecchia in fretta*, cit., p. 170.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 170-171

<sup>16</sup> A. Tabucchi, *Il cerchio*, in *Il tempo invecchia in fretta*, cit., p. 20.

<sup>17</sup> A. Tabucchi, *Clof, clop, clof-fete, cloppete, ibid.*, p. 49.

<sup>18</sup> Pierre de Ronsard, *Continuation des Amours*, in *Œuvres complètes*, ed. G. Cohen, Paris, Gallimard, 1958-1965, vol. II, p. 814.

<sup>19</sup> L. de Góngora y Argote, *Medida del tiempo por diferentes relojes*, vv. 91-100, in *Obras completas*, ed. Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Madrid, M. Aguilar, 1956, p. 436: «Se chiedo alle stelle / di sapere, tempo, dove stai, / vedo che vai con loro, / ma non ritorno con loro. / Dove imprimi le tue impronte / che non posso seguire il tuo corso? / Ma, ahimè, che m'inganno, / che tu voli, rotoli e corri: / tu sei, tempo, che te ne stai / io sono quello che se ne va».

# **Estrelas variáveis. À descoberta de novas vias hermenêuticas**

**Anna Dolfi**

**Clelia Bettini**

**Eleonora Conti**

**Flavia Brizio-Skov**

**Giovanni Palmieri**

**Giulio Ferroni**

**José Sasportes**

**Paolo Mauri**

**Perle Abbrugiati**

**Thea Rimini**

# **Stelle variabili. Alla scoperta di nuove vie ermenêutiche**



## Galáxia Tabucchi

E depois pensei nas estrelas variáveis e no livro de um amigo querido.

ANTONIO TABUCCHI, *NOCTURNO INDIANO*

Até hoje, os críticos têm analisado os textos de Tabucchi como uma obra *in fieri*, mas a morte do autor determina uma nova abordagem hermenêutica à sua obra, que tem agora de ser considerada como um sistema definido e concluso. Podem evidenciar-se afinidades entre textos aparentemente distantes entre si por razões de ordem cronológica, temática ou formal, podem analisar-se assiduidades e variações inesperadas, bem como identificar-se as recorrências e os *leitmotive* que foram desenhando a partitura tabucchiana. E, tal como acontece aos astrónomos que observam os céus, também nesta constelação se podem vir a encontrar novos corpos celestes até agora não identificados. O objectivo deste painel é estimular novas observações, para podermos elaborar um mapa mais detalhado da Galáxia Tabucchi.

## Galassia Tabucchi

E poi pensai alle stelle variabili, e al libro di una cara persona.

ANTONIO TABUCCHI, *NOTTURNO INDIANO*

Mentre finora i critici hanno analizzato i testi di Tabucchi come un'opera «in fieri», la morte dell'autore determina un nuovo approccio ermeneutico alla sua opera, da considerarsi ormai come un sistema definito e concluso. È possibile evidenziare legami e punti di contatto tra testi apparentemente diversi tra loro per ragioni di ordine cronologico, tematico o formale; si possono analizzare le permanenze e le variazioni improvvise, così come evidenziare le costanti e i *leitmotive* che hanno tracciato, nel tempo, la partitura tabucchiana. E così come succede agli astronomi che scrutano il cielo, anche in questa costellazione si rivelano nuovi corpi celesti fino ad ora non identificati. Questo *panel* ha come obiettivo stimolare nuove osservazioni, da compiersi con nuovi telescopi, per arrivare a elaborare una mappa della Galassia Tabucchi.

## Imagens, vestígios, tempo e... Cinema

Anna Dolfi

### 1. Imagens recorrentes

Em *Ponto Ómega*, o livro de um dos escritores americanos mais interessantes da actualidade, a projecção de um filme em câmara lenta (que na verdade é uma obra do artista escocês Douglas Gordon apresentada em 2006 no MoMA de Nova Iorque) cruza-se com a história de um jovem cineasta que gostaria de filmar um documentário a preto e branco a partir de uma entrevista... Detenho-me aqui, pois não é o enredo desse romance que agora me interessa: é antes o facto de Don DeLillo (é este o nome do autor<sup>1</sup>), em dívida com a obra em câmara lenta da qual partiu, misturar a sua narrativa com imagens de fotogramas que, repetidamente, mostram um filme na íntegra, fazendo desfilar o rosto ossudo e o sorriso doentio de Anthony Perkins e a cortina e as argolas do ducho onde Janet Leigh continua a ser assassinada por Norman Bates. Abundam elementos que permitem identificar o filme, nem é preciso dizer o título; são tão abundantes que fazem explodir o *effet de réel* de que falava com subtilidade Roland Barthes num ensaio de 1968 na revista *Communications* (enfim, a profusão dos detalhes repetidos no nosso texto seria supérflua noutro contexto, por exemplo em Flaubert ou Michelet<sup>2</sup>). Mas, sendo *24 Hour Psycho* o título declarado da obra inspiradora, o romance de DeLillo tem de mencionar igualmente o título do filme de Hitchcock (*Psycho*) em que a obra se inspira, com um processo de inscrição explícita que atinge pelo menos o terceiro grau.

Seguindo uma *démarche* semelhante à do protagonista de *Ponto Ómega*, gostaria de pensar na «relação entre uma coisa e outra», reflectindo sobre as relações geradas pelo filme original através das suas citações e sobre a relação que os filmes estabelecem com a experiência real – «desvio do desvio» –, para usar uma expressão de DeLillo<sup>3</sup>. Mas convém dizer desde já que, ao contrário da declaração da fonte reiterada pelo narrador americano, a obra de Tabucchi, uma vez que é dele que quero falar, coloca o leitor perante uma espécie de contínua *ansiedade* por falta de referência. Sabemos que – o escritor disse-o várias vezes e o nosso conhecimento do cinema confirma-o – há vários filmes inscritos nos seus

## Immagini, tracce, tempo e... Cinema

Anna Dolfi

### 1. Immagini che ritornano

In *Punto omega*, il libro di uno degli scrittori americani più interessanti di oggi, la proiezione di un film al rallentatore (che è in realtà un'opera dell'artista scozzese Douglas Gordon presentata nel 2006 al MoMA si intreccia con la storia di un giovane cineasta che a partire da un'intervista vorrebbe girare un documentario in bianco e nero... Mi fermo qui, perché non è il *plot* di quel romanzo che mi interessa in questa sede, ma il fatto che Don DeLillo (questo il nome dell'autore<sup>1</sup>), in debito verso l'opera al rallentatore dalla quale è partito, mescola al suo racconto immagini di fotogrammi che in modo ripetitivo mostrano una pellicola nella sua integralità, facendo scorrere il volto ossuto e il sorriso malato di Anthony Perkins e la tenda e gli anelli della doccia dove Janet Leigh continua ad essere assassinata da Norman Bates. Gli elementi per l'identificazione del film abbondano, tanto che non c'è nessun bisogno di dichiararne il titolo; abbondano al punto da far scoppiare l'*effet de réel* di cui con grande acutezza aveva parlato Roland Barthes in un saggio apparso nel 1968 su «Communications» (insomma la profusione dei dettagli ripetuti nel nostro testo apparirebbe superflua in un altro contesto, per esempio in Flaubert o Michelet<sup>2</sup>). Ma, visto che *24 Hour Psycho* è il titolo dichiarato dell'opera ispiratrice, il romanzo di DeLillo si trova comunque a nominare anche il titolo del film di Hitchcock (*Psycho*) da cui quest'ultima era partita, con un processo di iscrizione manifesta che arriva quanto meno al terzo grado.

È seguendo una *démarche* analoga a quella del protagonista di *Punto Omega* che mi piacerebbe pensare alla «relazione fra una cosa e l'altra» riflettendo sulle relazioni che il film originale genera tramite le sue citazioni e sulla relazione che i film hanno con l'esperienza reale – «scostamento dallo scostamento» – per usare un'espressione di DeLillo<sup>3</sup>. Ma bisogna dire subito che, al contrario della dichiarazione reiterata della fonte fatta dal narratore americano, l'opera di Tabucchi, giacché è di lui che intendo parlare, mette piuttosto il lettore in una sorta di continua 'ansietà' da riferimento mancato. Lo sappiamo – lo scrittore l'ha dichiarato più volte – e la nostra conoscenza del cinema lo conferma – che dei film

textos, mas, salvo raras exceções, fica sempre tudo envolto em névoa. Como, aliás, tudo permanece vago na escuridão da noite em que um avião descola de Marrocos para Lisboa, em *Casablanca*, um dos filmes mais citados e caros a Tabucchi. Mas neste último caso, é a *ansiedade* do autor e não a nossa que se declara perante o destino desconhecido que aguarda Ingrid Bergman e Humphrey Bogart, que o escritor gostaria de seguir para conhecer a história deles muito além do final do filme<sup>4</sup>.

## 2. Jornalistas-cameramen num tempo que «envelhece depressa»

Passando da névoa para o vazio (volto conscientemente atrás, seguindo o trajecto que vai do cinema mudo ao sonoro, afinal a história do cinema), não será por acaso que dois contos publicados em *O Tempo Envelhece depressa*, ou seja, «Entre Generais» (que tem um protagonista chamado László) e, acima de tudo, «Os Mortos à Mesa», nos lembram, com surpreendente antecipação (pois foram escritos muito antes), um filme de grande sucesso como *As Vidas dos Outros*<sup>5</sup>. Assinalo-o aqui porque mostra bem o risco das referências cruzadas e das semelhanças se não se verificarem as datas. Pelo contrário, «Festival», outro dos nove contos deste livro, não reaviva a memória do leitor (capaz de entrelaçar meios expressivos e tempos distintos), mas propõe uma autêntica reflexão sobre o género cinematográfico a partir de um filme inexistente que permite desmascarar uma justiça injusta e um presente que só é capaz de moderação com receio das repercussões mediáticas. Como recordarão, nesse conto, um advogado percebe que um dissidente considerado culpado, contrariando todas as expectativas, recebera um veredicto favorável pelo simples facto de o seu julgamento ter sido filmado e gravado. E isso acontece apesar de o documento que registou a realidade estar destinado a não ser exibido e ficar para sempre nos arquivos. Dado o resultado positivo, o advogado continua a solicitar a intervenção do documentarista num processo desta vez não contra uma pessoa, mas contra um texto e a sua encenação. Mais uma vez, a filmagem de um processo contra a ficção é suficiente para conseguir a absolvição. O defensor continua pois a solicitar a intervenção do cineasta, que a certa altura lhe confessa ser obrigado a suspender a actividade por falta de película. «Venha daí, mesmo sem película», diz-lhe

sono iscritti nei suoi testi, ma, salvo eccezioni, tutto resta sempre avvolto nella nebbia. Come tutto rimane vago nello sfumato della sera, della notte nella quale un aereo decolla dal Marocco per Lisbona in *Casablanca*, uno dei film più citati ed amati da Tabucchi. Ma in quest'ultimo caso è l'«ansietà» dell'autore e non la nostra che si dichiara dinanzi al destino sconosciuto che attende Ingrid Bergman e Humphrey Bogart, che lo scrittore vorrebbe seguire per conoscere la loro storia ben oltre la fine del film<sup>4</sup>.

## 2. Giornalisti-cameramen in un tempo che «invecchia in fretta»

Passando dalla nebbia al vuoto (faccio consapevolmente marcia indietro, seguendo il tracciato dal muto al parlato che è anche quello della storia del cinema) non mi sembra casuale che due racconti pubblicati nel *Tempo invecchia in fretta: Fra generali* (con un protagonista che si chiama László) e soprattutto *I morti a tavola* ricordino con un'anticipazione sorprendente (già che sono stati scritti molto tempo prima), un film di grande successo come *La vita degli altri*<sup>5</sup>. Lo segnalo perché la cosa mostra bene il rischio dei rimandi e delle somiglianze non verificate calendario alla mano. *Festival*, un altro dei nove racconti del volume, non ridesta invece la memoria del lettore (capace di intrecciare mezzi espressivi e tempi distinti) ma propone una vera e propria riflessione sul genere cinematografico a partire da una pellicola inesistente che permette di smascherare una giustizia ingiusta e un presente capace di moderazione solo per timore di ripercussioni mediatiche. Come si ricorderà in quel racconto un avvocato si accorge che un dissidente ritenuto colpevole contrariamente ad ogni previsione aveva ottenuto un verdetto favorevole per il solo fatto che il suo processo era stato filmato e registrato; e questo nonostante che il documento che aveva fissato la realtà fosse destinato a non essere mostrato e a rimanere per sempre negli archivi. Visto l'esito positivo, l'avvocato continua a richiedere l'intervento del documentarista anche per un processo intentato non a una persona ma a un testo e alla sua messa in scena. Ancora una volta il filmato relativo a un processo contro la finzione basta per ottenere l'assoluzione. Il difensore seguita allora a richiedere l'intervento del cineasta, che a un certo punto gli confesserà di essere stato costretto a sospendere l'attività per mancanza di pellicola. «Venga anche senza pellicola», replicherà

o advogado, conseguindo assim novamente – num processo filmado com uma máquina de filmar vazia – sentenças indulgentes. Passados alguns anos, já num estado democrático, a retrospectiva completa da filmografia do tal Mestre (num festival que dá o título ao conto) não poderá naturalmente exhibir algumas das obras que, apesar de terem tido um impacto importante na realidade judicial e conseqüentemente política, ficaram apenas circunscritas aos arquivos da memória.

Em suma, o presente e o passado de um país de Leste podem ser entregues ao futuro apenas na condição de se saber ler, à distância daquilo que não se vê, as vidas dos outros e os processos que as acompanham. Não há dúvida de que, em «Festival», o filme mais perturbador, ou melhor ainda, o mais autêntico, o mais eloquente entre os dirigidos por um realizador que chegou a ser incompreendido (na realidade, por detrás da ficção narrativa tabucchiana esconde-se a verdadeira história do encenador do realizador polaco Krzysztof Kieslowski), é precisamente o que foi filmado sem película. Tal acontece porque, na esperança de uma redenção tardia do tempo perante a assustadora indiferença humana, uma superfície de espera que faz do branco do fundo o ecrã possível (um projector sem película, quando roda vazio, só projecta luz), deixa ainda assim marcas na realidade. O passado, testemunhado pelo silêncio e pelo nada, poderá assim subtrair-se ao efeito do tempo, escapar à *efficacité sombre* daquilo que nos diz respeito, e ao paradoxo (tipicamente contemporâneo) da figurabilidade de tudo aquilo que se supõe figurável. Até o próprio preto deixa de existir como matéria (o preto adequado aos tempos obscuros do *jogo da glória*<sup>6</sup>); o vazio ocupará o seu lugar como matéria de representação. Por outro lado, seguindo a sombra, quase dentro da sombra – para usar a sugestão do fragmento pré-socrático atribuído a Crítias, epígrafe de *O Tempo Envelhece depressa* – o tempo deteriora-se e degrada-se rapidamente. *Lost in Translation*, o tempo, tal como as personagens principais que desaparecem com ele, é o mais belo documentário alguma vez filmado, o testemunho mais importante jamais escrito. Ao passo que, pela terceira vez num livro (depois de «Os Mortos à Mesa» e «Entre Generais»), um conto («Festival») fala da granulosidade de uma noite (a da vida, da história) confiada a imagens colocadas no limiar da vida e da arte, no *entre-deux* de um meio translúcido que, contudo, mantém laços com a escrita.

l'avvocato, riuscendo così ad avere di nuovo – per un processo filmato con una macchina da presa vuota – sentenze indulgenti. Dopo degli anni, in uno stato ormai democratico, la retrospettiva integrale della filmografia del cosiddetto Maestro (in un festival che dà il titolo al racconto) non potrà naturalmente produrre alcune delle opere che, pur avendo avuto importanti ricadute sulla realtà giudiziaria e per conseguenza politica, sono rimaste affidate soltanto agli archivi della memoria.

Insomma, il presente e il passato di un paese dell'Est potranno essere consegnati al futuro solo a condizione che si sappiano leggere, nella distanza da ciò che non si vede, le vite degli altri e i processi che le hanno accompagnate. Non c'è dubbio che in *Festival* il film più perturbante, il più vero – si potrebbe perfino dire – il più parlante tra quelli girati da un regista un tempo incompreso (in realtà dietro la finzione narrativa tabucchiana si nasconde la storia vera dello sceneggiatore del regista polacco Krzysztof Kieslowski), è proprio quello girato senza pellicola. Visto che, nella speranza di un tardivo riscatto del tempo di fronte alla spaventosa indifferenza umana, una superficie d'attesa che fa del bianco dello sfondo uno schermo possibile (un proiettore senza pellicola quando gira a vuoto non proietta che luce) lascia comunque dei segni sulla realtà. Il passato, testimoniato dal silenzio e dal nulla, potrà in questo modo sottrarsi all'effetto del tempo, sfuggire all'*efficacité sombre* di quanto ci riguarda (nel senso originario del termine *riguardare*), e al paradosso (tipicamente contemporaneo) della figurabilità di quanto si immagina figurabile. Non c'è neppure più il nero come materia (il nero adatto ai tempi bui del *gioco dell'oca*<sup>6</sup>); il vuoto ne prenderà il posto come materia di rappresentazione. Mentre, seguendo l'ombra, quasi dentro l'ombra – per utilizzare la suggestione del frammento presocratico attribuito a Crizia che apre in esergo *Il tempo invecchia in fretta* – il tempo si erode e degrada rapidamente. *Lost in translation*, il tempo, come i personaggi principali che scompaiono con lui, è il più bel documentario mai filmato, la testimonianza più importante mai scritta. Mentre, per la terza volta in un libro (dopo *I morti a tavola* e *Tra generali*) un racconto (*Festival*) parla della granulosità di una notte (quella della vita, della storia) affidata ad immagini poste sulla soglia della vita e dell'arte, nell'*entre-deux* di un medium translucido che ha comunque dei legami con la scrittura.

### 3. Sinais na ausência

Noutros contos da mesma colectânea, encontramos a morte que se sente no abandono, num tempo que substitui, na ausência de tempo, a patologia ucrónica de vidas *fora de horas* que nunca chegam a encontrar-se; num tempo que já não conhece a dialéctica entre interno e externo, porque as personagens já sabem que Einstein e Bergson não são compatíveis entre si. O que resta é uma imobilidade que avança aos saltos (como nos filmes, quando um fotograma bloqueado se liberta) e uma escrita que dá testemunho daquilo que se opõe às tentativas audaciosas de frequentar o futuro. Pouco importa se o encefalograma do tempo é plano ou ondulado, a verdade é que quem sofre a sua falta são as personagens de *O Tempo Envelhece depressa*, que perderam a perspectiva, como se tivessem desviado o olhar, e se encontram bloqueadas num *travail du négatif* sem saída que reserva uma improvável harmonia só ao espaço privado. Onde as percepções se produzem intermitentemente e, no fundo do visível, já sem o privilégio do real, só resta o vazio. Tudo está à superfície, não há nada que pouse no fundo ou que suba do fundo através da arqueologia ou da transparência, da revelação ou da materialização<sup>7</sup>. Como se não fosse possível manter senão os vestígios, porque – e «Festival» mostra-nos isso – a película foi confiscada ou acabou por completo.

Mas é igualmente importante notar que o preto que abafa a cor induz o trabalho do preto e branco, leva a sublinhar os tons de cinzento<sup>8</sup>, contribui para fazer do preto uma matéria da imagem e do vazio: a matéria da representação. O cineasta torna-se escritor, enquanto inventa outra maneira de produzir diversas qualidades visivas, a partir dos lugares, dos objectos, das pessoas, como acontece com a tendência para focar o primeiro plano deixando tudo o resto em *fou*. E isto sem fazer da literatura um documento<sup>9</sup>, e, inversamente, sem transformar os documentos em literatura. Seria tentador concluir, a partir de «Festival», que se ainda existem grandes repórteres deveriam usar, em vez das velhas ferramentas da fotografia e do cinema, a técnica muito singular de uma arte que progride sem película, de uma arte feita apenas por uma escrita sem corpo. Na verdade, não resta senão isto, um meio elusivo, uma forma que se compraz mais com citações do que com invenções, que se alimenta mais do que está ao seu redor do que daquilo que tem dentro,

### 3. Segnali nell'assenza

In altri racconti della stessa raccolta ci si imbatte nella morte che si respira nell'abbandono, in un tempo che rimpiazza, nell'assenza del tempo, la patologia ucrónica di vite 'fuori orario' che non arrivano mai ad incontrarsi; in un tempo che non conosce più la dialettica tra interno ed esterno perché i personaggi sanno ormai che Einstein e Bergson non sono conciliabili tra loro. Non resta che un'immobilità che avanza per balzi (come nei film, quando un fotogramma bloccato ad un tratto procede), e una scrittura che dà testimonianza di quanto si oppone agli audaci tentativi di frequentare il futuro. Che l'encefalogramma del tempo sia piatto o ondolato è di secondaria importanza, il fatto è che a patirne la mancanza sono i personaggi del *Tempo invecchia in fretta*, che hanno perduto la prospettiva come se avessero distolto lo sguardo, e si trovano bloccati in un *travail du négatif* senza uscita che riserva un'improbabile armonia al solo spazio privato. Là dove le percezioni si producono in modo intermittente e, al fondo del visibile, non essendoci più il privilegio del reale, non resta che il vuoto. Tutto è alla superficie, non c'è niente che si posi sul fondo o che dal fondo risalga attraverso l'archeologia o la trasparenza, lo svelamento o la materializzazione<sup>7</sup>. Come se non si potessero conservare che le tracce, perché – e anche *Festival* ce lo dice – la pellicola è stata sequestrata o è ormai finita definitivamente.

Però si deve anche notare che il nero che soffoca il colore induce il lavoro del bianco e nero, spinge a sottolineare le tonalità del grigio<sup>8</sup>, contribuisce a fare del nero una materia dell'immagine e del vuoto: la materia della rappresentazione. Il cineasta diviene scrittore, mentre inventa un altro modo di produrre diverse qualità visive, a partire dai luoghi, dagli oggetti, dalle persone, come avviene con la tendenza a mettere a fuoco il primo piano lasciando tutto il resto nel *fou*. E questo senza fare della letteratura un documento<sup>9</sup>, e, inversamente, senza trasformare i documenti in letteratura. Si sarebbe tentati di concludere, a partire da *Festival*, che se i grandi reporter esistono ancora dovrebbero usare, in luogo dei vecchi strumenti della fotografia e del cinema, la pratica indubbiamente singolare di un'arte che avanza senza pellicola, di un'arte fatta soltanto da una scrittura senza corpo. Visto che non resta che questo, un medium inafferrabile, una forma che si compiace di citazioni più che

que prefere o paratexto ao texto. Como uma pista perdida que não foi gravada, mas que inexplicavelmente continua a enviar sinais da/na ausência.

#### 4. Os mestres escondidos

Mas voltemos à escrita e às primeiras obras de um autor que começou a publicar, se não a escrever, graças à técnica cinematográfica. É um facto conhecido e frequentemente referido. Tabucchi, que em 1974 tentara contar a história de uma aldeia, de uma parte da Itália e de três gerações de Garibaldos, não terá ficado totalmente satisfeito com a estrutura tradicional do seu manuscrito. Fazendo fé ao que ele próprio conta, decidiu recortar as folhas e espalhá-las pelo chão para as reconstituir a partir de sugestões provenientes da leitura dos cursos de realização de Eisenstein<sup>10</sup>. De Eisenstein, encontramos aliás vestígios frequentes nas páginas de Tabucchi, quer relativos a citações de cenas quer de filmes que se tornaram míticos na história do cinema. É assim que Eisenstein surge inscrito na escrita tabucchiana, que recorre continuamente, na senda do grande mestre russo, a anacronias, analepses, prolepses, cruzamento de tempos narrativos. Poderia aliás dizer-se que, sem Eisenstein, não teríamos o *charme* da desorientação, do inacabado, da mistura e do regresso de personagens e histórias, tão característicos do nosso escritor<sup>11</sup>.

Mas Tabucchi, que tantas vezes mencionou Eisenstein, declarou, numa entrevista realizada em 1995<sup>12</sup>, que nunca teria escrito o seu primeiro romance se não tivesse visto *A Viagem dos Artistas (O Thiasos)* de Angelopoulos<sup>13</sup>. Vendo bem, tal declaração resulta francamente imprecisa<sup>14</sup>, visto que o filme do realizador grego saiu em 1975, quase ao mesmo tempo que o livro de Tabucchi, escrito dois anos antes (em 1973), e que, ainda por cima, o escritor nessa altura não costumava visitar a Grécia. Tratar-se-á pois de uma falha de memória, significativa, porém, da complexidade das recordações, não só pessoais, mas também culturais, que nos levam a alterar a realidade, mesmo quando lhe queremos ser fiéis. Com Tabucchi, aliás, a série de cruzamentos com o cinema não acaba aqui. Até agora, usei fontes textuais (nomes mencionados, métodos de trabalho declarados ou facilmente verificáveis) e biográficas (o que o autor revelou em entrevistas), mas convém introduzir outro tipo de testemunho bastante significativo. Para isso, é necessário

di invenzione, che si nutre di quanto ha intorno piuttosto che di quanto ha dentro, che privilegia il paratesto piuttosto che il testo. Come una traccia perduta che non è stata incisa ma che inspiegabilmente in qualche modo continua ad inviare segnali dall'/nell'assenza.

#### 4. I maestri nascosti

Ma è il caso di tornare alla scrittura, e alle prime opere di uno autore come il nostro che aveva cominciato a pubblicare, se non a scrivere, proprio grazie alla tecnica cinematografica. Il fatto è noto ed è ricordato spesso. Tabucchi, che nel 1974 aveva tentato di raccontare la storia di un paese, di una parte d'Italia e di tre generazioni di Garibaldo, non sarebbe stato del tutto soddisfatto della struttura tradizionale del suo manoscritto. A credere a quanto racconta, avrebbe deciso di sezionarlo in pezzi e di sparpagliarli sul suolo per ricomporli a partire da suggestioni che gli erano venute dalla lettura dei corsi di regia di Eisenstein<sup>10</sup>. Un autore, quest'ultimo, di cui si trova spesso traccia nelle pagine di Tabucchi sia per citazioni precise di scene che di film divenuti mitici nella storia del cinema. È così che Eisenstein è inscrito allo stesso interno della scrittura tabucchiana, che gioca continuamente, sulle tracce del grande maestro russo, con anacronie, analepsi, prolessi, intreccio dei tempi narrativi. A tal punto che si potrebbe dire che senza Eisenstein mancherebbe lo *charme* dello spaesamento, dell'incompiuto, della mescolanza e del ritorno di personaggi e storie caratteristica del nostro scrittore<sup>11</sup>.

Ma Tabucchi, che tante volte ha avuto occasione di citare Eisenstein, d'un tratto ha dichiarato, nel corso di un'intervista realizzata nel 1995<sup>12</sup>, che non avrebbe mai scritto il suo primo romanzo senza avere visto *Le voyage des comédiens (O Thiasos)* di Angelopoulos<sup>13</sup>. Ad una verifica la dichiarazione appare decisamente approssimativa<sup>14</sup>, visto che il film del regista greco è uscito nel 1975, in contemporanea con il libro di Tabucchi che era stato scritto due anni prima (nel 1973), e che per giunta lo scrittore, all'epoca, non aveva l'abitudine di frequentare la Grecia. Un errore di memoria dunque, comunque significativo della complessità dei ricordi, non solo personali ma culturali che portano sempre a modificare la realtà anche se ci si si propone di esserle fedeli. Con Tabucchi, per altro, il gioco degli intrecci a proposito del cinema non si ferma qui. Ho utilizzato finora fonti testuali

conhecer bem a biografia do autor, o que nem sempre é fácil, dada a quantidade de dados dispersos por vários países. Em 1995, respondendo a perguntas sobre o filme da sua vida<sup>15</sup>, Tabucchi atribuiu um lugar de grande importância, único até, a *La dolce vita* de Federico Fellini. Este filme – de acordo com o seu discurso – estaria de alguma forma na origem de tudo na sua vida, na origem do amadurecimento e da emancipação juvenil que o levou a deixar a Toscana e ir viver para Paris, onde descobriria Pessoa e desenvolveria a sua paixão pelo escritor português a ponto de viajar para o país dele, e, daí, a escolha de Portugal e da sua profissão docente, sem falar das consequências na sua vida privada. Que conclusões podemos tirar disso? Não há dúvida de que, com os autores, é preciso aprender rapidamente que tudo (ou muito) é poética *a posteriori* (especialmente no caso de Tabucchi, que sobre ela teorizou explicitamente<sup>16</sup>). É como se tudo se situasse onde a falsificação, a memória desviada, a sobreposição se tornam regra, até se traduzirem numa nova realidade. Quanto à declaração sobre Angelopoulos, a atribuição do mérito ao cineasta na concepção de *Praça de Itália* faz parte, provavelmente, de uma tentativa de sistematizar possíveis modelos e mestres. Ou seja, Eisenstein, Angelopoulos, Fellini... todos juntos, e de algum modo permutáveis.

##### 5. «Cinema» e as suas fontes no cinema

Mas, mais do que um papel em *Praça de Itália*, *O Thiasos* de Angelopoulos (um filme que contém um conto dentro do conto) tem um peso próprio noutra colectânea, e mais ainda em «Cinema»<sup>17</sup>, um texto especialmente importante de *Pequenos Equívocos sem Importância* (livro publicado cerca de dez anos mais tarde, em 1985<sup>18</sup>) em que o cineasta é explicitamente mencionado e deixa vestígios mais evidentes do que possam ser as declarações extratextuais. Luigi Surdich, durante um seminário em Florença sobre *I 'notturni' di Antonio Tabucchi*, identificou Santa Margherita Ligure como o lugar da Riviera em que se desenrola a acção do conto<sup>19</sup>. Acrescentou ainda que, se a recordação da casa de pasto Spezzi era suficiente para o reconhecer, no que diz respeito à estação em que tem início o conto, era necessário fazer referência a um filme por episódios dos anos 50, *Racconti d'estate*. Do conjunto de histórias cruzadas apresentadas no filme, escolhe aquela em que contracenam Michèle Morgan

(nomi citati, modalità di procedere dichiarate o facilmente controllabili) e biografiche (quanto l'autore ha dichiarato nelle interviste), ma è il caso di introdurre anche un altro tipo di testimonianze non prive di significato. È necessario, per rintracciarle, conoscere bene la biografia dell'autore, cosa che non sempre facile vista la quantità di dati dispersi per vari paesi. Nel 1995, rispondendo a domande sul film della sua vita<sup>15</sup>, Tabucchi ha dato un posto di tutta importanza, unico, si potrebbe dire, a *La dolce vita* di Federico Fellini. Un film che – se si segue fino in fondo il suo discorso – sarebbe stato in qualche modo all'origine di tutto nella sua vita, all'origine di una maturazione e emancipazione giovanile che l'avrebbe indotto a lasciare la Toscana per andare a Parigi, dove avrebbe scoperto Pessoa e sviluppato la sua passione per lo scrittore portoghese al punto da viaggiare nel suo paese, da cui la scelta del Portogallo e quella della sua professione di docente, senza contare le conseguenze sulla vita privata. Quale lezione trarne? Senza dubbio che con gli autori si deve velocemente imparare che tutto (o molto) è poetica *a posteriori* (specialmente nel caso di Tabucchi, che l'ha esplicitamente teorizzata<sup>16</sup>). Come dire che tutto si situa là dove la falsificazione, il ricordo deviato, la sovrimpressionazione diventano regola, fino a tradursi in una nuova realtà. Quanto alla dichiarazione su Angelopoulos, l'attribuzione del merito a lui nella gestazione di *Piazza d'Italia* fa parte probabilmente di un tentativo di sistematizzazione di modelli e maestri possibili. Dunque Eisenstein, Angelopoulos, Fellini..., tutti insieme, e in qualche modo interscambiabili.

##### 5. «Cinema» e le sue fonti al cinema

Ma, più che avere un ruolo in *Piazza d'Italia*, *O Thiasos* di Angelopoulos (un film che propone un racconto in un racconto) avrà un peso preciso in un'altra raccolta, e ancor più in *Cinema*<sup>17</sup>, un testo di particolare importanza di *Piccoli equivoci senza importanza* (libro pubblicato una decina di anni più tardi, nel 1985<sup>18</sup>) nel quale il cineasta è esplicitamente citato e lascia una traccia più evidente di quanto non lo siano dichiarazioni extra-testuali. Luigi Surdich, nel corso di un incontro fiorentino per un seminario su *I 'notturni' di Antonio Tabucchi* ha identificato in Santa Margherita Ligure il luogo della Riviera dove si svolge l'azione del racconto<sup>19</sup>. Ha aggiunto anche che, se il ricordo della trattoria «Spezzi» gli bastava per identificarlo, per quanto riguarda la stazione sulla quale

e Marcello Mastroianni<sup>20</sup>. Não diz mais nada, mas as suas relações com o escritor podem até levar a pensar numa espécie de testemunho por interposta pessoa. Na realidade, as coisas não são bem assim. Analisando esse filme entretanto quase esquecido, apesar dos grandes actores envolvidos, o que sobressai é uma certa saudade de uma Itália perdida, ao passo que, em relação a esse episódio, se recorda um verão sufocante e uma estranha ligação afectiva entre um polícia e uma prisioneira transferida de uma prisão para outra.

Diga-se desde já que a identificação de Santa Margherita Ligure a partir do restaurante Spezzi (sinal revelado, como muitos outros, intencionalmente pelo autor, habituado a fazer declarações para as esconder logo a seguir) pode agora ser facilmente estabelecida, pois basta o que o texto nos diz ou recorrer a uma lista telefónica ou à internet. Hoje, aliás, a partir das fotografias publicitárias apresentadas na rede, podemos facilmente identificar outra referência *alimentar*: uma construção de madeira e vidro chamada Arsella (que, sucessivamente, para as personagens de «Cinema», terá tomado o lugar do Spezzi de outrora). Mas a Arsella, que também existe, encontra-se noutra lugar, em Marina di Pisa. Deste modo, é possível constatar novamente a mistura de realidades (lugares frequentados, histórias vividas...) subjacente a qualquer escrita narrativa, incluindo a de Tabucchi. Quanto ao filme referido, fica realmente alguma coisa, no nosso conto, da história, narrativa e visiva, que envolve Mastroianni e Michèle Morgan? Certamente não. No texto, há uma referência precisa aos *Cahiers du Cinéma*: tudo parece inscrever-se, antes, na experiência do cinema no cinema característica de *O Thiasos* de Angelopoulos e de *La Nuit américaine* de Truffaut. Mas nesses dois filmes havia um espectáculo com *mise en abîme* de um outro (sobretudo em *O Thiasos*, onde domina a metáfora até se chegar à história dos Átridas), ao passo que em «Cinema» de Tabucchi o *remake* pressupõe um texto implícito que só difere da sua réplica pela intensidade de um abraço e pelas histórias de actores que se reencontram em cena diferentes e distantes, pelas opções e pela vida, daqueles que eram antigamente. Será que a realidade nunca chega a repetir-se e a esclarecer-se? Será que o tempo, que deveria ser circular (como está implícito na própria ideia de *remake*)<sup>21</sup>, nunca chega realmente a sê-lo porque há sempre algo que não volta e, portanto, o que resta é pedir ao

si apre il racconto bisognava fare riferimento ad un film a episodi degli anni Cinquanta, *Racconti d'estate*. Dall'insieme delle storie intrecciate che quel film proponeva, isolava quella che mette in scena Michèle Morgan e Marcello Mastroianni<sup>20</sup>. Non dice altro, ma le sue frequentazioni con lo scrittore potrebbero perfino portarci a pensare a una sorta di testimonianza per interposta persona. In realtà le cose stanno diversamente. Se si ripensa a quel film ormai quasi dimenticato, nonostante i grandi attori coinvolti, ad affiorare è solo una certa nostalgia per un'Italia perduta, mentre, di quell'episodio, ritorna alla mente un'estate soffocante e uno strano legame affettivo nato tra un poliziotto e una prigioniera in trasferimento da un carcere all'altro.

Bisogna subito dire che l'identificazione di Santa Margherita Ligure a partire dal ristorante «Spezzi» (segnale posto, come molti altri, intenzionalmente dall'autore, abituato a fare dichiarazioni per poi subito occultarle) può ormai essere stabilita facilmente, visto che basta attenersi a quanto ci dice il testo, o a quel che si può trovare tramite un elenco telefonico o internet. Oggi per altro, a partire dalle foto pubblicitarie proposte dalla rete, si arriva senza difficoltà a far parlare anche un altro riferimento 'alimentare': a identificare cioè una costruzione in legno e vetro che si chiama l'«Arsella» (che avrebbe preso con il tempo, per i personaggi di *Cinéma*, il posto dello «Spezzi» *d'antan*). Ma l'«Arsella», che pure esiste, si trova altrove, a Marina di Pisa. Si può così constatare di nuovo la mescolanza di realtà (luoghi frequentati, storie vissute...) soggiacente a ogni scrittura narrativa, compresa quella tabucchiana. Quanto al film citato, resta davvero qualcosa, nel nostro racconto, della storia, narrativa e visiva, che coinvolge Mastroianni e Michèle Morgan? Sicuramente no. Nel testo c'è un riferimento preciso ai «Cahiers du Cinéma»: tutto sembra iscriversi piuttosto nell'esperienza del cinema nel cinema propria a *O Thiasos* di Angelopoulos e a *La nuit américaine* di Truffaut. Ma in quei due film c'era uno spettacolo con *mise en abîme* di un altro (soprattutto in *O Thiasos*, dove domina la metafora fino ad arrivare alla storia degli Atridi) mentre in *Cinema* di Tabucchi il *remake* prevede un testo subgiacente che non differisce dalla sua replica che per l'intensità di un abbraccio e le storie di attori che si ritrovano in scena diversi e lontani, per forza di scelte e di vita, da quelli che erano un tempo. Se ne deve dedurre che la realtà non arriva mai a ripetersi e a chiarirsi? Che il tempo, che si



realizador do *remake* uma conclusão diferente que, como em *Doutor Jivago*, possa unir amor e morte? Mas, num contexto como este, qual é o papel de um filme como *Racconti d'estate*? Parece-me evidente que o episódio referido por Surdich não deixou rasto no nosso autor.

Em vez disso, Angelopoulos, um cineasta apaixonado pela política, sempre disposto a falar de personagens destruídas/esmagadas pelo poder, poderia levar-nos por outras vias, até *Afirma Pereira, A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro...* Embora não exista, ou já não exista, no novo Tabucchi (aquele que em 1994 começa os seus romances *políticos* depois de ter posto a palavra «fim» em *Requiem* em 1991), a fusão de sequências e enquadramentos característica do mestre grego... Será noutro livro novo e complexo do ponto de vista narrativo, como é *Tristano Morre*, que restarão alguns vestígios. No entanto, será necessário esperar mais doze anos (o livro sairá em 2004). *Tristano* é aliás um romance de *flashbacks* cruzados e não de planos-sequência, embora os cortes estejam sistematicamente ausentes. O resultado é uma certa desordem, uma dificuldade em distinguir as mulheres entre si, e os factos, a ponto de produzir um efeito de simultaneidade, de coexistência de presente e passado. No delírio de *Tristano*, surgem em paralelo tempos completamente diferentes (certas memórias, aliás, situam-se na Grécia). Mas a construção e o jogo entre realidade e ficção, a troca de papéis entre *Tristano* e o seu biógrafo, a alternância de duplo e reverso não remeterão também para Brecht (pelo menos o Brecht à maneira de Angelopoulos)? Brecht aparece num conto de *O Tempo Envelhece depressa* que já referimos: «Os Mortos à Mesa». Esse conto, como vimos, é um dos primeiros do livro. Aí se fala, com uma espécie de *calembour*, também de flores: uma flor usada pelos resistentes de «Cinema» como sinal de reconhecimento. Uma mensagem em código, como acontece na realidade e na ficção da guerra, ou como acontece nas *spy stories* de que encontramos frequentemente vestígios na narrativa de Tabucchi. Mas em «Cinema» não aparecem os planos-sequência típicos de Angelopoulos; o que surge é antes o aplauso que encontramos no *nouveau cinéma*, o aplauso que de vez em quando interrompe a *Nuit américaine*.

Será que a estação do início de «Cinema» se inspira em *Racconti d'estate*? Não creio: o seu aspecto dominante é precisamente a recordação

vorrebbe circolare (come è implicito nella stessa idea di *remake*)<sup>21</sup>, non arriva mai ad esserlo veramente perché c'è sempre qualcosa che non torna, e che non resta dunque che chiedere al regista del *remake* una conclusione diversa che come nel *Dottor Zivago*, unisca l'amore e la morte? Ma in un contesto come questo, qual è il ruolo di un film come *Racconti d'estate*? Mi sembra evidente che l'episodio citato da Surdich non ha lasciato tracce nel nostro autore.

Invece Angelopoulos, cineasta appassionato di politica, sempre pronto a parlare di personaggi distrutti/schiacciati dal potere, potrebbe condurci su ben altre strade, fino a *Sostiene Pereira, La testa perduta di Damasceno Monteiro...* Anche se, nel Tabucchi seconda maniera (quello che nel 1994 avvia i suoi romanzi 'politici' dopo aver messo la parola *fine* a *Requiem* nel 1992), non c'è, o non c'è più, la mescolanza di sequenze ed inquadrature tipica del maestro greco... Sarà in un libro nuovo e complesso dal punto di vista narrativo come *Tristano muore* che ne rimarrà qualche traccia. Ma bisognerà attendere che passino un'altra dozzina di anni (il libro uscirà nel 2004). Per altro *Tristano* è un romanzo di *flashbacks* incrociati e non di piani-sequenza, anche se vi è sistematica l'assenza di tagli. Ne risulta un certo disordine, una difficoltà a distinguere le donne tra di loro, e i fatti, al punto da produrre un effetto di simultaneità, di coesistenza di presente e passato. Tempi completamente diversi si affiancano nel delirio di *Tristano* (certi ricordi per altro si situano proprio in Grecia). Ma per quanto riguarda la costruzione e il gioco tra realtà e finzione, il cambiamento di ruoli tra *Tristano* e il suo biografo, l'avvicinarsi di doppio e rovescio, non si può forse fare anche il nome di Brecht (almeno del Brecht alla maniera di Angelopoulos)? Brecht appare in un racconto del *Tempo invecchia in fretta* che già abbiamo citato: *I morti a tavola*. Quel racconto, ricordiamo, è tra i primi del libro. Vi si parla, con una sorta di *calembour*, anche di fiori: un fiore sarà usato tra i resistenti di *Cinema* come segno di riconoscimento. Un messaggio cifrato, come avviene nella realtà e nella finzione della guerra, o come accade nelle *spy stories* di cui si trova spesso traccia nella narrativa di Tabucchi. Ma in *Cinema* non ci sono i piani-sequenza tipici di Angelopoulos; quanto torna è piuttosto l'applauso da *nouveau cinéma*, l'applauso che interrompe ogni tanto la *Nuit américaine*.

È possibile allora che ai *Racconti d'estate* sia ispirata la stazione dell'inizio di *Cinema*?

de Angelopoulos. *O Thiasos* começa com a cena de uma estação com actores e malas de um lado para o outro (como acontece com os corpos/malas das personagens tabucchianas a partir de *Nocturno Indiano*, de *Afirma Pereira*). Por outro lado, a recordação das malas surgirá até na capa de *Tristano Morre*, em que uma fotografia de família mostra uma personagem a caminhar numa praia da Versilia com uma mala na mão<sup>22</sup>. É possível que um filme tenha mudado uma fotografia privada, sobrepondo-lhe, na memória do autor, baús, malas («cheias de gente», como diz Tabucchi<sup>23</sup>) que em *A Viagem dos Artistas* calcorream as praias da Grécia?

Que é que fica..., não propriamente *de nos amours*, mas antes de Truffaut? A ideia de um realizador que filma rapidamente, que não revela aos actores o final dos filmes em que estão a trabalhar...? Será só isto? Na verdade, aquilo que se esconde enquanto fonte e me intriga em «Cinema» é antes de mais um filme de guerra e espionagem que tenho a certeza absoluta de ter visto mas do qual, apesar dos esforços, não recordo quase nada, incluindo o título (ainda que consiga ver a chegada da mulher à estação, a bolsa em cima do aquecedor na sala de espera...). Trata-se realmente de outro filme *en abîme*, ou fui eu que traduzi em imagens a minha primeira leitura do conto de Tabucchi a ponto de já não distinguir escrita e filme, de já não saber onde está a falsificação do duplo, do real? Não haverá, em «Cinema», uma homenagem a outro filme, desta vez encoberto, uma homenagem semelhante à que fez (embora explicitamente) Truffaut a Orson Welles e ao seu *Citizen Kane*?

E que importância devemos dar, se quisermos usar todos os elementos disponíveis, ao declarado interesse por Almodóvar a quem Tabucchi dedicou um belo ensaio («Venti fotogrammi per Pedro Almodóvar»<sup>24</sup>), ainda que as citações deste realizador na sua obra se limitem a fragmentos de textos misturados num contexto completamente diferente (penso novamente em *Tristano*)? Falando de Almodóvar, Tabucchi lembrou que a vida mais não é do que sonho (na dupla acepção de *songe* e *rêve*), teatro e circo. Na sua poética, se a primeira equivalência é verdadeira, a segunda e a terceira são-no um pouco menos (embora seja uma marioneta riliana a abrir o *Anjo Negro* e o jogo de máscaras e dos papéis faça constantemente parte integrante dos seus contos). Todavia, escreveu e publicou em *O Jogo do Reverso* um texto extraordinário como «Teatro» onde se

Non credo: a dominare è piuttosto il ricordo di Angelopoulos. *O Thiasos* si apre con la scena di una stazione con attori e valigie che si muovono dappertutto (come accade ai corpi/valigie dei personaggi tabucchiani a partire da *Notturmo Indiano*, da *Pereira*). D'altronde il ricordo delle valigie affiorerà fino alla copertina di *Tristano muore*, là dove una foto di famiglia mostra un personaggio che cammina su una spiaggia della Versilia con una valigia in mano<sup>22</sup>. È possibile che un film abbia cambiato una foto privata, sovrapponendoci, nella memoria dell'autore, bauli, valigie («piene di gente», per dirla con Tabucchi<sup>23</sup>) che nel *Voyage des comédiens* si spostano per le spiagge della Grecia?

Che cosa resta..., non diciamo 'de nos amours', ma piuttosto di Truffaut? L'idea di un regista che fa in fretta le riprese, che non racconta agli attori la conclusione dei film a cui stanno lavorando...? nient'altro che questo? A dire il vero quel che si nasconde in quanto fonte e che mi intriga in *Cinema* è piuttosto un film di guerra e spionaggio che sono assolutamente sicura di avere visto ma del quale, nonostante gli sforzi, non ricordo quasi niente, compreso il titolo (anche se riesco a vedere l'arrivo della donna nella stazione, la borsa appoggiata vicino alla stufa nella sala d'attesa...). Si tratta davvero di un altro film *en abîme*, o sono io che ho tradotto in immagini la mia prima lettura del racconto di Tabucchi fino al punto di non distinguere più scrittura e film, di non sapere più dove sta la falsificazione del doppio, del reale? Non ci sarà, in *Cinema*, un omaggio a un altro film, questa volta nascosto, un omaggio analogo a quello fatto (anche se esplicitamente) da Truffaut a Orson Welles e al suo *Citizen Kane*?

E che peso si dovrà dare, se si vogliono utilizzare tutti gli elementi a nostra disposizione, al dichiarato interesse per Almodóvar al quale Tabucchi ha consacrato un bellissimo saggio (*20 fotogrammi per Almodóvar*<sup>24</sup>), anche se le citazioni di/da quel regista nella sua opera si limitano a frammenti di testi mescolati in un contesto del tutto diverso (penso ancora a *Tristano*)? Parlando di Almodóvar, Tabucchi ha ricordato che la vita non è altro che sogno (nella doppia valenza di *songe* e *rêve*), teatro e circo. Nella sua poetica, se la prima equivalenza è vera, la seconda e la terza lo sono un po' meno (benché sia una marionetta riliana ad aprire l'*Angelo nero* e il gioco delle maschere e dei ruoli faccia costantemente parte integrante dei suoi racconti). Eppure

fala do teatro shakespeariano e das lágrimas derramadas sobre a ficção (citando aqueles que falaram de lágrimas: Shakespeare, Pushkin); e é frequente a referência a versos de Pessoa, aliás traduzidos por ele: «O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente.»

Num dos contos de *O Anjo Negro*, «Vozes Trazidas por Alguma Coisa, Impossível Dizer o Quê», há uma praça com uma estátua que várias vezes me fez lembrar a do Comendador de *Don Juan*<sup>25</sup>, e que, por razões também cronológicas, não se pode relacionar com a sugestão de *O Olhar de Ulisses* de Angelopoulos – neste caso claramente tardio (1995 contra 1991, como veremos a seguir) –, que não conseguimos situar como gostaríamos nos textos de Tabucchi. Mas eu creio que esta referência intencionalmente deslocada serve para mostrar até que ponto a transparência da imagem cinematográfica se pode sobrepor à consistência da escrita e de que maneira o leitor pode, graças a aproximações e ocultações, aumentar a permeabilidade textual. No ensaio sobre Almodóvar, falando de *fenótipos*, Tabucchi mostra conhecer perfeitamente a reflexão teórica sobre o cinema, em particular os escritos de *Empirismo eretico* de Pier Paolo Pasolini.

Mas voltemos ao texto e às suas capacidades miméticas para fazermos com que tudo adquira um sentido diferente.

## 6. «Cinema»: um *remake* impossível

Quanto a «Cinema», o conto está dividido em cinco sequências que pretendem constituir uma unidade-circular: a primeira induz-nos em erro, porque aquilo que julgamos ser um conto revelar-se-á uma filmagem cinematográfica; a segunda, à maneira de Truffaut, mostra os lugares onde os actores se encontram durante os intervalos; a terceira liga estes dois elementos dando mais espaço à vida que se sobrepõe ao filme e se alimenta do sonho do voltar para trás; a quarta, que segue o *real* (com as suas enumerações<sup>26</sup>), inclui a fuga, o olhar para trás, a inquietude existencial (a recordação de «Anywhere Out of the World», simultaneamente conto tabucchiano<sup>27</sup> e *petit poème en prose* de Baudelaire); a última regressa à estação de partida para contar a ficção fílmica até ao erro induzido no actor, que troca os dois planos prevendo uma possível repetição, já não na vida, mas novamente na ficção («Vamos ver-nos noutra filme?», pergunta

ha scritto e pubblicato nel *Gioco del rovescio* un testo straordinario come *Teatro*, dove si parla del teatro shakespeariano e delle lacrime versate sulla finzione (citando quelli che di lacrime hanno parlato: Shakespeare, Puskin); ed è frequente da parte sua il riferimento a versi di Pessoa, per altro da lui tradotti: «Il poeta è un fingitore. Finge così completamente che arriva a fingere che è dolore il dolore che davvero sente».

In uno dei racconti dell'*Angelo nero: Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, c'è una piazza con una statua che mi ha più volte ricordato quella del Commendatore del *Don Juan*<sup>25</sup>, e che, per ragioni anche cronologiche, non può essere legata alla suggestione del *Regard d'Ulysse* di Angelopoulos – nel caso specifico decisamente tardivo (1995 contro 1991, come si vedrà più avanti) –, che non si riesce a situare come si vorrebbe nei testi di Tabucchi. Ma credo che anche questo riferimento intenzionalmente spostato sia utile per mostrare fino a che punto la trasparenza dell'immagine cinematografica sia suscettibile di sovrapporsi alla consistenza della scrittura, e in quale modo il lettore possa, grazie ad avvicinamenti e occultamenti, accrescere la permeabilità testuale. Nel saggio su Almodóvar, parlando di *fenotipi*, Tabucchi mostra di conoscere bene la riflessione teorica sul cinema, in particolare gli scritti di *Empirismo eretico* di Pier Paolo Pasolini.

Ma torniamo al testo e alle sue capacità mimetiche per fare in modo che tutto acquisti un senso diverso.

## 6. «Cinema»: un *remake* impossibile

Quanto a *Cinema*, il racconto è diviso in cinque sequenze che puntano a costituire un'unità-circolare: la prima ci trae in inganno, perché quello che si crede un racconto si rivelerà essere una ripresa cinematografica; la seconda, alla maniera di Truffaut, mostra i luoghi dove gli attori si ritrovano nei tempi morti; la terza unisce questi due elementi dando più spazio alla vita che si sovrappone al film e si nutre del sogno del ritorno all'indietro; la quarta, che prosegue il 'reale' (con le sue enumerazioni<sup>26</sup>), include la fuga, lo sguardo all'indietro, l'inquietudine esistenziale (il ricordo di *Anywhere out of the world*, assieme racconto tabucchiano<sup>27</sup> e *petit poème en prose* di Baudelaire); l'ultima torna alla stazione di partenza per raccontare la finzione fílmica fino all'errore indotto nell'attore, che scambia i due piani prevedendo una ripetizione possibile non più nella vita

Eddie e Elsa, depois de ter ouvido uma canção caracteristicamente cinematográfica, *Lili Marleen*). Além disso, as alusões ao disfarce com vestuário feminino para conseguir fugir e as bailarinas que regressam na última sequência inscrevem o conto na senda de *Quanto mais Quente melhor*, filme de Billy Wilder de 1959. Para não falar na sedução de Eddie, que faz lembrar a de Humphrey Bogart, um actor que sempre desempenhou o papel de cínico sentimental e que deve a sua fama a filmes como *Casablanca* (onde uma canção tem um papel perturbador e libertador), e *À beira do Abismo*, realizado por Howard Hawks. Ora Howard é o nome do actor que, no conto de Tabucchi, na versão original de «Cinema», desempenhava o papel de antagonista de Eddie, aquele com quem a actriz se casara esquecendo um amor que, passando da cena para a vida, nascera no set da primeira longa-metragem. Exactamente como acontece a Bogart durante as filmagens de *Ter ou não Ter* (outro filme de Hawks): acaba por casar com Lauren Bacall depois de se ter apaixonado pela sua personagem. Por outro lado, a propósito de Humphrey Bogart, pode dizer-se aquilo que Umberto Eco dizia de *Casablanca*, que é uma espécie de antologia de todos os géneros cinematográficos (aventura, *noir*, publicidade, melodrama), e que «est devenu un film culte parce que ce n'est pas un film. C'est le cinéma»<sup>28</sup>. E «Cinema», recorde-se, é o título do nosso conto.

Quanto à *nouvelle vague*, no texto de Tabucchi voltamos a encontrar o seu cenário característico: uma *équipe* reduzida, uma «película» – por assim dizer – sensível, o predomínio da enenação sobre a sinopse e, sobretudo, o gosto da citação<sup>29</sup>. Relativamente à gestão do tempo, o do filme obviamente não é o tempo real: como poderia, aliás, sê-lo numa ficção narrativa que pretende colocar-se ao nível da realidade? É verdade que estamos perante um jogo de caixas chinesas que se colocam sem parar umas dentro das outras. O que as liga? A mistura do papel e da pessoa dos actores que, ao viverem a ficção e a chamada realidade de diferentes histórias, mantêm o seu conteúdo afectivo? Partindo do amor que, na sequência do *remake*, se desencaideia novamente e acaba por toldar e confundir a distância entre os dois planos, o das filmagens e o da narrativa do presente, nitidamente separados no início? Este *sfumato*, uma vez atingido, repercute-se por toda a obra do escritor: e assim encontraremos frequentes *grenouilles*

ma di nuovo nella finzione («Ci rivedremo in un altro film?», dice Eddie a Elsa, dopo avere ascoltato una canzone per eccellenza cinematografica come *Lili Marleen*). Inoltre allusioni al travestimento con abiti femminili per riuscire a fuggire, e ballerine che tornano nell'ultima sequenza inscrivono il racconto anche sulla scia di *Some Like It Hot*, un film di Billy Wilder del 1959. Senza contare l'allure di Eddie, che richiama alla mente quella di Humphrey Bogart, un attore che ha interpretato sempre il ruolo del cinico sentimentale e che deve la sua fama a film come *Casablanca* (dove una canzone ha un ruolo perturbante e liberatore), e *The Big Sleep*, quest'ultimo girato da un regista di nome Howard Hawks. Ma Howard è il nome l'attore che, nel racconto tabucchiano, nella versione originaria di *Cinema*, aveva avuto il ruolo di antagonista di Eddie, quello con cui l'attrice si era sposata dimenticando un amore che, passando dalla scena alla vita, era nato sul set del primo lungometraggio. Esattamente come era successo a Bogart durante le riprese di *To Have and Have not* (un altro film di Hawks): aveva finito per sposare Lauren Bacall dopo essersi innamorato del suo personaggio. Per altro, a proposito di Humphrey Bogart, si può dire quello che Umberto Eco diceva di *Casablanca*, che è una sorta di antologia di tutti i generi cinematografici (avventura, *noir*, propaganda, mélo), e che «est devenu un film culte parce que ce n'est pas un film. C'est le cinéma»<sup>28</sup>. Et *Cinema*, bisogna ricordarlo, è il titolo del nostro racconto.

Quanto alla *nouvelle vague*, nel testo di Tabucchi si ritrova l'ambientazione che le è propria: una *équipe* ridotta, una 'pellicola' – se così si può dire – sensibile, la predominanza della messa in scena sulla sinopsi, e soprattutto il gusto della citazione<sup>29</sup>. Quanto alla gestione del tempo, quello del film non è evidentemente il tempo reale; del resto come potrebbe esserlo in una finzione narrativa che ambisce a collocarsi sul piano della realtà? Certo abbiamo a che fare con un gioco di scatole cinesi che si collocano senza sosta l'una dentro l'altra. Che cosa le unisce? La mescolanza del ruolo e della persona degli attori che, vivendo la finzione e la cosiddetta realtà di storie diverse, ne mantengono il contenuto affettivo? A partire dall'amore che, in seguito al *remake*, si scatena di nuovo e finisce per annebbiare e confondere la distanza tra i due piani, quello delle riprese e quello del racconto del presente all'inizio nettamente separati? Questo 'sfumato',

à *la provençale*, personagens em permanente atraso em relação à vida, atingidas pela síndrome do arrependimento, que tendem a misturar ficção e realidade (sobretudo em contos que constituem autênticas *spy-stories*). Por outro lado, em Tabucchi, encontramos igualmente algo do género em relação aos quadros; aliás, em *As Meninas* de Velásquez vê-se o pintor mas não aquilo que pinta: ou seja, não é possível estabelecer a relação existente entre criação e realidade. O processo de contaminação dos hipotextos (que diz respeito ao suposto real, às palavras, aos quadros, às figuras, ao cinema, à literatura ou mais simplesmente a tudo o que é dito) é, aliás, uma característica do escritor, que aparentemente não trata o cinema de maneira diferente. Ainda assim, «Cinema» leva o processo até às últimas consequências: o *flashback*, mais do que narrativo (diegético), é cinematográfico (extradiegético) e contribui para a metalepse (a sobreimpressão das duas mulheres), a transposição dos papéis e das interpretações. Não vale a pena salientar que Howard é o nome (Leslie Howard) do actor de um dos filmes mais conhecidos da história do cinema, *E Tudo o Vento Levou*, e de *A Revolução Francesa* (no original, *The Scarlet Pimpernel*). Em suma, são múltiplas e constantes as referências.

### 7. Limiares móveis e margens permeáveis

A multiplicidade de pontos de vista, o hibridismo de géneros literários, a relação com o tempo, a nostalgia do passado, a *saudade* do futuro, características da narrativa tabucchiana<sup>30</sup>, regressam todas em «Cinema». E regressam ao mesmo tempo o gosto da encenação, uma certa alternância de efeitos a preto e branco e a cores, a fragmentação da acção, o privilégio do enquadramento isolado que necessita de montagem *a posteriori*, e a passagem do plano médio para o primeiro plano e vice-versa. Os actores surgem geralmente em primeiro plano, mas, de vez em quando, o plano geral restabelece a sua relação com o espaço. As suas histórias desenrolam-se entre realidade e ficção, e é entre estes dois pólos que se situa a poética do autor, que pensa no cinema como arte que tem o poder de fazer o tempo andar ao contrário, fazendo as coisas voltar ao seu início, como se fosse possível interferir nas causas que influenciaram a vida e fizeram desta aquilo que ela é. Por um lado, a vida do irreversível; por outro, a vida pintada e retratada, a vida vista a uma distância que permite misturar

uma volta raggiunto, si ripercuote sull'intera opera dello scrittore: e così troveremo spesso delle *grenouilles à la provençale*, dei personaggi in perenne ritardo sulla vita, affetti dalla sindrome del pentimento, che tendono a mescolare finzione e realtà (soprattutto in racconti che sono delle vere *spy-story*). Ma in Tabucchi qualcosa del genere avviene anche con i quadri; d'altronde nelle *Meninas* de Velásquez si vede il pittore ma non quel che dipinge: come dire che non si riesce a stabilire la relazione esistente tra creazione e realtà. Il processo di contaminazione degli ipotesti (che riguarda il presunto reale, le parole, i quadri, il cinema, la letteratura, o più semplicemente tutto quello che è detto) è per altro tipico dello scrittore, che non pare riservare al cinema un trattamento diverso. Anche se *Cinema*, al quale ritorno, spinge fino in fondo il processo: il *flashback*, più che narrativo (diegetico) è cinematografico (extradiegetico) e favorisce la metalessi (la sovrimpressione delle due donne), la trasposizione dei ruoli e delle interpretazioni. È davvero il caso di segnalare che Howard è il nome (Leslie Howard) dell'attore di uno dei film più conosciuti della storia del cinema, *Gone with the Wind*, e di *The Scarlet Pimpernel*? I riferimenti insomma si potrebbero moltiplicare quasi senza sosta.

### 7. Soglie mobili e permeabilità dei margini

La molteplicità dei punti di vista, l'ibridazione dei generi letterari, il rapporto con il tempo, la nostalgia del passato, la *saudade* dinanzi al futuro, tipiche della narrazione tabucchiana<sup>30</sup>, ritornano dunque tutte in *Cinema*. E allo stesso tempo il gusto per la messa in scena, una certa alternanza di effetti in bianco e nero e a colori, la frammentazione dell'azione, il privilegio dell'inquadratura isolata che necessita di montaggio *a posteriori*, e il passaggio dal piano medio al primo piano e viceversa. Gli attori sono spesso in primo piano, ma ogni tanto la panoramica ristabilisce il loro rapporto con lo spazio. Le loro storie si giocano tra realtà e finzione, mentre tra i due poli si situa la poetica dell'autore, che pensa al cinema come all'arte che ha il potere di fare andare al contrario il corso del tempo facendo tornare le cose al loro inizio, come se si potesse intervenire sulle cause che hanno influenzato la vita e l'hanno fatta quella che è. Da una parte la vita dell'irreversibile; dall'altra la vita dipinta, ritratta, la vita vista dalla distanza che consente di mescolare equivoci e sogni, che si può interpretare e riprodurre a partire

equivocos e sonhos, que se pode interpretar e reproduzir a partir da ficção literária e cinematográfica. Porque, afinal, tudo é escrito. É este também o tema do conto «Vivere o ritrarre»<sup>31</sup>, que revela cópias de personagens reais que, num falso cenário, sob a orientação de um realizador tão peculiar como Federico Fellini (a capa, o grande chapéu), aparecem num filme chamado *La vita è un ritratto*. A vida como um retrato onde os seres humanos estão sempre próximos e ao mesmo tempo distantes, inacessíveis.

Em «Cinema» tudo se passa perto de uma pequena estação, nas imediações do gradeamento que a delimita. Na ficção do filme englobada na ficção do conto, a mulher amada aparece do lado de lá dessa separação. Tudo e todos na distância, como num dos textos de *Estórias com Figuras* que, significativamente, se chama «Lontano», e onde o eu da enunciação está separado da amada pela distância temporal representada pelos dois lados diferentes de um gradeamento. Trata-se, pois, de uma distância metafórica, não apenas no espaço, mas no tempo, como sucede em «Cinema» (também na mesma dupla direcção).

Tudo foge, tudo se perde<sup>32</sup>; não resta senão a separação (a escrita, a película), juntamente com o desejo de atravessar o portão branco que se abre para o nada e o desconhecido, o portão de que se deveria livrar para poder separar a vida do sonho<sup>33</sup>. Mas será realmente necessário fazê-lo? No prefácio a *Estórias com Figuras*, Tabucchi citava Leopardi falando da alma que imagina aquilo que não vê. Em relação ao nosso objecto (o cinema e «Cinema»), poderíamos por outro lado concluir que a alma imagina e cria novas imagens a partir daquelas que viu. Poder-se-ia igualmente dizer que o mundo é feito de imagens: e que, se algumas acabam no ecrã, outras, através do ecrã, transformam-se e sobrevivem na escrita. Facto é que, como lembrava Tabucchi, «o território da escrita é a imaginação que vai além da imagem; é a estória das figuras, mas também o seu reverso».

dalla finzione letteraria e cinematografica. Perché, alla fine, tutto è scrittura. È di questo che tratta anche il racconto *Vivere o ritrarre*<sup>31</sup>, che mostra copie di personaggi reali che su un falso set, sotto la guida di un regista con i tratti distintivi di Federico Fellini (il mantello, il grande cappello), appaiono in un film che si chiama *La vita è un ritratto*. *La vita come un ritratto* dove gli esseri umani sono sempre vicini e allo stesso tempo lontani, inaccessibili.

In *Cinema* tutto si svolge vicino a una piccola stazione, vicino alla cancellata che ne delimita i contorni. È al di là di quella separazione che appare la donna amata, nella finzione del film inglobata nella finzione del racconto. Tutto e tutti nella lontananza, come in uno dei testi di *Racconti con figure* che significativamente si intitola *Lontano*, dove l'io che racconta è separato dall'amata dalla distanza temporale rappresentata dai due diversi lati di un cancello. Distanza metaforica dunque, non solo nello spazio, ma nel tempo, come avviene in *Cinema* (ancora nella stessa duplice direzione).

Tutto fugge, tutto si perde<sup>32</sup>; non rimane che la separazione (la scrittura, la pellicola), assieme al desiderio di attraversare il cancello bianco che si apre sul nulla e lo sconosciuto, il cancello del quale si dovrebbe sbarazzarsi per arrivare a separare la vita dal sogno<sup>33</sup>. Ma è poi davvero necessario farlo? Nella prefazione a *Racconti con figure* Tabucchi citava Leopardi parlando dell'anima che immagina quel che non vede. In rapporto al nostro oggetto (il cinema e *Cinema*) si potrebbe piuttosto concludere che l'anima immagina e crea nuove immagini a partire da quelle che ha visto. Si potrebbe anche dire che il mondo è fatto di immagini: e che, se certe finiscono sullo schermo, altre, tramite lo schermo, si mutano e sopravvivono nella scrittura. Ben sapendo, come Tabucchi ricorda, che: «Il territorio della scrittura è l'immaginazione che va oltre l'immagine; è il racconto delle figure ma anche il loro rovescio».

NOTAS

Uma primeira versão deste texto quase desconhecido, que escrevi e publiquei há uns anos apenas em francês, graças designadamente à preciosa releitura de amigos francófonos entre os quais quero recordar em especial Marina Fratnik, surgiu em *De la littérature à l'image et de l'image dans la littérature italienne. Espagne-Italie, xx et XXI siècles*. Coordenação de Annick Allaigre, Marina Fratnik e Pascale Thibaudeau, Paris, Université Paris VIII, 2011, pp. 211-224.

<sup>1</sup> Don DeLillo, *Point Omega*, Nova Iorque, Scribner, 2010.

<sup>2</sup> Roland Barthes, «L'effet de réel», *Communications*, Março de 1968 (agora in Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. III, ed. Éric Marty, Paris, Seuil, 1994).

<sup>3</sup> «Começou a pensar na relação entre uma coisa e outra. Esse filme e o filme original mantinham a mesma relação que existia entre o filme original e a experiência realmente vivida. Tratava-se do desvio do desvio. O filme original era ficção, esse era verdade» (traduzido diretamente da edição italiana de Don DeLillo, *Punto Omega*, Turim, Einaudi, 2011, p. 14).

<sup>4</sup> Cf. Antonio Tabucchi, «Anywhere Out of the World», *O Jogo do Reverso – Pequenos Equívocos sem Importância*, Lisboa, Dom Quixote, 2013.

<sup>5</sup> *As Vidas dos Outros (Das Leben der Anderen)*, que saiu em 2006, escrito e realizado por Florian Henckel von Donnersmarck.

<sup>6</sup> Cf. Antonio Tabucchi, *L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando*, org. de Simone Verde, Milão, Feltrinelli, 2006.

<sup>7</sup> Sobre a relação entre fundo e superfície e as quatro modalidades com que se efectua o regresso à superfície, veja-se o óptimo ensaio de Philippe Ortel, «Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste», em *Littérature*

et *photographie*, org. de Jean-Pierre Montier, Liliâne Louvel, Danièle Méaux e Philippe Ortel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 17-35.

<sup>8</sup> Cf., a propósito de fotografia, as reflexões de Carlo Werner sobre a noite (*Au cœur de la photographie: la nuit*, in *La Nuit en question(s)*), actas do colóquio de Cerisy, org. de Catherine Espinasse, Luc Gwiazdzinski, Edith Hergon, Éditions de l'Aube, 2005 («saisir la nuit est le moyen d'y insérer de larges plages de tonalité noir ou gris sombre»: *ibid.*, p. 121 e segs.).

<sup>9</sup> Sobre a relação, neste contexto, entre fotografia e literatura, cf. Leszek Brogowski, *Zola fuit hic le documentaire: dispositif photographique, dispositif littéraire*, in *Littérature et photographie*, ed. cit.

<sup>10</sup> Sergei Eisenstein, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964.

<sup>11</sup> Vale a pena lembrar que muitos dos contos de Tabucchi parecem ter origem em filmes a preto e branco dos anos 40 e 50, que as mulheres que os habitam parecem muitas vezes saídas de histórias à Chandler, que as suas tramas nos deixam frequentemente com a mesma curiosidade que acompanha o espectador cinematográfico quando se questiona sobre o que acontecerá com os seus heróis após a palavra «fim».

<sup>12</sup> Cf. «'Écrire le cinéma'. Entretien avec Antonio Tabucchi», in *Le Cinéma des écrivains*, org. de Antoine de Baecque, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1995, [pp. 11-18], p. 18: «ce roman [*Piazza d'Italia*] a été le fruit de deux techniques successives: le montage pour finir, inspiré par Eisenstein, et la narration pour commencer, elle aussi influencée par le cinéma, puisque j'ai été très impressionné par le film d'Angelopoulos, *Le voyage des comédiens*. [...] J'ai voulu faire la même chose avec *Piazza d'Italia*».

NOTE

Una prima versione di questo testo pressoché sconosciuto, da me scritto e pubblicato anni fa soltanto in francese grazie anche alla preziosa rilettura di amici francofoni tra i quali mi è grato ricordare in particolare Marina Fratnik, è apparsa in *De la littérature à l'image et de l'image dans la littérature italienne. Espagne-Italie, xx et XXI siècles*. Ouvrage coordonné par Annick Allaigre, Marina Fratnik et Pascale Thibaudeau, Paris, Université Paris VIII, 2011, pp. 211-224.

<sup>1</sup> Don DeLillo, *Point Omega*, New York, Scribner, 2010 (*Punto Omega*. Traduzione di Federica Aceto, Torino, Einaudi, 2010).

<sup>2</sup> Roland Barthes, *L'effet de réel*, in «Communications», marzo 1968 (ora in R. Barthes, *Œuvres complètes*. Édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 1994, II).

<sup>3</sup> «Cominciò a pensare alla relazione fra una cosa e l'altra. Quel film e la pellicola originale avevano la stessa relazione che c'era fra la pellicola originale e l'esperienza vissuta realmente. Quello era lo scostamento dallo scostamento. Il film originale era finzione, quello era vero» (D. DeLillo, *Punto Omega* cit., p. 14).

<sup>4</sup> Cf. A. Tabucchi, *Any where out of the world*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1985.

<sup>5</sup> *La vita degli altri (Das Leben der Anderen)*, uscito nel 2006, scritto e realizzato da Florian Henckel von Donnersmarck.

<sup>6</sup> Cf. A. Tabucchi, *L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando*, a cura di Simone Verde, Milano, Feltrinelli, 2006.

<sup>7</sup> Sulla relazione tra fondo e superficie e le quattro modalità con le quali si opera il ritorno alla superficie si può vedere il bel saggio di Philippe Ortel, *Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste*, in *Littérature*

et *photographie*, sous la direction de Jean-Pierre Montier, Liliâne Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 17-35.

<sup>8</sup> Cfr., a proposito di fotografia, le riflessioni di Carlo Werner sulla notte (*Au cœur de la photographie: la nuit*, in *La nuit en question(s)*). Colloque de Cerisy coordonné par Catherine Espinasse, Luc Gwiazdzinski, Edith Hergon, Éditions de l'Aube, 2005 («saisir la nuit est le moyen d'y insérer de larges plages de tonalité noir ou gris sombre»: *ivi*, p. 121 e segg.).

<sup>9</sup> Per la relazione, in questo contesto, tra fotografia e letteratura cfr. Leszek Brogowski, *Zola fuit hic le documentaire: dispositif photographique, dispositif littéraire*, in *Littérature et photographie* cit.

<sup>10</sup> Sergej Eisenstein, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964.

<sup>11</sup> È il caso di ricordare che molti racconti di Tabucchi paiono nascere da film in bianco e nero degli anni 40 e 50, che le donne che li popolano sembrano spesso uscite da storie alla Chandler, che i suoi *plot* ci lasciano spesso con la stessa curiosità che accompagna lo spettatore cinematografico quando si chiede cosa avverrà ai suoi eroi dopo la parola fine.

<sup>12</sup> Cfr. «'Écrire le cinéma'. Entretien avec Antonio Tabucchi», in *Le cinéma des écrivains*, textes réunis par Antoine de Baecque, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1995, [pp. 11-18], p. 18: «ce roman [*Piazza d'Italia*] a été le fruit de deux techniques successives: le montage pour finir, inspiré par Eisenstein, et la narration pour commencer, elle aussi influencée par le cinéma, puisque j'ai été très impressionné par le film d'Angelopoulos, *Le voyage des comédiens*. [...] J'ai voulu faire la même chose avec *Piazza d'Italia*».

<sup>13</sup> Segunda parte de uma trilogia sobre a história grega iniciada em 1972 com *Méres tou 36 (Dias de 36)* e concluída em 1977 com *Oi Kynigoi (Os Caçadores)*.

<sup>14</sup> Sublinhou-o também Thea Rimini no seu livro dedicado ao cinema, à fotografia e à pintura na obra de Tabucchi, usando a eficaz expressão «cinemateca barata».

<sup>15</sup> Ranieri Polese, *Il film della mia vita*, Milão, Rizzoli, 1995, pp. 117-123.

<sup>16</sup> Cf. Antonio Tabucchi, *Autobiografie Alheias*, Lisboa, D. Quixote, 2018.

<sup>17</sup> Depois do *excursus* sobre *O Tempo Envelhece depressa* deter-nos-emos essencialmente em «Cinema».

<sup>18</sup> É uma coleção de contos que se situam entre o imaginário da literatura e o do cinema (com uma referência especial aos grandes filmes de espionagem).

<sup>19</sup> Mas o escritor já tinha falado disso em 1992, numa entrevista à *Gazzetta del Lunedì*.

<sup>20</sup> «[...] filme em episódios dos anos 50, *Racconti d'estate*, em que contracenam Michèle Morgan e Marcello Mastroianni num episódio ambientado principalmente em Santa Margherita e com algumas sequências que enquadram precisamente a chegada de um comboio à estação local» (Luigi Surdich, «Tabucchi, io ricordo...», em *I 'notturni' di Antonio Tabucchi*, editado por Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, p. 418).

<sup>21</sup> Eloquentemente, a propósito, começando pelo título («O Círculo»), o primeiro conto de *O Tempo Envelhece depressa*.

<sup>22</sup> Também Thea Rimini se refere a este facto na parte mais interessante do seu livro *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio, 2011.

<sup>23</sup> A citação é do título do livro que Tabucchi dedicou à literatura portuguesa, a Pessoa em particular (*Un baule pieno*

*di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milão, Feltrinelli, 1990).

<sup>24</sup> Cf. Antonio Tabucchi, «La logica della vita», in Pedro Almodóvar, *Parla con lei*, Turim, Einaudi, 1993.

<sup>25</sup> Cf. Anna Dolfi, «Il puzzle del rimorso. 'Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa'», in *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006.

<sup>26</sup> Tendência típica em Tabucchi; veja-se, por exemplo, «Vozes Trazidas por Alguma Coisa, Impossível Dizer o Quê».

<sup>27</sup> Em relação às sugestões fílmicas presentes em «Anywhere Out of the World» e nos romances de Tabucchi, veja-se também Paolo Innocenti, «La selva delle immagini. Artifici della visione nella narrativa di Tabucchi», in *I 'notturni' di Antonio Tabucchi*, ed. cit., pp. 105-117.

<sup>28</sup> Retiro a citação de Umberto Eco, de um livro de Jonathan Coe, *Humphrey Bogart. La vie comme elle va*, traduzido do inglês por Rémy Lambrechts, Paris, Cahiers du Cinéma, 2005.

<sup>29</sup> Sempre muito precisa; recorde-se a importância que Hitchcock e Lang tiveram para Chabrol, que Ophuls e Lubitsch tiveram para Truffaut, e Murnau e Rossellini para Rohmer.

<sup>30</sup> Cf. Anna Dolfi, *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Florença, Le Lettere, 2010 (é a partir deste livro que surge, em parte, a análise de alguns contos de *O Tempo Envelhece depressa*, aqui referido nos parágrafos 2 e 3).

<sup>31</sup> Antonio Tabucchi, «Vivere o ritrarre», *Estórias com Figuras*, Lisboa, Dom Quixote, 2020.

<sup>32</sup> Cf. Antonio Tabucchi, «A única coisa que não existe é o esquecimento», in «Estória do Homem de Papel», *Estórias com Figuras*, ed. cit.

<sup>33</sup> Antonio Tabucchi, «Click, não Acorde», *Estórias com Figuras*, ed. cit.

<sup>13</sup> Segunda parte de uma trilogia sulla storia greca iniziata nel 1972 con *Jours de 36* e conclusa nel 1977 con *Les Chasseurs*.

<sup>14</sup> Lo ha notato anche Thea Rimini che nel suo libro dedicato al cinema, alla fotografia e alla pittura nell'opera di Tabucchi, usa l'efficace e condivisibile espressione di «cinemateca barata».

<sup>15</sup> Ranieri Polese, *Il film della mia vita*, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 117-123.

<sup>16</sup> Cf. A. Tabucchi, *Autobiografie altrui*, Milano, Feltrinelli, 2003 (ma uscito in Francia l'anno prima: Paris, Seuil, 2002).

<sup>17</sup> Dopo l'*excursus* sul *Tempo invecchia in fretta* ci concentreremo essenzialmente su *Cinema*

<sup>18</sup> Si tratta di una raccolta di racconti che si situano tra l'immaginario della letteratura e quello del cinema (con particolare riferimento ai grandi film di spionaggio).

<sup>19</sup> Ma lo scrittore ne aveva parlato anche nel 1992 in un'intervista alla «Gazzetta del Lunedì».

<sup>20</sup> «[...] film ad episodi degli anni Cinquanta, *Racconti d'estate*, con Michèle Morgan e Marcello Mastroianni interpreti di un episodio per buona parte ambientato a Santa Margherita e con alcune sequenze che inquadrano proprio l'arrivo di un treno nella locale stazione» (Luigi Surdich, *Tabucchi, io ricordo...*, in *I 'notturni di Antonio Tabucchi*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, p. 418).

<sup>21</sup> Eloquentemente a questo proposito, a partire dal titolo (*Il cerchio*), il primo dei racconti del *Tempo invecchia in fretta*.

<sup>22</sup> Lo segnala anche Thea Rimini, nella parte più interessante del suo libro *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio, 2011.

<sup>23</sup> La citazione viene, come è evidente, dal titolo del libro dedicato da Tabucchi

alla letteratura portoghese, in particolare a Pessoa (*Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milano, Feltrinelli, 1990).

<sup>24</sup> Cf. A. Tabucchi, *La logica della vita*, in Pedro Almodóvar, *Parla con lei*, Torino, Einaudi, 1993.

<sup>25</sup> Cf. Anna Dolfi, *Il puzzle del rimorso*. «Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa», in *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006.

<sup>26</sup> Tendenza tipica in Tabucchi; basti ricordare *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*.

<sup>27</sup> Per le suggestioni filmiche presenti in *Anywhere out of the world* e nei romanzi di Tabucchi si veda anche Paolo Innocenti, *La selva delle immagini. Artifici della visione nella narrativa di Tabucchi*, in *I 'notturni di Antonio Tabucchi* cit., pp. 105-117.

<sup>28</sup> Traggo la citazione da Eco da un libro di Jonathan Coe, *Humphrey Bogart. La vie comme elle va*, traduit de l'anglais par Rémy Lambrechts, Paris, Cahiers du cinéma, 2005.

<sup>29</sup> Sempre molto precisa; basta ricordare quanto Hitchcock et Lang abbiano contato per Chabrol, quanto Ophuls et Lubitsch per Truffaut, e Murnau et Rossellini per Rohmer.

<sup>30</sup> Cf. A. Dolfi, *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Firenze, Le Lettere, 2010 (da questo libro nasce in parte l'analisi di certi racconti del *Tempo invecchia in fretta* di cui qui ai paragrafi 2 e 3).

<sup>31</sup> *Vivere o ritrarre*, in A. Tabucchi, *Racconti con figure*, a cura di Thea Rimini, Palermo, Sellerio, 2011.

<sup>32</sup> Cf. A. Tabucchi, *L'unica cosa che non esiste è l'oblio*, in *Racconto dell'uomo di carta* (ivi, p. 77).

<sup>33</sup> Cf. *Fermo così, non si svegli* (ivi, pp. 109-110).



## ***El corazón de plata y un puñal en la diestra.***

### **Federico García Lorca na obra de Antonio Tabucchi**

Clelia Bettini

O meu companheiro de viagem perguntou-me se podia ter o prazer de me convidar para tomar um café. [...] Os portugueses têm bom café, disse ele, mas na minha opinião isso não os ajuda muito, aparentemente, são tão melancólicos, falta-lhes salero, não acha? Repliquei que talvez o tivessem substituído pela saudade, ele concordou, mas preferia o salero.

ANTONIO TABUCCHI, O JOGO DO REVERSO<sup>1</sup>

Este breve diálogo entre duas personagens de *O Jogo do Reverso* de Antonio Tabucchi, que tem lugar durante uma viagem de comboio através da Espanha com destino a Lisboa, parece sugerir que, para o escritor, a *saudade* e o *salero* são dois conceitos semelhantes, embora diferentes um do outro. A *saudade*, de acordo com a definição de Maria do Carmo, misteriosa protagonista do conto de Tabucchi, não é uma palavra, mas uma *categoria do espírito* que só os portugueses podem sentir, precisamente porque a sua língua tem uma palavra que a define. O *salero*, por sua vez, segundo a Real Academia Española, é uma palavra que, informalmente, indica uma prerrogativa das pessoas brilhantes, capazes de fascinar e de divertir. *Tener salero*, em suma, significa o contrário de ser *insipido*, mas é também uma prerrogativa de alguém que, tal como um saleiro, pode dispensar sal àqueles a quem este faz falta.

Esta singular troca de opiniões, requintada na sua aparente simplicidade como frequentemente acontece na narrativa tabucchiana, revela a paixão por dois países, duas línguas e duas culturas e, acima de tudo, duas literaturas que tiveram enorme importância na sua formação e que, inevitavelmente, se reflectem e operam no âmago da sua obra. Porque, se Tabucchi não podia prescindir da *saudade* portuguesa – especialmente daquela de que fala Fernando Pessoa –, não há dúvida de que também gostava muito do *salero* espanhol. Na literatura de Tabucchi sobejam realmente as referências a artistas e escritores espanhóis: é o caso

## ***El corazón de plata y un puñal en la diestra.***

### **Federico García Lorca nell'opera di Antonio Tabucchi**

Clelia Bettini

Il mio compagno di viaggio mi chiese se poteva avere il piacere di invitarmi a prendere il caffè. [...] I portoghesi hanno un buon caffè, disse, ma questo non li aiuta molto, a quanto pare, sono così melancolici, mancano di salero, non le pare? Gli dissi che forse avevano sostituito il salero con la saudade, lui concordò, ma preferiva il salero.

ANTONIO TABUCCHI, IL GIOCO DEL ROVESCIO<sup>1</sup>

Da questa breve conversazione tra due personaggi de *Il gioco del rovescio* di Antonio Tabucchi, che avviene durante un viaggio in treno attraverso la Spagna per arrivare a Lisbona, si potrebbe supporre che la *saudade* e il *salero* siano per lo scrittore due concetti affini, seppure diversi tra loro. La *saudade*, secondo la definizione di Maria do Carmo, misteriosa protagonista del racconto di Tabucchi, non è una parola, ma una *categoria dello spirito* che solo i portoghesi possono sentire, proprio perché hanno nella loro lingua una parola che la definisce. Il *salero* invece, secondo la Real Academia Española, è una parola che, informalmente, indica una prerogativa delle persone brillanti, capaci di affascinare e di divertire. *Tener salero*, insomma, significa il contrario di essere *insipido*, ma è anche una prerogativa di qualcuno che il sale, proprio come fa una saliera, può dispensarlo agli altri, qualora ne siano sprovvisti.

Questo singolare scambio di opinioni, raffinato nella sua apparente semplicità come spesso accade nella narrativa tabucchiana, rivela l'amore per due paesi, due lingue e due culture, e soprattutto due letterature che hanno avuto grandissima importanza per la sua formazione e che, inevitabilmente, si riflettono e agiscono all'interno della sua opera. Perché se Tabucchi non poteva prescindere dalla *saudade* portoghese – in particolare da quella di cui parla Fernando Pessoa –, senza dubbio amava anche il *salero* spagnolo. Sono moltissimi, infatti, i riferimenti ad artisti e scrittori spagnoli all'interno della sua letteratura: si pensi al celeberrimo quadro de

do célebre quadro *Las meninas* de Velásquez que ocupa o centro da narrativa *O Jogo do Reverso*, o «Sonho de Francisco Goya y Lucientes» entre os *Sonhos de Sonhos*, evidentemente o *Quixote* de Cervantes. Tabucchi era um profundo conhecedor da Espanha, das suas línguas e tradições literárias, que frequentou assiduamente durante toda a sua vida. No entanto, ao percorrer a sua produção literária, ensaística e jornalística, verifica-se que há um nome que recorre com mais frequência do que os outros. Referimo-nos ao poeta e dramaturgo Federico García Lorca, uma das figuras mais importantes da literatura do século xx, barbaramente assassinado a 19 de Agosto de 1936 nos arredores de Granada, sua cidade de origem, aos 38 anos.

O que aqui se pretende é tentar redesenhar o mapa da presença de Lorca na obra de Tabucchi e fornecer uma possível interpretação daquilo que tudo indica ter sido um diálogo constante com o grande poeta andaluz. A importância dos dois escritores justificaria, por si só, este trabalho, mas julga-se também que isso permita abrir algumas perspectivas hermenêuticas interessantes sobre a obra de Tabucchi ainda não suficientemente exploradas. Para reconstruir o que se revelou ser um mosaico bastante complexo, pelo arco cronológico que abrange e pela multiplicidade dos enredos, escolheu-se, como ponto de partida, o dia 25 de Maio de 1998. Embora possa parecer arbitrária, esta opção é justificada por uma razão lógica: para se começar a contar uma história, é absolutamente necessário eleger um ponto de partida, embora o tempo continue a rodar enroscando-se sobre si próprio como um mergulhador que se atira de um rochedo muito alto.

No dia 25 de Maio de 1998, a poucos dias do centenário do nascimento de Federico García Lorca, inaugurou-se um congresso muito importante intitulado «Federico García Lorca, clásico moderno». A iniciativa reuniu mais de 200 participantes na cidade de Granada e, entre os muitos convidados ilustres, contava-se Antonio Tabucchi, professor catedrático de Literatura Portuguesa e escritor já reconhecido em todo o mundo depois do extraordinário sucesso de *Afirma Pereira* (1994). Mas Tabucchi não era apenas um dos vários oradores do congresso: ele tinha a responsabilidade de abrir formalmente os trabalhos e de o fazer na veste de escritor – não como estudioso de literatura – lendo um conto inédito da sua autoria intitulado «Diecinueve de agosto». A Tabucchi foi atribuído claramente um papel de destaque neste

*Las meninas* di Velásquez che si trova al centro proprio del racconto *Il gioco del rovescio*, il *Sogno di Francisco Goya y Lucientes* tra i *Sogni di sogni*, ovviamente il *Quijote* di Cervantes. Tabucchi è stato un profondo conoscitore della Spagna, delle sue lingue e delle sue tradizioni letterarie, che ha frequentato assiduamente per tutta la sua vita. Tuttavia, scorrendo la sua produzione letteraria, saggistica e anche giornalistica, un nome ricorre forse con maggiore frequenza rispetto ad altri. Ci riferiamo al poeta e dramaturgo Federico García Lorca, una delle figure più importanti della letteratura del Novecento, barbaramente assassinato il 19 agosto del 1936 nei dintorni della sua Granada, all'età di trentotto anni.

Si vuole provare qui a ricostruire una mappa della presenza lorchiana nell'opera di Tabucchi e fornire una possibile interpretazione di quello che si configura come un dialogo costante con il grande poeta andaluso. L'importanza dei due scrittori di per sé lo giustificerebbe ampiamente, ma si ritiene anche che ciò permetta di aprire alcune interessanti prospettive ermeneutiche in merito all'opera di Tabucchi non ancora sufficientemente esplorate.

Per ricomporre quello che si è rivelato essere un mosaico alquanto complesso, dato l'arco cronologico che interessa e la molteplicità dei suoi intrecci, si è deciso di partire dalla giornata del 25 maggio 1998. Si tratta di una scelta forse arbitraria, ma in ogni caso legittima, perché per iniziare a raccontare una storia si deve forzosamente scegliere un punto da cui cominciare, sebbene il tempo continui a girare avvitandosi su se stesso, come un tuffatore che si butti da uno scoglio molto alto.

Il 25 maggio del 1998, a pochi giorni di distanza dal centenario della nascita di Federico García Lorca, si apre un congresso molto importante dal titolo *Federico García Lorca, clásico moderno*. La giornata di studi riunisce più di 200 partecipanti nella città di Granada e fra i molti ospiti illustri, c'è anche Antonio Tabucchi, professore ordinario di letteratura portoghese e scrittore ormai conosciuto in tutto il mondo dopo lo straordinario successo di *Sostiene Pereira* (1994). Tabucchi però non è semplicemente uno degli oratori del congresso, come gli altri accademici: gli è stato affidato il compito di aprire formalmente i lavori e di farlo come scrittore, più che come studioso di letteratura, leggendo un suo racconto inedito dal titolo *Diecinueve de agosto*. A Tabucchi è stato dunque riconosciuto un ruolo di primo piano

congresso Iorquiano. O motivo, explica-o um dos organizadores, Andrés Soria Olmendo, professor de Literatura Espanhola na Universidade de Granada, também ele granadino e estudioso de García Lorca, numa comovida recordação de Tabucchi, publicada alguns dias após o seu desaparecimento, ocorrido a 25 de Março de 2012:

Catedrático de Literatura portuguesa de la Universidad de Siena, especialista y traductor de Pessoa, Tabucchi fue también uno de los grandes escritores europeos que evocó el nombre de Federico García Lorca, no como icono o gesto retórico sino como personaje, como elemento instrumental dentro de su literatura, igual que Leonardo Sciascia, Hanif Kureishi o, en la actualidad más inmediata, Nicole Krauss.<sup>2</sup>

Soria Olmendo frisa um detalhe importante: Tabucchi não se limitou a evocar Lorca na sua obra literária, mas transformou-o em personagem. Deu à sua poesia e à sua poética a possibilidade de agir no interior do seu singular discurso narrativo, mostrando conhecer profundamente o universo intelectual do poeta de Fuente Vaqueros. Em particular, como veremos, o Lorca *flamenco* do *Romancero gitano* e do *Poema del Cante Jondo*. E esta metamorfose de poeta em personagem – sempre profundamente simbólica – permite que Lorca continue a viver e a morrer, nessa dimensão da eternidade que só a literatura pode garantir.

Mas de onde vem esta personagem? Que história é a sua e que significados profundos transporta consigo?

### 1. Entre Pisa e Lisboa. A Guerra Civil Espanhola e a Península Ibérica num *Fiat 500*

A partir do segundo pós-guerra, a figura de Federico García Lorca transforma-se em algo que transcende a sua referência literária: tanto a sua vida como a sua morte cedo ganham a força de verdadeiros *exempla* para todos aqueles que se opõem à violência fascista, dentro e fora da Península Ibérica. O mistério que envolve o assassinato do poeta causa revolta nos seus admiradores, e o seu provável fuzilamento na calada da noite, que os historiadores acabaram por confirmar logo que o conseguiram investigar, torna-se metáfora do assassinio da própria poesia, da liberdade da arte e do pensamento, indissociável do desprezo, nunca ocultado pelos *falangistas*, em relação à diversidade, seja ela étnica ou de orientação sexual. A morte de Lorca surge

all'interno del congresso Iorchiano. Il perché lo spiega uno degli organizzatori, Andrés Soria Olmendo, professore ordinario di letteratura spagnola all'Università di Granada, granadino anch'egli e studioso di García Lorca, in un emotivo ricordo di Tabucchi, pubblicato a pochi giorni dalla sua scomparsa, avvenuta il 25 marzo del 2012:

Catedrático de Literatura portuguesa de la Universidad de Siena, especialista y traductor de Pessoa, Tabucchi fue también uno de los grandes escritores europeos que evocó el nombre de Federico García Lorca, no como icono o gesto retórico sino como personaje, como elemento instrumental dentro de su literatura, igual que Leonardo Sciascia, Hanif Kureishi o, en la actualidad más inmediata, Nicole Krauss.<sup>2</sup>

Soria Olmendo pone l'accento su un particolare importante: Tabucchi non ha solo evocato Lorca dentro opera letteraria, ma lo ha trasformato in un personaggio. Ha permesso alla sua poesia e alla sua poetica di agire ancora all'interno del suo peculiare discorso narrativo, mostrando di conoscere a fondo l'universo intellettuale del poeta di Fuente Vaqueros. In particolare, come si vedrà, il Lorca flamenco del *Romancero gitano* e del *Poema del Cante Jondo*. E questa metamorfosi da poeta a personaggio – sempre densamente simbolico – permette a Lorca di continuare a vivere e a morire, in quella dimensione di eternità che solo la letteratura può garantire.

Ma da dove arriva questo personaggio? Qual è la sua storia e quali significati profondi porta con sé?

### 1. Tra Pisa e Lisbona. La guerra civile spagnola e la Penisola Iberica in Cinquecento

Dal secondo dopoguerra in poi, la figura di Federico García Lorca si trasforma in qualcosa che transcende il riferimento letterario: tanto la sua vita quanto la sua morte acquisiscono ben presto la forza di veri e propri *exempla* per tutti coloro che si oppongono alla violenta sopraffazione fascista, dentro e fuori dalla penisola iberica. Il mistero che avvolge l'uccisione del poeta indigna i suoi ammiratori e la sua probabile fucilazione nel cuore della notte, che sarà poi confermata dagli storici non appena potranno indagarla, diventa metafora dell'uccisione della poesia stessa, della libertà dell'arte e del pensiero, fusa in modo quasi indissolubile al disprezzo mai taciuto dai *falangistas* nei confronti della diversità, sia essa etnica o di orientamento sessuale. La morte di Lorca è assurta a

como primeiro execrável acto da barbárie de uma guerra civil que, em 1936, está prestes a eclodir. Essa guerra assistirá ao confronto entre as forças republicanas da Frente Popular e os *nacionales* de Mola e Franco, uma longa batalha que despertará a solidariedade de todas as forças antifascistas da Europa, e não só, que se juntarão às Brigadas Internacionales na tentativa de impedir o surgimento de um novo regime nacionalista, tornando-se símbolo de resistência transnacional. Este valor simbólico tão especial da figura de Lorca e, em particular, do seu execrável assassinato, está muito presente no diálogo que Tabucchi estabelece *a posteriori* com o poeta, mas convive também com outras facetas mais complexas relacionadas com o seu universo poético. Tabucchi recordou várias vezes o momento exacto em que decidiu dedicar-se ao estudo da língua e da literatura portuguesa: foi em 1964, viajava ele de comboio de regresso a Pisa depois de um ano em Paris e tinha em mãos um livrinho intitulado *Bureau de Tabac* de um Fernando Pessoa ainda quase desconhecido. Tabucchi decidiu que, logo que chegasse a Pisa, se matricularia na universidade para estudar a língua desse poeta extraordinário. Infelizmente, porém, não nos deixou nenhuma indicação exacta sobre o surgimento do seu interesse pelo universo cultural espanhol. No entanto, em 1996, escrevendo sobre os seus anos de estudante universitário, Tabucchi recorda alguns dos seus professores de então que marcaram a sua formação intelectual. Além dos filólogos Silvio Pellegrini e Luciana Stegagno Picchio, e do italianista Silvio Guarnieri, cuja importância talvez seja mais fácil supor, o escritor recorda também a figura de Mario Mirri, professor de História Moderna e Contemporânea, e que fora *partigliano*, «que ministrou um memorável seminário sobre a Guerra Civil Espanhola».<sup>3</sup> O tema escolhido por Mirri para as suas aulas, embora hoje possa parecer tão significativo como seria qualquer outro aspecto da história do «breve século», na verdade não o era na altura dos factos que aqui relatamos: o estudo da Guerra Civil Espanhola era essencial para compreender a história italiana e europeia ainda muito recente, por ser o último terreno de confronto de que as forças antifascistas e democráticas tinham saído definitivamente derrotadas por força dos totalitarismos que pouco a pouco acabariam por dominar todo o continente. Era, além disso, uma forma clara de tomada de posição contra o regime de Francisco Franco que emergiu dessa guerra decorrente do levantamento

primo execrável acto de barbarie di una guerra civile che nel 1936 si prepara a esplodere. Quella guerra vedrà lo scontro tra le forze repubblicane del Frente Popular e i *nacionales* di Mola e Franco, una lunga battaglia che susciterà la solidarietà di tutte le forze antifasciste d'Europa e non solo, che si uniranno alle *Brigadas Internacionales* per cercare di impedire la nascita di un nuovo regime di carattere nazionalista, diventando simbolo di resistenza transnazionale. Questa particolare carica simbolica di Lorca e, più un particolare, del suo execrável assassinio, è più che presente nel dialogo che Tabucchi istaura a posteriori con il poeta, ma convive con altre e più complesse sfaccettature, che hanno a che vedere con il suo universo poetico.

Tabucchi ha ricordato più volte il momento esatto in cui scelse di dedicarsi allo studio della lingua e della letteratura portoghese: era il 1964 e seduto su un treno che lo riportava a Pisa dopo un anno trascorso a Parigi, tenendo fra le mani una plaquette dal titolo *Bureau de Tabac* di un ancora quasi sconosciuto Fernando Pessoa. Tabucchi decise che non appena fosse arrivato a Pisa si sarebbe iscritto all'università per studiare la lingua di quel poeta straordinario. Purtroppo però, non ci ha lasciato indicazioni altrettanto precise in merito alla nascita del suo interesse per l'universo culturale spagnolo. Tuttavia, nel 1996, scrivendo degli anni universitari, Tabucchi ricorda alcuni dei suoi docenti di allora che segnarono in modo netto la sua formazione intellettuale. Oltre ai filologi Silvio Pellegrini e Luciana Stegagno Picchio, e all'italianista Silvio Guarnieri, la cui importanza è forse più facile da immaginare, lo scrittore ricorda anche la figura di Mario Mirri, professore di Storia moderna e contemporanea, ed ex-partigliano, «che tenne un memorabile seminario sulla guerra civile spagnola».<sup>3</sup> Il tema scelto da Mirri per le sue lezioni, sebbene possa oggi sembrare significativo come forse qualunque altro aspetto della storia del secolo breve, non lo era all'epoca dei fatti che stiamo raccontando: lo studio della guerra civile spagnola era essenziale per comprendere la allora ancora molto recente storia italiana ed europea, perché ultimo terreno di confronto da cui le forze antifasciste e democratiche erano uscite definitivamente sconfitte per opera dei totalitarismi che poco a poco avrebbero finito per dominare l'intero continente. Era inoltre un modo chiaro di posizionarsi contro il regime di Francisco Franco, nato da quella guerra scoppiata in seguito alla

militar de 26 de Julho de 1936. É possível, pois, que o seminário de Mirri, recordado por Tabucchi como «memorável», nessa altura tenha despertado nele um interesse particular por aquele período histórico e os seus protagonistas, passando a fazer parte da bagagem cultural com que descobriu a Espanha e o Portugal da época: embora não se saiba o ano exacto em que Tabucchi assistiu ao seminário de Mirri, segundo a sua mulher, Maria José de Lancastre, é provável que tenha sido em 1966 ou 1967<sup>4</sup>.

Tabucchi chega a Lisboa pela primeira vez em 1965. Nessa época, a maneira mais fácil para um jovem estudante universitário se deslocar a Portugal era, sem dúvida, de carro, percorrendo um longo itinerário através da França e da Espanha. Esta primeira viagem pela Península Ibérica, num *Fiat 500* e na companhia de um amigo, marca-o profundamente. Numa longa entrevista a Carlos Gumpert, Tabucchi ricorda que parou em Madrid e viu pela primeira vez *Las meninas* de Velázquez, o quadro que está na base do conto *O Jogo do Reverso*, premissa de muitos outros «reversos» que se manifestarão sucessivamente:

fue un encuentro que me deslumbró, porque fui consciente de que me hallaba ante la pintura más misteriosa del mundo [...]. Y me di cuenta entonces de que el cuadro que podía contemplar sin agotarlo, era el cuadro que yo prefería, era *mi* cuadro.<sup>5</sup>

## **2. Lisboa primeira parte: Federico García Lorca, poeta subversivo**

Nos anos seguintes, Tabucchi regressará a Portugal quase todos os anos. Em 1966 obtém uma bolsa de estudo para o curso de verão da Faculdade de Letras em Lisboa. Frequenta o ambiente cultural da capital e conhece os poetas portugueses Alexandre O'Neill e Mário Cesariny, cerca de vinte anos mais velhos do que ele. Tinham sido dois dos fundadores de um movimento surrealista tardio, nascido em Lisboa nos anos 40, um escândalo no panorama cultural tradicional e tradicionalista como era o português, sufocado pela censura salazarista. Os surrealistas portugueses e, assim, aqueles que de alguma forma gravitavam à volta desse grupo de escritores e intelectuais, representavam uma voz livre, nova e de ruptura. Tabucchi acabará por analisar esse movimento artístico na sua tese de licenciatura, num trabalho que dará depois origem a uma antologia poética em italiano publicada pela Einaudi em 1971<sup>6</sup>. O'Neill

sollevazione militare del 26 luglio 1936. È lecito supporre, dunque, che il seminario di Mirri, ricordato da Tabucchi come «memorabile», all'epoca avesse suscitato in lui un particolare interesse per quel periodo storico e i suoi protagonisti, entrando a far parte del bagaglio culturale con cui si recò alla volta della Spagna e del Portogallo di allora: sebbene non si conosca l'anno esatto in cui Tabucchi seguì le lezioni di Mirri, secondo quando ricorda sua moglie Maria José de Lancastre, è probabile che sia stato nel 1966 o il 1967.<sup>4</sup>

Tabucchi arriva a Lisbona per la prima volta nel 1965. A quel tempo, il modo più semplice per un giovane universitario di arrivare in Portogallo era senza dubbio in automobile, compiendo un lungo itinerario attraverso la Francia e la Spagna. Questo primo viaggio attraverso la Penisola Iberica, a bordo di una Fiat Cinquecento insieme a un amico, lo segna profondamente. In una lunga intervista rilasciata a Carlos Gumpert, Tabucchi ricorda di essersi fermato a Madrid e di aver visto per la prima volta *Las meninas* di Velázquez, quadro che sta alla base del già citato racconto *Il gioco del rovescio*, premissa di moltissimi altri «rovesci» che si sarebbero manifestati in seguito:

fue un encuentro que me deslumbró, porque fui consciente de que me hallaba ante la pintura más misteriosa del mundo [...] Y me di cuenta entonces de que el cuadro que podía contemplar sin agotarlo, era el cuadro que yo prefería, era *mi* cuadro.<sup>5</sup>

## **2. Lisbona parte prima: Federico García Lorca, poeta sovversivo**

Negli anni successivi al 1965, Tabucchi tornerà in Portogallo quasi ogni anno. Nel 1966 ottiene una borsa di studio estiva per Lisbona. Frequentando l'ambiente culturale della capitale, conosce i poeti portoghesi Alexandre O'Neill e Mário Cesariny, di una ventina d'anni più grandi di lui. Entrambi erano stati fra i fondatori di un tardivo movimento surrealista, nato a Lisbona negli anni Quaranta, dirompente in un panorama culturale tradizionale e tradizionalista come quello portoghese, soffocato dalla censura salazarista. I surrealisti portoghesi e così coloro che in qualche modo gravitavano attorno a quel gruppo di scrittori e intellettuali, rappresentavano una voce libera, nuova e di rottura. Tabucchi deciderà infine di studiare proprio quel movimento artistico nella sua tesi di laurea, lavoro che darà poi origine a un'antologia poetica in traduzione italiana che Einaudi pubblicherà

e Cesariny tornam-se importantes pontos de referência e de confronto intelectual para Tabucchi na sua primeira fase de descoberta da literatura portuguesa contemporânea, e continuarão a ser interlocutores preciosos nas décadas seguintes. Em particular com O'Neill, despontará uma profunda e duradoura amizade, testemunhada por cartas, entrevistas e da qual se encontram vários vestígios dentro da narrativa tabucchiana<sup>7</sup>.

Dada a proximidade geográfica e cultural entre os dois países ibéricos, muitos dos poetas e escritores portugueses que Tabucchi frequentou em meados dos anos 60 conheciam e admiravam os poetas espanhóis da *Generación del 98* e, claro, Federico García Lorca. A esse respeito, veja-se a nota biografica de O'Neill, editada pelo próprio Tabucchi para una antologia do poeta português em tradução italiana, pubblicata pela editora Guanda em finais dos anos 70:

Alexandre O'Neill nasceu em Lisboa a 19 de Dezembro de 1924 e em Lisboa vive e trabalha. É uma das presenças poéticas e intelectuais mais vivas e animadas da cultura portuguesa do pós-guerra, fundador, em 1948, do Movimento Surrealista Português (que depois abandonou polemicamente), animador e colaborador de revistas como *Unicórnio*, *Almanaque*, *Seara Nova*, corajosas e perseguidas mensageiras da Cultura democrática portuguesa durante a ditadura salazarista. Entre as várias profissões a que se dedicou para sobreviver (agente de seguros, vendedor ambulante, técnico de publicidade, tradutor), aquela que considera ter sido a experiência mais enriquecedora foi a de bibliotecário itinerante para a Fundação Gulbenkian de Lisboa, nos anos cinquenta, quando visitou as aldeias mais remotas de Portugal numa carrinha cheia de livros: foi despedido desse emprego por emprestar livros «não permitidos» à socapa: Marx, Bakunin, Lorca, Brecht, que nessa altura circulavam em Portugal em edições clandestinas. Actualmente, trabalha para uma editora e mantém uma coluna literária num jornal de Lisboa.<sup>8</sup>

É provável que Tabucchi fale aqui por experiência directa e que aquele extraordinário «traficante» de livros que foi O'Neill, na altura do seu emprego como «bibliotecário itinerante», também tenha sido responsável pelo renovado interesse de Tabucchi por Lorca, nesses seus primeiros anos de frequentação portuguesa. Sublinhe-se que, segundo Tabucchi, em Portugal, na década de 60, Lorca era considerado «subversivo», a par

nel 1971.<sup>6</sup> Sia O'Neill che Cesariny divengono per Tabucchi importanti punti di riferimento e di confronto intellettuale nella sua prima fase di scoperta della letteratura portoghese contemporanea, e resteranno preziosi interlocutori anche nei decenni a venire. In particolare con O'Neill nascerà un'amicizia profonda e duratura, testimoniata da lettere, interviste e di cui si trovano tracce evidenti anche all'interno della narrativa tabucchiana.<sup>7</sup>

Data la prossimità geografica e culturale tra i due paesi iberici, molti fra i poeti e gli scrittori portoghesi che Tabucchi frequenta alla metà degli anni Sessanta, conoscevano e ammiravano i poeti spagnoli della *Generación del '98* e, naturalmente, Federico García Lorca. Si legga, a questo proposito, la nota biografica di O'Neill, curata da Tabucchi stesso per l'edizione italiana di una sua antologia poetica, pubblicata da Guanda alla fine degli anni Settanta:

Alexandre O'Neill è nato a Lisbona il 19 dicembre 1924, e a Lisbona vive e lavora. È una delle presenze poetiche e intellettuali più vive e vivaci della cultura portoghese del dopoguerra, fondatore nel 1948 del Movimento surrealista portoghese (poi abbandonato polemicamente), animatore e collaboratore di riviste come *Unicórnio*, *Almanaque*, *Seara Nova*, valorosi e perseguitati corrieri della cultura democratica portoghese durante la dittatura salazarista. Fra i tanti mestieri che ha dovuto fare per campare (l'assicuratore, il commesso viaggiatore, il tecnico pubblicitario, il traduttore) quello che ritiene abbia costituito l'esperienza più arricchente è il bibliotecario ambulante per conto della Fondazione Gulbenkian di Lisbona, negli anni Cinquanta, allorché con un furgone pieno di libri visitò i più remoti villaggi del Portogallo: lavoro da cui fu licenziato perché sottobanco imprestava libri «non consentiti»: Marx, Bakunin, Lorca, Brecht, che allora circolavano in Portogallo in edizioni clandestine. Attualmente lavora per una casa editrice e tiene una rubrica letteraria sulla terza pagina di un quotidiano di Lisbona.<sup>8</sup>

È probabile che Tabucchi parlasse per esperienza diretta e che quello straordinario «spacciatore» di libri che fu O'Neill, ai tempi del suo lavoro come «bibliotecario ambulante», sia stato responsabile anche di un rinnovato interesse per Lorca da parte di Tabucchi, in quei suoi primi anni di frequentazioni portoghesi. Si noti bene che, stando a quanto riferito da Tabucchi, nel Portogallo degli anni Sessanta, Lorca era considerato un «sovversivo», alla pari di Brecht, Marx o Bakunin:

de Brecht, Marx ou Bakunin: uma razão mais para o ler, sem dúvida, principalmente nessa altura. Como recorda Maria José de Lancastre, ambos assistiram a duas representações de Lorca em Lisboa, ainda antes da Revolução dos Cravos, sob a direcção do espanhol Ángel Facio com o Teatro Experimental do Porto (TEP): *Bodas de sangre* (1970) e *La casa de Bernarda Alba* (1972), que o próprio Tabucchi menciona na sua monografia, *Il teatro portoghese del dopoguerra*, publicada em 1976<sup>9</sup>. Facio optara por atribuir o papel da personagem de Bernarda Alba a um actor e não a uma actriz, reforçando o carácter fracturante da peça lorquiana já de si perturbadora: é preciso não esquecer que o grande poeta espanhol transportava consigo o estigma de comunista e homossexual, atributos intoleráveis não só para a Espanha franquista, mas também para a censura portuguesa da época. *La casa de Bernarda Alba* de Facio teve pouco êxito no Portugal de 1972. A esse respeito, veja-se o importante depoimento de José Vidal Valente, colaborador do TEP nos anos em que Facio era encenador da companhia:

Aos 78 anos, José Vidal Valente foge dos jornais como o diabo da cruz. Não quer fotos, luzes da ribalta. Prefere os bastidores. Por entre luzes e sombras, contou, a contragosto, episódios dos «tempos gloriosos» do TEP vividos na Travessa Passos Manuel, no Porto, cujo teatrinho de bolso a PIDE farejava vezes sem conta. A última das quais, em 1972, durante *A Casa de Bernarda Alba*, de Lorca, encenada por Ángel Facio. O móbil do crime (mas havia crime?) foram uns cartazes expostos nas vitrinas das lojas a dar conta da peça. «Foi horróroso. Vieram cá com mandado de busca e levaram alguns cartazes. Disseram que tinham recebido denúncias de alguns católicos. Nunca percebi onde estava o atentado contra a moral cristã.»<sup>10</sup>

E Tabucchi escolherá precisamente uma fotografia da Bernarda Alba de Facio como imagem da capa do seu trabalho sobre o teatro português do pós-guerra.

Federico García Lorca, no Portugal salazarista entre os anos 60 e 70, é considerado um escritor incómodo, imoral e subversivo. Lorca, vítima do fascismo, poeta de ruptura, amigo de Dalí e Buñuel, conseguia ainda provocar a ira da censura, trinta anos após a sua morte. Mas não é só a força simbólica de Lorca a marcar Tabucchi e, como ele, os poetas portugueses que frequenta em Lisboa: há também o Lorca *flamenco y gitano*,

uma ragione in più per leggerlo, senza dubbio, soprattutto allora. Secondo quando ricorda ancora Maria José de Lancastre, i due assistettero a due rappresentazioni lorchiane a Lisbona, ancora prima della Rivoluzione dei Garofani, per la regia dello spagnolo Ángel Facio con il Teatro Experimental do Porto (TEP): *Bodas de sangre* (1970) e *La casa de Bernarda Alba* (1972), di cui lo stesso Tabucchi fa menzione nella sua monografia intitolata *Il teatro portoghese del dopoguerra*, pubblicata nel 1976.<sup>9</sup> Facio aveva scelto di fare interpretare il personaggio di Bernarda Alba da un attore invece che da un'attrice, conferendo maggiore forza di rottura alla già di per sé perturbante *pièce* di Lorca: non si deve dimenticare, infatti, che il grande poeta spagnolo si portava dietro lo stigma di essere comunista e omosessuale, attribuiti intollerabili non solo per la Spagna franquista, ma anche per la censura portoghese dell'epoca. *La casa de Bernarda Alba* di Facio ebbe un'accoglienza poco calorosa nel Portogallo del 1972. Si legga a questo proposito un prezioso ricordo di José Vidal Valente, collaboratore del TEP negli anni in cui Facio dirigeva la compagnia:

Aos 78 anos, José Vidal Valente, foge dos jornais como o diabo da cruz. Não quer fotos, luzes da ribalta. Prefere os bastidores. Por entre luzes e sombras, contou, a contra-gosto, episódios dos «gloriosos tempos» do TEP vividos na Travessa Passos Manuel, no Porto, cujo teatrinho de bolso a PIDE farejava vezes sem conta. A última das quais, em 1972, durante «*A Casa de Bernarda Alba*», de Lorca, encenada por Ángel Facio. O móbil do crime (mas havia crime?), foram uns cartazes expostos nas vitrinas das lojas a dar conta da peça. «Foi horroroso. Vieram cá com mandado de busca e levaram alguns cartazes. Disseram que tinham recebido denúncias de alguns católicos. Nunca percebi onde estava o atentado contra a moral cristã.»<sup>10</sup>

E Tabucchi, non a caso, sceglierà proprio una foto della *Bernarda Alba* di Facio come immagine di copertina del suo lavoro sul teatro portoghese del dopoguerra.

Federico García Lorca nel Portogallo salazarista a cavallo tra gli anni Sessanta e i Settanta, è considerato uno scrittore scomodo, immorale e sovversivo. Lorca, vittima del fascismo, poeta di rottura, amico di Dalí e Buñuel, aveva ancora la forza di suscitare le ire della censura, trent'anni dopo la sua morte. Ma non è solo la forza simbolica di Lorca a colpire Tabucchi e, come lui, i poeti portoghesi che

o poder dessa poesia ao mesmo tempo andaluz e universal, que irrompe humilde no ambiente da literatura espanhola do século xx, transformando-a para sempre. Lorca, de facto, subtrai do gueto do folclore um património artístico e cultural de enorme importância e torna-o seu, usando-o como meio para narrar o seu tempo: o resultado foram sonoridades poéticas nunca antes ouvidas que deixaram uma marca profunda na Espanha e no mundo. E que pela primeira vez, reconheceram dignidade a um povo para o qual nunca ninguém olhara com tamanho interesse e respeito: o povo *calé*, os *gitanos* da Península Ibérica.

A poesia de García Lorca é traduzida e publicada pela primeira vez em Portugal exactamente dez anos após a morte do poeta: em 1946, sai a primeira antologia de Lorca, editada pelo poeta e tradutor Eugénio de Andrade, ainda em circulação numa edição mais recente da Assírio & Alvim<sup>11</sup>. José Bento, um dos maiores tradutores portugueses da poesia espanhola do século xx, será o responsável por uma outra antologia publicada apenas em 1993. No prólogo, José Bento escreve que «em 1958 houve em Portugal um projecto de publicação da poesia completa, ou quase, de Federico García Lorca, para o qual me solicitaram a tradução de três livros: *Romancero Gitano*, *Poeta en Nueva York* e *El Divan del Tamarit*»<sup>12</sup>. O projecto, no entanto, nunca viu a luz do dia e, por isso, quase quarenta anos depois, José Bento decidiu publicar algumas das suas traduções de então. Este dado é muito importante, pois mostra o interesse que Lorca despertava no final dos anos 50 no ambiente literário e editorial português de vanguarda, do qual Alexandre O'Neill, futuro amigo de Tabucchi na década seguinte, foi um protagonista incontornável.

### 3. Lisboa segunda parte: o Lorca flamenco que vem do Brasil

Poder-se-ia, ou talvez, dever-se-ia dedicar um estudo à presença de Lorca na obra de Alexandre O'Neill. Neste contexto será essencial evocar uma prosa do poeta português publicada em Agosto de 1974, portanto imediatamente pós-revolucionária, intitulada «Recordando Antonio Machado»<sup>13</sup>. O'Neill começa por afirmar que é muito difícil para alguns falar sobre Machado sem falar também de Lorca, e logo a seguir cita uma afirmação do grande poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, com quem O'Neill conviveu especialmente no final dos anos 50 e no início dos anos 60: «É pena que os poemas de Lorca terminem sempre em beleza»,

frequenta a Lisboa: c'è anche il Lorca *flamenco y gitano*, la potenza di quella poesia andalusa e universale a un tempo che irrompe umile sulla scena della letteratura spagnola del Novecento cambiandola per sempre. Lorca, infatti, sottrae al ghetto del folclore un patrimonio artistico e culturale di enorme importanza, facendolo proprio, usandolo come chiave per raccontare il suo tempo: il risultato furono sonorità poetiche mai ascoltate prima che lasciarono un segno profondo, in Spagna e nel mondo. E che diedero per la prima volta dignità a un popolo cui nessuno mai aveva guardato con tanto profondo interesse e rispetto: il popolo *calé*, i *gitanos* della Penisola Iberica.

La poesia di García Lorca è tradotta e pubblicata per la prima volta in Portogallo dieci anni esatti dopo la morte del poeta: nel 1946 esce la prima antologia lorchiana, a cura dal poeta e traduttore Eugénio de Andrade, ancora in commercio nella più recente edizione Assírio&Alvim.<sup>11</sup> José Bento, fra i maggiori traduttori portoghesi di poesia spagnola del Novecento, ne curerà un'altra antologia che sarà pubblicata solo nel 1993. Nel prologo, José Bento scrive che «em 1958 houve em Portugal um projecto de publicação da poesia completa, ou quase, de Federico García Lorca, para o qual me solicitaram a tradução de três livros: *Romancero Gitano*, *Poeta en Nueva York* e *El Divan del Tamarit*».<sup>12</sup> Il progetto tuttavia non vide mai la luce, e così, quasi quarant'anni più tardi, Bento decide di pubblicare alcune delle sue traduzioni di allora. Questo dato è molto importante, perché mostra l'interesse che Lorca suscitava alla fine degli anni Cinquanta nell'ambiente letterario e editoriale portoghese d'avanguardia, di cui Alexandre O'Neill, futuro amico di Tabucchi nel decennio successivo, era un indiscusso protagonista.

### 3. Lisboa parte seconda: il Lorca flamenco che viene dal Brasile

Si potrebbe, o per meglio dire si dovrebbe, dedicare uno studio a sé sulla presenza di Lorca nella poesia e nella prosa di Alexandre O'Neill. Qui interessa senz'altro ricordare una prosa del poeta portoghese che risale all'agosto del 1974, immediatamente post-rivoluzionaria dunque, intitolata *Recordando Antonio Machado*.<sup>13</sup> O'Neill esordisce affermando come per taluni sia molto difficile parlare di Machado senza parlare anche di Lorca, per poi subito ricordare un'affermazione del grande poeta brasiliano João Cabral de Melo Neto, che O'Neill frequentò soprattutto alla fine



e que, a partir dessa afirmação, lhe tivesse respondido: «A Andaluzia é uma terra onde as pessoas se mostram só de perfil», pensando n'«aquele cigano com perfil de 'mulo joven' que Federico sensualmente fixou num dos seus poemas». O'Neill, muito provavelmente, cita Lorca de memória, ou melhor, cita a própria memória de Lorca, aquilo que do grande poeta andaluz lhe ficou *en la carne y en el alma*. Na «Ecena del Tenente Coronel», composição chave do *Poema del Cante Jondo*, encontra-se a descrição de um *gitanillo* com *mirada de mulo joven*, embora não se faça referência à posição de perfil. Lorca conta a história de um jovem *gitano* preso sem qualquer motivo por um sargento da Guardia Civil, prefiguração daquilo que será em seguida um autêntico estilema do Lorca do *Romancero*, o do confronto constante entre o povo *gitano* e a Guardia Civil<sup>14</sup>. A representação de perfil surge, contudo, num vigoroso primeiro plano do *Romancero*, mais exactamente em «Muerte de Antoñito el Camborio», onde se relata o assassinio do *gitano* referido no título, levado a cabo por outros quatro ciganos:

Tres golpes de sangre tuvo  
y se murió de perfil.  
Viva moneda que nunca  
se volverá a repetir.  
Un ángel marchoso pone  
su cabeza en un cojín.  
Otros de rubor cansado  
encendieron un candil.<sup>15</sup>

A primeira imagem poética de Lorca a que O'Neill se refere no seu texto é, pois, a de um *gitano* preso injustamente pela Guardia Civil, misturada com a de outro *gitano* que – este sim – morre de perfil, como uma *viva moneda*. A imagem da moeda sugere que Antoñito el Camborio, para Lorca, se torne imediatamente num herói, digno de figurar numa moeda, justamente em virtude da sua própria morte, e é precisamente esta imagem de ousadia do *gitano* que em 1974 O'Neill tinha em memória, sobrepondo-a à história do jovem assassinado pela Guardia Civil<sup>16</sup>. Voltemos ainda por um instante às palavras de O'Neill: por que motivo o poeta português desenvolve a sua reflexão sobre Machado e sobre Lorca a partir de uma citação de João Cabral de Melo Neto? Poderia ter citado críticos e tradutores portugueses de Lorca que, como dissemos, não faltavam. Porque é que, em vez disso, numa espécie de curto-circuito mais de dez anos depois da época em que,

degli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta: «É pena que os poemas de Lorca terminem sempre em beleza...», e che a partire da tale affermazione, gli avesse risposto: «A Andaluzia é uma terra onde as pessoas se mostram só de perfil...», pensando a «aquele cigano com perfil de «mulo joven» que Federico sensualmente fixou num dos seus poemas». O'Neill, con ogni probabilità, cita Lorca a memoria, o meglio, cita la propria memoria di Lorca, ciò che del grande poeta andaluso gli è rimasto *en la carne y en el alma*. Nella *Ecena del Tenente Coronel*, componimento chiave del lorchiano *Poema del Cante Jondo* si trova la descrizione di un *gitanillo* con *mirada de mulo joven*, sebbene non si faccia menzione della posizione di profilo. Lorca racconta la storia di un giovane *gitano* fatto prigioniero senza alcuna ragione da un sergente della Guardia Civil, prefigurazione di quello che diventerà in seguito un vero e proprio stilema del Lorca del *Romancero*, ovvero quello del confronto costante tra il popolo *gitano* e la Guardia Civil.<sup>14</sup> La raffigurazione di profilo emerge invece in un vigoroso primo piano del *Romancero*, più esattamente in *Muerte de Antoñito el Camborio*, dove si racconta dell'assassinio del *gitano* menzionato nel titolo, compiuto per mano di altri quattro gitani:

Tres golpes de sangre tuvo  
y se murió de perfil.  
Viva moneda que nunca  
se volverá a repetir.  
Un ángel marchoso pone  
su cabeza en un cojín.  
Otros de rubor cansado  
encendieron un candil.<sup>15</sup>

La prima immagine poetica di Lorca che O'Neill riferisce nella sua prosa è dunque quella di un *gitano* catturato ingiustamente dalla Guardia Civil, fusa con quella di un altro *gitano* che – questo sì – muore *de perfil*, come una *viva moneda*. L'immagine della moneta suggerisce che Antoñito el Camborio, per Lorca, divenga immediatamente un eroe, degno di essere raffigurato su una moneta, proprio in virtù della propria morte, ed è precisamente questa immagine di ardimento del *gitano* che nel 1974 O'Neill ha trattenuto nella propria memoria, sovrapponendola alla storia del giovane ucciso dalla Guardia Civil.<sup>16</sup> Si rifletta però ancora un istante sulle parole di O'Neill: per quale ragione il poeta portoghese sviluppa la propria riflessione su Machado e su Lorca da una citazione di João Cabral de Melo Neto? Avrebbe potuto

como referia Tabucchi, difundia a poesia de Lorca de forma semiclandestina, O'Neill ricorda una conversa tida precisamente com João Cabral?

É muito provável que tenha havido uma autêntica redescoberta do universo poético de Lorca, em particular do Lorca *flamenco* e *gitano* do *Romancero* e do *Cante Jondo*, e tenha começado a fermentar no seio da poesia portuguesa de vanguarda precisamente graças a um dos maiores poetas e intelectuais brasileiros do século xx. Embora as relações culturais entre o autor de *Morte e Vida Severina* e a Espanha, em particular a Andaluzia, sejam mais do que conhecidas, vale a pena resumir brevemente a questão.

Como se sabe, o poeta João Cabral de Melo Neto foi também um importante diplomata brasileiro. Em 1947, logo após ter iniciado a sua carreira, foi destacado para Barcelona. Após uma passagem por Londres, em 1953, foi chamado ao Brasil para se defender, juntamente com outros colegas, da acusação de pertencer a uma célula comunista infiltrada no Ministério dos Negócios Estrangeiros brasileiro. Em 1954, foi reintegrado e, em 1955, ganhou o prestigioso prémio Olavo Bilac da Academia Brasileira de Letras. Logo depois, parte novamente para Barcelona como cônsul-adjunto; daqui foi, em 1956, destacado para Sevilha, encarregado de realizar uma investigação histórica no importante Archivo General de Indias.<sup>17</sup> Em Sevilha, João Cabral descobre o universo andaluz mais profundo, o do *cante y del toreo*, marcadamente *gitano*, que surgirá, pujante, no seu imaginário poético alguns anos mais tarde e aí assentará até ao fim da sua vida. Durante a sua estada na Andaluzia, João Cabral também conviveu, entre Sevilha e Lisboa, com alguns poetas portugueses da sua geração com os quais logo estabeleceu uma profunda sintonia que se revela também na partilha de paixões e leituras<sup>18</sup>. É o caso do poema *O Cristo Cigano* de Sophia de Mello Breyner Andresen, escrito em 1959, apesar de publicado apenas em 1961, inspirado numa lenda andaluza contada à poeta portuguesa precisamente por João Cabral de Melo Neto, por ocasião do seu primeiro encontro em Sevilha. De acordo com Sophia de Mello Breyner, João Cabral contou-lhe a lenda na Basílica del Patrocinio, também chamada Basílica del Cristo del Cachorro, situada no icónico Barrio de Triana: em 1682, um *gitano* conhecido com o epíteto de *El Cachorro*, em estado de agonia na sequência de uma facada dada precisamente pelo artista, serviu

citare critici e traduttori portoghesi di Lorca che, come si è detto, non mancavano. Perché invece, come in una sorta di cortocircuito, passato ormai più di un decennio dall'epoca in cui, come raccontava Tabucchi, diffondeva la poesia di Lorca in forma semi-clandestina, O'Neill ricorda un dialogo avuto proprio con João Cabral?

A ben vedere, è molto probabile che una vera e propria riscoperta dell'universo poetico lorchiano, in particolare del Lorca *flamenco y gitano* del *Romancero* e del *Cante Jondo*, inizi ad agire all'interno della poesia portoghese di avanguardia proprio grazie a uno fra i più grandi poeti e intellettuali brasiliani del Novecento. Sebbene i rapporti culturali tra l'autore di *Morte e vida severina* e la Spagna, in particolare l'Andalusia, siano più che noti, varrà la pena di riassumere brevemente la questione.

Com'è noto, il poeta João Cabral de Melo Neto è stato anche un importante diplomatico brasiliano. Nel 1947, subito dopo aver intrapreso la propria carriera, è distaccato a Barcellona. Dopo un passaggio a Londra, nel 1953 è richiamato in Brasile per difendersi insieme ad altri colleghi dall'accusa di appartenere a una cellula comunista infiltrata nel Ministero degli Esteri brasiliano. Nel 1954 è reintegrato in servizio e nel 1955 vince il prestigioso premio Olavo Bilac della Academia Brasileira de Letras. Subito dopo, parte nuovamente alla volta di Barcellona come *consul adjunto* da dove viene poi, nel 1956, distaccato a Siviglia, con l'incarico di compiere alcune ricerche storiche presso l'importante Archivo General de Indias.<sup>17</sup> A Siviglia, João Cabral scopre l'universo andaluso più profondo, quello del *cante y del toreo*, marcadamente *gitano*, che emergerà poi con forza nel suo immaginario poetico qualche anno più tardi, permanendovi fino alla fine della sua vita. Durante il soggiorno andaluso, João Cabral frequenta, fra Siviglia e la vicina Lisbona, anche alcuni poeti portoghesi della sua generazione, con cui nasce subito una profonda sintonia che si traduce anche nella condivisione di passioni e letture.<sup>18</sup> Si pensi al poemetto *Cristo cigano* di Sophia de Mello Breyner Andresen, scritto nel 1959 anche se pubblicato solo nel 1961, ispirato a una leggenda andalusa raccontata alla poetessa portoghese proprio da João Cabral de Melo Neto, in occasione del loro primo incontro a Siviglia. Secondo quanto scrive Sophia de Mello Breyner, João Cabral le raccontò la leggenda nella *Basílica del Patrocinio*, detta anche *Basílica del Cristo del Cachorro*, sita nell'iconico *Barrio de Triana*: nel 1682, un *gitano* conosciuto

de modelo ao escultor Francisco Antonio Gijón para a execução do Cristo de madeira ainda hoje existente na igreja<sup>19</sup>. O poema de Sophia de Mello Breyner inspira-se na tradição ibérica do *romance*, mas mais evidente ainda é a influência da reinterpretação lorquiana dessa mesma tradição, manifestamente século xx e de vanguarda, onde as palavras se tornam símbolo essencial que actua dentro da poesia. A poeta portuguesa abre o seu *romance* com um curto poema de nove versos dedicado a João Cabral de Melo Neto e intitulado «A Palavra Faca». Sophia de Mello Breyner refere-se aqui ao uso da *palavra cortante como uma faca* do poeta brasileiro, longamente afiada pela prática da poesia. Todavia, a faca, na história do assassinio do *Cristo Cigano*, evoca intensamente o Lorca do *Romancero* e do *Cante Jondo*, onde o *cuchillo* e o *puñal gitanos* possuem o mesmo valor simbólico que se manifesta neste pequeno poema *hispalense* de Sophia, «atravessando a história / por João Cabral contada»<sup>20</sup>.

Por essa mesma altura, além de Sophia de Mello Breyner, João Cabral frequenta também Alexandre O'Neill. No ano seguinte ao encontro de Triana acima referido, graças ao interesse de O'Neill, a editora portuguesa Guimarães publicará a colectânea poética *Quaderna* de João Cabral de Melo<sup>21</sup>. Trata-se de uma colectânea de poemas escritos entre 1956 e 1959 em que, embora a recolha seja sobretudo de textos de inspiração pernambucana, ressoa inevitavelmente a primeira experiência sevilhana do poeta, concluída pouco antes. Aí encontramos por exemplo o poema «Estudos para Uma Bailadora Andaluza», em que João Cabral descreve magistralmente a força do *baile flamenco*, em especial de um dos *palos flamencos* mais célebres, a *siguiriya*<sup>22</sup>, esse «ritmo sin cabeza» personificado pela «muchacha morena» descrita precisamente por Lorca nessa maravilhosa pintura sonora que é *El paso de la siguiriya*, um dos textos mais simbólicos do *Poema del Cante Jondo*, de que voltaremos a falar adiante<sup>23</sup>. E surge ainda publicado, também em *Quaderna*, o célebre poema de João Cabral *A palo seco*, cujos primeiros versos rezam assim:

Se diz a *palo seco*  
o *cante* sem guitarra;  
o *cante* sem; o *cante*;  
o *cante* sem mais nada.<sup>24</sup>

O *cante a palo seco* é a expressão mais forte e primitiva do *cante flamenco*, sem

con l'epiteto de *El Cachorro*, ancora in agonia in seguito a una pugnalata sferratagli proprio dall'artista, servì da modello allo scultore Francisco Antonio Gijón per realizzare il cristo ligneo ancora oggi conservato nel tempio.<sup>19</sup> Il poemetto di Sophia de Mello Breyner s'ispira alla tradizione iberica del *romance*, ma ancor più evidente è l'influenza della reinterpretazione lorquiana di quella stessa tradizione, novecentesca e d'avanguardia, dove le parole si fanno simbolo essenziale che agisce dentro la poesia. La poetessa portoghese colloca in apertura al suo *romance*, una breve poesia di nove settenari, dedicata a João Cabral de Melo Neto e intitolata *A palavra faca*. Sophia de Mello Breyner si riferisce qui all'uso della parola *tagliante come un coltello* del poeta brasiliano, affilata a lungo attraverso la pratica della poesia. Tuttavia il coltello, nella storia di assassinio del *Cristo Cigano*, evoca con forza il Lorca del *Romancero* e del *Cante Jondo*, dove il *cuchillo* e il *puñal gitanos* hanno lo stesso importante valore simbolico che si manifesta anche in questo poemetto *hispalense* di Sophia «atravessando a história/ por João Cabral contada».<sup>20</sup>

Negli stessi anni, oltre a Sophia de Mello Breyner, João Cabral frequenta anche Alexandre O'Neill. L'anno successivo all'incontro di Triana di cui si è detto poc'anzi, proprio per interessamento di O'Neill, l'editore portoghese Guimarães pubblicherà la raccolta poetica *Quaderna* di João Cabral de Melo Neto.<sup>21</sup> Si tratta di una raccolta di poesie scritte tra il 1956 e il 1959 che, sebbene raccolga in gran parte testi d'ispirazione pernambucana, risente inevitabilmente della prima esperienza sivilhana del poeta, appena conclusa. Vi troviamo per esempio la lirica *Estudos para uma bailadora andaluza*, dove João Cabral descrive magistralmente la forza del *baile flamenco*, in particolare di uno dei *palos flamencos* più celebri, la *siguiriya*,<sup>22</sup> quel «ritmo sin cabeza» personificato dalla «muchacha morena» descritta proprio da Lorca in quella meravigliosa pittura sonora che è *El paso de la siguiriya*, uno dei testi più fortemente simbolici del *Poema del Cante Jondo*, su cui si tornerà a riflettere più avanti.<sup>23</sup> E ancora, sempre in *Quaderna*, è pubblicata la celebre lirica cabraliana *A palo seco*, i cui primi versi recitano così:

Se diz a *palo seco* o  
*cante* sem guitarra;  
o *cante* sem; o *cante*;  
o *cante* sem mais nada.<sup>24</sup>

acompanhamento musical, exceptuando por vezes certos tipos de percussão. São *palos secos* a *toná* e o *martinete*, dois ritmos muito antigos, de novo em voga graças ao grande intérprete e estudioso da tradição *flamenca* andaluza Antonio Mairena. *Gitano* de Sevilla, Mairena escreveu algumas das mais importantes páginas da história do *flamenco*, pelas quais recebeu em 1962 a *Llave de oro del flamenco*, o prémio mais prestigioso para um artista desta área. Basta ouvir uma só vez um *cantaor flamenco* entoar um *cante a palo seco* para compreender porque é que João Cabral fica fascinado, pelo valor humano universal que encerra, pela extraordinária força artística característica do *cante* mais arcaico, maravilhosamente descrita por Lorca na célebre conferência *Juego y teoría del duende*. Mas o adjetivo «seco» em João Cabral evoca de forma vigorosa a outra face da medalha, o outro universo geográfico e social que inspirava a sua poesia, especialmente quando inserido numa colectânea poética como *Quaderna*, dominada, como vimos, por paisagens do seu Pernambuco natal. E diz ainda:

A *palo seco* existem  
situações e objetos:  
Graciliano Ramos,  
desenho de arquiteto,

as paredes caiadas,  
a elegância dos pregos,  
a cidade de Córdoba,  
o arame dos insetos.

Nesta estrofe, é evidente o paralelo entre dois lugares distantes, mas ambos parte da geografia poética de João Cabral: o Nordeste do Brasil de onde é originário, na referência ao autor de *Vidas Secas*, e a Andaluzia do *cante*, representada, por sinédoque, pela cidade de Córdoba. Como observou o crítico brasileiro Antonio Carlos Secchin, os dois lugares são «marcados pelo valor comum de uma condição humana definida pelos signos de *carência* e do *menos*»<sup>25</sup> e é precisamente nesta característica essencial da condição humana que João Cabral encontra a sua principal inspiração para o seu discurso poético.

Mas voltemos à Lisboa dos anos 60 e aos seus poetas. Ainda em 1960, O'Neill publica a sua quarta antologia de poemas, também ele na editora Guimarães, *Abandono Vigiado*, que inclui um poema dedicado a João Cabral, «Saudação a João Cabral de Melo Neto», escrito em 1959 em homenagem

Il *cante a palo seco* è l'espressione più forte e primitiva del *cante flamenco*, privo di accompagnamento musicale, fatta eccezione talvolta per un qualche tipo di percussione. Sono *palos secos* la *toná* e il *martinete*, due ritmi molto antichi, portati di nuovo in voga dal grande interprete e studioso della tradizione *flamenca* andalusa Antonio Mairena. *Gitano* di Sevilla, Mairena scrive alcune fra le pagine più importanti della storia del *flamenco*, per le quali gli è attribuita la *Llave de oro del flamenco*, il premio più prestigioso per un artista di questa specialità, proprio nel 1962. Basta aver ascoltato un'unica volta un *cantaor flamenco* intonare un *cante a palo seco* per comprendere perché João Cabral ne rimane affascinato, per il valore universale, umano che racchiude in sé, per la straordinaria forza artistica propria del *cante* più arcaico, così meravigliosamente descritta da Lorca nella celebre conferenza *Juego y teoría del duende*. Ma l'aggettivo *seco* in João Cabral evoca potentemente l'altra faccia della medaglia, l'altro universo geografico e sociale da cui nasceva la sua poesia, specialmente se inserito in una raccolta poetica come *Quaderna*, dominata come si è detto da paesaggi della nativa regione brasiliana di Pernambuco. E infatti, recita ancora

A *palo seco* existem  
situações e objetos:  
Graciliano Ramos,  
desenho de arquiteto,

as paredes caiadas,  
a elegância dos pregos,  
a cidade de Córdoba,  
o arame dos insetos.

In questa strofa emerge con forza il parallelo fra due luoghi distanti, ma che fanno ugualmente parte della geografia poetica di João Cabral: il Nordeste del Brasile ci cui è originario, nel riferimento all'autore di *Vidas secas* e l'Andalusia del *cante* rappresentata, per sinédoche, dalla città di Cordova. Come ha notato il critico brasiliano Antonio Carlos Secchin, entrambi i luoghi risultano «marcados pelo valor comum de uma condição humana definida pelos signos da *carência* e do *menos*»<sup>25</sup> ed è proprio in questa caratteristica di essenzialità della condizione umana che João Cabral trova principale ispirazione per il suo discorso poetico.

Torniamo però alla Lisbona degli anni Sessanta e ai suoi poeti. Ancora nel 1960, O'Neill pubblica la

ao poeta amigo que admira e publica no seu país. Na estrofe em que mais directamente se refere ao estilo do poeta brasileiro, O'Neill remete explicitamente para esse modo de fazer poesia *a palo seco* já descrito pelo próprio João Cabral:

Prosaico: o não enfático,  
o que não mente a si mesmo,  
o que não escreve a esmo,  
o que não quer ser simpático,  
o que é *a palo seco*,  
o que não toma por outro  
mais fácil trajecto  
quando está diante do pouco,  
nem que seja um insecto.<sup>26</sup>

A essência andaluza *flamenca* que João Cabral fez sua, também para O'Neill o identifica e define no seu modo concreto de fazer poesia, em contraste com a retórica enfática da qual, segundo o poeta português, é preciso defender-se, seja ela determinada pela tradição conservadora, seja por uma excessiva incidência ideológica que ele censura aos poetas de formação marxista, dando como exemplo Pablo Neruda. O Lorca do *Cante Jondo* e do *Romancero* influencia deste modo a construção de um novo discurso poético português, nomeadamente graças a João Cabral de Melo Neto, que abriu uma nova porta a Lorca e à sua Andaluzia.

Quando Tabucchi chega a Portugal, depois de ter conhecido a Espanha, e se torna amigo de O'Neill, que empresta livros «não permitidos» de Lorca à socapa, tudo isso acabou de acontecer e talvez continue a acontecer. Convém lembrar que uma primeira leitura desse universo ibérico, artisticamente *prosaico*, essencial, *a palo seco*, já tinha tido lugar em Itália: para Tabucchi, de facto, a Espanha da Guerra Civil Espanhola apresentada pelo professor Mirri está sempre muito presente, codificada na literatura, não apenas pela poesia e pela vida de Lorca, mas também por Ernest Hemingway, escritor que conhece um novo grande sucesso na Europa dos anos 60. Ler Hemingway significava abrir-se à liberdade da literatura americana, mas também voltar a reflectir sobre a Guerra Civil Espanhola, através do filtro do que acontecera em Itália apenas 20 anos antes, entre 1943 e 1945. E a esse passado de resistência, para sempre immortalizado por Hemingway nos seus contos e romances de ambiente ibérico, vem juntar-se o universo lorquiano tão amado por João Cabral e pelos poetas portugueses, a Andaluzia mítica do *Romancero* e do *Cante*

sua quarta raccolta di poesie, anch'egli con l'editore Guimarães, intitolata *Abandono vigiado*, in cui è compresa una poesia dedicata proprio a João Cabral, dal titolo *Saudação a João Cabral de Melo Neto*, scritta nel 1959 a guisa di omaggio al poeta amico che ammira e fa pubblicare nel suo paese. Proprio nella strofe dove più direttamente si riferisce allo stile del poeta brasiliano, O'Neill rimanda esplicitamente a quel modo di fare poesia *a palo seco* già descritto dallo stesso João Cabral:

Prosaico: o não enfático,  
o que não mente a si mesmo,  
o que não escreve a esmo,  
o que não quer ser simpático,  
o que é *a palo seco*,  
o que não toma por outro  
mais fácil trajecto  
quando está diante do pouco,  
nem que seja um insecto.<sup>26</sup>

L'essenza andalusa *flamenca* che João Cabral ha fatto propria, anche per O'Neill lo identifica e lo definisce nel suo modo concreto di fare poesia, in antitesi all'enfasi retorica da cui secondo il poeta portoghese è necessario guardarsi, sia essa determinata dalla tradizione di stampo conservatore, sia da un'eccessiva incidenza ideologica che rimprovera a poeti d'impostazione marxista, citando come esempio quello di Pablo Neruda. Il Lorca del *Cante Jondo* e del *Romancero* agisce dunque nella costruzione di un nuovo discorso poetico portoghese, anche grazie di João Cabral de Melo Neto che ha aperto una nuova porta su Lorca e la sua Andalusia.

Quando Tabucchi arriva in Portogallo, dopo aver conosciuto la Spagna, e diventa amico di O'Neill che presta sottobanco i libri «non consentiti» di Lorca, tutto questo è, per così dire, appena accaduto e, forse, continua ad accadere. Sarà opportuno ricordare che una prima lettura di quell'universo iberico, artisticamente *prosaico*, essenziale, *a palo seco*, è già avvenuta in Italia: per Tabucchi, infatti, la Spagna della guerra civile spagnola presentatagli da Mirri è sempre ben presente, codificata in letteratura non solo dalla poesia e dalla vita di Lorca, ma anche da Ernest Hemingway, scrittore che conosce nell'Europa degli anni Sessanta una nuova grandissima fortuna. Leggere Hemingway significava aprirsi alla libertà della letteratura americana, ma anche riportare l'attenzione alla guerra civile spagnola, filtrata attraverso la lente di quella italiana, conclusasi da poco più di un ventennio.

*Jondo* «marcados [...] pelos signos da *carência* e do *menos*», sobre os quais um jovem intelectual italiano como Tabucchi reflecte ainda mais lucidamente graças às suas estadas em terras lusas. A realidade ibérica daqueles anos é uma realidade sombria, plúmbea, sufocante: os dois países estão sob uma ditadura fascista em que poetas e escritores não têm vida fácil, onde é necessário resistir e afiar as armas da sua inteligência para poder escrever o que se pensa. Ainda estão a monte os assassinos de Lorca e ainda estão por esclarecer as circunstâncias da sua morte quando Tabucchi chega a Lisboa, em meados da década de 60: o primeiro estudo biográfico dedicado a Lorca será publicado apenas em 1971<sup>27</sup>.

Tentámos até aqui reconstruir uma primeira rede de influências, contactos e consonâncias que terão marcado profundamente o percurso intelectual do jovem Tabucchi. Tentaremos agora reconstruir os seus efeitos na narrativa tabucchiana.

#### **4. Espanha entra em cena entre *La Pasionaria* e Hemingway**

Como muitas vezes acontece com os intelectuais que são sobretudo escritores, as paixões literárias mais autênticas e profundas acabam por impregnar a própria escrita. E nessas primeiras viagens pela Península Ibérica e a sua cultura, os encontros com os poetas e escritores dessa época vão produzindo o seu efeito até se depositarem, no início dos anos 80, no primeiro livro de contos publicado por Tabucchi, *O Jogo do Reverso* (1.<sup>a</sup> ed. italiana: 1981) onde Espanha e Portugal aparecem pela primeira vez. Em particular, como vimos, no conto epónimo, desencadeado pela visão de *Las meninas* de Velásquez, quase vinte anos antes no museu do Prado, e em «Dolores Ibarruri Chora Lágrimas Amargas», onde a *Pasionaria* da Guerra Civil Espanhola surge como personagem, reflectida na vida de um jovem chamado «Piticche», envolvido nos actos terroristas que caracterizam a Itália dos «anos de chumbo», contada pela mãe a um jornalista. Piticche – deturpação toscana do epíteto francês *petit* que lhe fora dado por um casal de judeus franceses refugiados ainda no tempo da guerra junto da família toscana da história –, embora possa parecer Tabucchi, certamente não é ele pois não fez as mesmas escolhas, embora talvez tenha partido de uma mesma «educação política». Conta-se que Rodolfo, pai de Piticche – e aqui estamos no campo da pura ficção – «tinha feito a Resistência, claro, e também a guerra

E a quel passato di resistenza, immortalato per sempre da Hemingway nei suoi racconti e nei suoi romanzi di ambientazione iberica, si unisce l'universo lorchiano amato da João Cabral e dai poeti portoghesi, l'Andalusia mitica del *Romancero* y del *Cante Jondo* «marcados [...] pelos signos da *carência* e do *menos*», su cui un giovane intellettuale italiano come Tabucchi riflette con ancora maggiore lucidità alla luce dei suoi soggiorni portoghesi. La realtà iberica di quegli anni è una realtà oscura, plumbea, soffocante: entrambi i paesi sono stretti nella morsa di una dittatura fascista in cui i poeti e gli scrittori non hanno vita facile, dove è necessario resistere e affilare le armi della propria intelligenza per riuscire a scrivere quel che si pensa. Gli assassini di Lorca sono ancora a piede libero e le circostanze della sua morte non sono ancora state chiarite quando Tabucchi arriva a Lisbona, a metà degli anni Sessanta: il primo studio biografico dedicato a Lorca sarà pubblicato solo nel 1971.<sup>27</sup>

Si è cercato fin qui di ricostruire una prima rete d'influenze, contatti e consonanze che con grande probabilità ha segnato profondamente il percorso intellettuale del giovane Tabucchi. Si cercherà ora di ricostruire il risultato del loro agire dentro la narrativa tabucchiana.

#### **4. La Spagna fa la sua comparsa tra *La Pasionaria* e Hemingway**

Come spesso succede agli intellettuali che sono principalmente scrittori, le passioni letterarie più vere e profonde finiscono con l'infiltrare la propria scrittura. E quei primi viaggi attraverso la penisola iberica e la sua cultura, gli incontri con i poeti e gli scrittori di quell'epoca agiscono fino a depositarsi, al principio degli anni Ottanta, nel primo libro di racconti pubblicato da Tabucchi, *Il gioco del rovescio* (1981), dove la Spagna e il Portogallo fanno la loro prima comparsa all'interno della narrativa tabucchiana. In particolare, come si è visto, nel racconto omonimo, scatenato dalla vista de *Las meninas* de Velásquez avvenuta, quasi vent'anni prima al museo del Prado e in *Dolores Ibarruri versa lacrime amare*, dove la *Pasionaria* della guerra civile spagnola compare come personaggio, riflesso nella vita di un giovane detto «Piticche», coinvolto nelle azioni terroristiche che caratterizzarono l'Italia degli anni di piombo, raccontata dalla madre a un giornalista. Piticche – storpiatura toscana dell'epiteto francese *petit* datogli da una coppia di ebrei francesi rifugiatasi ancora in tempo di guerra presso la famiglia della storia – anche

de Espanha, com as Brigadas Internacionais»<sup>28</sup>, demonstrando que, para Tabucchi, há uma profunda ligação entre as duas experiências de luta antifascista. Rodolfo era um socialista libertário e tinha combatido em Espanha ao lado da Pasionaria, de que se tornara amigo. Certo dia, porém,

tiveram uma discussão terrível, ela insultara-o e ele respondera que um dia ela havia de chorar amargamente os erros cometidos, falava dela com muita mágoa, dizia que se tinha vendido aos russos, que tinha feito coisas terríveis aos camaradas, era um sonhador o meu Rodolfo, foi isso que ensinou ao nosso filho.<sup>29</sup>

Rodolfo acabará por morrer em 1961, imediatamente após a construção do Muro de Berlim, numa altura em que toda a União Soviética se encontra em convulsão com as revelações de Khrushchev sobre as atrocidades cometidas pelos seus antecessores. E, nesse momento, Rodolfo recebe uma carta de Moscovo, assinada pela Pasionaria, que diz apenas: «Dolores Ibarruri chora lágrimas amargas». Como muitas vezes acontece na narrativa de Tabucchi, não se percebe se a carta é expressão do arrependimento da Pasionaria imaginado pelo autor ou, antes, inventado pelo próprio Piticche para serenar o pai doente; contudo, caracteriza indubitavelmente Ibarruri como personagem-símbolo da traição dos ideais libertários representados pela Guerra Civil Espanhola.<sup>30</sup> Na altura do lançamento de *O Jogo do Reverso*, Tabucchi já tinha publicado dois romances favoravelmente recebidos pela crítica, *Piazza d'Italia* (1.ª ed. italiana: 1975) e *Il piccolo naviglio* (1.ª ed. italiana: 1978), ainda muito próximos da tradição realista da literatura italiana *engagée*, ainda que *a posteriori* seja fácil aí vislumbrar o escritor que se manifestará mais decididamente a seguir. É, no entanto, com *O Jogo do Reverso* que os leitores encontram, pela primeira vez, a complexidade do imaginário tabucchiano, entrelaçado de lugares e culturas diferentes da sua realidade, dessa matéria social e humana que lhe servira para construir os seus dois primeiros romances<sup>31</sup>.

A já referida resposta de Tabucchi a Carlos Gumpert a propósito da primeira visão de *Las meninas* de Velásquez assume assim enorme importância: mostra inequivocamente que a experiência ibérica de Tabucchi, iniciada com a viagem realizada em 1965, foi decisiva na construção do seu universo narrativo. Tal como num Barolo «de guarda» se revelam os cheiros e os aromas

se potrebbe assomigliare a Tabucchi, certamente non è lui, perché non ne ha condiviso le scelte, pur partendo forse da una stessa «educazione politica». Si racconta che Rodolfo, padre di Piticche – e qui siamo assolutamente nel campo della finzione – «aveva fatto la Resistenza, certo e anche la guerra di Spagna con le Brigate Internazionali»,<sup>28</sup> evidenziando come per Tabucchi esista senza dubbio un legame profondo tra le due esperienze di lotta antifascista. Rodolfo era un socialista libertario, e in Spagna aveva combattuto a fianco della Pasionaria, di cui era diventato amico. Un giorno però

avevano avuto una lite furibonda, lei gli aveva detto brutte parole e lui le aveva risposto che un giorno lei avrebbe pianto amaramente sugli errori commessi, ne parlava con molta pena, diceva che si era venduta ai russi, che aveva commesso atrocità sui compagni, era un sognatore il mio Rodolfo, questo ha insegnato a nostro figlio.<sup>29</sup>

Rodolfo morirà nel 1961, subito dopo l'edificazione del Muro di Berlino, quando l'intera Unione Sovietica è in subbuglio per le rivelazioni di Kruscev riguardo alle atrocità commesse dai suoi predecessori. E in quel momento, da Mosca arriva per Rodolfo una lettera firmata dalla Pasionaria che recita solo: *Dolores Ibarruri versa lacrime amare*. Come spesso accade nella narrativa di Tabucchi, non è chiaro se la lettera sia un pentimento della Pasionaria immaginato dall'autore, o piuttosto inventato da Piticche stesso per far star meglio il padre malato, tuttavia caratterizza inequivocabilmente Ibarruri come personaggio simbolo del tradimento degli ideali libertari rappresentati dalla guerra civile spagnola.<sup>30</sup>

Al momento dell'uscita de *Il gioco del rovescio*, Tabucchi ha già pubblicato due romanzi accolti favorevolmente dalla critica, *Piazza d'Italia* (1975) e *Il piccolo naviglio* (1978), ancora molto vicini alla tradizione realistica della letteratura italiana *engagée*, sebbene a posteriori sia facile scorgervi lo scrittore che emergerà con più decisione in seguito. È però con *Il gioco del rovescio* che i lettori incontrano, per la prima volta, la complessità dell'immaginario tabucchiano, intriso di luoghi e culture diverse dalla sua realtà d'origine, da quella materia sociale e umana che gli era invece servita per costruire i suoi due primi romanzi.<sup>31</sup> La già citata risposta data da Tabucchi a Carlos Gumpert in merito alla prima osservazione de *Las meninas* di Velásquez assume così grande importanza: indica con chiarezza che l'esperienza

da casta Nebbiolo vindimada muitos anos antes, essa experiência ibérica começa a manifestar-se no início dos anos 80, nesse seu primeiro livro de contos. Em 1987, Tabucchi publicou na editora Sellerio a antologia de pequenos contos *Os Voláteis de Fra Angelico*. Vale a pena determo-nos num texto breve, «A Batalha de S. Romano», que, apesar do título sugestivo do famoso quadro de Paolo Uccello, é um conto que resulta claramente da experiência ibérica do jovem Tabucchi, logo a partir do seu início: «Teria gostado de te falar do céu de Castela». E logo a seguir aparece Hemingway:

foi há tantos anos, gostava de Espanha, *Colinas como elefantes brancos*, era como afastar a cortina feita de rolas de uma tasca um bocadinho suja e entrar num livro de Hemingway, era aquela a porta da vida, sabia a literatura como uma página de *Fiesta*.<sup>32</sup>

E a Espanha, através dos olhos da América mais revolucionária, manifesta-se também por meio das notícias de Orson Welles, que se encontrava a filmar *Falstaff* em plena meseta espanhola, em 1965, um cenário cinematográfico que o escritor visitou acidentalmente por ocasião da sua viagem. Neste conto, Tabucchi reflete sobre a memória, um dos temas mais recorrentes na sua produção, não só literária. O narrador observa o quadro de Paolo Uccello concentrando-se não tanto na pintura em si, mas na tentativa de dar um sentido à passagem do tempo que a sua moldura denuncia. E volta então a pensar naquela tarde na rua de Madrid onde Welles filmava o seu *Falstaff*, por onde Hemingway tinha passado, onde as suas personagens tinham sido jovens:

o seu verdadeiro sentido tinha-o só naquele momento, quando eu não sabia que sentido tinha, e agora esse sentido feito de juventude e Espanha oleográfica e romances de Hemingway, é já uma leitura daquilo que sou agora: à sua maneira, uma falsificação.<sup>33</sup>

A reflexão sobre o eu, sobre a própria identidade e, num certo sentido, sobre a verdade da própria existência é desencadeada pelas lembranças da primeira experiência ibérica de Tabucchi, que é sem dúvida literária, mas também realmente vivida, sempre através dessa *cortina de rolas* que é a própria literatura. Essa reflexão irrompe da memória, que, segundo os latinos, tinha a sua sede no coração e não na cabeça, como se pode depreender de uma pequena imprecisão de Tabucchi: a cortina do bar de *Colinas como*

iberica di Tabucchi, iniziata con quel viaggio compiuto nel 1965, è stata decisiva per la costruzione del suo universo narrativo. Come in un Barolo d'annata tornano a manifestarsi i profumi e i sapori del Nebbiolo vendemmiato molti anni prima, quella esperienza iberica inizia a rivelarsi al principio degli anni Ottanta, in quel suo primo libro di racconti.

Nel 1987 Tabucchi pubblica con Sellerio la raccolta di racconti intitolata *I volatili del Beato Angelico*. Vale la pena soffermarsi su un brevissimo testo, *La battaglia di San Romano* che, a dispetto del titolo evocativo del celebre quadro di Paolo Uccello, è un racconto che discende chiaramente dall'esperienza iberica giovanile di Tabucchi, fin dal suo incipit: «Avrei voluto parlarti del cielo di Castiglia». E subito arriva Hemingway:

era tanti anni fa, mi piaceva la Spagna, *Colline come elefanti bianchi*, era come spostare una tenda di turaccioli di un'osteria un po' sporca ed entrare in un libro di Hemingway, era quella la porta della vita, sapeva di letteratura come una pagina di *Fiesta*.<sup>32</sup>

E la Spagna attraverso gli occhi dell'America più rivoluzionaria si manifesta anche per mezzo della notizia di Orson Welles che girava *Falstaff* in mezzo alla meseta spagnola, proprio nel 1965, set cinematografico che lo scrittore visitò casualmente in occasione del suo viaggio. In questo racconto, dunque, Tabucchi riflette sulla memoria, tema fra i più ricorrenti della sua produzione, non solo letteraria. Il narratore del racconto, infatti, osserva il quadro di Paolo Uccello non tanto concentrandosi sulla pittura in sé, ma piuttosto nel tentativo di dare un senso al passare del tempo che la sua cornice rivela. E così torna a pensare a quel pomeriggio sulla strada di Madrid dove Welles girava il suo *Falstaff*, dove Hemingway era passato, dove i suoi personaggi erano stati giovani:

il suo vero senso lo aveva solo in quel momento, quando io non sapevo che senso aveva, e ora che era un senso fatto di giovinezza e Spagna oleografica e romanzi di Hemingway è una lettura di ciò che sono ora: è a suo modo un falso.<sup>33</sup>

La riflessione sul sé, sulla propria identità e, in un certo senso, sulla verità della propria esistenza, s'innescia grazie ai ricordi che scaturiscono direttamente dalla prima esperienza iberica di Tabucchi, che è senza dubbio letteraria, ma anche realmente vissuta, sempre attraverso quella particolare tenda di turaccioli che è la letteratura stessa. Essa erompe dalla memoria, quella che



*Elefantes Brancos*, um dos contos mais enigmáticos de Hemingway resultante da sua primeira experiência espanhola em meados dos anos 20, não é feita de rochas de cortiça, mas «made of strings of bamboo beads», «feita de feiras de contas de bambu»<sup>34</sup>. Tabucchi sobrepõe uma imagem que reteve na sua retina, por ser muito frequente nas tabernas da Península Ibérica, àquela deixada na sua memória pelo conto de Hemingway, porque essa memória literária, entretanto, se tornou uma memória íntima entrelaçada com a vivência, sem solução de continuidade.

Ainda em *Os Voláteis*, encontramos um segundo conto em que aparece La Pasionaria, isto é, «Carta de Mademoiselle Lenormand, Cartomante, a Dolores Ibarruri, Revolucionária». Desta vez, Ibarruri (ou seja quem for em vez dela) não manda uma carta, mas recebe-a. A cartomante de Napoleão, inventora do baralho *gitano* de *tarot* utilizado pelos quiromantes de todo o mundo para vaticinar o futuro, escreve-lhe do passado para a alertar a propósito do seu futuro<sup>35</sup>. A cartomante fala-lhe da solidão que terá de enfrentar ao optar por ir viver na União Soviética e fala-lhe das «traições» que sofrerá dos seus antigos companheiros das Brigadas Internacionais. Dolores pergunta incrédula: «Também o Francisco que ria como uma criança e cantava o *romancero*?»<sup>36</sup> E nesta pergunta incrédula que a Pasionaria dirige à autora de uma carta que chega do passado, graças a uma cartomante que lê o *tarot* com o baralho *gitano*, encontram-se pela primeira vez, na literatura de Tabucchi, a Guerra Civil Espanhola e a poesia de Lorca: porque, embora não possamos dizer com certeza que o *romancero* cantado por Francisco fosse o *Romancero gitano* de Lorca, é perfeitamente legítimo supô-lo.

### **5. Sonhos sonâmbulos. O povo calé e o assassinio de Federico García Lorca, poeta antifascista**

Se é verdade que a cartomante de Napoleão imaginada por Tabucchi não era cigana, era, no entanto, especialista nessas artes em que as mulheres *gitanas* sempre se destacaram: cartomancia e previsão do futuro. Anos mais tarde, num dos romances centrais da obra de Tabucchi, aparece outra mulher capaz de prever o futuro, mas desta vez é *gitana*: é a Velha Cigana de *Requiem*, que vende camisolas Lacoste falsas em frente do Cemitério dos Prazeres em Lisboa, onde o protagonista da «alucinação» imaginada por Tabucchi se

segundo i latini aveva la sua sede nel cuore e non nella testa, come si può evincere da una piccola imprecisione di Tabucchi: la tenda del bar di *Colline come elefanti bianchi*, uno dei racconti più enigmatici di Hemingway che nasce dalla prima esperienza spagnola compiuta a metà degli anni Venti, non è di turaccioli, bensì «made of strings of bamboo beads», ovvero «fatta di stringhe di cilindretti di bambù»<sup>34</sup>. Tabucchi sovrappone un'immagine che ha trattenuto nella sua retina, perché molto frequente nelle taverne della penisola iberica, a quella lasciata nella sua memoria dal racconto di Hemingway, perché quella memoria letteraria è divenuta ormai un ricordo intimo che s'intreccia al vissuto, senza soluzione di continuità.

Sempre ne *I volatili*, si trova un secondo racconto in cui compare La Pasionaria, ovvero *Lettera di Mademoiselle Lenormand, cartomante, a Dolores Ibarruri, rivoluzionaria*. Questa volta Ibarruri (o chi per lei) non invia una lettera, bensì la riceve. La cartomante di Napoleone, inventrice del mazzo *gitano* dei tarocchi utilizzati dai chiromanti di tutto il mondo per predire il futuro, le scrive dal passato per metterla in guardia dal suo futuro<sup>35</sup>. La cartomante le scrive della solitudine che dovrà affrontare dopo aver scelto di andare a vivere in Unione Sovietica e le parla dei «tradimenti» che subirà dai vecchi compagni delle Brigadas Internacionales. Dolores chiede, incredula: «Anche Francisco che rideva come un bambino e cantava il *romancero*?»<sup>36</sup>. Ecco che in questa domanda incredula che la Pasionaria rivolge all'autrice di una lettera dal passato, la guerra civile spagnola e la poesia di Lorca s'incontrano per la prima volta nella letteratura di Tabucchi, grazie a una cartomante che legge i tarocchi del mazzo *gitano*: perché se anche non possiamo affermare con certezza che il *romancero* cantato dal Francisco di Ibarruri fosse il *Romancero gitano* di Lorca, è più che lecito supporlo.

### **5. Sogni sonnambuli. Il popolo calé e l'assassinio di Federico García Lorca, poeta antifascista**

Se è vero che la cartomante di Napoleone immaginata da Tabucchi non era *gitana*, era comunque esperta in quelle arti in cui le donne *gitanas* eccellono da sempre: la cartomanzia e la predizione del futuro. Qualche anno dopo, in uno dei romanzi cardine dell'intera opera tabucchiana, compare un'altra donna in grado di predire il futuro, questa volta però *gitana*: è la Vecchia Zingara di *Requiem*, che vende Lacoste false davanti al Cemitério dos

dirige para visitar um amigo que já não está entre os vivos. E é aqui que os *gitanos*, ou melhor, o povo *calé* entra na narrativa de Tabucchi. A Velha Cigana, hierática e misteriosa, prevê o futuro do protagonista: fala de sonho e realidade, explicando-lhe que não se pode viver no limiar dessas duas dimensões, porque se corre o risco de vagarear como um sonâmbulo e transformar tudo em sonho, confundindo a vida com a morte. Algo de semelhante acontece em «Romance sonámbulo» de Lorca, um dos textos mais enigmáticos do *Romancero gitano*, onde se conta a história de um *gitano* contrabandista ferido pela Guardia Civil e que vai a casa da sua amada que, durante muito tempo, esperou por ele em vão<sup>37</sup>. Acompanhado pelo pai dela, o *gitano* descobre finalmente que a mulher se suicidara, afogada no poço, autêntica Ofélia *gitana*. O *gitano* está a morrer ou talvez já esteja morto, porque tem uma ferida que vai «desde el pecho hasta la garganta», até o pai da rapariga talvez já esteja morto, já que repete continuamente «Pero yo ya no soy yo. / Ni mi casa es ya mi casa». Neste enigmático *romance*, parece haver, à luz da inevitável lua, um encontro entre vivos e mortos, racionalmente inexplicável e só possível por ser *sonámbulo*, a mesma condição que experimenta o protagonista de *Requiem* e para a qual o alerta a Velha Cigana portuguesa.

Um ano após a publicação de *Requiem*, precisamente em *Sonhos de Sonhos*, um livro profundamente marcado pela dimensão onírica característica da narrativa de Tabucchi, Federico García Lorca aparece pela primeira vez como personagem literária. O título exacto do sonho por ele sonhado é *Sonho de Federico García Lorca, poeta e antifascista*: como veremos, Tabucchi explicita aqui pela primeira vez um elemento importante para a compreensão da sua paixão por Lorca. Vejamos o texto em pormenor.

Em primeiro lugar, convém recordar que Tabucchi considera Lorca um dos «artistas que amei»<sup>38</sup>, a par de Leopardi, Pessoa, Rimbaud, mas também Stevenson, Freud ou Caravaggio. Trata-se de «narrativas vigárias, de substituição», em que Tabucchi chama a «literatura a suprir o que se perdeu»<sup>39</sup> e onde o sonho intervém, por meio da literatura, fornecendo uma interpretação *a posteriori* da existência de quem sonha. No caso de Lorca, Tabucchi imagina que o poeta andaluz, numa noite de Agosto de 1936, sonha com a própria morte: como se vem a descobrir quando o poeta acorda, é a noite anterior ao seu assassinato.

Prazeres de Lisbona dove il protagonista di quella «allucinazione» immaginata da Tabucchi si reca per andare a far visita a un amico che non è più fra i vivi. Ed è qui che i *gitanos*, o per meglio dire, il popolo *calé*, fa il proprio ingresso nella narrativa di Tabucchi. La Vecchia Zingara, ieratica e misteriosa, predice al protagonista il suo futuro: parla di sogno e realtà, spiegando che non si può vivere nel limbo tra queste due dimensioni, perché si rischia di vagare come un sonnambulo e di trasformare tutto in sogno, confondendo la vita con la morte. Qualcosa di simile accade nel *Romance sonámbulo* di Lorca, uno dei testi più enigmatici del *Romancero gitano*, dove si racconta la storia di un *gitano* contrabbandiere ferito per mano della Guardia Civil che si reca dall'amata che lo ha atteso in vano per molto tempo.<sup>37</sup> Accompagnato dal padre di lei, il *gitano* scopre infine che la donna è morta suicida, affogata nel pozzo, vera e propria Ofelia *gitana*. Il *gitano* sta morendo o forse è già morto, perché ha una ferita che va «desde el pecho hasta la garganta» e anche il padre della ragazza forse è già morto, giacché ripete ossessivamente «Pero yo ya no soy yo. / Ni mi casa es ya mi casa». In questo enigmatico *romance* sembra avvenire, alla luce dell'immane luna, un incontro tra i vivi e i morti, inspiegabile razionalmente e possibile solo perché *sonámbulo*, quella stessa condizione che sperimenta il protagonista di *Requiem* e da cui la Vecchia Zingara portoghese lo mette in guardia.

Un anno dopo l'uscita di *Requiem*, proprio in *Sogni di sogni*, libro dove la dimensione onirica caratteristica della narrativa tabucchiana è assolutamente dominante, compare per la prima volta Federico García Lorca in qualità di personaggio letterario. Il titolo esatto del sogno da lui sognato è *Sogno di Federico García Lorca, poeta e antifascista*: come si vedrà, Tabucchi esplicita qui per la prima volta un elemento importante per comprendere la sua passione per Lorca. Esaminiamo il testo nel dettaglio.

In primo luogo si deve ricordare come Tabucchi consideri Lorca uno degli «artisti che ho amato»,<sup>38</sup> alla stregua di Leopardi, Pessoa, Rimbaud, ma anche Stevenson, Freud o Caravaggio. Si tratta di «narrazioni vicarie», dove Tabucchi chiama «la letteratura a supplire a ciò che è andato perduto»<sup>39</sup> e dove il sogno interviene, per mezzo della letteratura, a fornire un'interpretazione *a posteriori* dell'esistenza di chi sogna. Nel caso di Lorca, Tabucchi immagina che il poeta andaluso, in una notte di agosto del 1936, sogni la propria morte: come si

Lorca encontra-se no palco do seu pequeno teatro ambulante, de chapéu *mazantini*, o chapéu dos toureiros e dos *gitanos*, e toca melodias ao piano. Pedem-lhe que toque uma que fale de «duelos, laranjais, paixão e morte»<sup>40</sup>, segundo a mais pura tradição *flamenca*. Assim que a música termina, Federico levanta-se e começa a seguir um pequeno cão preto que parecia estar precisamente à espera dele. Derrubada a quarta parede, Federico aparece a atravessar os campos, sob a lua dos *gitanos*, rasgada por «um comprido e inútil muro branco»<sup>41</sup>. Aí encontra dúbios sujeitos armados, vestidos de castanho e de tricórnio na cabeça. Comanda-os «um anão monstruoso com uma cabeça cheia de protuberâncias» que lembra as figuras pintadas por Velásquez nos seus retratos de anões e bobos da corte de Carlos IV. O anão informa Lorca de uma condenação por traição que eles mesmos executarão. Lorca cospe-lhe na cara, num gesto de grande coragem e dignidade. O anão humilha Lorca tirando-lhe as calças e dizendo-lhe: «fêmea nojenta que te vestes de homem». Depois, põe-lhe uma pistola na boca e, nesta altura, Lorca acorda, pois batem à porta da sua casa à coronhada: vêm buscá-lo.

A primeira aparição da personagem de Lorca está, pois, intimamente ligada à representação da sua morte. No «Sonho de Federico García Lorca, Poeta e Antifascista», Lorca é antes de mais o poeta do *Romancero gitano* e o artista de teatro ambulante, mas também e sobretudo o poeta assassinado e barbaramente humilhado pelos seus algozes, com a cumplicidade da Guardia Civil, por ser *rojo y maricón*, isto é, antifascista e homossexual. Este pormenor da morte, os insultos proferidos pelos seus algozes, é referido pela primeira vez por um eminente cardiologista e escritor sevilhano, Francisco Vega Díaz, num artigo publicado no *El País* de 19 de Agosto de 1990, que por sua vez o tinha sabido de uma testemunha ocular do homicídio de Lorca<sup>42</sup>. Sendo Tabucchi um leitor regular do jornal espanhol, é provável que tenha lido este testemunho inédito, publicado passados exactamente cinquenta e quatro anos, e que este o não tenha deixado indiferente.

## **6. A coragem da juventude escreve o elogio fúnebre de García Lorca**

Dois anos depois do sonho de García Lorca, sai o segundo romance português de Tabucchi, aquele que o consagrará definitivamente, em Itália e no estrangeiro, como um dos mais importantes

scopre al risveglio del poeta, è la notte che precede il suo assassinio. Lorca si trova sul palco del suo teatrino ambulante, con un cappello *mazantini*, il cappello dei toreri e dei *gitanos*, e suona canzoni al pianoforte. Gli chiedono di suonarne una che parli di «duelli, aranceti, passioni e morte»,<sup>40</sup> secondo la più pura tradizione *flamenca*. Non appena termina la canzone, Federico si alza e si mette a seguire un piccolo cane nero che sembrava attendere proprio lui. La quarta parete si rompe e Federico si ritrova ad attraversare la campagna, sotto la luna dei *gitanos*, squarciata da «un lungo e inutile muro bianco».<sup>41</sup> Vi trova dei loschi figurati armati, vestiti di bruno e con un tricorno in testa. Li comanda «un nano mostruoso con la testa piena di bitorzoli» che ricorda le figure dipinte da Velásquez nei suoi ritratti di nani e buffoni della corte di Carlo IV. Il nano comunica a Lorca una condanna per tradimento di cui saranno loro stessi gli esecutori. Lorca gli sputa in faccia, con un gesto di grande coraggio e dignità. Il nano umilia Lorca, togliendogli i pantaloni e dicendogli «schifosa femmina che ti vesti da uomo». Poi gli mette una pistola in bocca e in quel mentre Lorca si sveglia perché picchiano con i calci di fucili alla porta di casa sua: sono venuti a prenderlo.

La prima apparizione del personaggio di Lorca è dunque fortemente connessa alla rappresentazione della sua morte. Nel *Sogno di Federico García Lorca, poeta e antifascista*, Lorca è in primo luogo il poeta del *Romancero gitano* e l'artista di teatro ambulante, ma anche e soprattutto il poeta ucciso e umiliato barbaramente dai suoi aguzzini, con la complicità della Guardia Civil, perché *rojo y maricón*, cioè antifascista e omosessuale. Questo particolare della morte, gli insulti lanciati dai suoi aguzzini, è riferito per la prima volta da un eminente cardiologo e scrittore savigliano, Francisco Vega Díaz, in un articolo pubblicato su «El País» del 19 agosto 1990, che lo aveva appreso a sua volta da un testimone oculare dell'assassinio di Lorca.<sup>42</sup> Essendo Tabucchi lettore regolare del quotidiano spagnolo, si può supporre che avesse letto quella testimonianza inedita, pubblicata a distanza di cinquantaquattro anni esatti, e che non lo avesse lasciato indifferente.

## **6. Il coraggio della gioventù scrive l'elogio funebre di García Lorca**

Due anni dopo il sogno di García Lorca, esce il secondo romanzo portoghese di Tabucchi, quello che indiscutibilmente lo consacra, in Italia e all'estero, come uno dei più importanti

escritores contemporâneos: *Afirma Pereira*. Os acontecimentos relatados no romance têm lugar em Lisboa em Julho de 1938. O romance tem como protagonistas a figura de Pereira, um homem de meia-idade responsável pela página cultural do imaginário jornal diário *Lisboa*, e o seu encontro com Monteiro Rossi, jovem de origem italiana, amante da literatura e antifascista. Pereira contrata Monteiro Rossi como colaborador do jornal *Lisboa* para escrever os elogios fúnebres de eminentes figuras da cultura, não obstante tudo levar a crer que não o devesse fazer. Graças a esse jovem, à sua coragem inconsciente e ao seu sacrifício, a vida de Pereira tomará um rumo inesperado, até para ele próprio. Como primeiro teste, Pereira sugere a Monteiro Rossi que escreva o elogio fúnebre de Bernanos ou de Mauriac. Para sua grande surpresa, Monteiro Rossi conhece bem Bernanos, «um homem corajoso, não tem medo de falar dos subterrâneos da sua alma»<sup>43</sup>. Efectivamente, Bernanos, embora tenha apoiado o golpe falangista em 1936, em 1938 publica *Les Grands Cimetières sous la lune*, texto em que denuncia a violenta repressão falangista na ilha de Maiorca, onde o escritor francês residia. Apesar da coragem de Bernanos, Monteiro Rossi diz a Pereira que preferirebbe scrivere un elogio fúnebre de García Lorca, e o velho giornalista aceita sem saber como nem porquê. O elogio fúnebre de Lorca, escrito por Monteiro Rossi, diz o seguinte:

Há dois anos, em circunstâncias misteriosas, deixou-nos o grande poeta espanhol Federico García Lorca. Suspeita-se dos seus adversários políticos, porque foi assassinado. O mundo inteiro continua a interrogar-se sobre as razões de uma acção tão bárbara.<sup>44</sup>

Evidentemente, Pereira critica a opção de falar da morte de Lorca, mas Monteiro Rossi objecta que o elogio fúnebre também fala de outras coisas, como por exemplo de *A Casa de Bernarda Alba* em que Lorca «lançava as suas farpas contra a catolicíssima Espanha»: é evidente que a referência a *Bernarda Alba* não é casual, uma vez que traz consigo a memória activa da *Bernarda Alba* de Facio que tanto irritara o regime português no início dos anos 70. Pereira teme o elogio de Lorca porque a guerra civil espanhola ainda não acabou e o governo português apoia o regime que Franco entretanto instaurou na maior parte do país. Monteiro Rossi e a sua namorada, Marta,

scrittori contemporanei: *Sostiene Pereira*. Le vicende raccontate nel romanzo si svolgono a Lisbona nel luglio del 1938. Il romanzo è centrato sulla figura di Pereira, uomo non più giovane e curatore della pagina culturale dell'immaginario quotidiano «Lisboa», e sul suo incontro con il giovane Monteiro Rossi, di origini italiane, amante della letteratura e antifascista. Pereira assume Monteiro Rossi come collaboratore, per scrivere per il «Lisboa» gli elogi funebri di eminenti personalità della cultura, nonostante tutto gli dia a intendere che non dovrebbe farlo. Grazie a quel giovane, al suo coraggio inconsciente e al suo sacrificio, la vita di Pereira prenderà una piega inattesa persino per lui stesso. Come prima prova per Monteiro Rossi, Pereira gli suggerisce di scrivere l'elogio funebre di Bernanos o di Mauriac. Con sua grande sorpresa, Monteiro Rossi mostra di conoscere bene Bernanos, «un uomo coraggioso, non ha paura di parlare dei sotterranei della sua anima».<sup>43</sup> Effettivamente Bernanos, nonostante avesse appoggiato la sollevazione falangista nel 1936, pubblica proprio nel 1938 *Les Grands Cimetières sous la lune*, pamphlet di denuncia della feroce repressione falangista sull'isola di Mallorca, dove lo scrittore francese risiedeva. Nonostante il coraggio di Bernanos, Monteiro Rossi però dice a Pereira che preferirebbe scrivere un elogio funebre di García Lorca e il vecchio giornalista, senza neppure sapere il perché, acconsente. L'elogio funebre di Lorca scritto da Monteiro Rossi recita così:

Due anni fa, in circostanze oscure, ci ha lasciati il grande poeta spagnolo Federico García Lorca. Si pensa ai suoi avversari politici, perché è stato assassinato. Tutto il mondo si chiede ancora come sia potuta avvenire una simile barbarie.<sup>44</sup>

Ovviamente Pereira critica la scelta di parlare della morte di Lorca, ma Monteiro Rossi obietta che l'elogio funebre parla anche di altro, come per esempio de *La Casa de Bernarda Alba* in cui Lorca «lanciava i suoi strali contro la cattolicissima Spagna»: senza dubbio la scelta di citare Bernarda Alba non è casuale, portando con sé la memoria attiva della Bernarda Alba di Facio che aveva tanto irritato il regime portoghese dei primi anni Settanta. Pereira teme l'elogio di Lorca perché la guerra civile spagnola è ancora in corso e il governo portoghese sostiene il regime che Franco ha ormai instaurato in gran parte del paese. Monteiro Rossi e la sua compagna, Marta, sono vicini ai repubblicani, che

estão do lado dos republicanos, que ajudam activamente a recrutar novas forças, na extrema tentativa de evitar o desenlace inelutável. Graças à proximidade com os dois jovens, Pereira acabará por tomar posição contra um regime cruel que assassina os intelectuais que, de algum modo, se lhe opõem. Em *Afirma Pereira*, a morte de Lorca, poeta antifascista, já descrita no *Sonho* de alguns anos antes, confirma-se enquanto símbolo da prepotência iníqua do poder autoritário sobre os opositores ou, mais simplesmente, da maioria sobre as minorias, sejam estas de natureza intelectual, política, étnica ou de orientação sexual.

### **7. Um cadáver sem cabeça e o aparecimento de Manolo o Cigano**

Dois anos após o sucesso mundial de *Afirma Pereira*, durante uma das suas estadias em Portugal, Tabucchi lê no jornal a notícia de um crime atroz, ocorrido nos arredores de Lisboa: a 7 de Maio de 1996, um jovem de 25 anos, Carlos Rosa, foi morto numa esquadra da Guarda Nacional Republicana (GNR) em Sacavém. O seu corpo foi encontrado num jardim público, decapitado, com sinais evidentes de tortura. É da leitura desta notícia que surge *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro*, romance ambientado no Porto e não já no cenário lisboeta. O protagonista desta história é um jovem filólogo chamado Firmino. Trabalha como repórter para sobreviver e dá por si a investigar um delito muito semelhante ao que realmente aconteceu em Sacavém. Ainda que o texto siga o modelo de uma típica *detective story*, Tabucchi desenvolve na verdade uma ampla reflexão filosófica sobre a justiça e, em particular, sobre a violação sistemática dos direitos humanos exercida contra as minorias. Na verdade, quem acaba por encontrar o cadáver decapitado nos arredores do Porto é um velho cigano, «Manolo o Cigano», cujo acampamento fica a umas centenas de metros do local onde se encontra o cadáver sem cabeça. O romance é dedicado a Manolo o Cigano, personagem fictícia, e ao juiz Antonio Cassese, jurista, ex-presidente do Tribunal Penal Internacional de Haia e amigo de Tabucchi.

Manolo o Cigano, escreve Tabucchi em nota no final do romance, mais do que uma personagem de ficção é antes uma entidade colectiva que se coagulou em entidade individual numa história; história essa à qual, no plano da chamada realidade, ele é alheio mas que por sua vez não é alheia (a história) às histórias inesquecíveis

aiutano attivamente nel tentativo di reclutare nuove forze, per scongiurare un epilogo che sembra ormai inelutabile. Grazie alla vicinanza con i due giovani, Pereira finirà per prendere posizione contro un regime feroce che assassina gli intellettuali che, in qualunque maniera, gli si oppongono. La morte di Lorca, poeta antifascista, già descritta nel *Sogno* di qualche anno prima, si conferma anche in *Sostiene Pereira* simbolo della ingiusta sopraffazione del potere autoritario su chi vi si oppone o, più semplicemente, della maggioranza sulle minoranze, siano esse di natura intellettuale, politica, etnica o di orientamento sessuale.

### **7. Un cadavere senza testa e la comparsa di Manolo il Gitano**

Due anni dopo il successo mondiale di *Sostiene Pereira*, durante uno dei suoi soggiorni portoghesei, Tabucchi legge sul giornale la notizia di un delitto efferato compiuto nei dintorni di Lisbona: il 7 maggio del 1996 un giovane di 25 anni, Carlos Rosa, è stato ucciso in una caserma della Guarda Nacional Republicana (GNR) di Sacavém. Il suo corpo è stato ritrovato in un parco pubblico, decapitato, con chiari segni di sevizie. Dalla lettura di questa notizia prende le mosse *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, romanzo di ambientazione portuense e non più lisboeta. Protagonista di questa storia è un giovane filologo di nome Firmino. Lavora come cronista per sbarcare il lunario e si ritrova a indagare su un caso molto simile a quello realmente avvenuto a Sacavém. Se anche il romanzo segue la falsa riga di una tipica *detective story*, Tabucchi vi sviluppa in realtà un'ampia riflessione di carattere filosofico sulla giustizia e, in particolare, sulla sistematica violazione dei diritti umani perpetrata ai danni delle minoranze. A ritrovare il cadavere decapitato nei dintorni di Porto, è infatti un vecchio zingaro chiamato Manolo il Gitano, il cui accampamento si trova a poche centinaia di metri dal luogo dove giace il cadavere senza testa. A Manolo il Gitano, personaggio di finzione e al giudice Antonio Cassese, giurista già Presidente del Tribunale Penale Internazionale dell'Aja e amico di Tabucchi, è dedicato questo romanzo.

Manolo il Gitano, scrive Tabucchi nella nota finale al romanzo, più che un personaggio di finzione è piuttosto una entità collettiva coagulatosi in una entità individuale in una storia alla quale, sul piano della cosiddetta realtà lui è estraneo, ma che per contro non è estranea

contadas por velhos ciganos numa tarde longínqua em Janas, durante a bênção dos animais, quando o povo nómada ainda possuía cavalos<sup>45</sup>.

Janas é uma pequena aldeia portuguesa na costa atlântica, poucos quilómetros a norte de Lisboa, entre Colares e Azenhas do Mar. Em Janas fica uma pequena capela circular única no seu estilo, edificada no século XVI sobre as ruínas de um templo romano dedicado à deusa Diana. A capela é dedicada a São Mamede de Cesareia, protector dos animais, tal como a deusa romana outrora celebrada naquele lugar. Diz-se que São Mamede, órfão de mãe, fora criado pelos animais e toda a vida fora pastor. Segundo o martirologio cristão, o dia do santo é 17 de Agosto e na capela de Janas tem lugar, desde tempos imemoriais, uma cerimónia tradicional de bênção do gado. A este ritual sempre acorreram muitos *calés*, tradicionalmente ligados à criação e ao comércio de gado, especialmente de cavalos e burros, profissão que, com o passar do tempo, se tornou quase inútil tal como todos os mesteres que durante séculos os reis de Portugal e de Espanha obrigaram os *Calés* a desempenhar – cesteiros, ferreiros e caldeireiros – forçando um povo inteiro a viver da venda ambulante e de pequenos negócios e atirando famílias inteiras para a pobreza. Como afirma na nota conclusiva de *A Cabeça Perdida*, Tabucchi assistiu à bênção do gado durante a festa de São Mamede em Janas e teve ocasião de ouvir os velhos *calés* contarem histórias que, muitas décadas depois, foram desaguar à personagem de Manolo o Cigano: de facto, Manolo aconselha Firmino a ir a Janas para assistir ao ritual da bênção, explicando detalhadamente ao jovem filólogo em que consiste o ritual de 17 de Agosto<sup>46</sup>.

Os *Calés* e os *Rom*, que se estabeleceram na Península Ibérica no século XV, sempre se consideraram um único povo, sem grandes distinções entre os que habitavam de um lado ou do outro da fronteira entre Portugal e Espanha, que atravessavam – e ainda atravessam – com frequência. Nas primeiras páginas de *A Cabeça Perdida*, diz-se que Manolo «só conhecia aquela luz ibérica branca e ofuscante, a luz da sua Andaluzia e a luz de Portugal»<sup>47</sup>. Pouco a pouco, vamos percebendo que o velho cigano é de origem andaluza e foi parar àquele acampamento perto do Porto empurrado com outros membros do seu clã porque

eram escorraçados de um lado para o outro, agora que em Espanha não os queriam, e em Portugal,

(la storia) a certe indimenticabili storie ascoltate dalla voce di vecchi gitani un lontano pomeriggio a Janas, durante la benedizione delle bestie, quando il popolo nomade possedeva ancora i cavalli.<sup>45</sup>

Janas è un piccolo paese portoghese sulla costa atlantica, a pochi chilometri a nord di Lisbona, fra Colares e Azenhas do Mar. A Janas si trova una cappella a pianta circolare unica nel suo genere, edificata probabilmente nel Cinquecento sulle rovine di un tempio romano dedicato alla dea Diana. La cappella è intitolata a São Mamede, cioè San Mamete di Cesareia, santo protettore degli animali così come la dea romana a suo tempo celebrata in quel luogo. Si narra che San Mamete, rimasto orfano di madre, fosse stato nutrito dagli animali e che fosse sempre vissuto come pastore. Secondo il martirologio cristiano, il giorno a lui dedicato è il 17 agosto e presso la cappella di Janas si celebra da tempo immemorabile una tradizionale cerimonia di benedizione del bestiame. Tale rituale è sempre stato frequentato da moltissimi *calé*, tradizionalmente dediti all'attività di allevatori e commercianti di bestiame, in particolare di cavalli e muli, professione che col tempo era diventata pressoché inutile così come tutti gli altri mestieri che nei secoli passati i re di Spagna e Portogallo avevano costretto i *calé* a svolgere – cestai, fabbri e calderai – costringendo un intero popolo a vivere di vendite ambulanti e piccoli affari e condannando famiglie intere alla povertà. Come dichiara nella nota conclusiva de *La testa perduta*, Tabucchi assistette alla benedizione del bestiame durante la festa di São Mamede a Janas ed ebbe l'occasione di ascoltare i vecchi *calé* raccontare storie che, molti decenni dopo, sono confluite nel personaggio di Manolo il Gitano: non a caso, Manolo suggerisce a Firmino di andare a Janas per assistere al rituale della benedizione, spiegando in modo dettagliato al giovane filologo in cosa consistesse il rituale del 17 di agosto.<sup>46</sup>

I *calé* ovvero i *rom* stanziatisi nella Penisola Iberica nel XV secolo, si sono sempre considerati un unico popolo, senza fare troppe distinzioni tra coloro che abitavano da un lato o dall'altro della frontiera da Spagna e Portogallo, che valicavano – e valicano – con frequenza. Nelle prime pagine de *La testa perduta* si dice che Manolo «conosceva solo quella luce iberica bianca e accecante, la luce della sua Andalusia e la luce del Portogallo».<sup>47</sup> Poco a poco, comprendiamo che il vecchio *gitano* è di origine andalusa, e si è ritrovato in quell'accampamento nei pressi di Porto spinto con altri del suo clan perché

onde se tinham refugiado, talvez ainda menos, agora que já não era possível fabricar pulseiras e mantilhas, agora que para sobreviverem só lhes restava roubar aqui e acolá e pedir esmola nas ruas, que porra de Rei era ele, o Manolo?<sup>48</sup>

Na altura da escrita de *A Cabeça Perdida*, parece evidente que Tabucchi terá aprofundado significativamente os seus conhecimentos sobre o povo *calé*, em relação ao primeiro fascínio revelado em *Requiem*: a língua falada por Manolo o Cigano, tal como a dos ciganos das farsas de Gil Vicente, é pontilhada de termos *aloglotas* que, como ele próprio explica, provêm da chamada *geringonça*, ou seja, o que resta em português da língua original dos *Calés*, progressivamente desaparecida na sequência das inúmeras perseguições de que foram vítimas. Para tornar mais credível a língua de Manolo o Cigano, Tabucchi terá certamente consultado aquele que é ainda o mais importante estudo dedicado aos *calés* de Portugal, *Os Ciganos de Portugal* de F. Adolfo Coelho, cuja primeira edição remonta a 1892, e de que foi publicada uma nova edição em 1995: todos os termos utilizados por Manolo, como *baguines* para dizer «dinheiro» ou *cagarrão* para dizer «prisão», se encontram no glossário de Coelho dedicado à *geringonça* dos ciganos portugueses<sup>49</sup>. Há ainda mais um detalhe interessante em relação à personagem de Manolo o Cigano em *A Cabeça Perdida*: como o próprio diz, provém das *cuevas* de Granada, a cidade de Federico García Lorca. Manolo o Cigano é, pois, uma entidade colectiva condensada numa identidade individual proveniente das histórias ouvidas na capela de Janas, mas ao mesmo tempo possui uma inequívoca ascendência lorquiana. *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro* chegou às livrarias a 11 de Março de 1997. Cerca de um ano mais tarde, a 25 de Maio de 1998, Tabucchi abrirá em Granada, como vimos, os trabalhos do congresso sobre Lorca, com a leitura de um conto inédito: acabamos de voltar ao nosso ponto de partida.

### **8. Dois gitanos vingam Federico García Lorca, poeta antifascista**

O conto inédito que Tabucchi lê a 25 de Maio de 1998 tem por título «Diecinueve de agosto». A história começa num local de que já falámos, a capela circular de Janas: certa noite de Agosto banhada pela luz da lua, um *gitano* conta a um *payo* (ou a um *gajo*, como se diz em português) a história de

erano costretti a vagare, ora che in Spagna gli rendevano la vita impossibile, e in Portogallo, dove si erano rifugiati forse ancora di più, ora che non c'era più la possibilità di fabbricare monili e mantiglie, ora che dovevano arrangiarsi con piccoli furti e accattonaggi, che cazzo di Rey era lui, il Manolo?<sup>48</sup>

Al momento della stesura de *La testa perduta* appare evidente che Tabucchi abbia approfondito notevolmente la propria conoscenza del popolo *calé*, rispetto alla prima fascinazione che aveva rivelato in *Requiem*: la lingua parlata da Manolo il Gitano, come quella dei *ciganos* delle *farsas* di Gil Vicente, è punteggiata di termini *aloglotti* che, come egli stesso spiega, provengono dalla *geringonça*, ovvero ciò che resta in portoghese della originaria lingua dei *calé*, progressivamente scomparsa in seguito alle innumerevoli persecuzioni di cui furono vittime. Per rendere credibile la lingua di Manolo il Gitano, Tabucchi consulta certamente quello che è ancora il più importante studio dedicato ai *calé* del Portogallo, *Os ciganos de Portugal* di F. Adolfo Coelho, la cui prima edizione risale al 1892, ma di cui fu pubblicata una nuova edizione nel 1995: tutti i termini utilizzati da Manolo, come *baguines* per denaro o *cagarrão* per prigioniero, si trovano nel glossario di Coelho dedicato alla *geringonça* dei *ciganos* portoghesi.<sup>49</sup> C'è poi un ultimo particolare che è importante riferire in merito al personaggio di Manolo il Gitano ne *La testa perduta*: come racconta lui stesso, proviene dalle *cuevas* di Granada, la città di Federico García Lorca. Manolo il Gitano è dunque un'entità collettiva coagulata in un'identità individuale che discende dalle storie udite nella cappella di Janas, ma ha anche un'inequivocabile ascendenza lorquiana. *La testa perduta di Damasceno Monteiro* esce in libreria l'11 marzo 1997. Poco più di un anno dopo, il 25 maggio 1998, come si ricorderà, Tabucchi aprirà a Granada i lavori del convegno su Lorca, con la lettura di un racconto inedito: eccoci ritornati al punto da cui eravamo partiti.

### **8. Due gitanos vendicano Federico García Lorca, poeta antifascista**

Il racconto inedito che Tabucchi legge il 25 maggio 1998 s'intitola *Diecinueve de agosto*. La storia ha inizio in un luogo di cui si è già parlato, la cappella circolare di Janas: in una notte di agosto bagnata dalla luce della luna, un *gitano* racconta a un *payo* (o a un *gajo* come si dice in portoghese) la storia di una vendetta compiuta molti anni prima nei dintorni di Granada. Il *gitano* che racconta,

uma vingança consumada muitos anos antes nos arredores de Granada. O *gitano* narrador dessa noite de luar chama-se Manolo e nessa altura morava nas *cuevas* de Granada: a vingança que consuma na companhia do seu primo Paco é a do poeta «que fala de nós»<sup>50</sup>. O protagonista do conto com que Tabucchi abre o congresso sobre Lorca é o próprio Manolo o Cigano, uma entidade coletiva aqui condensada numa personagem que foi testemunha da morte de Lorca e amigo do seu imaginário vingador, e a história da vingança de Lorca torna-se uma daquelas que ouviu Tabucchi em Janas, certa noite de Agosto, muitos anos antes. O conto é dedicado à memória do poeta português Ruy Cinatti que, segundo Tabucchi, «me levou a conhecer Janas»<sup>51</sup>. Cinatti foi um poeta português da geração de Sophia de Mello Breyner Andersen e Alexandre O'Neill, com os quais convivia e através dos quais Tabucchi o conheceu: é pois provável que a festa de São Mamede em Janas faça parte dessa memória ibérica de Tabucchi, no seio da qual descobrimos as raízes da sua paixão por García Lorca e, conseqüentemente, pelo povo *calé* que Tabucchi vê como cada vez mais ameaçado pela sociedade contemporânea.

«Diecinueve de agosto» é um conto inteiramente construído com estilemas lorquianos. Manolo fala na primeira pessoa e introduz a narrativa referindo-se imediatamente à Lua, o astro que o seu povo observa «há tanto tempo, mais ainda do que o teu poeta que te ouvi declamar esta noite»<sup>52</sup>: Tabucchi imagina que a personagem a quem Manolo conta a sua história de vingança acabou de declamar, em Janas, versos de Federico García Lorca, talvez mesmo o célebre «Romance de la luna». Continua depois citando «El Paso da la *siguiriya*»<sup>53</sup>, de que falámos anteriormente a propósito de João Cabral de Melo Neto. A *siguiriya* é um *cante* trágico, dos mais antigos, que começa com o célebre *quejío*, a lamentação *flamenca* que visa criar empatia com quem ouve de modo a sentir o sofrimento de quem canta: é um ritmo suspenso que Lorca considera *sin cabeza*, um ritmo que nunca chega e que «tiene el corazón de plata / y un puñal en la diestra». Tabucchi escreve:

Há quem dance com a cabeça, percebes?, mas aquelas bailarinas não prestam para nada, é uma emoção fria, uma mulher a sério precisa desta parte aqui, de trás, percebes, precisa do ritmo que tem o coração de prata e um punhal na mão direita e que a lua recolherá, como dizia o nosso poeta.<sup>54</sup>

in una notte di luna, si chiama Manolo e a quel tempo abitava le *cuevas* di Granada: la vendetta che compie insieme al suo *primo* Paco è quella del poeta «che parla di noi».<sup>50</sup> Il protagonista del racconto con cui Tabucchi inaugura il congresso lorchiano è ancora lo stesso Manolo il Gitano, entità collettiva coagulatesi qui in un personaggio che è stato testimone della morte di Lorca e amico del suo immaginario vendicatore, e la storia della vendetta di Lorca diviene una di quelle ascoltate da Tabucchi a Janas, una notte di agosto di molti anni prima. Il racconto è dedicato alla memoria del poeta portoghese Ruy Cinatti che, scrive Tabucchi, «mi fece conoscere Janas».<sup>51</sup> Cinatti è stato un poeta portoghese della generazione di Sophia de Mello Breyner Andersen e Alexandre O'Neill, amici che frequentava e tramite i quali Tabucchi lo aveva conosciuto: si può avanzare dunque l'ipotesi che anche la festa di São Mamede a Janas appartenga a quella memoria iberica di Tabucchi entro i confini della quale abbiamo rintracciato le radici della sua passione per García Lorca e, di conseguenza, anche per il popolo *calé* che Tabucchi avverte come sempre più minacciato dalla società contemporanea.

*Diecinueve de agosto* è un racconto intessuto interamente su stilemi lorchiani. Manolo parla in prima persona e introduce la narrazione facendo immediatamente riferimento alla luna, astro che il suo popolo guarda «da tanto tempo, anche più del tuo poeta che ti ho sentito recitare stasera»:<sup>52</sup> Tabucchi immagina dunque che il personaggio cui Manolo racconta la sua storia di vendetta abbia appena recitato, a Janas, dei versi di Federico García Lorca, forse proprio il celebre *Romance de la luna*. Prosegue poi citando *El paso de la siguiriya*,<sup>53</sup> di cui si è parlato in precedenza a proposito di João Cabral de Melo Neto. La *siguiriya* è un *cante* tragico, tra i più antichi, che inizia con il celebre *quejío*, il lamento flamenco che ha lo scopo di creare empatia con chi ascolta perché possa sentire la sofferenza di chi canta: è un ritmo sospeso, che Lorca definisce *sin cabeza*, un ritmo che non arriva mai e che *tiene el corazón de plata / y un puñal en la diestra*. Scrive Tabucchi:

C'è chi balla con la testa, intendi?, ma quelle ballerine lì non servono a niente, è un'emozione fredda, per una donna vera ci vuole questa parte qui, di dietro, intendi, ci vuole il ritmo che ha il cuore d'argento e un pugnale per la mano destra e che la luna raccoglierà come diceva il nostro poeta.<sup>54</sup>



A descrição da morte do poeta é muito semelhante à que surge representada no «Sonho de Federico García Lorca»: aqui não encontramos um anão monstruoso, mas «um oficialeco» que lhe chama com desprezo «poeta dos vermelhos» e, tal como acontecia no «Sonho...», García Lorca cospe na cara do seu assassino pouco antes de ser morto. Há, no entanto, uma diferença substancial entre a representação de Lorca neste conto com que Tabucchi abre os trabalhos do grande congresso de Granada e o «Sonho...» imaginado alguns anos antes: aqui um *gitano* que representa todo o seu povo vinga o assassinio do poeta Federico García Lorca às mãos da barbárie fascista. É ainda a morte de Lorca que inquieta Tabucchi, violência contra a qual temos de lutar, em nome de todos aqueles que encontram a sua própria voz naquele poeta.

Sobre essa jornada de estudos na Universidade de Granada, Tabucchi escreverá pouco tempo depois uma resenha para o jornal *Corriere della Sera* de 31 de Maio de 1998, com o título «García Lorca, il poeta assassinato». O artigo em questão insere-se no âmbito de uma polémica mais ampla, que tinha lugar há alguns meses nas páginas de vários jornais italianos, sobre a memória histórica da Guerra Civil Espanhola e do regime de Francisco Franco<sup>55</sup>. O assassinio de Lorca é descrito neste texto como símbolo da opressão e da violência autoritária sobre cuja base se consolidou o longo regime de Franco, do mesmo modo que o povo *gitano* por ele celebrado se consolida como símbolo de liberdade e, assim, vítima dessa mesma opressão que conhece há séculos. Tabucchi intervém novamente a 30 de Junho nas páginas do *Corriere della Sera* com um artigo intitulado «Franchismo, lettera agli amici spagnoli»: com o afectuoso epíteto de «amigos espanhóis», quer dizer aquela parte da cultura e da sociedade espanhola que, apesar da violência do regime de Franco, sempre defendeu a liberdade e os valores democráticos, os mesmos em que acreditava o Rodolfo de «Dolores Ibarruri Chora Lágrimas Amargas». A 26 de Julho de 1998, Tabucchi assinou um novo artigo no *Corriere della Sera*, com o título «Antifranchismo, la cultura contro la barbarie». Desta vez, Tabucchi foca-se no facto de que, para além da oposição armada das Brigadas Internacionales, não faltou, na altura da Guerra Civil Espanhola, a acção determinada do mundo da Cultura. Recorda, em particular, o Segundo Congresso Internacional dos Escritores, que se

La descrizione della morte del poeta è molto simile a quella già rappresentata nel *Sogno di Federico García Lorca*: qui non troviamo un nano mostruoso ma «un ufficialetto» che lo chiama comunque con disprezzo «poeta dei rossi» e così come accadeva nel *Sogno*, García Lorca sputa in faccia al suo assassino poco prima di essere ucciso. Vi è, tuttavia, una differenza sostanziale tra la rappresentazione della morte di Lorca in questo racconto con cui Tabucchi apre i lavori del grande congresso granadino, rispetto al *Sogno* immaginato alcuni anni prima: qui un *gitano* che rappresenta tutto il suo popolo vendica l'assassinio del poeta Federico García Lorca compiuto dalla barbarie fascista. È ancora la morte di Lorca a inquietare Tabucchi, un sopruso contro il quale si deve continuare a opporsi, in nome di tutti coloro che in quel poeta trovano la propria voce.

Di quella giornata di studi all'Università di Granada, Tabucchi scriverà poco dopo un resoconto per il «Corriere della Sera» del 31 maggio 1998, col titolo *García Lorca, il poeta assassinato*. L'articolo in questione s'inserisce nell'ambito di una più ampia polemica che era in corso da alcuni mesi sulle pagine di diversi giornali italiani, sulla memoria storica della guerra civile spagnola e del regime di Francisco Franco.<sup>55</sup> L'assassinio di Lorca è descritto in questo testo come simbolo del sopruso e della violenza autoritaria sulle cui basi si è saldato il longevo regime di Franco, così come il popolo *gitano* da lui celebrato, si consolida come simbolo di libertà e, in quanto tale, vittima di quella stessa sopraffazione che conosce da secoli. Tabucchi interviene nuovamente il 30 giugno sulle pagine del «Corriere della Sera» con un articolo dal titolo *Franchismo, lettera agli amici spagnoli*: con l'affettuoso epíteto di «amici spagnoli», intende quella parte della cultura e della società spagnola che, nonostante la violenza del regime di Franco, ha sempre difeso la libertà e i valori democratici, gli stessi in cui aveva creduto il Rodolfo di *Dolores Ibarruri versa lacrime amare*. Il 26 luglio 1998, Tabucchi firma un nuovo articolo sul «Corriere della Sera», dal titolo *Antifranchismo, la cultura contro la barbarie*. Il punto centrale su cui insiste ora Tabucchi è che, oltre all'opposizione armata delle *Brigadas Internacionales* non mancò all'epoca della guerra civile spagnola anche quella altrettanto ferma del mondo della Cultura. In particolare ricorda il Secondo Congresso Internazionale degli Scrittori, riunitosi nel 1937 a Valencia, città ancora libera in un paese ormai nelle mani di

reuniu em 1937 em Valência, uma cidade ainda livre num país já quase todo nas mãos de Franco. Tabucchi lembra que nesse congresso participaram, entre outros, Thomas Mann, André Malraux, Jaques Prévert, Ernest Hemingway (do qual, significativamente e à luz do que se disse, cita parte do discurso), mas também William Faulkner, Pablo Neruda, Octavio Paz e George Bernard Shaw:

Era uma forma simbólica de afirmar que os seus respectivos países, embora não estivessem presentes com uma ajuda concreta, estavam presentes com a sua Civilização. Com a sua presença e as suas palavras, quiseram simplesmente afirmar que a Cultura dizia Não ao fascismo.<sup>56</sup>

Tabucchi acredita resolutamente que os escritores nessa época representaram uma importante força de oposição transnacional e pluralista contra a barbárie dos regimes autoritários nazifascistas que se iam apoderando da Europa. O assassinato de Federico García Lorca deve ser lido à luz deste confronto. Não é por acaso que o título do primeiro artigo de Tabucchi que referimos é precisamente «García Lorca, il poeta assassinato» e, passados oito anos, o escritor voltará a reflectir sobre este texto e irá incluí-lo na antologia de intervenções de carácter político *L'oca al passo*. Tabucchi coloca uma legenda muito eficaz no imaginário jogo da glória que sugere aos leitores: «García Lorca, além de ser um 'vermelho', como os franquistas chamavam os republicanos, era também homossexual. E, além do mais, era poeta. Os mesmos estigmas de Pasolini.»<sup>57</sup>

Tabucchi interessa-se por Federico García Lorca, pela sua personalidade, pela sua vida, pela sua poesia e, em particular, pela sua trágica morte, do mesmo modo que se interessa por Pasolini: dois poetas marcados pela mesma injustiça. À trágica luz da história, passados trinta e nove anos, parece repetir-se o mesmo crime atroz contra os intelectuais que defendem a liberdade, contra os poetas que cantam os últimos, aqueles que não têm voz porque são relegados para as margens da sociedade.

### **9. Os ciganos e o Renascimento dão a mão a Manolo o Cigano e juntos vingam Lorca mais uma vez**

Nos alvares de um novo milénio, reverbera no seu presente de então o interesse pelo povo *rom* que vimos nascer e desenvolver-se em Tabucchi, nomeadamente graças ao conhecimento da cultura ibérica e certamente mediado pela poesia de Federico García Lorca. O escritor observa a

Franco. Scrive Tabucchi che il congresso vide la partecipazione, fra gli altri, di Thomas Mann, André Malraux, Jaques Prévert, Ernest Hemingway (di cui, significativamente alla luce di quanto si è detto, cita una parte del discorso), ma anche William Faulkner, Pablo Neruda, Octavio Paz e George Bernard Shaw:

Era un modo, anch'esso simbolico di dire che i loro paesi di appartenenza, anche se non erano presenti con aiuti concreti, lo erano con la loro Civiltà. Con la loro presenza e le loro parole essi vollero semplicemente affermare che la Cultura diceva no al fascismo.<sup>56</sup>

Tabucchi crede fermamente che gli scrittori siano stati all'epoca una grande forza di opposizione, transnazionale e pluralista, contro la barbarie dei regimi autoritari di stampo nazi-fascista che si stavano impadronendo dell'Europa. L'assassinio di Federico García Lorca deve essere letto alla luce di questo confronto e, non a caso, il titolo del primo articolo di Tabucchi che abbiamo citato è proprio *García Lorca, il poeta assassinato* e otto anni più tardi, lo scrittore tornerà a riflettere su quel testo e lo includerà nella raccolta d'interventi di carattere politico intitolata *L'oca al passo*. Nell'immaginario gioco dell'oca cui invita i lettori a giocare, apporrà una didascalia molto efficace: «García Lorca, oltre a essere un «rosso», come i franchisti chiamavano i repubblicani, era anche omosessuale. E per di più era poeta. Le stesse stigmate di Pasolini.»<sup>57</sup>

Federico García Lorca, la sua personalità, la sua vita, la sua poesia e, in particolare, la sua tragica morte, interessano a Tabucchi per le stesse ragioni per cui gli interessa Pasolini: due poeti che portano i segni di una stessa ingiustizia. Alla luce tragica della Storia, infatti, a distanza di trentanove anni, sembra ripetersi lo stesso efferato crimine contro gli intellettuali che difendono la libertà, contro i poeti che cantano gli ultimi, quelli che non hanno voce perché relegati ai margini della società.

### **9. Gli zingari e il Rinascimento danno la mano a Manolo il Gitano e insieme vendicano ancora Lorca**

All'alba del nuovo millennio, l'interesse per il popolo *rom* che abbiamo visto nascere e svilupparsi in Tabucchi anche grazie alla conoscenza della cultura iberica e senz'altro mediato dalla poesia di Federico García Lorca, si riverbera nel suo presente di allora. Lo scrittore osserva la

realidade da cidade em que vive e vê aqueles que muitos fingiam não ver.

Um ano depois do congresso de Granada, Tabucchi escreverá sobre esse mesmo povo nómada cantado por Lorca: publica em 1999 *Gli zingari e il Rinascimento. Vivere da Rom a Firenze*, uma reportagem literária, a partir de uma imaginária «Liuba che arriva» (Liuba que chega) a Florença, cidade em que o escritor habita há já alguns anos. Esta personagem ficcional, irónico duplo especular da personagem de Montale, está a fazer uma pesquisa sobre os povos *rom* da Europa toda e Tabucchi encarrega-se de a acompanhar ao acampamento de Florença que o escritor frequenta há algum tempo. Tabucchi denuncia, assim, as condições de vida dos *rom* instalados na mais periférica zona ribeirinha do Arno (Le Piagge), o abandono em que se encontram e a surdez da cidade perante os seus insistentes pedidos de ajuda. A amizade que Tabucchi mantém com os Krasnich, uma das muitas famílias *rom* que se refugiaram em Itália na sequência das guerras que abalaram a antiga Jugoslávia nos anos 90 e, posteriormente, com Don Alessandro Santoro, sacerdote muito activo na ajuda a esta comunidade, oferecem ao escritor a oportunidade de conhecer por dentro aquela realidade marcada por profundas injustiças.<sup>58</sup> E Tabucchi faz aquilo que os intelectuais devem fazer: não desvia o olhar das deformações do mundo e escreve sobre aquilo que vê.

Pelo seu envolvimento com o povo *rom*, Tabucchi receberá, em 2001 em Burgos, o «Premio Hidalgo» da Asociación Nacional Presencia Gitana. Nessa ocasião, Antonio voltará a ler o conto «Diecinueve de agosto», vingando mais uma vez o assassinio do poeta antifascista *rojo y maricón* pela mão do cigano Paco, sob o olhar atento de Manolo o Cigano, o qual, por entre os arbustos ao pé da Fuente de las Lágrimas, transporta consigo a memória de tudo aquilo que o antecedeu e o determinou na vida e na obra de um grande escritor do século xx.

realità della città in cui vive, e vede coloro che in molti facevano finta di non vedere. Di quello stesso popolo nomade cantato da Lorca, da sempre relegato ai margini della società, Tabucchi scriverà l'anno successivo al congresso granadino: esce nel 1999 *Gli zingari e il Rinascimento. Vivere da Rom a Firenze*, un reportage letterario che prende le mosse da un'immaginaria «Liuba che arriva» a Firenze, città dove lo scrittore abita ormai da alcuni anni. Questo montaliano personaggio di finzione sta conducendo una ricerca sui popoli *rom* di tutta l'Europa e Tabucchi ha il compito di accompagnarla all'accampamento di Firenze che lo scrittore frequenta da qualche tempo. Tabucchi denuncia così le condizioni di vita dei *rom* stanziati alle draghe delle Piagge, l'abbandono in cui versano e la sordità della città alle loro ripetute richieste di aiuto. L'amicizia che Tabucchi coltiva con i Krasnich, una delle molte famiglie *rom* giunte in Italia in seguito alle guerre che sconvolsero negli anni Novanta la Ex-Jugoslavia, e successivamente con Don Alessandro Santoro, sacerdote molto attivo alle Piagge, permettono allo scrittore di conoscere dall'interno quella realtà degradata dal segno profondo dell'ingiustizia.<sup>58</sup> E Tabucchi fa quello che devono fare gli intellettuali: non distogliere lo sguardo dalle storture del mondo e scrivere ciò che si vede.

Per l'impegno a favore del popolo *rom*, Tabucchi riceverà nel 2001 a Burgos, in Spagna, il Premio Hidalgo della Asociación Nacional Presencia Gitana. In occasione di quella cerimonia, Antonio leggerà di nuovo il racconto *Diecinueve de agosto*, vendicando ancora una volta l'assassinio del poeta antifascista *rojo y maricón* per mano dello zingaro Paco, sotto gli occhi vigili di Manolo il Gitano, che fra quei cespugli vicino alla Fuente de las Lágrimas porta con sé la memoria di tutto quanto lo ha preceduto e lo ha determinato, nella vita e nella penna di un grande scrittore del Novecento.

NOTAS

<sup>1</sup> Antonio Tabucchi, trad. de Maria José de Lancastre e Maria Emília Marques Mano, in *O Jogo do Reverso – Pequenos Equívocos sem Importância*, Lisboa, D. Quixote, 2013, p. 22.

<sup>2</sup> Veja-se A. Soria Olmendo, «Animoso y melancólico: Tabucchi en Granada», *Granada Hoy* de 1 de Abril de 2012: <[https://www.granadahoy.com/opinion/articulos/Animoso-melancolico-Tabucchi-Granada\\_0\\_575043068.html](https://www.granadahoy.com/opinion/articulos/Animoso-melancolico-Tabucchi-Granada_0_575043068.html)>.

<sup>3</sup> Antonio Tabucchi, «Ritratto d'autore», *MicroMega*, n.º 4 de 1996, depois em *MicroMega*, n.º 5 de 2012, citado também em A. Tabucchi, *Opere*, vol. I, Mondadori, 2018, org. de Paolo Mauri e Thea Rimini, p. LXIV.

<sup>4</sup> Salvo indicação em contrário, as memórias de Maria José de Lancastre foram-me relatadas directamente por ela na altura da redacção deste ensaio, entre Fevereiro de 2018 e Dezembro de 2019.

<sup>5</sup> Carlos Gumpert Melgosa, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Madrid, Anagrama, 1995, pp. 84 e 85. Tabucchi diz ter feito essa viagem em 1964, mas trata-se de um lapso, como confirma a «Cronologia» recentemente publicada na edição das *Opere* na colecção de I Meridiani, ed. cit.

<sup>6</sup> Antonio Tabucchi, *La parola interdetta: Poeti surrealisti portoghesi*, Turim, Einaudi, 1971.

<sup>7</sup> Cf. Clelia Bettini, «Perché è un buon viatico», em *Estudos Italianos em Portugal*, II série, n.º 8, 2013, pp. 169-187.

<sup>8</sup> Alexandre O'Neill, *Made in Portugal*, coordenação de Antonio Tabucchi, Milão, Guanda, 1978, p. 11.

<sup>9</sup> Antonio Tabucchi, *Il teatro portoghese del dopoguerra*, Roma, Edizioni Abete, 1976, pp. 104-105 e 114-115.

<sup>10</sup> Cf. Manuel Vitorino, «Dedicação e Memória do

TEP», *Jornal de Notícias*, 11 de Agosto de 2009: <<https://www.jn.pt/artes/dedicacao-e-memoria-do-tep-1331439.html>>.

<sup>11</sup> Cf. Federico García Lorca, *García Lorca: Antologia Poética*, sel. e trad. de Eugénio de Andrade, com um estudo de Andrée Crabbé Rocha e um poema de Miguel Torga, Coimbra, Coimbra Editores, 1946, e F. García Lorca, *Poemas*, sel. e trad. de Eugénio de Andrade, Porto, Assírio & Alvim, 2013.

<sup>12</sup> Cf. Federico García Lorca, *Antologia Poética*, selecção, tradução, prólogo e notas de José Bento, Relógio d'Água, 1993, p. 9.

<sup>13</sup> Cf. Alexandre O'Neill, «Recordando Antonio Machado», *Flama*, ano XXXI, n.º 1380, 16/8/1974, p. 66, agora em A. O'Neill, *Uma Coisa em forma de assim*, Assírio & Alvim, 2004, pp. 142-147.

<sup>14</sup> Cf. Introdução Federico García Lorca, *Poema del Cante Jondo – Romancero Gitano*, edição de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 2009 (1.ª ed.: 1977). Em particular, cf. pp. 103 e seguintes.

<sup>15</sup> Idem, *ibid.*, p. 262.

<sup>16</sup> Veja-se, a este respeito, Irene Gómez-Castellano, «'Y se murio de perfil': la muerte y el heroe en los poemas de Antónito el Camborio y en el *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias* de Lorca», in *Explicación de textos literarios*, 34.1-2, 2005-2006, pp. 40-55.

<sup>17</sup> A propósito da biografia de João Cabral de Melo Neto, agradecemos a Riccardo Greco que abordou o tema na sua tese de doutoramento «*Uomo e ambiente*»: per una poetica del «ciclo del fiume» di João Cabral de Melo Neto (Università di Bari, 2008).

<sup>18</sup> Sobre a influência de João Cabral de Melo Neto na poesia portuguesa, cf. Rosa Martelo, «O efeito João Cabral na poesia portuguesa», *Texto Poético*, n.º 25, pp. 304-318.

NOTE

<sup>1</sup> A. Tabucchi, *Opere*, vol. I, Mondadori, 2018, a cura di Paolo Mauri e Thea Rimini, p. 321.

<sup>2</sup> Si veda A. Soria Olmendo, *Animoso y melancólico: Tabucchi en Granada*, in «Granada Hoy» del 1 aprile 2012, <[https://www.granadahoy.com/opinion/articulos/Animoso-melancolico-Tabucchi-Granada\\_0\\_575043068.html](https://www.granadahoy.com/opinion/articulos/Animoso-melancolico-Tabucchi-Granada_0_575043068.html)>.

<sup>3</sup> A. Tabucchi, *Ritratto d'autore*, in «MicroMega», n. 4, 1996, poi ripreso in «MicroMega», n. 5, 2012, citato anche in A. Tabucchi, *Opere*, vol. I, cit., p. LXIV.

<sup>4</sup> Laddove non specificato altrimenti, i ricordi di Maria José de Lancastre sono stati raccontati direttamente a chi scrive, in occasione della stesura di questo saggio, tra il febbraio del 2018 e il dicembre del 2019.

<sup>5</sup> C. Gumpert Melgosa, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Madrid, Anagrama, 1995, pp. 84 e 85. Tabucchi dichiara qui di aver fatto quel viaggio nel 1964, ma si tratta di una svista, come conferma la Cronologia di recente pubblicazione nell'edizione delle *Opere* nella collana de I Meridiani.

<sup>6</sup> Cf. A. Tabucchi, *La parola interdetta: Poeti surrealisti portoghesi*, Torino, Einaudi, 1971.

<sup>7</sup> Si veda C. Bettini, *Perché è un buon viatico*, in «Estudos Italianos em Portugal», II série, n.8, 2013, pp. 169-187.

<sup>8</sup> A. O'Neill, *Made in Portugal*, a cura di Antonio Tabucchi, Milano, Guanda, 1978, p. 11.

<sup>9</sup> A. Tabucchi, *Il teatro portoghese del dopoguerra*, Roma, Edizioni Abete, 1976, pp. 104-105 e 114-115.

<sup>10</sup> Cf. M. Vitorino, *Dedicação e memória do TEP*, in «Jornal de Notícias», 11 de Agosto de 2009, <<https://www.jn.pt/artes/dedicacao-e-memoria-do-tep-1331439.html>>.

<sup>11</sup> Cfr. F. García Lorca, García Lorca: *Antologia poética*, selec. e trad. de Eugénio de Andrade, com um estudo de Andrée Crabbé Rocha e um poema de Miguel Torga, Coimbra, Coimbra Editores, 1946 e F. García Lorca, *Poemas*, sel., trad. Eugénio de Andrade, Porto, Assírio&Alvim, 2013.

<sup>12</sup> Cfr. F. García Lorca, *Antologia poética*, selecção, tradução, prólogo e notas de José Bento, Relógio d'Água, 1993, p.9.

<sup>13</sup> Cfr. A. O'Neill, *Recordando Antonio Machado*, in «Flama» Ano xxxi, n.º 1380, 16.08.1974, p. 66, ora in A. O'Neill, *Uma coisa em forma de assim*, Assírio & Alvim, 2004, pp. 142-147.

<sup>14</sup> Cfr. Introduzione a F. García Lorca, *Poema del Cante Jondo – Romancero Gitano*, edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1. ed. 1977, qui 2009. In particolare, si vedano le pp. 103 e sgg.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 262.

<sup>16</sup> Si veda a questo proposito I. Gómez Castellano, «'Y se murio de perfil': la muerte y el heroe en los poemas de Antonito el Camborio y en el *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias* de Lorca» in «Explicación de textos literarios» 34.1-2, (2005-2006): 40-55.

<sup>17</sup> Per le notizie riguardo la biografia di João Cabral de Melo Neto, si ringrazia Riccardo Greco che se ne è occupato nella sua tesi di dottorato «*Uomo e ambiente*»: per una poetica del «ciclo del fiume» di João Cabral de Melo Neto (Università degli Studi di Bari, 2008).

<sup>18</sup> Circa l'influenza di João Cabral de Melo Neto sulla poesia portoghese si veda R. Martelo, *O efeito João Cabral na poesia portuguesa*, in «Revista Texto Poetico» n. 25, p. 304-318.

<sup>19</sup> In merito alla origine del poemetto, afferma Sophia de Mello Breyner: «o pretexto deste poema foi a lenda

<sup>19</sup> Quanto à origem do pequeno poema, afirma Sophia de Mello Breyner: «o pretexto deste poema foi a lenda do 'Cristo Cachorro' que me contou em Sevilha, numa igreja de Triana, o poeta João Cabral de Melo, a quem um cigano a tinha contado. Segundo esta lenda, a imagem chamava-se *Cristo Cachorro*, porque o modelo do escultor tinha sido um cigano de nome 'Cachorro' que o próprio escultor havia apunhalado», citado in Sophia de Mello Breyner Andersen, *O Cristo Cigano*, 5.<sup>a</sup> edição, Assírio & Alvim, 2014, p. 15.

<sup>20</sup> Idem, *ibid.*, p. 25.

<sup>21</sup> Veja-se a entrevista de Alexandre O'Neill a Fernando Assis Pacheco, em *Jornal de Letras*, n.º 36, 6/7/1982, citada em Rosa Martelo, «O efeito João Cabral na poesia portuguesa», *op. cit.*

<sup>22</sup> Cf. João Cabral de Melo Neto, *Poesia Completa 1940-1980*, pref. de Óscar Lopes, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986, p. 254.

<sup>23</sup> Cf. Federico García Lorca, *Poema del Cante Jondo - Romancero Gitano*, ed. cit., p. 135.

<sup>24</sup> Cf. João Cabral de Melo Neto, *op. cit.*, p. 258.

<sup>25</sup> Antonio Carlos Secchin, *João Cabral: A Poesia do Menos e Outros Ensaio Cabralinos*, Topbooks, 1999, p. 133.

<sup>26</sup> Cf. Alexandre O'Neill, *Poesias Completas*, Porto, Assírio & Alvim, 2002, pp. 151-153.

<sup>27</sup> Referimo-nos a *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca* do historiador Ian Gibson, que inicialmente publica o resultado das suas pesquisas em Paris, mas em espanhol. Pela primeira vez, faz-se a reconstituição das circunstâncias da morte do poeta, associando-as directamente à estratégia repressiva contra os opositores, por

parte dos nacionalistas de Granada, futuros apoiantes de Francisco Franco. Cf. I. Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898-1936*, edição corrigida e revista, Madrid, Debolsillio (Penguin Random House), 2016.

<sup>28</sup> Antonio Tabucchi, *O Jogo do Reverso - Pequenos Equívocos sem Importância*, ed. cit., p. 109.

<sup>29</sup> Idem, *ibid.*, p. 110.

<sup>30</sup> Sobre este conto e as suas possíveis interpretações políticas, veja-se Pia Schwarz Lausten, *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Museum Tusulanum Press, Universidade de Copenhaga, 2005, pp. 124-125, e Charles Klopp, «Terrorismo e anni di piombo nella narrativa di Antonio Tabucchi», in *Littérature et «temps des révoltes» (Italie, 1967-1980)*, colóquio internacional organizado por: École Normale Supérieure, Université Stendhal Grenoble 3, UPMF Grenoble 2, e pelos laboratórios Triangle UMR 5206, GERC EA611 e CRHIPA EA 599, 2008. Cf. <[http://colloque-temps-revoltes.ens-lyon.fr/IMG/pdf/LTR\\_16\\_Klopp.pdf](http://colloque-temps-revoltes.ens-lyon.fr/IMG/pdf/LTR_16_Klopp.pdf)>.

<sup>31</sup> Veja-se a este propósito as primeiras recensões ao livro, apresentadas por Thea Rimini na secção «Notizie sui testi» em Antonio Tabucchi, *Opere*, vol. I, ed. cit., pp. 1507-1508.

<sup>32</sup> Antonio Tabucchi, *Os Voláteis de Fra Angelico*, trad. de Helena Domingos, Lisboa, D. Quixote, 2015, p. 49.

<sup>33</sup> Idem, *ibid.*, p. 51.

<sup>34</sup> Cf. Ernest Hemingway, «Hills Like White Elephants», *The First Forty-Nine Stories*, Arrow, 1993, p. 262.

<sup>35</sup> Sobre a importância de Dolores Ibárruri na ficção de Tabucchi, cf. ainda Carlos Gumpert Melgosa, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, ed. cit., p. 63.

<sup>36</sup> Antonio Tabucchi, *Os Voláteis de Fra Angelico*, ed. cit., p. 26.

do Cristo Cachorro que me contou em Sevilha, numa igreja de Triana, o poeta João Cabral de Melo, a quem um cigano a tinha contado. Segundo esta lenda, a imagem chamava-se Cristo Cachorro, porque o modelo do escultor tinha sido um cigano de nome Cachorro que o próprio escultor havia apunhalado», citado in S. de Mello Breyner Andersen, *O Cristo Cigano*, 5.<sup>a</sup> edição, Assírio & Alvim, 2014, p. 15.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>21</sup> Si veda l'intervista rilasciata da Alexandre O'Neill a Fernando Assis Pacheco, in «Jornal de Letras», n.º 36, 06-07-1982, citata in R. Martelo, *O efeito...*, cit.

<sup>22</sup> Cfr. J. Cabral de Melo Neto, *Poesia Completa, 1940-1980*; pref. Óscar Lopes, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986, p. 254.

<sup>23</sup> Cfr. F. García Lorca, *Poema del Cante Jondo...*, cit., p. 135.

<sup>24</sup> Cfr. J. Cabral de Melo Neto, *Poesia Completa*, cit., p. 258.

<sup>25</sup> A.C. Secchin, *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*, Topbooks, 1999, p.133.

<sup>26</sup> Cfr. A. O'Neill, *Poesias completas*, Porto, Assírio & Alvim, 2002, pp. 151-153.

<sup>27</sup> Ci riferiamo a *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca* dello storico Ian Gibson, che pubblica inizialmente il frutto delle sue ricerche a Parigi, ma in lingua spagnola. Per la prima volta, si ricostruiscono le circostanze della morte del poeta, collegandole direttamente alla strategia repressiva nei confronti degli oppositori, da parte dei nazionalisti di Granada, futuri sostenitori di Francisco Franco. Cf. I. Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca, 1898.1936*, Edición corregida y revisada, Debolsillio (Penguin Random House), Madrid, 2016.

<sup>28</sup> A. Tabucchi, *Opere*, vol. I, cit., p. 400,

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Su questo racconto e le sue possibili interpretazioni politiche, si veda P. Lausten, *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Museum Tusulanum Press, University Of Copenhagen, 2005, pp. 124-125. e C. Klopp, *Terrorismo e anni di piombo nella narrativa di Antonio Tabucchi*, in *Colloque Littérature et « temps des révoltes » (Italie, 1967-1980)*, colloque international organisé par l'ENS Lettres et sciences humaines, l'université Stendhal Grenoble 3, l'UPMF Grenoble 2 et les laboratoires Triangle UMR 5206, GERC EA611 et CRHIPA EA 599, 2008, cfr. <[http://colloque-temps-revoltes.ens-lyon.fr/IMG/pdf/LTR\\_16\\_Klopp.pdf](http://colloque-temps-revoltes.ens-lyon.fr/IMG/pdf/LTR_16_Klopp.pdf)>.

<sup>31</sup> Si vedano a questo proposito le prime recensioni al volume, così come presentate da Thea Rimini nelle *Notizie sui testi* in A. Tabucchi, *Opere*, vol. I, cit. pp. 1507-1508.

<sup>32</sup> A. Tabucchi, *Opere*, vol. I, p. 871.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 872.

<sup>34</sup> Cfr. E. Hemingway, *Hills Like White Elephants in The First Forty-nine Stories*, Arrow, 1993, p. 262.

<sup>35</sup> Per l'importanza di Dolores Ibarruri nella narrativa di Tabucchi, si veda ancora C. Gumpert Melgosa, *Conversaciones*, cit., p. 63.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 849.

<sup>37</sup> F. García Lorca, *Poema del Cante Jondo...*, cit., pp. 229-234.

<sup>38</sup> Cfr. A. Tabucchi, *Opere*, cit. vol. I, p. 1099.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 1099.

<sup>40</sup> Cfr. Ibidem, p. 1145.

<sup>41</sup> Cfr. Ibidem, p. 1146.

<sup>42</sup> Cfr. <[https://elpais.com/diario/1990/08/19/cultura/651016801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1990/08/19/cultura/651016801_850215.html)>.

<sup>43</sup> A. Tabucchi, *Opere*, vol. I, p.1175.

<sup>37</sup> Federico García Lorca, *Poema del Cante Jondo – Romancero Gitano*, ed. cit., pp. 229–234.

<sup>38</sup> Cf. Antonio Tabucchi, *Sonhos de Sonhos*, Lisboa, D. Quixote, 2015, p. 83.

<sup>39</sup> Cf. idem, *ibid.*, p. 83.

<sup>40</sup> Cf. *ibid.*, p. 144.

<sup>41</sup> Cf. *ibid.*, p. 146.

<sup>42</sup> Cf. <[https://elpais.com/diario/1990/08/19/cultura/651016801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1990/08/19/cultura/651016801_850215.html)>.

<sup>43</sup> Antonio Tabucchi, *Afirma Pereira*, Lisboa, D. Quixote, 2015, p. 35.

<sup>44</sup> Idem, *ibid.*, p. 41.

<sup>45</sup> Idem, *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro*, Lisboa, D. Quixote, 2000, p. 280.

<sup>46</sup> Idem, *ibid.*, p. 54.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>49</sup> Cf. Francisco Adolfo Coelho, *Os Ciganos de Portugal*, D. Quixote, 1995, em particular as pp. 82 e segs.

<sup>50</sup> A citação é da recente edição italiana do conto, publicado em apêndice a Antonio Tabucchi, *Gli zingari e il Rinascimento*, Firenze, Edizioni Piagge, 2019, cf. p. 96.

<sup>51</sup> Idem, *ibid.*, p. 93.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>53</sup> Cf. Federico García Lorca, *Poema del Cante Jondo – Romancero Gitano*, ed. cit., p. 135.

<sup>54</sup> Idem, *ibid.*, p. 94.

<sup>55</sup> A polémica surgira na sequência de algumas declarações de Sérgio Romano acerca do regime de Francisco Franco: na sua opinião, o *generalísimo* não teria sido efectivamente fascista, mas ter-se-ia aproveitado do fascismo para impedir que a Espanha ficasse sob a influência da União Soviética. A contro-*vérsia* envolveu inúmeros escritores, jornalistas e historiadores, a favor da posição de Romano (Indro Montanelli, Angelo Panebianco, Ernesto Galli della Loggia), e a acusá-lo de revisionismo histórico (Mario Pirani, o historiador inglês Paul Preston, Claudio Magris, Manuel Vásquez Montalbán).

<sup>56</sup> Antonio Tabucchi, «Antifranchismo, la cultura contro la barbarie», *Corriere della Sera*, 26/7/1998, p. 25.

<sup>57</sup> Cf. Antonio Tabucchi, *L'oca al passo*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 150.

<sup>58</sup> Cf. Antonio Tabucchi, *Gli zingari e il rinascimento*, ed. cit., p. 42.

44 *Ibidem*, p. 1178.

45 *Ibidem*, p. 1477 (nota finale).

46 *Ibidem*, p. 1328.

47 *Ibidem*, p. 1307.

48 *Ibidem*, p. 1304.

49 Cfr. F. Adolfo Coelho, *Os ciganos de Portugal*, D. Quixote, 1995, in particolare le pp. 82 e sgg.

50 Si cita qui dalla recente edizione italiana del racconto, pubblicata in appendice a A. Tabucchi, *Gli zingari e il Rinascimento*, Edizioni Piagge, 2019, cfr. p. 96.

51 *Ibidem*, p. 93.

52 *Ibidem*, p. 93.

53 Cfr. F. García Lorca, *Poema del Cante Jondo...*, cit. p. 135.

54 *Ibidem*, p. 94.

55 La discussione era stata scatenata da alcune affermazioni di Sérgio Romano in merito al regime di Francisco Franco, secondo il quale il *generalísimo* non sarebbe stato veramente fascista,

ma si sarebbe semplicemente servito del fascismo per impedire che la Spagna finisse sotto l'influenza dell'Unione Sovietica. La polemica vide intervenire molti scrittori, giornalisti e storici, a sostenere le posizioni di Romano (Indro Montanelli, Angelo Panebianco, Ernesto Galli della Loggia) e accusarlo di revisionismo storico (Mario Pirani, lo storico inglese Paul Preston, Claudio Magris, Manuel Vásquez Montalbán).

56 A. Tabucchi, *Antifranchismo, la cultura contro la barbarie*, in «Corriere della Sera», 26.07.1998, p. 25.

57 Cfr. A. Tabucchi, *L'oca al passo*, Milano, Feltrinelli, 2006 p. 150.

58 Cfr. A. Tabucchi, *Gli zingari e il rinascimento*, cit., p. 42. La figura di Don Alessandro Santoro, allora giovane prete di periferia, merita da parte di chi scrive enorme ammirazione e grandissima stima, troppo grandi per una banale nota a piè di pagina.

## Evanescência e leveza: as personagens de Antonio Tabucchi no espelho da nostalgia

Eleonora Conti

### **Vozes, sombras, revenants**

Ao explorarmos a galáxia das personagens tabucchianas para desenharmos uma espécie de fenomenologia das mesmas, será útil determo-nos não tanto na definição de nostalgia – sobre a qual existe uma vasta literatura crítica, designadamente em relação à obra do nosso autor<sup>1</sup> –, mas antes na «escrita da nostalgia» em Tabucchi. De facto, toda a sua obra exhibe uma enorme variedade lexical ilustrativa das várias facetas desta categoria (melancolia, pena, desolação, desejo, remorso, obsessão, pesar, solidão, saudade, para citar as ocorrências mais frequentes), todas necessariamente ligadas à concepção do Tempo, que estica e se contorce até ficar ora circular, ora mandálico, ora reversível, chegando até a «envelhecer» e a avançar aos saltos ou às arrecuas. Já no primeiro romance de Tabucchi, *Praça de Itália* (1975), o fenómeno do «mal do tempo» provoca no melancólico e solitário Volturno recordações de factos ainda não sucedidos ou leva-o a contar os acontecimentos a partir do fim.

O tempo da nostalgia dá frequentemente origem a «personagens da nostalgia» com um estatuto peculiar: presenças que não respeitam o arco narrativo tradicional e clássico (peripécias–conflito–desenlace) nem são miméticas, reduzindo-se amiúde a uma espécie de «sentimento da personagem» no limite do pacto narrativo, e que se desmaterializam em vozes. São presenças que regressam várias vezes, parecem sempre iguais a si próprias, ecoando de conto em conto, de romance em romance, como *revenants*. E muitas vezes são autênticos fantasmas que regressam depois de mortos, de «outros» mundos, sendo eles mesmos personagens «outras», num sentido que especificaremos a seguir. Dois exemplos destas personagens atípicas bem conhecidas dos leitores de Tabucchi são Tadeus e Isabel, fantasmas obstinados que constituem o foco da maior parte do seu universo romanesco<sup>2</sup>. É aqui oportuna uma observação, a fim de capturarmos a especificidade da personagem Isabel: a leitura dos cadernos manuscritos mostra que o primeiro

## Evanescenza e leggerezza: i personaggi di Antonio Tabucchi allo specchio della nostalgia

Eleonora Conti

### **Voci, ombre, revenants**

Nell'esplorare la galassia dei personaggi tabucchiani per tracciarne una sorta di fenomenologia, è utile soffermarsi non tanto sulla definizione della nostalgia – su cui esiste una ricca letteratura critica, anche in relazione all'opera del nostro autore<sup>1</sup> –, ma piuttosto sulla scrittura della nostalgia in Tabucchi. L'intera sua opera infatti presenta una varietà lessicale ricchissima, che coglie numerose sfumature di questa categoria (malinconia, pena, struggimento, desiderio, rimorso, ossessione, rimpianto, solitudine, *saudade*, per citare le occorrenze più frequenti), tutte necessariamente legate alla concezione del Tempo, che si tende e si contorce fino a diventare di volta in volta circolare, mandalico, reversibile, addirittura a «invecchiare» e a procedere per salti o a ritroso. Già nel primo romanzo tabucchiano, *Piazza d'Italia* (1975), il fenomeno del «mal del tempo» suscita nel malinconico e umbratile Volturno ricordi di fatti mai avvenuti o lo induce a raccontare gli eventi partendo dalla fine.

Il tempo della nostalgia dà vita spesso a «personaggi della nostalgia», dallo statuto particolare: presenze che non rispettano l'arco narrativo tradizionale e classico (vicende–evoluzione–destino) e non sono mimetiche, tanto che spesso si riducono a una sorta di «sentimento del personaggio» al limite del patto narrativo, e si smaterializzano in voci. Presenze che tornano più volte, appaiono sempre uguali a sé stesse, riecheggiandosi di racconto in racconto, di romanzo in romanzo, come *revenants*. E spesso sono veri e propri fantasmi, che tornano dopo morti, da mondi «altri», essendo essi stessi personaggi «altri», nell'accezione che preciseremo fra poco. Due esempi di questi personaggi atipici ben noti ai lettori di Tabucchi sono Tadeus e Isabel, fantasmi tenaci che si configurano come assi portanti di buona parte del suo universo romanesco<sup>2</sup>. Merita qui fissare un'osservazione per catturare la specificità del personaggio di Isabel: dalla lettura dei quaderni manoscritti, si evince che il primo nome del personaggio (nella sua prima apparizione in *Notturmo indiano*) era Alice.

nome da personagem (na sua primeira aparição em *Nocturno Indiano*) era Alice. Provavelmente, a referência demasiado declarada a Lewis Carroll terá levado o escritor a mudar-lhe o nome<sup>3</sup>. É certo, contudo, que a personagem conserva no seu íntimo a sombra da Alice que atravessa o espelho. Conhecemos sempre Isabel através do espelho em todos os livros de Tabucchi a ela dedicados, desde o conto «Vozes Trazidas por Alguma Coisa, Impossível Dizer o Quê» (em *O Anjo Negro*), passando por *Requiem*, até ao romance póstumo, *Para Isabel*: ela está sempre do lado de lá, olha-nos e mostra-se desse outro lado, vive no reflexo de olhares de quem a conheceu e disse nos dá testemunho.

Se as personagens tabucchianas regressam continuamente de um qualquer algures, consequentemente, a ideia do regresso, nomeadamente no sentido odisséico de *nostos*, constitui o âmago de muitas histórias. Assim, uma das vozes mais recorrentes é a de Ulisses, herói muitas vezes implícito numa obra que se nos apresenta também «como narrativa de um grande naufrágio do Tempo»<sup>4</sup>. A conclusão de «Hespérides. Sonho em forma de Carta», na abertura de *Mulher de Porto Pim* (1983), representa, neste sentido, uma sugestão exemplar:

e sonhei que te escrevia esta carta e que eu não era o grego que zarpou em busca do Ocidente e nunca mais voltou, mas que estava só a sonhar com ele.<sup>5</sup>

Ulisses como voz do sonho, da miragem, da ilusão, de «fantasmas de sentimento», que escreve cartas a um tu indeterminado (será a Calipso que lhe envia uma carta nos *Voláteis de Fra Angélico?*) e a elas confia a sua própria nostalgia, com todas as suas tonalidades: melancolia, secreto pesar, remorso, aflição, arrependimento e nostalgia (multiplicadas depois na passagem entre as línguas: «saudade e nostalgia», na tradução portuguesa do texto italiano<sup>6</sup>).

É talvez legítimo pensarmos na voz de Ulisses, implícita em toda a obra, como a corrente onde desaguam as vozes dispersas que assomam em tantas páginas tabucchianas. Ulisses, arquétipo de todas as personagens literárias marcadas pelo desejo, pela nostalgia e pela saudade, como sublinha Fernando Santoro em *Dictionnaire des intraduisibles* organizado pela filósofa Barbara Cassin, é ele próprio um fantasma recorrente nas páginas de Tabucchi:

Probabilmente il riferimento troppo scoperto a Lewis Carroll indusse lo scrittore a mutarle nome<sup>3</sup>. È certo tuttavia che il personaggio conservi dentro di sé l'ombra di Alice, che passa attraverso lo specchio. In ogni libro di Tabucchi a lei dedicato, conosciamo Isabel attraverso uno specchio: dal racconto *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* (ne *L'angelo nero*) a *Requiem* fino al romanzo postumo *Per Isabel*, Isabel sta sempre al di là, da quell'oltre ci guarda e si fa guardare, vive nel riflesso di sguardi di chi l'ha conosciuta e ce ne porta testimonianza.

Se i personaggi tabucchiani tornano continuamente da un qualche altrove, ne consegue che l'idea del ritorno, anche nel senso odissiaco di *nòstos*, è il perno attorno a cui ruotano molte storie. Di conseguenza, una delle voci che ricorrono con maggiore costanza è quella di Ulisse, eroe spesso sottotraccia in un'opera che ci si presenta anche «come il racconto di un grande naufragio del Tempo»<sup>4</sup>. Una suggestione esemplare in tal senso è rappresentata dalla conclusione di *Esperidi. Sogno in forma di lettera in apertura di Donna di Porto Pim* (1983):

[...] e io ho sognato che ti scrivevo questa lettera, e che io non ero il greco che salpò verso Occidente e non fece più ritorno, ma che lo stavo solo sognando<sup>5</sup>.

Ulisse come voce del sogno, del miraggio, dell'illusione, di «fantasmi di sentimento», che scrive lettere a un tu imprecisato (forse la Calipso che gli indirizzerà una lettera nei *Volatili del Beato Angelico?*) e affida ad esse la propria nostalgia, in tutte le sue sfumature: malinconia, pena segreta, rimorso, struggimento, rimpianto e nostalgia (moltiplicate ulteriormente nel passaggio fra le lingue: «Saudade e Nostalgia», nella traduzione portoghese del testo italiano<sup>6</sup>).

Vien da chiedersi se la voce di Ulisse scorra in filigrana come collettore unico delle voci disperse che affiorano in tante pagine tabucchiane. Ulisse, il capostipite di tutti i personaggi letterari segnati dal desiderio, dalla nostalgia e dalla *saudade*, come non manca di rilevare Fernando Santoro nel *Dictionnaire des intraduisibles* curato dalla filosofa Barbara Cassin, è egli stesso un fantasma tenace nelle pagine di Tabucchi:

Héros marqué par la nostalgie, la souffrance du retour, il serait aussi l'aïeul mythique des sentiments de *saudade* des navigateurs errants et de leurs femmes qui les attendent toujours. Ce désir de



Héros marqué par la nostalgie, la souffrance du retour, il serait aussi l'aïeul mythique des sentiments de *saudade* des navigateurs errants et de leurs femmes qui les attendent toujours. Ce désir de l'au-delà qui pousse les Portugais à partir dépasse les limites de l'histoire au point d'être vécu comme l'effet de la *saudade* et le produit d'une réminiscence et d'un désir archétypiques.<sup>7</sup>

Acrescentemos, entretanto, mais uma sugestão nesta tentativa de caracterizar o estatuto das personagens tabucchianas. No seu ensaio intitulado *Eroi e figuranti*, Enrico Testa – estabelecendo a distinção entre personagens «convexas» (os heróis, modelados e em constante conflito com o mundo) e personagens «côncavas» (os figurantes, pois fazem ressoar aquilo que ultrapassa os seus limites, como uma caixa de ressonância) – afirma que são precisamente os figurantes aqueles que melhor veiculam o problema da identidade porque são «relativos» e, portanto, caracterizados por três elementos identificados pelo crítico: relação, temporalidade e mutação<sup>8</sup>. Na categoria das «personagens relativas», a mais interessante para uma pesquisa sobre Tabucchi é sem dúvida a «narração da sombra». Esta convoca os mortos no texto e estes, por sua vez, provocam efeitos importantes nas outras personagens da narração. Estas, quando expostas à relação com a sombra, são obrigadas a rever os seus parâmetros e portanto a adequarem-se.

O exemplo mais radical fornecido por Testa é o da personagem Juan Preciado, o protagonista do romance de Juan Rulfo *Pedro Páramo*<sup>9</sup>: Juan Preciado, em busca do seu pai Pedro Páramo que é qualificado como «um rancor vivo», enfrenta uma autêntica descida aos infernos uma vez que, ao chegar à aldeia em que o pai viveu em tempos, Comala, depara com um tempo parado, emaranhado, não linear, e só encontra mortos. E os mortos revelam-lhe uma verdade arrepiante sobre o pai, um homem violento e prepotente, portador de tirania e morte: as vozes dos mortos encontram em Juan Preciado uma testemunha e um meio para se exprimirem, mas, por outro lado, os seus «murmúrios» (originalmente, era para ser este o título do livro, um título que conviria ao primeiro Parise, autor de *I movimenti remoti* e *Il ragazzo morto e le comete*<sup>10</sup>) vão reduzindo gradualmente o protagonista a um depositário de sussurros, dissolvem-no, transformando-o por sua vez em sombra.

Os pontos de contacto entre *Pedro Páramo* e os romances de Tabucchi são evidentes: um romance

l'au-delà qui pousse les Portugais à partir dépasse les limites de l'histoire au point d'être vécu comme l'effet de la *saudade* et le produit d'une réminiscence et d'un désir archétypiques.<sup>7</sup>

Ma aggiungiamo un'ulteriore suggestione, nel tentativo di definire lo statuto dei personaggi tabucchiani. Nel suo saggio intitolato *Eroi e figuranti*, Enrico Testa, dopo aver definito come «convessi» gli eroi – solidi, a tutto tondo e in perenne dissidio col mondo – e «concavi» i figuranti – perché fanno risuonare ciò che si estende al di fuori dei loro confini, come una cassa di risonanza –, sostiene che sono proprio i figuranti quelli che più degli altri veicolano il problema dell'identità, perché sono «relativi» e dunque caratterizzati dai tre elementi che il critico identifica in relazione, temporalità e mutazione<sup>8</sup>. Nella categoria dei «personaggi relativi», quella più interessante per un'indagine tabucchiana è senz'altro la «narrazione dell'ombra». Essa convoca nel testo i morti, i quali, a loro volta, suscitano effetti importanti sugli altri personaggi della narrazione. Questi, nel momento in cui vengono esposti alla relazione con l'ombra, sono costretti a rivedere i loro parametri e a modificarsi di conseguenza.

L'esempio più radicale portato da Testa è quello del personaggio di Juan Preciado, il protagonista del romanzo di Juan Rulfo *Pedro Páramo*<sup>9</sup>: Juan Preciado, alla ricerca di suo padre Pedro Páramo, che viene definito «un rancore vivente», affronta una vera e propria discesa agli inferi perché, giunto nel villaggio che questi abitava un tempo, Comala, trova un tempo fermo, riannodato, non lineare, e incontra solo morti. I morti gli rivelano una verità agghiacciante sul padre, un uomo violento e prepotente che ha portato la sopraffazione e la morte: le voci dei morti trovano in Juan Preciado un testimone e un mezzo per esprimersi, ma d'altra parte i loro «mormorii» (questo doveva essere originariamente il titolo del libro, un titolo che sarebbe piaciuto al primo Parise, autore de *I movimenti remoti* e de *Il ragazzo morto e le comete*<sup>10</sup>) riducono piano piano il protagonista a un collettore di bisbigli, lo dissolvono, trasformandolo a sua volta in un'ombra.

Sono evidenti i punti di contatto fra *Pedro Páramo* e i romanzi di Tabucchi: un romanzo fantastico che denuncia la violenza della Storia riducendo i personaggi a ombre e voci, che ha per filo conduttore la ricerca del padre e si configura come un viaggio alle origini dell'identità,

fantástico que denuncia a violência da História reduzindo as personagens a sombras e vozes, que tem como fio condutor a demanda do pai e se apresenta como uma viagem às origens da identidade, atravessada por sentimentos persistentes como o ressentimento, o pesar, a mágoa. Trata-se de elementos fundamentais desde *Praça de Itália* e *Il piccolo naviglio*. Aquele título de Rulfo depois abandonado, «Os murmúrios», introduz-nos numa dimensão literária feita de vozes, de personagens desmaterializadas, de sombras, que representa uma possível categorização das personagens tabucchianas, muitas vezes entre evanescência e leveza.

Associando a ideia do *nostos* à questão da identidade, podemos, por um lado, tentar descobrir a constância de uma dimensão odisseica na obra de Tabucchi e, por outro, interrogar a dimensão da sombra, distinguindo aquelas duas características peculiares das personagens tabucchianas, a evanescência e a leveza. O salto no vazio e o naufrágio são duas abordagens possíveis em relação a essas personagens, na medida em que os próprios *objectos*<sup>11</sup> (tão importantes na escrita da nostalgia, como mostrou Anna Dolfi no seu livro sobre os *Oggetti della Saudade*<sup>12</sup>) vão por vezes ao encontro de um destino semelhante ao das personagens de carne e osso (por exemplo, a mágoa e o voo). A pesquisa deverá partir necessariamente das origens da produção de Tabucchi, dos seus dois primeiros livros, *Praça de Itália* e *Il piccolo naviglio*, que, mais do que *incipit*, surgem como «origem» de toda a sua obra, no sentido de que todos os temas tabucchianos já aí estão presentes, e as obras seguintes, mesmo aquelas aparentemente muito diferentes, na realidade, mais não são do que o seu desenvolvimento e necessário acabamento<sup>13</sup>.

### **Nostalgia e História: a dimensão odisseica de Praça de Itália**

Voltemos então a *Praça de Itália*, este quebra-cabeças que combina o realismo mágico de *Cem Anos de Solidão* com o elemento épico da *Odisseia*. Thea Rimini, no seu *Album Tabucchi*, sublinhou que o livro está cheio de aparições de Ulisses e Penélope<sup>14</sup>: terão estas figuras um papel na definição da escrita da nostalgia de Tabucchi?

São três as gerações de rebeldes e anarquistas toscanos a viver em Borgo e três são os pares principais do livro: Plínio e Esterina, Garibaldi e Esperia, Volturino-Garibaldi e Asmara. Esterina é uma matriarca enérgica que cria sozinha os dois

atraversato da sentimentos tenaci como il rancore, la pena, il rimpianto. Si tratta di elementi fondamentali fin da *Piazza d'Italia* e *Il piccolo naviglio*. Quel titolo rulfiano poi caduto, «i mormorii», ci conduce entro una dimensione letteraria fatta di voci, di personaggi smaterializzati, di ombre, che si configura come una possibile categorizzazione dei personaggi tabucchiani, spesso in bilico tra evanescenza e leggerezza.

Coniugando l'idea del *nostos* al problema dell'identità, si può allora provare da una parte a rintracciare la persistenza di una dimensione odissiaca nell'opera tabucchiana e dall'altra a interrogare la dimensione dell'ombra, distinguendo tra due caratteristiche tipiche dei personaggi tabucchiani, l'evanescenza e la leggerezza. Il salto nel vuoto e il naufragio potranno essere due approdi possibili per i personaggi tabucchiani, mentre a un destino analogo a quello dei personaggi in carne e ossa (ad esempio, lo struggimento e il volo) vanno talora incontro anche gli oggetti<sup>11</sup> (così importanti nella scrittura della nostalgia, come ha dimostrato Anna Dolfi nel suo volume sugli *Oggetti della saudade*<sup>12</sup>). L'indagine non potrà che partire dalle origini della produzione di Tabucchi, dai suoi primi due libri, *Piazza d'Italia* e *Il piccolo naviglio*, i quali, più che *incipit*, si configurano come «origine» di tutta la sua opera, nel senso che i temi tabucchiani vi sono già tutti presenti e le opere successive, anche quelle in apparenza molto diverse da essi, in realtà non saranno che loro sviluppi e necessari complimenti<sup>13</sup>.

### **Nostalgia e Storia: la dimensione odissiaca di Piazza d'Italia**

Riprendiamo dunque *Piazza d'Italia*, questo rompicapo che incrocia il realismo magico di *Cent'anni di solitudine* con l'elemento epico dell'*Odissea*. Già Thea Rimini nel suo *Album Tabucchi* aveva notato che il libro è popolato di tante apparizioni di Ulisse e Penelope<sup>14</sup>: queste figure hanno un ruolo nel definire la scrittura della nostalgia di Tabucchi?

Tre sono le generazioni di ribelli e anarchici toscani che vivono a Borgo e tre le coppie-chiave del libro: Plinio e Esterina, Garibaldi e Esperia, Volturino-Garibaldi e Asmara. Esterina è una matriarca enérgica che alleva da sola le due coppie di gemelli (Quarto e Volturino, Garibaldi e Anita) durante le missioni patriottiche di Plinio, camicia rossa di Garibaldi, e che si dà il compito

pares de gémeos (Quarto e Volturmo, Garibaldo e Anita) durante as missões patrióticas de Plínio, camisa vermelha de Garibaldi, e que se encarrega de transmitir a memória do marido, não só herói do *Risorgimento*, mas também um Ulisses sempre desejoso de sair de casa e da terra. Por outro lado, Esperia e Asmara encarnam diferentes tonalidades quer da nostalgia quer da figura de Penélope: o tempo delas é determinado pela ausência do homem amado e pela expectativa do seu regresso; uma preenche a expectativa fazendo redes de pesca, «completamente inúteis, que depois deixava esquecidas em cima da mesa da cozinha» (Esperia), e a outra bordando lençóis (Asmara). A Penélope que tece e volta a tecer a mortalha para o sogro Laertes, enquanto espera pelo regresso de Ulisses, é também senhora do Tempo suspenso. Fechada na sala do tear, vai preenchendo a trama com a urdidura, como faz o escritor com o romance: Esterina e Asmara escrevem cartas, Esperia espera por elas, e a correspondência entre as várias personagens constitui uma espécie de livro dentro do livro, como muitas vezes acontece em Tabucchi. A carta, *fil rouge* de toda a obra, é o lugar privilegiado da escrita da nostalgia.

Se Esperia e Asmara permanecem presas a Borgo e aí envelhecem sozinhas, os dois Garibaldos, pai e filho, afastam-se por razões que, por vezes, parecem meros pretextos, talvez por necessidade de aventura e por motivos acidentais relacionados com a necessidade de serem esquecidos (por motivos políticos, sobretudo, ligados à sua rebeldia em relação ao poder estabelecido, como acontecera com o precursor Plínio). De certo modo, saem do tempo da História e escolhem para si um outro tempo que repete algumas das etapas-chave da *Odisseia*. Garibaldo-pai vive longe durante dez anos, primeiro em Paris e depois na América (dos quais três com uma mulher, Lisa, possível evocação de Calipso) e, antes de regressar do seu tempo suspenso à vida comunitária de Borgo, convencido pelas cartas da sua mãe, Esterina, põe novamente o tempo em movimento comprando um relógio que o acompanhará até ao túmulo<sup>15</sup>. O relógio, objecto fetiche da temporalidade reencontrada, é, significativamente, a abertura do livro: «Foi então que o pai veio em seu auxílio: sentou-se, puxou do relógio de bolso e disse: 'Ainda temos algum tempo'.»<sup>16</sup> Garibaldo-filho, por outro lado, vive na Argentina durante três anos e, quando regressa a Borgo, movido pelas cartas da sua

di transmitir a memória do marido, eroe del Risorgimento sì, ma anche Ulisse sempre impaziente di lasciare la casa e il paese. D'altra parte, Esperia e Asmara incarnano diverse sfumature sia della nostalgia sia della figura di Penelope: il loro tempo è determinato dall'assenza dell'uomo amato e dall'attesa del suo ritorno, attesa che occupano l'una confezionando reti marine, «perfettamente inutili, che poi dimenticava sul tavolo di cucina» (Esperia), e l'altra ricamando lenzuola (Asmara). Penelope che tesse e ritesse il lenzuolo funebre per il suocero Laerte, mentre attende il ritorno di Ulisse, è anche signora del Tempo sospeso. Dal chiuso della stanza del telaio, riempie la trama con l'ordito, come fa lo scrittore col romanzo: Esterina e Asmara scrivono lettere, Esperia le aspetta, e la corrispondenza fra i vari personaggi è una sorta di libro nel libro, come spesso accade in Tabucchi. La lettera, *fil rouge* dell'intera opera, è luogo privilegiato della scrittura della nostalgia.

Se Esperia e Asmara restano ancorate a Borgo e invecchiano sole, i due Garibaldo, padre e figlio, si allontanano per ragioni che sembrano talora dei pretesti, forse per bisogno di avventura, oltre che per ragioni contingenti, legate al bisogno di essere dimenticati (per motivi politici, per lo più, legati al loro essere ribelli rispetto al potere costituito, come già il capostipite, Plinio). In un certo senso escono dal tempo della Storia e si ritagliano un tempo altro, che ricalca alcune tappe-chiave dell'*Odissea*. Garibaldo-padre vive per dieci anni lontano, prima a Parigi e poi in America (di cui tre con una donna, Lisa, forse evocazione di Calipso) e, prima di rientrare dal suo tempo sospeso nella vicenda corale di Borgo, convinto dalle lettere della madre Esterina, rimette in moto il tempo acquistando un orologio che lo accompagnerà fin nella tomba<sup>15</sup>. L'orologio, oggetto-feticcio della temporalità ritrovata, significativamente apre il libro: «E allora suo padre gli venne in aiuto: si mise a sedere, sfilò l'orologio dal taschino e disse: «C'è ancora un po' di tempo»»<sup>16</sup>. Garibaldo-figlio invece vive per tre anni in Argentina e quando rientra a Borgo, spinto dalle lettere della fidanzata Asmara, si farà venditore ambulante e cantastorie: è dunque un Ulisse non solo per il viaggio compiuto, ma anche perché è egli stesso il narratore delle avventure della sua famiglia, come Ulisse alla corte dei Feaci (creando col suo racconto una seconda cornice e una nuova *mise en abîme*, oltre a quella delle lettere).

namorada, Asmara, torna-se vendedor ambulante e contador de histórias: é, portanto, um Ulisses não só pela viagem realizada, mas também porque é o narrador das aventuras da família, como Ulisses na corte dos Feácios (criando com a sua história uma segunda moldura e uma nova *mise en abîme*, além daquela das cartas).

Como é que o regresso deles a Borgo se processa? E em que sentido o enredo odisseico se torna significativo na definição da escrita da nostalgia tabucchiana? Por razões de espaço, referir-me-ei apenas ao caso de Esperia, a personagem mais próxima, até pela sua íntima natureza marítima, aquática, da figura de Penélope, filha de uma náiaide<sup>17</sup>.

Barbara Cassin, no seu mais recente ensaio, *La nostalgia. Quando dunque si è a casa?*<sup>18</sup>, destaca algumas cenas primitivas da *Odisseia* que associam o tema da nostalgia ao da identidade e nelas distingue as duas pedras angulares da viagem de Ulisses e de todo o poema. Cassin parte do paradosso do regresso de Ulisses, que ocorre em dois momentos: da primeira vez, reconhece Ítaca ainda antes de aí ter chegado, antes da tempestade e do naufrágio provocado pelos ventos soltos do odre de Éolo; da segunda vez, não reconhece Ítaca ao acordar, depois de os Feácios o terem deixado adormecido na praia. Nesse momento, é Atena que aconselha Ulisses a mentir sobre a sua identidade. Até o seu reconhecimento se dá por fases consecutivas que culminam na cena do tálamo nupcial, lugar da *agnorisis* e da pacificação: enquanto Penélope não o reconhecer, ele próprio não reconhecerá a sua própria ilha e não se poderá realmente dizer que regressou. Com a cena do leito conjugal, no capítulo XXIII da *Odisseia*, Ulisses enraíza-se definitivamente na ilha: o enraizamento, conclui Cassin, é «metáfora da nostalgia no sentido mais literal», que a *Odisseia* consagrò como conceito. De facto, «toda a viagem de Ulisses, toda a *Odisseia*, se enquadra no tema da busca de identidade e no da nostalgia»<sup>19</sup> e Ulisses tem de ser reconhecido para se sentir finalmente de regresso a casa.

Na cena matriz da *agnorisis* da *Odisseia*, Penélope é descrita através das experiências de Ulisses e a sua alegria ao reconhecer o esposo é comparada à de um naufrago impregnado de sal que finalmente põe pé em terra firme:

Quão agradável é a terra para aqueles que navegam  
E aos quais Poseidon destruiu o sólido navio,  
no alto mar, acossado pelo vento e pela dura procela:

Come si compie il loro ritorno a Borgo? e in che senso la trama odissiaca diventa significativa per definire la scrittura della nostalgia tabucchiana? Per motivi di spazio, mi soffermerò solo sul caso di Esperia, la più vicina, anche per la sua intima natura marina, acquatica, alla figura di Penelope, figlia di una naiade<sup>17</sup>.

Barbara Cassin, nel suo recente saggio *La nostalgia. Quando dunque si è a casa?*<sup>18</sup>, individua alcune scene primitive dell'*Odissea* che collegano al tema della nostalgia quello dell'identità, rintracciandovi i due assi portanti del viaggio di Ulisse e dell'intero poema. La Cassin parte dal paradosso del ritorno di Ulisse, che avviene in due tempi: una prima volta, in cui riconosce Itaca quando non ci è ancora arrivato, prima di naufragare nella tempesta dei venti liberati dall'otro di Eolo; e una seconda volta, quando non riconosce Itaca al risveglio, dopo che i Feaci ve lo depositano addormentato sulla riva. A questo punto è Atena che consiglia ad Ulisse di mentire sulla sua identità. Anche il suo riconoscimento avviene per tappe successive, culminanti nella scena del talamo nuziale, luogo dell'*agnorisis* e della pacificazione: finché Penelope non lo riconosce, egli stesso non riconosce veramente la propria isola e non può dirsi veramente tornato. Con la scena del letto coniugale, nel libro XXIII dell'*Odissea*, Ulisse si radica definitivamente nell'isola: il radicamento, conclude la Cassin, è «metafora della nostalgia nel senso più proprio», che l'*Odissea* ha innalzato a concetto. Infatti, «tutto il viaggio di Ulisse, tutta l'*Odissea*, rientra nel tema della ricerca dell'identità e in quello della nostalgia»<sup>19</sup> e Ulisse deve essere riconosciuto per sentirsi finalmente tornato a casa.

Nella scena madre dell'*agnorisis* dell'*Odissea*, Penelope è raccontata attraverso le esperienze di Ulisse e la sua gioia nel riconoscere lo sposo è paragonata a quella di un naufrago incrostato di sale che tocca finalmente terra:

Come appare gradita la terra a coloro che nuotano  
E di cui Poseidone spezzò la solida nave,  
sul mare, stretta dal vento e dal duro maroso:  
e pochi sfuggirono all'acqua canuta nuotando  
alla riva, e la salsedine s'è incrostata copiosa sul corpo  
e toccano terra con gioia, scampati al pericolo<sup>20</sup>

È principalmente Ulisse che ha fatto esperienza del mare (pur senza dimenticare l'episodio già evocato dello scampato annegamento di Penelope bambina) ed è per questo che

e poucos escaparam da água espumosa nadando até à costa, e a salsugem incrustou-se abundante  
[no corpo  
e tocam terra com alegria, escapando ao perigo<sup>20</sup>

Foi sobretudo Ulisses que experimentou o mar (não esquecendo o episódio já evocado do quase afogamento de Penélope quando era pequena) e é por isso importante a analogia homérica: trata-se de um momento de supremo reconhecimento e partilha de uma mesma experiência; por um momento, Ulisses e Penélope tocam a felicidade e o conhecimento.

Passando de Ítaca para Borgo, e relendo a cena do reconhecimento entre Esperia e Garibaldo regressado da América, percebemos que esta reproduz, em pequena escala, essa mesma cena. É uma cena de intimidade um pouco rústica que tem lugar no tálamo de redes que Esperia continuou a tecer durante o longo tempo de espera, em torno da qual se desenrola e encalha a sua vida. Quando Garibaldo percebe que a ama e corre a declarar-lhe o seu amor, Esperia esquivava-se porque, depois de dez anos de afastamento, se sente velha de mais para ele. É aí que Garibaldo, contradizendo-a, replica: «é a salsugem que te enferruja».

A cena reconstruída por Tabucchi, embora adaptada à maneira de uma *Odisseia* popular<sup>21</sup>, tem um valor semelhante: é precisamente o encontro amoroso entre os dois a revelar a Esperia a verdade sobre o seu próprio passado. Só após o regresso de Garibaldo a Borgo é que a mulher compreende que, dos dois gémeos que partiram para África, ela amou Volturno e não Quarto e que é de Volturno o corpo que regressou da guerra. Esperia almeja a vida inteira pelo regresso de Quarto e consome-se tanto de saudade que lhe sai fogo-fátuo pelas pontas dos dedos. É figura da expectativa, de um futuro que vem do mar com todas as incertezas que isso implica (Garibaldo regressará da América, os outros dois irmãos partiram para a guerra na Líbia, o seu filho há-de partir para a Argentina). Mas este *nostos* nunca chegará a acontecer, não é possível. Esperia corre, por isso, o risco de se tornar «evanescente» («encontrou-a num canto a enferrujar»), e, só quando Garibaldo regressa a Borgo e se declara, percebe que a sua expectativa assentava num duplo equívoco: quem devia regressar era Garibaldo, não Volturno, não Quarto. O regresso de Garibaldo repõe ordem na vida de Esperia e no seu passado<sup>22</sup>.

l'importanza della similitudine omerica è grande: si tratta di un momento di supremo riconoscimento e di condivisione della medesima esperienza; per un momento Ulisse e Penelope toccano la felicità e la conoscenza.

Se torniamo ora da Itaca a Borgo e rileggiamo la scena del riconoscimento tra Esperia e Garibaldo di ritorno dall'America, ci accorgiamo che essa riproduce in sedicesimo questa stessa scena. È una scena di intimità un po' rustica, quella che avviene sul letto di reti che Esperia ha continuato a filare all'uncinetto nel lungo tempo dell'attesa, attesa intorno a cui si dipana e si incaglia la sua vita. Quando Garibaldo si rende conto di amarla e corre a dichiararle il suo amore, Esperia si schermisce perché, dopo dieci anni di lontananza, si sente troppo vecchia per lui. È a quel punto che Garibaldo, smentendola, le risponde: «è il salmastro che ti arrugginisce».

La scena ricostruita da Tabucchi, se è vero che è addomesticata come si addice a una *Odissea* popolare<sup>21</sup>, ha un valore simile: proprio l'incontro d'amore fra i due svela a Esperia la verità sul proprio passato. Solo col ritorno di Garibaldo a Borgo, la donna capisce che, dei due gemelli partiti per l'Africa, ha amato Volturno e non Quarto, e che è di Volturno il corpo tornato dalla guerra. Esperia aspetta tutta la vita che Quarto torni da lei, aspetta e si strugge di nostalgia a tal punto che sviluppa fuochi fatui dalla punta delle dita. È figura dell'attesa, di un futuro che viene dal mare con tutte le incertezze che questo comporta (Garibaldo deve tornare dall'America, gli altri due fratelli sono partiti per la guerra di Libia, suo figlio in seguito partirà per l'Argentina). Ma questo *nostos* non avverrà mai, non è possibile. Esperia rischia dunque l'«evanescenza» («la trovò in un angolo che arrugginiva»), e solo quando Garibaldo torna a Borgo e si dichiara, comprende che la sua attesa era fondata su un doppio equivoco: chi doveva tornare era Garibaldo, non Volturno, non Quarto. Il ritorno di Garibaldo rimette ordine nella vita di Esperia e nel suo passato<sup>22</sup>.

L'attesa del figlio, il secondo Garibaldo, partito per l'Argentina, la rinchiuderà poi definitivamente in una dimensione di attesa e nostalgia evanescente:

Esperia nella solitudine dipinse le pareti di celeste. Si aggirava scalza come su una spiaggia imprigionata, fissando con nostalgia l'orizzonte degli angoli.<sup>23</sup>

A espera pelo filho, o segundo Garibaldi que partiu para a Argentina, acabará por encerrá-la definitivamente numa dimensão de expectativa e nostalgia evanescente:

Esperia, na solidão, pintou as paredes de azul.  
Andava descalça, como numa praia enclausurada,  
contemplando com nostalgia o horizonte anguloso  
dos cantos.<sup>23</sup>

Por outro lado, Esperia, graças ao seu nome, é também ela uma terra a descobrir e a explorar: como a antiga Hespéria em que Ulisses se aventura, para lá das Colunas de Hércules, Garibaldi encontrará nela o seu porto. E, ao mesmo tempo, na raiz auspiciosa (esperança, *espoir*) do seu nome, Esperia contém em si a centelha da História e do seu destino. Esperia é, de facto, o nome da sociedade secreta fundada pelos irmãos Bandiera, combatentes mazzinianos do *Risorgimento*: como poderia ela não amar ou julgar amar os três irmãos que, por sua vez, carregam nos seus nomes a profunda marca do *Risorgimento*, Quarto, Volturno e Garibaldi? E como poderia ela, por sua vez, não gerar um segundo Garibaldi (na verdade, Volturno) que prossegue a epopeia dos humildes resistentes de Borgo, modelo de todos os oprimidos não dobrados pelas tiranias da História? Enfim, fruto da sua figura do mar, da nostalgia e da História, anuncia já o romance seguinte de Tabucchi onde quem levará a cabo uma busca que combina a demanda do pai e o desejo de entrar na História será uma personagem com o nome emblemático de Capitão Sesto, protagonista de *Il piccolo naviglio* (1978).

### O escritor é Penélope

Para concluir esta leitura odisséica de *Praça de Itália*, falta esclarecer a identificação do escritor com Penélope. O próprio Tabucchi parece encarnar a figura: escreve, tece e volta a tecer o romance enquanto espera por Setembro – como esclarece na Nota Introdutória à segunda edição<sup>24</sup>. Na verdade, Penélope não se reduz à figura da esposa fiel, à dona de casa passiva que desfaz a teia, relegada aos seus aposentos, mas é – como diz repetidamente Homero – uma mulher astuta e sábia, dotada da mesma *mêtis* do marido<sup>25</sup>. É verdade: a mortalha do sogro não é uma tapeçaria colorida como o enredo das peripécias de Ulisses que ela pode só imaginar enquanto espera e chora expectante. É um lençol branco e luminoso como o sol ou a lua (*Odisseia*, xxiv, 148).

D'altra parte Esperia, grazie al suo nome, è lei stessa terra da scoprire e in cui inoltrarsi: come l'antica Esperia in cui si avventura Ulisse, al di là delle Colonne d'Ercole, Garibaldi troverà in lei il suo approdo. E allo stesso tempo, nella radice augurale (speranza, *espoir*) del suo nome, Esperia ha in sé la scintilla della grande Storia e del suo destino. Esperia è infatti il nome della società segreta fondata dai fratelli Bandiera, mazziniani combattenti del Risorgimento: come potrebbe non aver amato o creduto di amare i tre fratelli che portano a loro volta nel nome l'impronta profonda del Risorgimento, Quarto, Volturno e Garibaldi? E come potrebbe non generare a sua volta un secondo Garibaldi (in realtà Volturno) che prosegue l'epopea degli umili resistenti di Borgo, prototipo di tutti gli oppressi non domati dalle sopraffazioni della Storia? Infine, in virtù del suo essere figura del mare, della nostalgia e della Storia, apre al romanzo successivo di Tabucchi, dove a condurre una *quête* che coniuga ricerca del padre e desiderio di entrare nella Storia sarà un personaggio dal nome emblematico di Capitano Sesto, protagonista del *Piccolo naviglio* (1978).

### Lo scrittore è Penelope

Per concludere questa lettura odissiaca di *Piazza d'Italia*, resta da chiarire l'identificazione dello scrittore con Penelope. Tabucchi stesso sembra incarnarne la figura: scrive, tesse e ritesse il romanzo mentre aspetta il settembre – come precisa nella *Nota introduttiva alla Seconda Edizione*<sup>24</sup>. Penelope infatti non è ridicibile alla sposa fedele, alla casalinga passiva che disfa la tela, relegata nelle sue stanze, ma è – come del resto Omero non manca di ripetere – una donna accorta, saggia, dotata della stessa *mêtis* del marito<sup>25</sup>. È vero: il sudario per il suocero non è un arazzo colorato come la trama delle peripezie di Ulisse, che lei può solo immaginare, mentre aspetta e piange in attesa. È un lenzuolo bianco e luminoso come sole o luna (*Odissea*, xxiv, 148). Però, questa attesa non è rassegnata: Penelope più che disfare la tela, la ritesse senza sosta; regina saggia, trama mentre veglia insonne, tiene a bada i Proci, sopravvive per poter tornare a vivere quando Ulisse troverà la via del ritorno. La stanza del telaio diventa allora il luogo in cui mettere a punto la propria strategia, la propria trama.

A pensarci bene, *Piazza d'Italia* appare come un complesso, ardito tessuto narrativo, una rete,

No entanto, a sua não é uma espera resignada: Penélope, mais do que desfazer a teia, volta a tecê-la sem parar; rainha sábia, trama na sua insónia, mantém à distância os pretendentes, sobrevive para poder voltar a viver quando Ulisses estiver de regresso. A sala do tear torna-se pois o quartel onde preparar a sua estratégia, a própria trama.

Pensando bem, *Praça de Itália* afigura-se um complexo e arrojado tecido narrativo, uma rede, uma fascinante armadilha em que o leitor se perde e se reencontra. Tabucchi incarna a figura de Penélope (mais tarde será Isabel – e já Asmara apresentava sinais dela) nomeadamente porque é o realizador insone das suas tramas narrativas e a insónia é força motriz de histórias. Estas histórias são frequentemente nocturnas (sonhos, pesadelos, histórias «na penumbra») e possuem um halo inquietante. São histórias que querem interrogar sombras, espiar o reverso das coisas por excelência: a morte. Desafiá-la para sobreviver.

Alargando a análise ao conjunto dos romances, dos contos, dos fragmentos, das intervenções de Antonio Tabucchi, a imagem da teia oferece não só a ideia da obra como estrutura de um único grande livro, como parece evidente à primeira vista, mas confirma igualmente que a *mètis* do escritor é realmente tão astuta como a de Penélope, digna esposa de Ulisses. Insónia, astuta estratégia da narração, estratificação das histórias e das personagens são elementos-chave da produção tabucchiana.

O famoso episódio sobre a montagem de *Praça de Itália* (escrito à maneira tradicional, depois desmontado, espalhado no chão e novamente montado sem respeitar a marcação temporal dos eventos, com um copia-e-cola *avant la lettre*, segundo as lições de realização de Eisenstein)<sup>26</sup> torna-se ainda mais sugestivo precisamente por não haver um rascunho do romance (não há vestígios dele no Fundo de manuscritos da Bibliothèque Nationale de France nem nos arquivos do escritor). Afinal, que importa se o episódio da montagem *a posteriori* do livro for uma invenção do escritor astuto que tece, desfaz e volta a tecer o seu romance sem parar? O importante é que essa maneira de reconstruir o livro fora da ordem temporal clássica tem um antecedente literário precisamente nesse *Pedro Páramo* de Juan Rulfo com que abri a leitura de *Praça de Itália*. É Bruno Arpaia que o recorda, no suplemento de Domingo do *Sole 24 Ore*, num

una trappola ammaliante in cui il lettore si perde e si ritrova. Tabucchi incarna la figura di Penelope (così come, di lì a poco, sarà Isabel – e già Asmara ne porta i segni) anche perché è il regista insonne delle sue trame narrative e l'insonnia è motore generatore di storie, sempre. Storie che sono spesso notturni (sogni, incubi, storie «nella penombra») e possiedono un alone che inquieta. Storie che aspirano ad interrogare ombre, a spiare il rovescio delle cose per eccellenza: la morte. A sfidarla per sopravvivere.

Anche allargando il raggio di visuale e considerando l'insieme di tutti i romanzi, i racconti, i frammenti, gli interventi di Antonio Tabucchi, con l'immagine della tela si guadagna non solo l'idea che l'opera abbia l'assetto di un unico grande libro, come sembra evidente da subito, ma anche la conferma che la *mètis* dello scrittore sia davvero accorta come quella di Penelope, degna moglie di Odisseo. Insonnia, accorta strategia della narrazione, stratificazione delle storie e dei personaggi sono tutti elementi-chiave della produzione tabucchiana.

A questo punto, il famoso aneddoto riguardante il montaggio di *Piazza d'Italia* (scritto in modo tradizionale, poi smontato, squadernato sul pavimento e riassemblato senza rispettare la scansione temporale degli eventi, con un copia-incolla *ante litteram*, secondo le lezioni di regia di Eisenstein)<sup>26</sup> si fa ancor più suggestivo proprio in assenza del quaderno preparatorio del romanzo (di cui non si trova traccia nel Fondo manoscritti della Bibliothèque Nationale de France e negli archivi dello scrittore). In fondo, che importerebbe se anche l'aneddoto dell'incastro a posteriori del libro fosse un'invenzione dell'accorto scrittore che tesse, disfa e ritesse senza sosta il suo romanzo? Ciò che importa è semmai che questa modalità di ricostruzione del libro senza un ordine temporale classico, abbia un antecedente letterario proprio in quel *Pedro Páramo* di Juan Rulfo con cui ho aperto la lettura di *Piazza d'Italia*. È Bruno Arpaia che lo ricorda, sul *Domenicale* del «Sole24Ore», in un trafiletto in cui plaudiva alla riedizione del romanzo di Rulfo, una quindicina di anni fa:

E leggendario è il tavolo da ping pong, di proprietà dell'amico Juan José Arreola, dove Rulfo squadernò in disordine le cartelle che aveva scritto. Fu così, mischiando le pagine dopo le discussioni con Arreola, che la trama lineare dalla quale era

breve parágrafo em que enaltece a reedição do romance de Rulfo, há cerca de quinze anos:

Ficou famosa a mesa de pingue-pongue do amigo Juan José Arreola, onde Rulfo espalhou as folhas que havia escrito. Foi assim, misturando as páginas após as discussões com Arreola, que o enredo linear com que começou se transformou na estrutura única e irrepetível do romance: uma estrutura caleidoscópica, feita de pequenas unidades aparentemente desconexas, em que os eventos circulam em todas as direções, fundindo o futuro e o passado, anulando as divisões entre realidade e irrealidade.<sup>27</sup>

### Regressar à origem para partir: uma terra cheia de pedras e um pequeno navio para escapar

Partindo de Vecchiano-Borgo-Macondo, na senda de Rulfo, vale a pena fazer uma breve incursão pela terra poeirenta e sem nome, «uma terra cheia de pedras», uma Comala da Toscana, em que decorre a primeira parte de *Il piccolo naviglio*. Rulfo é igualmente um importante embrião para todo o filão da relação entre as crianças e a História, fundamental em Tabucchi, cujos contos e romances pertencem ao género geralmente definido, entre muitos rótulos, como «neo-histórico»<sup>28</sup> pelo seu peculiar estatuto de reconstrução da história. Uma reconstrução histórica não convencional, mas realizada por narradores frequentemente pouco fiáveis, crianças muitas vezes, que pretendem decifrar sinais não convencionais enquanto buscam a própria identidade. É o caso do Capitão Sesto em *Il piccolo naviglio* cuja acção será coroada de sucesso, mas também do rapazinho Duccio de «Fim de Ano» (o conto que encerra o *Anjo Negro*), o melhor exemplo de que a exposição à sombra (neste caso, à culpa do pai, fascista di Salò) determina uma dissolução, um naufrágio, um apocalipse sem redenção. O risco de dissolução por naufrágio está sempre à espreita para as crianças envolvidas na História como recorda a epígrafe de Montale em *Il piccolo naviglio*: «Atraca na crestada arriba / os barcos de cartão [...]».

O tempo de *Il piccolo naviglio* possui uma dupla articulação: por um lado, é voraz e veloz, mastiga os anos num instante, afastando as personagens e aprisionando-as no tempo parado da infância; por outro lado, é o tempo poroso que troca nomes e destinos e cria vazios de comunicação, diálogos falhados, vozes que não chegam a tornar-se «recordações memoráveis». Perante esta dupla velocidade, há personagens que ficam

partido si trasformò nella struttura unica e irripetibile del romanzo: una struttura caleidoscopica, fatta di piccole unità apparentemente disconnesse, in cui gli eventi circolano in ogni direzione, fondendo il futuro e il passato, cancellando le divisioni fra realtà e irrealtà<sup>27</sup>.

### Risalire all'origine per partire: un paese pieno di sassi e un piccolo naviglio per evadere

Da Vecchiano-Borgo-Macondo, sulla scorta di Rulfo, merita fare una breve incursione nel paese polveroso e senza nome, «un paese pieno di sassi», una Comala toscana, in cui è ambientata la prima parte del *Piccolo naviglio*. Rulfo è anche un lievito importante per tutto il filone del rapporto fra i bambini e la Storia, così centrale in Tabucchi, i cui racconti e romanzi appartengono al genere definito, tra le tante etichette, «neostorico»<sup>28</sup>, per il peculiare statuto della ricostruzione storica messa in atto. Una ricostruzione storica non convenzionale, ma praticata da narratori talora inattendibili, come i bambini, intenti a decifrare segni non canonici, mentre cercano di trovare la propria identità. È il caso di Capitano Sesto nel *Piccolo naviglio*, la cui azione è destinata al successo, ma anche del bambino Duccio di *Capodanno* (il racconto che chiude *l'Angelo nero*), per il quale vale più che mai la considerazione secondo cui l'esposizione all'ombra (in questo caso alle colpe del padre, fascista di Salò) determini un dissolvimento, un naufragio, un'apocalisse senza redenzione. Il rischio del dissolvimento per naufragio è comunque in agguato, per i bambini alle prese con la Storia, come ricorda l'exergo montaliano del *Piccolo naviglio*: «Arremba su la strinata proda / le navi di cartone...».

Il tempo del *Piccolo naviglio* ha una doppia articolazione: da una parte è vorace e veloce, mastica gli anni in un baleno, allontanando i personaggi e imprigionandoli nel tempo fermo dell'infanzia; dall'altra è il tempo poroso che scambia nomi e destini e crea vuoti di comunicazione, dialoghi mancati, voci che non riescono a diventare «ricordi ricordabili». Di fronte a questa doppia velocità ci sono personaggi che restano imprigionati in una nostalgia senza nome fino ad annullarsi in essa, a divenire evanescenti, e ce ne sono altri che sciolgono in qualche modo il nodo della propria identità e della propria nostalgia (per restare sui termini stabiliti da Cassin per *l'Odissea*) e conquistano una leggerezza che coincide con la conquista di una maturazione personale.



presas numa nostalgia sem nome ao ponto de se anularem nela, de se tornarem evanescentes, e há outras que, de alguma forma, dissolvem o nó da própria identidade e da sua nostalgia (para utilizar os termos de Cassin a propósito da *Odisseia*) e adquirem uma leveza que coincide com a conquista de um amadurecimento pessoal.

Entre as personagens evanescentes destinadas a «consumir-se» (retorna um verbo-chave já presente em *Praça de Itália*), está a mãe do protagonista, Amelia. A mulher consome-se por causa de algo que não aconteceu, de um amor perdido que ficou encalhado muito tempo antes e sem explicação plausível para ela. Prisioneira de um marido que não a compreende e a impede de se religar ao seu passado e à sua identidade, encontra refúgio no amor pelo professor de francês do filho, mas acaba por deixar-se morrer à fome. O pormenor poético dos lóbulos das orelhas que se tornam transparentes imobiliza-a numa imagem delicada, ao passo que o caldo diário de peixe, que obstinadamente rejeita, parece sugerir um parentesco com a mãe de Oskar Matzerath, protagonista de *O Tambor de Lata*, um menino que se recusa a crescer em protesto contra o mundo dos adultos e contra a História<sup>29</sup>. No romance, pelo menos mais duas personagens pertencentes à genealogia do Capitão Sesto se deixam morrer, ou de desidratação ou por enlouquecerem na solidão. A tia Addolorata reduz-se a um pequeno mexilhão enquanto as cartas que envia a Amelia e ao seu filho são cada vez mais indecifráveis; Leonido escolhe a amizade de um grou perdido e ferido e elabora a teoria de que os pássaros voam por teimosia e a lei da gravidade é o pior destino do homem. A escolha de Leonido, que tenta voar com um arnês artesanal, não é ainda uma conquista de leveza. A sua luta solitária não se revelará vencedora: é um idealismo que resvala para a loucura.

Será Capitão Sesto, filho de Amelia e Sesto-Mariana, a reunir os fragmentos da sua genealogia e a deixar a aldeia poeirenta e cheia de pedras que se arrisca a reduzi-lo ao silêncio e a desmaterializá-lo. O seu nome mutável, Sesto-Alcide-Capitão Sesto, assinala a transformação em curso, a capacidade de decifrar as vozes desarticuladas do passado e de as transformar em «recordações memoráveis». De facto, Capitão Sesto rebobina a memória em busca do seu passado e das suas origens que coincidem com a linha paterna dos seus antepassados (também

Tra i personaggi evanescenti e destinati a «struggersi» (torna un verbo-chiave già incontrato in *Piazza d'Italia*), c'è la madre del protagonista, Amelia. La donna si consuma a causa di qualcosa che non si è verificato, di un amore perduto, che si è incagliato tanto tempo prima ed è rimasto senza spiegazioni a lei plausibili. Prigioniera di un marito che non la capisce e le impedisce di riconnettersi al suo passato e alla sua identità, trova rifugio nell'amore per il professore di francese del figlio, ma alla fine si lascia morire di inedia. La fissa in un'immagine gentile il dettaglio poetico dei lobi delle orecchie che le diventano trasparenti, mentre il quotidiano brodo di naselli, che respinge caparbiamente, suggerisce forse una parentela con la madre dell'Oskar Matzerath, protagonista del *Tamburo di latta*, un bambino che si rifiuta di crescere per protesta verso il mondo degli adulti e verso la Storia<sup>29</sup>. Nel romanzo, almeno altri due personaggi che appartengono alla genealogia di Capitano Sesto si lasciano morire, o per disseccamento o per solitaria follia. Zia Addolorata si riduce a una piccola cozza, mentre le lettere che indirizza ad Amelia e a suo figlio sono sempre più indecifrabili; Leonido sceglie l'amicizia con una gru che si è persa e ferita ed elabora la teoria secondo cui gli uccelli volano per caparbieta e la legge di gravità è il peggior destino dell'uomo. La scelta di Leonido, che prova a volare con un'imbracatura artigianale, non è ancora una conquista di leggerezza. La sua lotta solitaria non si rivela vincente: è un idealismo che sconfinava nella follia.

Sarà Capitano Sesto, figlio di Amelia e di Sesto-Marianna, a rimettere in sesto i frammenti della sua genealogia e a lasciare il paese polveroso e pieno di sassi che rischia di ridurlo al silenzio e a smaterializzarlo. Il suo nome mutevole, Sesto-Alcide-Capitano Sesto, segnala la trasformazione in atto, la capacità di decifrare le voci disarticolate del passato e di trasformarle in «ricordi ricordabili». In effetti, Capitano Sesto riavvolge la memoria perché parte alla ricerca del suo passato e delle sue origini, che coincidono con la linea paterna dei suoi avi (anche qui tre generazioni di Sesti: dopo il trisavolo Leonido, ci sono il Primo Sesto, Marianna-Sesto, e infine lui stesso, Capitano Sesto): che sia forse una telemachia? Capitano Sesto, finché è bambino, si consuma nella nostalgia e nell'attesa, rischia l'afasia e l'evanescenza prima di trovare la sua strada e accordare il tempo d'infanzia con il

aqui há três gerações de Sestos: depois do trisavô Leonido, vem o Primeiro Sesto, Marianna-Sesto e, por último, ele próprio, Capitão Sesto): será uma telemaquia? Capitão Sesto, durante a infância, consome-se em nostalgia e expectativa e corre o risco de afasia e evanescência antes de encontrar o seu caminho e ajustar o seu tempo de infância ao tempo grande da História. Dispõe de poucos indícios, entre os quais uma carta cheia de nostalgia, proveniente da sua terra natal, que ainda não conhece. A carta flutua no prato da mãe, no caldo de peixe que a mulher se recusa a comer dia após dia até se deixar morrer à fome. Sesto percebe que a chave da nostalgia da mãe está nessa carta e por isso decifrá-la passa a ser a sua demanda:

De onde vinha aquela carta? De uma terra cheia de pedras. Ele remexia no arquivo das suas memórias memoráveis, afastava nomes de caligrafia incerta (Degli Ogli, Degli Ugli ou Degli Agli?), remexia em recantos obscuros, desviava tapeçarias, voltava a ouvir conversas que lhe tinham deixado lascas, fragmentos, pedaços roídos e cheios de mofo, mas não conseguia encontrar o nome daquela terra cheia de pedras.<sup>30</sup>

Quando decide sair da infância, a sacudi-lo da inércia do isolamento e da incapacidade de agir na História vão estar o amigo Socrate e uma namorada energética, Ivana dita Rosa, que traz em si o fantasma, que ainda não se coagulou em personagem, de Isabel e da sua filha mais directa, a Marta de *Afirma Pereira*. Ivana dita Rosa será sugada pela violência da História e acabará no rio saltando para o abismo, como acontece ou arrisca-se a acontecer com muitas personagens de Tabucchi presas na nostalgia, na solidão, no remorso ou encerradas num idealismo que colide com a violência da História. Tal como acontece com o Leonido apaixonado pelo grou, o salto de Ivana para o Arno contém em transparência a marca do dantesco «voo louco»:

É impossível saber como é que Ivana dita Rosa conseguiu emergir do magote de polícias como uma catapulta; quem sabe se foi um acidente ou se foram eles que a atiraram, se tropeçou enquanto corria ou se tinha perdido a cabeça porque não queria que lhe tocassem, porque estava desesperada, porque dizia mentiras por solidão, porque no fundo era pessimista, porque num momento de loucura pensou que seria leve como uma folha de

tempo grande della Storia. Ha poche tracce, fra le quali proprio una lettera piena di nostalgia, proveniente dal suo paese d'origine, che ancora non conosce. La lettera galleggia nel piatto della madre, nel brodo di naselli che la donna rifiuta giorno dopo giorno, fino a lasciarsi morire di inedia. Sesto capisce che in quella lettera c'è la chiave della nostalgia della madre e decifrarla diventa la sua *quête*:

Da dove veniva quella lettera? Da un paese pieno di sassi. Egli frugava nell'archivio dei suoi ricordi ricordabili, spostava nomi dall'incerta calligrafia (Degli Ogli, Degli Ugli o Degli Agli?), frugava in oscuri cantucci, rimuoveva tappezzerie, riascoltava conversazioni di cui gli restavano schegge, frammenti, spezzoni rosicchiati e ammuffiti, ma non riusciva a trovare il nome di quel paese pieno di sassi<sup>30</sup>.

Quando si decide a uscire dall'infanzia, lo scuoteranno dall'inerzia dell'isolamento e dall'incapacità di agire nella Storia, l'amico Socrate e una fidanzata energica, l'Ivana detta Rosa, che porta in filigrana il fantasma, non ancora coagulato in personaggio, di Isabel e della sua figlia più diretta, la Marta di *Sostiene Pereira*. L'Ivana detta Rosa sarà risucchiata dalla violenza della Storia e finirà nel fiume spiccando un salto nel vuoto, come succede o rischia di succedere a molti personaggi tabucchiani imprigionati nella nostalgia, nella solitudine, nel rimorso o chiusi in un idealismo che si scontra con la violenza della Storia. Come per il Leonido innamorato della gru, il salto nell'Arno di Ivana contiene in filigrana il «folle volo» di dantesca memoria:

È impossibile sapere come fece l'Ivana detta Rosa a emergere dal nugolo di poliziotti come una catapulta; chissà se fu un incidente o se la buttarono di sotto, se inciampò correndo o se aveva perso la ragione perché non voleva farsi toccare, perché era disperata, perché diceva bugie per solitudine, perché in fondo era pessimista, perché in un attimo di follia pensò che sarebbe stata leggera come un foglio di carta. Quelli che potevano guardare dalle spallette dei Lungarni la videro volare di sotto. La gonna le si gonfiò a palloncino e i volantini, o i giornali che fossero, le sfuggirono di mano e disegnarono uno storno di aeroplani di carta che continuarono a svolazzare a lungo in aria<sup>31</sup>.

Sesto invece sopravvive, e solo dopo lo sprofondamento in un manicomio criminale, raggiunge il paese pieno di sassi delle sue origini, che è

papel. Aqueles que podiam observar dos parapeitos do rio Arno viram-na voar lá para baixo. A saia inchou como um balão e os folhetos, ou jornais que fossem, escaparam-se-lhe das mãos e desenharam um bando de aviões de papel que continuaram a esvoaçar muito tempo no ar.<sup>31</sup>

Sesto, pelo contrário, sobrevive e só depois da terrível experiência num manicómio para criminosos é que chega à terra cheia de pedras das suas origens, que sempre foi o seu objectivo. Então, o tempo retoma o seu curso e a personagem, a bordo do seu pequeno navio, conseguirá finalmente ligar o seu tempo ao da História, fazer-se ao largo, agora leve e forte.

### **Regresso a Lisboa: da alucinação de *Requiem* à leveza de *Pereira***

Se a escrita da nostalgia em Tabucchi, tão peculiar e persistente, tem sempre a ver com a figura paterna, com o Tempo e com o regresso, e conta obrigatoriamente com a figura de Ulisses, não há dúvida de que o romance *Requiem* (1991, 1992) representa um importante ponto de chegada.

Em *Requiem*, dois encontros conduzem a história narrada no sentido de uma pesquisa sobre a paternidade (real e literária): o encontro com o fantasma do pai jovem, vestido de marinheiro pronto a zarpar, e aquele com Fernando Pessoa no cais à meia-noite. E não surpreende o facto de a alucinação do romance, que consegue combinar a nostalgia, o fantasma paterno e a figura de Ulisses, se passar em Lisboa: basta lembrar que a cidade, Olisipolis ou Ulixabona, segundo fontes antigas e o testemunho, entre outros, de um poema de Pessoa, terá sido fundada por Ulisses em sonho quando viajava para ocidente:

Este, que aqui aportou,  
Foi por não ser existindo.  
Sem existir nos bastou.  
Por não ter vindo foi vindo  
E nos criou.<sup>32</sup>

Lisboa, cidade em que o narrador, um Eu tímido, se despede tanto do fantasma do pai como do de Pessoa, traz consigo a nostalgia, na sua variante portuguesa da Saudade: regressa «o Deus da saudade e da nostalgia», de que fala Ulisses no seu sonho em forma de carta, em *Mulher de Porto Pim*. E, neste romance, o pai jovem é um jovem Ulisses de partida para o mar, enquanto o Pessoa à espera no cais dedicou a Ulisses um canto que é celebração

sempre stato la sua meta. A questo punto il tempo riprende il suo corso e a bordo del suo piccolo naviglio il personaggio riuscirà a raccordare il suo tempo con quello della Storia, a prendere il largo, ormai leggero e forte.

### **Ritorno a Lisbona: dall'allucinazione di *Requiem* alla leggerezza di *Pereira***

Se la scrittura della nostalgia in Tabucchi, così peculiare e persistente, ha sempre a che fare con la figura paterna, con il Tempo e con il ritorno, e non può non fare i conti con la figura di Ulisse, un punto d'arrivo importante è allora rappresentato dal romanzo *Requiem* (1991, 1992).

Due incontri riconducono la vicenda narrata in *Requiem* a un'indagine sulla paternità (reale e letteraria): l'incontro col fantasma del padre giovane, vestito da marinaio pronto a salpare, e quello con Fernando Pessoa sul molo a mezzanotte. Che poi l'allucinazione del romanzo, che riesce a coniugare nostalgia, fantasma paterno e figura di Ulisse, sia ambientata a Lisbona non deve stupire se ci ricordiamo che la città, Olisipolis o Ulixabona, secondo fonti antiche, e con la testimonianza, tra le altre, di una lirica pessoana, fu fondata da Ulisse in sogno, mentre viaggiava verso occidente:

Questi, che qui approdò,  
non esistendo esistette.  
Senza esistere ci bastò.  
Non essendo venuto venne  
e ci creò<sup>32</sup>.

Lisbona, la città nella quale il narratore, un Io timidino, si congeda sia dal fantasma del padre sia da quello di Pessoa, porta in sé la nostalgia, nella variante portoghese della *saudade*: torna «il Dio del rimpianto e della nostalgia», della *saudade* e della nostalgia, di cui parla Ulisse nel suo sogno in forma di lettera, in *Donna di Porto Pim*. E in questo romanzo, il padre giovane è un giovane Ulisse in partenza per mare, mentre il Pessoa in attesa sul molo ha sciolto per Ulisse un canto che è celebrazione della *saudade* come elemento costitutivo della città stessa, porto di partenze e ritorni.

Data la centralità di Lisbona nella produzione tabucchiana, non sarà un caso allora che la produzione dell'autore subisca una svolta fondamentale in corrispondenza del suo celebre *Sostiene Pereira* (1994). Qui, ad essere imprigionato in una circolarità apparentemente senza scampo, è l'anziano, cardiopatico, sovrappeso

da Saudade como elemento costitutivo da própria cidade, porto de partida e de regresso.

Dada a importância de Lisboa na produção tabucchiana, não será de estranhar que a obra do autor sofra uma viragem fundamental com o célebre *Afirma Pereira* (1994). Aqui, quem fica preso numa circularidade aparentemente sem saída é o idoso, gordo e que sofre do coração, Pereira. Pereira não é realmente una personagem nostálgica: na verdade, ele não quer voltar ao passado embora seja perseguido pelas suas recordações. É como se estivesse encalhado num tempo circular: come sempre as mesmas coisas, frequenta os mesmos lugares e um reduzido número de pessoas, vive fora do tempo histórico, encurralado no seu papel de viúvo e jornalista cultural isolado, enquanto lá fora a História é violência irrefreável. Pereira parece vítima de uma espécie de «*Sehnsucht*»<sup>33</sup>, cujo objecto permanece indefinido.

O encontro fortuito com Monteiro Rossi muda por completo a sua vida: ao rever-se no jovem, experimenta una espécie de saudade de si próprio no passado, vê-se como poderia ter sido e imagina Monteiro Rossi como o filho que nunca pôde ter. O encontro com o doutor Cardoso e com Marta, o verdadeiro motor da acção, fará o resto. Todavía, ainda por muito tempo, o objecto da nostalgia de Pereira vai permanecer indefinido, assim como o modo para se libertar do bloqueio que o mantém prisioneiro. A indeterminação da sua nostalgia é assim contada no romance:

E quando o doutor Cardoso passou a porta e desapareceu na rua sentiu-se só, verdadeiramente só, e pensou que quando estamos verdadeiramente sós é o momento de nos medirmos com o nosso eu hegemónico que procura impor-se à coorte das almas. Mas apesar deste pensamento não se sentiu apaziguado, pelo contrário, sentiu una grande saudade, não saberia dizer de quê, mas era una grande saudade de una vida passada e de una vida futura, afirma Pereira.<sup>34</sup>

Marta, Monteiro Rossi e o doutor Cardoso têm a função de pôr de novo a trabalhar o relógio interno de Pereira, de o tirar da sua circularidade agora insatisfatória. Marta, em particular, é una personagem que não tem tempo para a nostalgia e vive num sonho que transforma em ideal concreto. Não passa sem deixar a sua marca. E, de facto, Pereira reage. A princípio, limita-se a criar condições para que Monteiro Rossi possa agir, mas depois, quando o jovem é assassinado, percebe que já não

Pereira. Pereira non è veramente un personaggio nostalgico: infatti non desidera tornare indietro, anche se i suoi ricordi lo assillano. Si è come incagliato in un tempo circolare: mangia sempre le stesse cose, frequenta gli stessi posti e un numero ristretto di persone, vive fuori dal tempo storico, si è intrappolato nel suo ruolo di vedovo e giornalista culturale appartato, mentre fuori la Storia è violenza senza freno. Pereira sembra vittima di una sorta di *Sehnsucht*, il cui oggetto resta relativamente indefinito<sup>33</sup>.

L'incontro fortuito con Monteiro Rossi cambia completamente la sua vita: specchiandosi in Monteiro, vive una sorta di nostalgia di sé al passato, si vede come sarebbe potuto essere e immagina che Monteiro sia il figlio che non ha mai potuto avere. L'incontro col Dottor Cardoso e con Marta, il vero motore dell'azione, faranno il resto. Ancora per molto tempo, tuttavia, l'oggetto della nostalgia di Pereira resta indefinito così come il modo per uscire dal blocco di cui si sente prigioniero. L'indefinitezza della sua nostalgia è raccontata così nel romanzo:

E quando il dottor Cardoso uscì dalla porta e scomparve nella strada lui si sentì solo, veramente solo, e pensò che quando si è veramente soli è il momento di misurarsi con il proprio io egemone che vuole imporsi sulle coorti delle anime. Ma anche se pensò così non si sentì rassicurato, sentì invece una grande nostalgia, di cosa non saprebbe dirlo, ma era una grande nostalgia di una vita passata e di una vita futura, sostiene Pereira<sup>34</sup>.

Marta, Monteiro e il dottor Cardoso hanno il compito di rimettere in moto l'orologio interiore di Pereira, di farlo uscire dalla sua circolarità ormai insoddisfacente. Marta in particolare è un personaggio che non ha tempo per la nostalgia, e vive in un sogno che trasforma in ideale concreto. Non passa senza lasciare il segno. E Pereira reagisce, infatti. In un primo momento, si limita a mettere Monteiro nelle condizioni di agire, ma poi, quando il ragazzo viene assassinato, capisce che non può più delegare l'azione e che deve agire egli stesso. Come direbbe Enrico Testa, sceglie di smettere di «*esporsi all'ombra*» (il ritratto della moglie, il salazarismo che semina morte) e di fronte al corpo massacrato di Monteiro passa all'azione, si decide a «*frequentare il futuro*». Abbandona dunque la circolarità che gli è familiare, imbocca la direzione giusta colmando la distanza che lo separa dalla vita futura che ora ha il coraggio di sognare

pode delegar e que tem de ser ele a agir. Como diria Enrico Testa, decide deixar de «se expor à sombra» (o retrato da mulher, o salazarismo que semeia morte) e, perante o corpo massacrado de Monteiro Rossi, age, toma a decisão de «frequentar o futuro». Abandona portanto a circularidade que lhe é familiar, toma a direção certa, colmatando a distância que o separa da vida futura que agora tem a coragem de sonhar («Tinha de se despachar», «Não havia tempo a perder<sup>35</sup>»). A leveza que o caracteriza na escolha final já não é a evanescência dos nostálgicos, mas antes sinal de uma profunda consonância com o seu próprio tempo e consigo próprio. Já não haverá então lugar para a nostalgia, em nenhuma das suas formas, e o tempo da sua vida poder-se-á finalmente conjugar no futuro.

**NOTAS**

<sup>1</sup> Veja-se Eduardo Lourenço, *Mythologie de la saudade. Essais sur la mélancolie portugaise*, trad. franc. de Annie de Faria, Paris, Edições Chandeigne, 1997, e Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.

<sup>2</sup> Remete-se, a propósito, para Eleonora Conti, «'Per Isabel': intertextualità come evocazione di ombre», in Thea Rimini (org.), *Tabucchi postumo. Da «Per Isabel» all'Archivio Tabucchi della Bibliothèque Nationale de France*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, pp. 69–84.

<sup>3</sup> A propósito desta informação cf. Th. Rimini, *Notizie sui testi. Notturmo indiano*, in A. Tabucchi, *Opere*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2018, I, p.1524.

<sup>4</sup> Cf. Eleonora Conti e Germano Pallini, «Les voix de la nostalgie chez Antonio Tabucchi», comunicação apresentada no Congresso «La nostalgie dans tous ses états», Université de Nancy, 30 de Novembro a 2 de Dezembro de 2017. A investigação sobre o papel de Ulisses e Penélope no sistema de vozes da nostalgia em Tabucchi começou com esta pesquisa realizada com o colega Pallini, bem como a classificação das personagens em «evanescentes» e «leves»,

que retomei posteriormente na comunicação «Voci, ombre, doppi: i personaggi tabucchiani nella tela del narratore», apresentada por ocasião da terceira edição da Cremona Letteratura, dedicada a Tabucchi (27 a 28 de Outubro de 2018).

<sup>5</sup> Antonio Tabucchi, *Mulher de Porto Pim*, trad. portuguesa de Maria Emília Marques Mano, Lisboa, Dom Quixote, reed. 2016, p. 22.

<sup>6</sup> «O deus da Saudade e da Nostalgia é um menino com cara de velho», Antonio Tabucchi, *Mulher de Porto Pim*, ed. cit., p. 17.

<sup>7</sup> Barbara Cassin, «Saudade», in Ead. (org.), *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Seuil / Le Robert, 2004, p. 1116. Na obra, Cassin passa em revista toda a constelação semântica da nostalgia: *Saudade, Sehnsucht, Nostalgie, Dor, Acedia ou Taedium ou Spleen, Malaise, Angoisse*.

<sup>8</sup> Enrico Testa, *Eroi e figuranti*, Turim, Einaudi, 2009. Veja-se em particular as pp. 31–61.

<sup>9</sup> Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), nova trad. it. de Paolo Collo, Turim, Einaudi, 2004 [ed. Einaudi 1977]. O romance, escrito em espanhol, língua bem conhecida de Tabucchi,

(«Era meglio affrettarsi», «Non c'era tempo da perdere»<sup>35</sup>). La leggerezza che lo caratterizza nella scelta finale non sarà più l'evanescenza dei nostalgici, ma il segno di un accordo profondo col proprio tempo e il proprio sé. Non ci sarà allora più spazio per la nostalgia, in nessuna delle sue forme, e il tempo della sua vita potrà finalmente congiungersi al futuro.

**NOTE**

<sup>1</sup> Si vedano almeno E. Lourenço, *Mythologie de la saudade. Essais sur la mélancolie portugaise*, trad. franc. di Annie de Faria, Paris, Éditions Chandeigne, 1997 e V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.

<sup>2</sup> Rimando per questa idea a E. Conti, «'Per Isabel': intertextualità come evocazione di ombre», in Th. Rimini (a cura di), *Tabucchi postumo. Da «Per Isabel» all'Archivio Tabucchi della Bibliothèque Nationale de France*, Bruxelles, Peter Lang, 2017, pp. 69–84.

<sup>3</sup> Per questa informazione, cfr. Th. Rimini, *Notizie sui testi. Notturmo indiano*, in A. Tabucchi, *Opere*, Milano, Mondadori «I Meridiani», 2018, I, p. 1524.

<sup>4</sup> Cfr. E. Conti e G. Pallini, *Les voix de la nostalgie chez Antonio Tabucchi*, intervento presentato in occasione del convegno *La nostalgie dans tous ses états*, Université de Nancy, 30 novembre–2 dicembre 2017, in corso di pubblicazione. L'indagine sul ruolo di Ulisse e Penelope nel sistema delle voci della nostalgia in Tabucchi è cominciata con questa ricerca condotta insieme al collega Pallini. Ho ulteriormente testato la classificazione

dei personaggi in «evanescenti» e «leggeri» nell'intervento *Voci, ombre, doppi: i personaggi tabucchiani nella tela del narratore*, tenuto in occasione della terza edizione di Cremona Letteratura, dedicata a Tabucchi e curata da G. Catelli (Cremona, 27–28 ottobre 2018).

<sup>5</sup> A. Tabucchi, *Donna di Porto Pim e altre storie*, Palermo, Sellerio, 1983, p. 18; ora in *Opere*, I, cit., p. 479.

<sup>6</sup> «O deus da Saudade e da Nostalgia é um menino com cara de velho». Antonio Tabucchi, *Mulher de Porto Pim*, trad. portoghese di Maria Emilia Marques Mano, Lisboa, D. Quixote, reed. 2016, p. 17.

<sup>7</sup> Barbara Cassin, «Saudade», in Ead. (org.), *Vocabulaire européen des philosophes: Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Seuil/Le Robert, 2004, p. 1116. Nell'opera, i diversi autori passano in rassegna tutta la costellazione semantica della nostalgia: *Saudade, Sehnsucht, Nostalgie, Dor, Acedia o Taedium o Spleen, Malaise, Angoisse*.

<sup>8</sup> E. Testa, *Eroi e figuranti*, Torino, Einaudi, 2009. Si vedano in particolare le pp. 31–61

<sup>9</sup> J. Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), nuova trad. it. di Paolo Collo, Torino, Einaudi, 2004 [I ed. Einaudi: 1977]. Il romanzo,

conheceu várias traduções infelizes para italiano, a primeira das quais bastante precoce, de Emilia Mancuso, em 1960, para a Feltrinelli. Cf. Ernesto Franco, «Pedro Páramo», in Franco Moretti (ed.), *Il romanzo. Storia e geografia*, vol. III, Turim, Einaudi, 2002, pp. 717-723.

<sup>10</sup> Goffredo Parise, *I movimenti remoti* (1948), org. de E. Trevi, Roma, Fandango, 2007, e idem, *Il ragazzo morto e le comete* (1951), org. de S. Perrella, Milão, Adelphi, 2006.

<sup>11</sup> Penso no «sino que se consome» por protesto e no voo das janelas que se soltam duas vezes dos gonzos, uma das quais na noite em que Borgo é incendiada pelos nazis, em *Piazza d'Italia*. Cf. Antonio Tabucchi, *Praça de Itália*, trad. de Gaëtan Martins de Oliveira, Lisboa, Dom Quixote, 2017, p. 112 («Derrete-se o sino»), p. 114 («Migrazione») e pp. 145-147 («Janelas com vista para a praça»).

<sup>12</sup> Anna Dolfi, *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Florença, Le Lettere, 2010.

<sup>13</sup> Trata-se de uma definição de Carlo Ossola sobre o papel de *Il porto sepolto* de Giuseppe Ungaretti no contexto da produção do poeta (G. Ungaretti, *Il porto sepolto*, ed. de C. Ossola, Venezia, Marsilio, 1990, p. 9).

<sup>14</sup> Thea Rimini, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 33-34. Um Homero misturado com Dante e com o Theo Angelopoulos de *O thiasos* (mas também de *O Olhar de Ulisses*, 1995). Sobre a combinação de géneros em *Piazza d'Italia*, veja-se também Eleonora Conti, «Cent'anni di solitudine e partecipazione. Piazza d'Italia tra favola epica e Storia», *Narrazioni*, a. II, n.º 3, I semestre 2013, pp. 12-19.

<sup>15</sup> Quando os fascistas abrem o seu túmulo à procura do filho, que está escondido no cemitério, as suas mãos seguram

ainda o relógio: «O cabelo encanecera, e ele continuava de relógio em punho, apertado num torno que nem as metralhadoras tinham afrouxado» (Antonio Tabucchi, *Praça de Itália*, ed. cit., p. 111).

<sup>16</sup> Idem, *ibid.*, p. 15.

<sup>17</sup> Como se sabe, uma das etimologias mais convincentes do nome Penélope remete para pato (*Anas Penelope*): filha de uma náiaide, Penélope foi salva por um grupo de patos depois de o seu pai Icário, interpretando erradamente a profecia da mortalha (com receio de que se referisse a si próprio), a tentou matar atirando-a ao mar.

<sup>18</sup> Barbara Cassin, *La Nostalgia. Quando dunque si è a casa? Ulisse, Enea, Arendt*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2015; trad. it. A. C. Peduzzi. Tit. orig. *La nostalgie. Quand donc est-on chez soi?*, Paris, Éditions Autrement, 2013.

<sup>19</sup> Idem, *ibid.*, p. 29. Cassin lembra que as sereias lhe tinham cantado o seu ser Ulisses e ele as tinha escutado amarrado ao mastro do navio, bem agarrado ao chão (a mesma definição que usa Parménides, citando a *Odisseia*, para indicar o ser). Encontra-se já aqui o binómio enraizamento-nostalgia.

<sup>20</sup> Homero, *Odisseia*, canto XXIII, trad. it. G. Aurelio Privitera, Milão, Oscar Mondadori, 1991, p. 699. Itálico meu.

<sup>21</sup> É aliás isso que acontece com a experiência pessoal da Descida ao Hades de Volturmo-Garibaldi no início do romance; e com todas as descidas aos infernos integradas no livro, incluindo a da Zelmira, que desce para interrogar o sacerdote Don Milvio sobre o segredo que carrega consigo, e que está ligada ao sentido da História.

<sup>22</sup> Antonio Tabucchi, «Por Amor Retroactivo», *Praça de Itália*, ed. cit., p. 43.

<sup>23</sup> Idem, «Uma Nesga de Mar», *Praça de Itália*, ed. cit., p. 86. A cena lembra uma pintura de Giorgio de Chirico de 1968,

scritto in spagnolo, lingua ben nota a Tabucchi, ha conosciuto varie traduzioni italiane sfortunate, la prima delle quali piuttosto precoce, di Emilia Mancuso, nel 1960, per Feltrinelli. Cfr. E. Franco, Pedro Páramo, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. Storia e geografia*, III, Torino, Einaudi, 2002, pp. 717-723.

<sup>10</sup> G. Parise, *I movimenti remoti* (1948), a c. di E. Trevi, Roma, Fandango, 2007 e Id., *Il ragazzo morto e le comete* (1951), a c. di S. Perrella, Milano, Adelphi, 2006.

<sup>11</sup> Penso alla «campana che strugge» per protesta e al volo delle finestre che si staccano dai cardini per due volte, una delle quali nella notte in cui Borgo è incendiato dai nazifascisti, in *Piazza d'Italia*. Cfr. A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, in Id., *Opere*, I, cit., p. 95 («Si strugge la campana»), p. 97 («Migrazione») e pp. 124-125 («Le finestre sulla piazza»).

<sup>12</sup> A. Dolfi, *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Firenze, Le Lettere, 2010.

<sup>13</sup> Si tratta di una definizione di Carlo Ossola riguardo il ruolo de *Il porto sepolto* di Giuseppe Ungaretti nel contesto dell'intera produzione del poeta (G. Ungaretti, *Il porto sepolto*, a cura di C. Ossola, Venezia, Marsilio, 1990, p. 9).

<sup>14</sup> Th. Rimini, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 33-34. Un Omero contaminato con Dante e col Theo Angelopoulos de *La recita* (ma verrebbe da dire anche de *Lo sguardo di Ulisse*, 1995). Sull'intreccio di generi in *Piazza d'Italia*, si veda anche E. Conti, *Cent'anni di solitudine e partecipazione. Piazza d'Italia tra favola epica e Storia*, «Narrazioni», a. II, n. 3, I semestre 2013, pp. 12-19.

<sup>15</sup> Quando i fascisti aprono la sua tomba alla ricerca di suo figlio, che si nasconde al cimitero, le sue mani stringono ancora l'orologio: «I capelli gli

si erano imbiancati, e aveva ancora in mano l'orologio, stretto in una morsa che neanche i mitra avevano allentato» (A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, in *Opere*, I, cit., p. 94)

<sup>16</sup> Ivi, p. 13.

<sup>17</sup> Si ricorderà che una delle etimologie più convincenti del nome di Penelope allude all'anatra (*Anas Penelope*): Penelope era stata salvata da un gruppo di anatre dopo che suo padre Icario, mal interpretando la profezia del lenzuolo funebre (che temeva riguardasse lui stesso), l'aveva gettata in mare per ucciderla. L'acqua, così importante nel destino di Ulisse, appartiene all'identità di Penelope per linea materna.

<sup>18</sup> B. Cassin, *La nostalgia. Quando dunque si è a casa? Ulisse, Enea, Arendt*, Bergamo, Moretti&Vitali, 2015; trad. it. A. C. Peduzzi. Tit. Or.: *La nostalgie. Quand donc est-on chez soi?*, Paris, Éditions Autrement, 2013.

<sup>19</sup> Ivi, p. 29. Ricorda B. Cassin che le sirene gli avevano cantato il suo essere Odisseo e lui le aveva ascoltate legato all'albero della nave, ben piantato al suolo (stessa definizione che userà Parmenide, citando l'*Odissea*, per indicare l'essere). È già qui, il binomio radicamento-nostalgia.

<sup>20</sup> Omero, *Odissea*, libro XXIII, trad. it G. Aurelio Privitera, Milano, Oscar Mondadori, 1991, p. 699. Corsivo mio.

<sup>21</sup> Come del resto lo è la personale esperienza di Discesa nell'Ade di Volturmo-Garibaldi a inizio romanzo e tutte le discese agli inferi contenute nel libro, non ultima quella della Zelmira che scende a interrogare don Milvio sul segreto che si porta dietro, legata al senso della Storia.

<sup>22</sup> A. Tabucchi, «Per amore retroattivo», *Piazza d'Italia*, «I Meridiani», I, pp. 36-38.

<sup>23</sup> «Un po' di mare», cit., p. 73. La scena ricorda un dipinto di Giorgio De Chirico del 1968, *Il ritorno di Ulisse*, in cui l'eroe greco rema in una barchetta

*O Regresso de Ulisses*, na qual o herói grego rema numa pequena barca num mar-tápete fechado num quarto cujos cantos são bem visíveis (Fundação Giorgio e Isa de Chirico, Roma).

<sup>24</sup> Da Nota à 2.<sup>a</sup> edição: «Quando o escrevi fez-me muita companhia. Foi num tórrido verão da Toscana, onde eu tinha de aguardar Setembro» (ed. cit.: p. 9).

<sup>25</sup> Existem inúmeros estudos sobre a figura de Penélope, estratega da teia e rainha astuta. Recordamos aqui os estudos de Adriana Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia*, Verona, Ombre Corte, 2009, pp. 21-39 [ed.: Roma, Editori Riuniti, 1990] e Laura Faranda, *Le dimore del corpo. Profili dell'identità femminile nella Grecia classica*, Milão, Meltemi, 1997. Na ficção, referem-se à *Odisseia* do ponto de vista da rainha, entre outros: Luigi Malerba, *Itaca per sempre*, Milão, Mondadori, 1997, e Margareth Atwood, *Il canto di Penelope*, Milão, Rizzoli, 2005.

<sup>26</sup> Antonio Tabucchi, «'Écrire le cinéma'. Entretien avec Antonio Tabucchi», in *Le cinéma des écrivains*, editado por Antoine de Baecque, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du Cinéma, 1995; agora em Antonio Tabucchi, *Opere*, vol. I, coleção I Meridiani, Milão, Mondadori, 2018, pp. 1483-1484.

<sup>27</sup> Bruno Arpaia, «*Rulfo, un'opera imortale e poi il silenzio*», rubrica «Riletture», *Domenicale, Sole 24 Ore*, 2005.

<sup>28</sup> Cf. Mario Domenichelli, «La storia obliata e la magia delle rappresentazioni. Il romanzo storico, il neostoricismo, inrastoria 'post-historia' e controstoria», in *Moderna*, 1-2, 2006, pp. 73-91; Edoardo Tortarolo (ed.), *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, 2006; Hanna Serkowska, *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*, Pesaro, Metauro, 2012. Para uma leitura meta-histórica de *Il piccolo naviglio*, cf. Flavia Brizio-Skov,

Antonio Tabucchi. *Navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini, 2002, pp. 57-80, e Eleonora Conti, «Tabucchi, i bambini e la storia: navigli, angeli, apocalissi» in *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la post-modernité*, ed. de S. Magni, Presses Universitaires de Provence, 2015, pp. 323-332.

<sup>29</sup> Günter Grass, *Il tamburo di latta (O Tambor de Lata)*, Milano, Feltrinelli, 2009. Tit. orig. *Die Blechtrommel*, 1959. As duas mães apresentam alguns aspectos em comum: a mãe de Oskar suicida-se com uma indigestão de peixe ao descobrir que está grávida de um homem que não é o seu marido. O tema da dupla paternidade é um dos nós do romance e uma das causas do mal-estar de Oskar, que procurará eliminar os dois. Contudo, se Oskar Matzerath não quer crescer, o Capitão Sesto, pelo contrário, quer. No entanto, também ele será posto num manicómio para criminosos antes do final da história.

<sup>30</sup> Antonio Tabucchi, *Il piccolo naviglio* (1978), agora in *Opere*, I, ed. cit., pp. 133-309. Citação na p. 263.

<sup>31</sup> Idem, *ibid.*, p. 295.

<sup>32</sup> Fernando Pessoa, «Ulisses», *Mensagem*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1934: «Entre as fontes antigas que atribuem a fundação de Lisboa a Ulisses: Caius Iulius Solinus (*Collectanea Rerum memorabilium*, 23, 6), Estrabão (*Geografia*, 1, 22 e 3, 157) e Plínio, o Velho (*Naturalis Historia*, 4, 22).

<sup>33</sup> Barbara Cassin, *Sehnsucht*, in Ead., *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, ed. cit., pp. 1122-1124. Helmreich recorda que a palavra alemã «Sehnsucht» (tal como a palavra portuguesa «saudade») é praticamente intraduzível (p. 1122).

<sup>34</sup> Antonio Tabucchi, *Afirma Pereira*, trad. de José Lima, Lisboa, D. Quixote, 2015, p. 164.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 211.

su un mare-tappeto racchiuso in una stanza i cui angoli sono ben evidenti (Fondazione Giorgio e Isa De Chirico, Roma).

<sup>24</sup> Dalla Nota alla seconda edizione: «Allora scriverlo mi fece molta compagnia. Era una torrida estate in Toscana e io dovevo aspettare il settembre» (Milano, Feltrinelli, 1993, p. 7).

<sup>25</sup> Sono numerosi gli studi sulla figura di Penelope, stratega della tela e regina accorta. Si ricordano qui gli studi di Adriana Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia*, Verona, Ombre Corte, 2009, pp. 21-39 [I ed.: Roma, Editori Riuniti, 1990] e Laura Faranda, *Le dimore del corpo. Profili dell'identità femminile nella Grecia classica*, Milano, Meltemi, 1997. Nella narrativa, raccontano l'*Odissea* dal punto di vista della regina, tra gli altri: Luigi Malerba, *Itaca per sempre*, Milano, Mondadori, 1997 e Margareth Atwood, *Il canto di Penelope*, trad. it di M. Crepax, Milano, Rizzoli, 2005. Tit. or.: *The Pelopiad*.

<sup>26</sup> A. Tabucchi, «'Écrire le cinéma'. Entretien avec Antonio Tabucchi», in *Le cinéma des écrivains*, a cura di A. De Baeque, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, Paris, 1995; ora in A. Tabucchi, *Opere*, I, cit., pp. 1483-1484.

<sup>27</sup> B. Arpaia, *Rulfo, un'opera immortale e poi il silenzio*, rubrica «Riletture», *Domenica, «Il Sole24Ore»* 2005.

<sup>28</sup> Cfr. M. Domenichelli, *La storia obliata e la magia delle rappresentazioni. Il romanzo storico, il neostoricismo, infrastoria «post-historia» e controstoria*, in «Moderna», 1-2, 2006, pp. 73-91; E. Tortarolo (a cura di), *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, 2006; H. Serkowska, *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*, Pesaro, Metauro, 2012. Per una lettura metastorica del *Piccolo naviglio*, cfr. F. Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini, 2002, pp. 57-80 e E. Conti,

*Tabucchi, i bambini e la Storia: navigli, angeli, apocalissi* in *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, a c. di S. Magni, Presses Universitaires de Provence, 2015, pp. 323-332.

<sup>29</sup> G. Grass, *Il tamburo di latta*, Milano, Feltrinelli, 2009. Tit. Or. : *Die Blechtrommel*, 1959. Le due madri presentano alcuni punti di contatto: la madre di Oskar si suicida per indigestione di pesce, quando scopre di essere incinta di un uomo che non è suo marito. Il tema della doppia paternità è uno dei nodi del romanzo e delle cause del malessere di Oskar, che provvederà a eliminarli entrambi. Se però Oskar Matzerath non vuole crescere, Capitano Sesto lo vuole, invece. Anch'egli tuttavia sarà rinchiuso in un manicomio criminale, prima della fine della storia.

<sup>30</sup> A. Tabucchi, *Il piccolo naviglio* (1978), ora in Id., *Opere*, I, cit., pp. 133-309. Citazione a p. 263.

<sup>31</sup> Ivi, p. 295.

<sup>32</sup> F. Pessoa, *Ulisse*, in Id., *Mensagem*, a cura di G. Lanciani, Milano, Oscar Mondadori, 2014. Tit. or.: *Ulysses*, in *Mensagem*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1934: «Este, que aqui aportou,/ Foi por não ser existindo./ Sem existir nos bastou./ Por não ter vindo foi vindo/E nos creou.». Tra le fonti antiche che fanno risalire la fondazione di Lisboa a Ulisse : Caius Iulius Solinus (*Collectanea Rerum memorabilium*, 23, 6), Strabone (*Geografia*, 1, 22 e 3, 157) e Plinio il Vecchio (*Naturalis Historia*, 4, 22).

<sup>33</sup> Ch. Helmreich, *Sehnsucht*, in B. Cassin (a cura di), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, cit., p. 1122-1124. Helmreich ricorda che anche la parola tedesca *Sehnsucht* (come il portoghese *saudade*) è quasi intraducibile (p. 1122).

<sup>34</sup> A. Tabucchi, *Sostiene Pereira*, ora in *Opere*, I, cit., p. 1262.

<sup>35</sup> Ivi, p. 1297.

## O universo tabucchiano entre literatura e tempo<sup>1</sup>

Flavia Brizio-Skov

### A literatura

O último livro em que Tabucchi trabalhou, *Di tutto resta un poco* (2013), é uma coletânea de ensaios sobre literatura e cinema, anteriormente publicados em revistas, jornais e livros que o escritor reuniu, revendo-os por vezes, depois de um longo trabalho de selecção, como nos diz Anna Dolfi no posfácio do volume, intitulado precisamente «La storia di un libro»<sup>2</sup>. Tabucchi pretendia reunir num volume os seus ensaios sobre literatura e cinema e tinha uma ideia bem precisa sobre o material a incluir; de facto, descartou os ensaios filológicos de lusitanística e os ensaios publicados em jornais contemporâneos, embora em muitos deles a literatura seja recorrente<sup>3</sup>. É evidente que o escritor tinha um objectivo claro. Assim sendo, embora possa parecer difícil, reconstituir a intenção do autor não é impossível: na verdade, como leitores atentos, podemos tentar descobrir essa intenção. Para isso, temos, antes de mais, de começar por duas afirmações gerais que abrangem todas as obras. Tabucchi está firmemente convencido de que «a literatura é uma forma de conhecimento através da escrita», e que a literatura é o «fósforo» que ilumina na escuridão<sup>4</sup>. Bastam dois exemplos para mostrar a importância da literatura nos seus romances: a história de Pereira não resistiria sem os «crocodilos» de Monteiro Rossi, e o advogado Loton não conseguiria endereçar os movimentos do improvisado detective Firmino sem as suas tácticas explicações literárias<sup>5</sup>. Procuraremos, por isso, fazer uma análise *a posteriori* das intenções do autor para descobrir quais terão sido as razões escondidas na origem de *Di tutto resta un poco*.

Anna Dolfi afirma que *Di tutto resta un poco* fornece «um cânone [exemplar] das leituras, amizades, descobertas, perdas de Tabucchi», dividido em várias secções intituladas Horizontes, Escritores, Amigos, Cinema, Escritores de hoje, Despedidas, Conclusão<sup>6</sup>. Estamos inteiramente de acordo com esta opção e regressaremos à primeira parte do volume, «Horizontes», uma vez que trata sobretudo de literatura. Em primeiro lugar, porém, quero sublinhar que a complexa história editorial de inclusões e exclusões sofridas pelo volume,

## L'universo tabucchiano tra letteratura e tempo<sup>1</sup>

Flavia Brizio-Skov

### La letteratura

L'ultimo libro a cui Tabucchi ha lavorato, *Di tutto resta un poco* (2013), è una raccolta di saggi sulla letteratura e sul cinema, apparsi precedentemente su riviste, quotidiani e libri, che lo scrittore ha messo insieme, a volte revisionandoli, dopo un lungo lavoro di selezione e scarto, come ci racconta Anna Dolfi nella postfazione al volume, appunto intitolata «La storia di un libro»<sup>2</sup>. Tabucchi voleva raccogliere in un tomo i suoi saggi sulla letteratura, sul cinema, e aveva una idea ben precisa di cosa includere, infatti, ha scartato i saggi filologici di lusitanistica, e la saggistica apparsa sui quotidiani contemporanei, anche se in molti di essi la letteratura ricorre assiduamente.<sup>3</sup> É evidente che lo scrittore voleva raggiungere un certo scopo. A questo punto, ricostruire l'intenzione dell'autore sembrerebbe impresa difficile, ma non impossibile, infatti, da lettori attenti potremmo cercare di arrivare a rintracciare l'intenzione autoriale. A tal scopo, dobbiamo innanzitutto partire da due affermazioni generali che fungono da ombrello a tutte le opere. Tabucchi è fermamente convinto che «la letteratura sia una forma di conoscenza attraverso la scrittura», e che la letteratura sia quel «cerino» che illumina l'oscurità.<sup>4</sup> Sull'importante presenza della letteratura nei suoi romanzi bastino due esempi: la storia di Pereira non sussisterebbe senza i «coccodrilli» di Monteiro e l'avvocato Loton non potrebbe dirigere le mosse dell'improvvisato detective Firmino senza le sue tattiche spiegazioni letterarie.<sup>5</sup> Cerchiamo quindi di fare una analisi *a posteriori* delle intenzioni autoriali per scoprire quali siano state le ragioni che si celano dietro a *Di tutto resta un poco*.

Anna Dolfi afferma che *Di tutto resta un poco* fornisce «un canone [esemplare] delle letture, delle amicizie, delle scoperte, delle perdite di Tabucchi», essendo diviso in varie sezioni intitolate Orizzonti, Scrittori, Amici, Cinema, Scrittori di oggi, Commiati, Conclusione.<sup>6</sup> Concordiamo pienamente con il suo giudizio, e torneremo ad occuparci della prima parte del volume, intitolata «Orizzonti» tra breve, giacché essa si concentra in particolare sulla letteratura. Prima però vogliamo far notare



infelizmente interrompida em Março de 2012 com o desaparecimento do autor, não só sugere um determinado projecto do autor, mas indica também uma enorme preocupação, sobretudo tendo em conta que, apesar da doença, o escritor nele trabalhou até ao fim. Por que razão terá Tabucchi sentido necessidade de fazer um grande volume sobre as suas leituras, sobre os seus autores preferidos? Quais terão sido os motivos?

*Di tutto resta un poco*, juntamente com *Autobiografias Alheias* (2003) e *Viagens e Outras Viagens* (2010), representam aquilo que consideramos o *hinterland* da narrativa tabucchiana. Com este termo, não se pretende fazer um juízo de valor nem sugerir que estes livros sejam menos importantes do que as obras narrativas, longe de nós tal ideia; pelo contrário, na minha opinião, estes textos são indispensáveis para navegar no universo narrativo do escritor. Além disso, o facto de *Di tutto resta un poco* ser o último livro em que Tabucchi trabalhou confere-lhe um lugar especialmente importante, em sentido cronológico, tratando-se da sua última comunicação com o leitor. Esta posição terminal no seio da *diegese* do autor, de que este tinha plena consciência, confere ao livro um relevo significativo. O prefácio de Anna Dolfi revela-nos que Tabucchi começara a pensar nisso já em 2009, e portanto, durante anos, pensou, descartou, escolheu, acrescentou e traduziu de outras línguas, uma vez que alguns escritos eram inéditos em italiano. Ao contrário da maioria da sua produção, o livro é volumoso, fica-se com a impressão de que o escritor queria reunir todos os seus escritores favoritos, os conhecidos e amados, os desaparecidos e todos os filmes da sua vida num único «locus», com a preocupação de não descurar nenhuma das suas preferências. O livro é sem dúvida uma colectânea «reflectida e apaixonada»<sup>7</sup>, apoiada por uma parte teórica inicial, «Horizontes», que abre com um ensaio sintomaticamente intitulado «Elogio da Literatura».

Tabucchi, no seu elogio, afirma que a literatura é «uma visão do mundo diferente da visão imposta pelo pensamento dominante ou, melhor dizendo, pelo pensamento no poder, seja ele qual for», e continua dizendo que a mesma deve «meter o nariz onde começam as omissões»<sup>8</sup>. «A literatura não inventa, mas «descobre», no sentido em que «revela algo que já existia e que não conhecíamos», do mesmo modo que «Flaubert não inventou o bovarismo, descobriu-o simplesmente»<sup>9</sup>. Por conseguinte, a literatura deve

que a complexa vicenda editoriale di inclusioni e esclusioni subite dal volume, purtroppo troncata a marzo del 2012 con la scomparsa dell'autore, non solo è indice di un certo disegno autoriale, ma anche di una marcata preoccupazione, soprattutto in vista del fatto che, nonostante la malattia, lo scrittore vi ha lavorato fino all'ultimo. Perché Tabucchi ha sentito il bisogno di fare un corposo volume sulle sue letture, sui suoi autori preferiti? Che cosa lo ha motivato?

*Di tutto resta un poco*, insieme a *Autobiografie altrui* (2003) e *Viaggi e altri viaggi* (2010), costituisce quello che noi consideriamo il «retrotterra» della narrativa tabucchiana. Con questo termine non si vuole dare un giudizio di valore, né suggerire che questi libri siano meno importanti delle opere narrative, lungi da noi tale idea, anzi secondo la sottoscritta per navigare nell'universo narrativo dello scrittore questi volumi sono indispensabili. Inoltre, il fatto che *Di tutto resta un poco* sia l'ultimo libro sul quale Tabucchi ha lavorato, gli conferisce in senso cronologico un posto importantissimo, essendo l'ultima sua comunicazione con il lettore. Questa posizione terminale all'interno della *diegesi* autoriale, posizione della quale l'autore era ben conscio, dona al libro una notevole preminenza. Dalla prefazione di Anna Dolfi sappiamo che Tabucchi aveva cominciato a pensarvi nel lontano 2009, quindi per anni ha pensato, scartato, scelto, aggiunto e tradotto da altre lingue, giacché alcuni scritti erano inediti in italiano. Il libro a differenza della maggioranza della sua produzione è corposo, si ha l'impressione che lo scrittore abbia voluto raggruppare tutti i suoi scrittori preferiti, quelli conosciuti e amati, quelli scomparsi e tutti i film della sua vita in un unico «locus», preoccupandosi di non tralasciare nessuna delle sue preferenze. Il libro è decisamente una raccolta «meditata e appassionata»,<sup>7</sup> sostenuta da una parte iniziale teorica, «Orizzonti», che si apre con un saggio intitolato opportunamente «Elogio della letteratura».

Tabucchi nel suo elogio afferma che la letteratura è «una visione del mondo differente da quella imposta dal pensiero dominante, o per meglio dire dal pensiero al potere, qualsiasi esso sia,» e continua dicendo che essa deve «ficcare il naso dove cominciano gli omissis.»<sup>8</sup> La letteratura non inventa ma «scopre,» nel senso che «rivela qualcosa che esisteva già ma che non conoscevamo», così come «Flaubert non ha inventato il Boverismo, l'ha semplicemente scoperto.»<sup>9</sup> Ne consegue che la letteratura deve inquietare, è una forma di

desassossegado, é uma forma de conhecimento, revela-nos coisas que existem mas de que nunca nos apercebemos; por isso, é potencialmente incómoda, quando não é revolucionária, nunca é serva do poder. Tabucchi, citando Pessoa, afirma também que «a literatura, como toda a arte, é a demonstração de que a vida não basta». A literatura oferece a possibilidade de *qualquer coisa mais* em relação àquilo que a natureza proporciona. E este *qualquer coisa mais* compreende a *alteridade*, o pequeno milagre que é dado a cada um de nós na breve viagem da nossa existência: sairmos de nós próprios e tornarmo-nos *outros*<sup>10</sup>. A possibilidade destas viagens fora de nós mesmos não é um privilégio exclusivo de quem cria, mas também de quem lê, uma vez que nas «viagens por interposta pessoa» se pode experimentar a alteridade. Além disso, a literatura é «nómada», não só porque nos faz atravessar um mundo que não é o nosso, mas também porque nos faz atravessar a alma humana; ela é o território do possível, nela podemos reescrever a História, corrigi-la; ela é o território da liberdade absoluta. Ao recuperar o papel de narrador que frequentemente, no elogio, coexiste com o de leitor (apaixonado por grandes escritores), Tabucchi afirma que se escreve «porque o tempo passa muito depressa e gostaríamos de o deter [...] por arrependimento, porque gostaríamos de ter feito determinada coisa e não a fizemos [...] por remorsos, porque não deveríamos ter feito aquela tal coisa e, em vez disso, fizemo-la [...] porque estamos *aqui* mas gostaríamos de estar *ali* [...]»; existem muitas possibilidades e, consequentemente, nesta pluralidade, desvanece-se a certeza de uma única verdade<sup>11</sup>.

Tabucchi, na segunda parte do livro, «Escritores», ao falar das suas «afinidades electivas», cria uma espécie de «autobiografia literária» porque, ao descrever a grandeza de um escritor, ao analisar as suas qualidades, Tabucchi conta-se a si mesmo, revelando as suas preferências como escritor. Exceptuando uma breve secção dedicada ao cinema e às despedidas, as outras unidades do livro são dedicadas a ficcionistas (os poetas estão obviamente incluídos nesta categoria). *Di tutto resta un poco* é uma longa viagem pela literatura, feita de todas as viagens (por interposta pessoa) que Tabucchi realizou na sua vida, viagens que deram forma à sua poética e, consequentemente, à sua escrita. Como bem diz Anna Dolfi, o livro é «um legado fundamental»: de facto, é uma carta

conoscenza, ci fa vedere cose che esistono, ma non abbiamo mai notato, è quindi potenzialmente scomoda quando non rivoluzionaria, mai ancella del potere. Tabucchi, citando Pessoa, afferma inoltre che «La letteratura come tutta l'arte, è la dimostrazione che la vita non basta». La letteratura offre la possibilità di un *di più* rispetto a ciò che la natura concede. E in questo *di più* è inclusa l'*alterità*, il piccolo miracolo che ci è concesso nel viaggio della nostra breve esistenza: uscire da noi stessi e diventare 'altri'.<sup>10</sup> La possibilità di questi viaggi fuori da noi stessi, non è solo privilegio di chi crea, ma anche di chi legge, giacché nei «viaggi per interposta persona» si può sperimentare l'*alterità*. La letteratura inoltre è «nomade», non solo perché ci fa attraversare un mondo che non è il nostro, ma anche perché ci fa attraversare l'animo umano, essa è il territorio del possibile, in essa possiamo riscrivere la Storia, correggerla, è il territorio della libertà assoluta. Riappropriandosi del ruolo di narratore che spesso nell'elogio coesiste con quello di lettore (appassionato di grandi scrittori), Tabucchi sostiene che si scrive «perché il tempo sta passando troppo in fretta e vorremmo fermarlo... per rimpianto, perché avremmo voluto fare una certa cosa e non l'abbiamo fatta... per rimorso, perché non avremmo dovuto fare quella certa cosa e invece l'abbiamo fatta... perché si è *qui* ma si vorrebbe essere *là*...» molte sono le possibilità, e di conseguenza in questa pluralità la certezza di una unica verità svanisce.<sup>11</sup>

Tabucchi nella seconda metà del libro, intitolata «Scrittori», nel parlare delle sue 'affinità elettive' crea una sorta di 'autobiografia letteraria' perché nel descrivere la grandezza di uno scrittore, nell'analisi delle sue qualità, Tabucchi racconta se stesso, palesando le sue preferenze di scrittore. A parte una breve sezione dedicata al cinema e ai commiati, le altre unità del libro sono tutte dedicate a narratori (in questa categoria sono inclusi ovviamente anche i poeti). *Di tutto resta un poco* è un grande viaggio nella letteratura, fatto di tutti i viaggi (per interposta persona) che Tabucchi ha intrapreso nella sua vita, viaggi che hanno informato la sua poetica, e quindi di riflesso la sua scrittura. Dice bene Anna Dolfi che in esergo definisce il libro «un lascito fondamentale», infatti esso è una mappa nautica lanciata al lettore con le coordinate da seguire per navigare tra le isole dell'arcipelago Tabucchi. Se *Autobiografie altrui e Viaggi e altri viaggi* costituiscono un 'retrotterra' utile per iniziare la navigazione, *Di tutto resta un*

náutica lançada ao leitor com as coordenadas a seguir para navegar entre as ilhas do arquipélago Tabucchi. Se *Autobiografias Alheias e Viagens e Outras Viagens* constituem um *hinterland* útil para iniciar a navegação, *Di tutto resta un poco* é a rota segura que o Tabucchi escritor e homem desenha para o leitor.

*Di tutto resta un poco* é animado por uma poderosa voz autoral que se exprime no estilo, no modo de contar os escritores, de analisar as suas obras, no fazer reviver as suas vozes. Tabucchi usa uma linguagem que se movimenta por epifanias, por breves lampejos, irónica, culta, erudita, mas nunca pomposa, académica ou prolixa.

Tabucchi, nos escritos do seu último livro, como o tocador de flauta mágica, arrebatada o leitor e leva-o a viajar pelas suas leituras favoritas e, assim, por um universo literário que abarca a cultura ocidental, dos clássicos aos contemporâneos: quando o leitor chega à última página, gostaria de continuar a ouvi-lo. Se o homem exprime as suas emoções através da entoação da voz, Tabucchi consegue o mesmo objectivo por meio da palavra escrita. Sobre a vasta e complexa produção literária do seu amado Borges dá um juízo breve, mas preciso: admira o escritor argentino porque com ele partilha a visão do real como mistério, como reverso, como labirinto. A propósito de Schnitzler, declara:

É a grande literatura do século xx, a que Schnitzler inaugurou. Uma literatura que verá envolvidos no mesmo tipo de pesquisa escritores como Kafka, Pessoa, Musil, Pirandello. Uma literatura que entra nos sonhos dos homens não tanto para os interpretar, mas para compreender de que matéria são feitos, e para perceber se, como disse Shakespeare, nós somos feitos da matéria de que são feitos os sonhos.<sup>12</sup>

É redundante sublinhar o relevo do sonho na narrativa tabucchiana, mas convém sublinhar o paradoxo: passa-se da ideia de conhecer os homens através dos seus sonhos à impossibilidade de conhecer os homens porque os seres humanos são, talvez como os sonhos, incognoscíveis/instáveis/efémeros/misteriosos. Kipling, um dos autores favoritos de Tabucchi durante a adolescência, é definido como um homem que soube «ver» o mundo colonial em que vivia (e não se limitou a olhá-lo). Sobre ele, Tabucchi dá um juízo lapidar: «Escreveu na mesma altura de Melville, Conrad, James, mas não partilhou as inquietações

*poco* è la rotta sicura che Tabucchi scrittore e uomo traccia per il lettore.

*Di tutto resta un poco* è animato da una potente voce autoriale, che si esprime nello stile, nel modo di raccontare gli scrittori, nell'analizzare le loro opere, nel far rivivere le loro 'voci'. Tabucchi usa un linguaggio che si muove per epifanie, per brevi lampi, ironico, colto, erudito, ma mai aulico, accademico o prolisso.

Tabucchi, negli scritti del suo ultimo volume, come il suonatore di flauto magico, cattura il lettore e lo conduce attraverso le sue letture predilette, e di conseguenza attraverso un universo letterario che abbraccia la cultura occidentale dai classici ai contemporanei, cosicché quando arriviamo all'ultima pagina vorremmo continuare ad ascoltarlo. Se l'uomo esprime le sue emozioni con l'intonazione della voce, Tabucchi raggiunge lo stesso scopo con le parole scritte. Della vasta e complessa produzione letteraria dell'amatissimo Borges ne dà un giudizio breve, ma accurato; Tabucchi ammira lo scrittore argentino perché condivide con lui la visione del reale come mistero, come rovescio, come labirinto. A proposito di Schnitzler leggiamo:

È la grande letteratura del Novecento, quella che Schnitzler ha inaugurato. Una letteratura che vedrà impegnati nello stesso tipo di ricerca scrittori come Kafka, Pessoa, Musil, Pirandello. Una letteratura che entra nei sogni degli uomini non tanto per interpretarli, ma per capire di quale materia sono fatti, e per capire se, come disse Shakespeare, noi siamo fatti della materia di cui sono fatti i sogni.<sup>12</sup>

Superfluo sottolineare la preminenza del sogno nella narrativa tabucchiana, ma importante notare il paradosso: passiamo dall'idea di conoscere gli uomini attraverso i loro sogni all'impossibilità di conoscere gli uomini perché gli essere umani sono, forse come i sogni, inconoscibili/labili/effimeri/misteriosi. Kipling, uno degli autori favoriti da Tabucchi durante l'adolescenza, è definito come un uomo che ha saputo 'vedere' il mondo coloniale in cui viveva (e non lo ha solo guardato). Tabucchi ne offre un giudizio lapidario: «Scrisse negli anni di Melville, di Conrad, di James, ma non ne condivise le inquietudini e le angosce. Non fu grande scrittore. Fu ottimo scrittore. Ma questo non è poco».<sup>13</sup>

In conclusione, nelle pagine di *Tutto resta un poco*, imprigionato tra le righe, mentre leggiamo di altri scrittori, e di altre opere, troviamo sempre

e angústias deles. Não foi um grande escritor. Foi um ótimo escritor. Mas isso não é coisa de somenos»<sup>13</sup>.

Em conclusão, nas páginas de *Di tutto resta un poco*, nas entrelinhas, enquanto se fala de outros escritores e de outras obras, encontramos sempre o Tabucchi escritor e homem: encontramos o homem porque, como diz Octavio Paz numa frase cara a Tabucchi, «os escritores não têm biografia, a sua obra é a sua biografia»<sup>14</sup>; encontramos o escritor porque «a obra tem uma certa influência sobre a obra»<sup>15</sup>, ou seja, os romances, os poemas, as pinturas, as esculturas de um artista influenciam outros artistas. Evidentemente, não são influências directas, mas a arte, na sua natureza rizomática, é um conjunto de vozes que, de lugares e tempos distantes, dialogam entre si, porque a arte é, «como o género humano, uma ideia colectiva, uma espécie de alma da qual participam todos os que escreveram»<sup>16</sup> e, acrescento eu, também todos os que *sabem ler*.

### **O Tempo<sup>17</sup>**

Tabucchi publicou em 2001 *Está a fazer-se cada vez mais tarde*, em 2004 *Tristano Morre*, em 2009 *O Tempo Envelhece depressa*, e em 2013 (póstumo) *Di tutto resta un poco*. Se tudo o que faz parte do peritexto nunca é casual, como demonstra, por exemplo, «História de Uma Imagem» em *Autobiografias Alheias*, gostaria de salientar que Tabucchi costumava alterar os títulos mesmo quando o livro se encontrava já no prelo, porque estava frequentemente à procura de um título que não indicasse metaforicamente o conteúdo do livro nem se referisse às personagens ou lugares da história, como costuma acontecer. Assim sendo, sabendo-se que os títulos são fruto de uma cuidadosa pesquisa, o que é que têm em comum os títulos acima indicados? Verifica-se que, no eixo narrativo das referidas obras – deixando de lado momentaneamente o respectivo conteúdo – predomina o factor temporal. Vejamos os títulos no seu sentido literal: o primeiro exprime uma quase completa falta de tempo: como é tarde de mais, não resta tempo para fazer mais nada; o segundo deveria ler-se como «Tristano está a morrer», já que o presente do indicativo do verbo morrer é usado em vez do aspecto progressivo – e de facto Tristano está a morrer; o terceiro é um paradoxo: o tempo não envelhece, decorre, somos nós que «passamos» pelo tempo, envelhecendo – portanto, somos nós que temos pouco

Tabucchi scrittore e uomo; troviamo l'uomo perché come dice Octavio Paz, in una frase molto amata da Tabucchi, «gli scrittori non hanno biografia, la loro opera è la loro biografia;»<sup>14</sup> troviamo lo scrittore perché «l'opera ha una certa influenza sull'opera»,<sup>15</sup> ovvero i romanzi, le poesie, i quadri, le sculture di un artista influenzano altri artisti, ovviamente non si tratta di influenze dirette, ma l'arte nella sua natura rizomatica, è un insieme di 'voci' che da luoghi e tempi lontani dialogano tra loro perché essa «come il genere umano è un'idea collettiva, una specie di anima della quale partecipano tutti coloro che hanno scritto»,<sup>16</sup> e, aggiungerei, anche tutti coloro che *sanno leggere*.

### **Il Tempo<sup>17</sup>**

Tabucchi pubblica nel 2001 *Si sta facendo sempre più tardi*, nel 2004 *Tristano muore*, nel 2009 *Il tempo invecchia in fretta*, e nel 2013 (postumo) *Di tutto resta un poco*. Partendo dal presupposto che tutto ciò che esiste nel peritesto non è mai casuale, come è comprovato, per esempio, da «Storia di una immagine» in *Autobiografie altrui*, vorrei far notare che Tabucchi aveva l'abitudine di cambiare i titoli anche quando il libro era già in bozze, perché era sovente alla ricerca di un titolo che né additasse metaforicamente al contenuto del libro, né si riferisse ai personaggi o ai luoghi della storia, come comunemente accade. Chiediamoci quindi, una volta appurato che i titoli sono frutto di accurate scelte, che cosa accomuna i titoli sopra citati? Sull'asse narrativo delle suddette opere, lasciando da parte per un momento il livello contenutistico, notiamo che il fattore temporale predomina. Esaminiamo i titoli nel loro significato letterale: il primo esprime una mancanza di tempo quasi completa: siccome è così tardi non rimane tempo per fare più nulla; il secondo dovrebbe leggersi come «Tristano sta per morire» giacché il presente indicativo del verbo morire è usato al posto del tempo progressivo, infatti, Tristano sta morendo; il terzo è un paradosso: il tempo non invecchia, trascorre, siamo noi che 'passiamo' attraverso il tempo, invecchiando, quindi siamo noi ad avere poco tempo a disposizione prima della morte; il quarto titolo, infine, può essere compreso solo se interpretato all'interno del contesto della poesia di Drummond de Andrade, nella quale il poeta brasiliano si chiede cosa, al momento della morte, rimanga della nostra vita, e davanti al nulla del ricordo,

tempo antes da morte; o quarto título, enfim, só pode ser entendido se interpretado no contexto da poesia de Drummond de Andrade, em que o poeta brasileiro se pergunta o que é que, no momento da morte, fica da nossa vida e, perante o nada da recordação, da memória e de qualquer outro tormento, agora fútil, rebelando-se, exclama: «de tudo fica sempre um pouco»<sup>18</sup>.

Se quiséssemos ler os títulos à luz do conteúdo das obras, os resultados não seriam muito diferentes. As cartas do primeiro romance são epítáfios, cartas ao vento, histórias de paixões humanas que correram mal, vidas de personagens perdidas no labirinto da existência, já no fim das suas vidas. O segundo trata do último mês da vida de Tristano, um herói da resistência desiludido com a História, que, sozinho e desconsolado, narra, por meio de prolepses e analepses, a sua vida a um escritor fantasma que a transcreve; o conto de Tristano é o epítáfio de uma vida, quando já tudo aconteceu. Em *Tristano Morre*, assistimos à relativização da categoria temporal, presente e passado já não se distinguem claramente uma vez que na memória do protagonista tudo está presente, o tempo deixou de ser linear (o tempo curvo de Tristano) e o futuro já não existe, negado pela morte iminente. Nos contos (nove histórias) de *O Tempo Envelhece depressa*, encontramos personagens que, «sem bússola», tendo chegado a um determinado momento da vida, reflectem sobre o passado. São personagens em crise existencial que se exprimem assim: «encarquilhou-se-me o tempo», «o tempo era ar e ela deixara-o fugir por um furo minúsculo de que não se dera conta», «a partir de certa idade lembramo-nos dos que já cá não estão, olha-se para trás, para a rede que nos ligava, para a rede esburacada dos que andavam à pesca, e vê-se que já foram todos pescados»<sup>19</sup>.

Não há dúvida de que Tabucchi escreveu livros cujo motor de fundo é o Tempo, como mostram os títulos de *Está a fazer-se cada vez mais tarde*, *O Tempo Envelhece depressa*, etc. Noutras obras do autor em que não é tão evidente, o factor tempo tem, contudo, um papel fundamental pois a literatura propicia uma «compreensão antecipada ou diferida», ou seja, tem uma função oracular em relação aos eventos póstumos, descobrindo coisas que existiam mas não tínhamos compreendido. Mas a literatura, segundo o autor, também pode ter uma função tardia, transportando consigo o arrependimento, a culpa de não ter compreendido a tempo. O remorso não é senão «a nostalgia

della memoria, e di ogni altro, ormai futile, travaglio, ribellandosi, esclama, «rimane sempre un poco di tutto»<sup>18</sup>.

Se poi volessimo leggere i titoli alla luce del contenuto delle opere, i risultati non sarebbero molto diversi. Le lettere del primo romanzo sono epítáfios, lettere al vento, storie di passioni umane andate a male, vite di personaggi sperduti nel labirinto dell'esistere, ormai giunti alla fine della loro vita. Il secondo tratta dell'ultimo mese di vita di Tristano, eroe resistenziale, deluso dalla Storia, che solo e sconsolato racconta attraverso prolessi e analessi la sua vita a un fantomatico scrittore che la trascrive; il racconto di Tristano è l'epítáfio di una vita, ormai tutto è già accaduto. In *Tristano muore* assistiamo alla relativizzazione della categoria temporale, presente e passato non sono più nettamente distinti giacché nella memoria del protagonista tutto è presente, il tempo ha cessato di essere lineare (tempo curvo di Tristano), e il futuro non esiste più, essendo negato dalla morte imminente. Nei racconti (nove storie) di *Il tempo invecchia in fretta* incontriamo personaggi che «senza bussola», giunti a un certo punto della loro vita riflettono sul passato; sono personaggi in crisi esistenziale che così si esprimono: «mi si è accartocciato il tempo», «il tempo era aria e lei l'aveva lasciata esalare da un forellino minuscolo di cui non si era mai accorta», «a una certa età si ripensa alle persone che non ci sono più, si guarda all'indietro, alla rete che ci ha avvolti, la rete bucata di quelli che pescavano, perché ora quelli sono tutti pescati»<sup>19</sup>.

È fuor di dubbio che Tabucchi ha scritto libri in cui il Tempo è il motore di fondo, come è confermato dai titoli di *Si sta facendo sempre più tardi*, *Il tempo invecchia in fretta* ecc., ma anche in altre sue opere, dove il fattore temporale non è così palese, esso ha un ruolo fondamentale, perché la letteratura attua una «compreensão anticipata o posticipata», ovvero ha una funzione oracolare sugli eventi postumi, scoprendo cose che esistevano, ma non avevamo capito. Ma la letteratura, secondo l'autore, può anche avere una funzione tardiva, portando con sé il rimpianto, la colpa di non aver compreso a tempo. Che cosa è il rimorso se non «la nostalgia di ciò che non potremmo mai più tornare ad essere, di ciò che avremmo potuto essere e che non siamo stati»<sup>20</sup>. Naturalmente la nostalgia dell'irreversibile causa trauma, inquietudine, *saudade*. Appare chiaro che il fattore temporale è intrinsecamente legato al contenuto

daquilo que nunca poderemos voltar a ser, daquilo que poderíamos ter sido e que não fomos»<sup>20</sup>. Naturalmente, a nostalgia do irreversível provoca traumas, desassossego, saudade. É evidente que o factor tempo está intimamente ligado ao conteúdo na narrativa tabucchiana. De facto, as vidas «fora de horas» das personagens dos contos e romances são sintomas de uma infelicidade irremediavelmente ligada ao Tempo que «passa e torna absolutamente passado aquilo que em tempos era o futuro»<sup>21</sup>.

A importância da carta que, disfarçado de «modesto relojoeiro suíço», Tabucchi escreve a si próprio no final de *Di tutto resta un poco*, é a prova tangível da obsessão temporal do autor. Tabucchi é o relojoeiro suíço, aquele que constrói mecanismos narrativos precisos que falam do Tempo, quer do real que atravessa as nossas vidas, quer daquele que só o cronómetro da memória (o «rattrappante») pode recuperar, ou seja, o tempo daqueles eventos diferentes do tempo em que estamos a viver, graças ao qual podemos fugir ao Tempo do relógio que senão nos arrastaria «como a cheia de um rio»<sup>22</sup>. O Tempo, na exegese narrativa, ganha inúmeros significados. Vejamos então quais são as implicações fenomenológicas de um tempo que anda para trás. A direcção inversa do ponteiro temporal sublinha um compromisso ético, porque, se a História é irreversível e avança sempre em direcção ao futuro, a literatura, andando para trás, pode retornar a alguns momentos cruciais da História como o Holocausto, os *gulags*, as guerras, os massacres, as ditaduras, etc. Como sugere Ricoeur, ao passo que a História é escrita pelos vencedores, a literatura pode ser escrita pelas vítimas. Narrar o passado tem, pois, implicações éticas<sup>23</sup>. O facto de tudo já ter acontecido e ser irreversível, implica paradoxalmente que a História poderia ter sido diferente se as pessoas envolvidas tivessem agido como deviam e não como realmente agiram.

No tempo do calendário em que estão imersas (presente), as personagens tabucchianas vivem um tempo subjectivo, o da consciência, porque explorar o passado significa vaguear no não tempo da memória, no seio da qual as recordações são ambíguas, enganadoras, porque há esquecimentos, «buracos», supressões, amiúde as recordações são contaminadas por medos, desejos, fantasias, remorsos. Além disso, o que está depositado na memória é continuamente reinterpretado e modificado à luz das nossas novas experiências, conhecimentos, medos, esperanças, etc.

nella narrativa tabucchiana. Infatti, le vite «fuori orario» dei personaggi dei racconti e romanzi sono sintomi di una infelicità irrimediabilmente legata al Tempo che «passa e rende assolutamente passato ciò che un tempo era il futuro».<sup>21</sup>

L'importanza della lettera che sotto le mentite spoglie di un «modesto orologiaio svizzero» Tabucchi scrive a se stesso alla fine di *Di tutto resta un poco* è la prova tangibile dell'ossessione temporale dell'autore. Tabucchi è l'orologiaio svizzero, colui che costruisce precisi meccanismi narrativi che narrano del Tempo, sia di quello reale che attraversa le nostre vite, sia di quello che solo il cronometro della memoria (il «rattrappante») può riacciuffare, cioè il tempo di quegli eventi diversi rispetto al tempo in cui stiamo vivendo, grazie al quale si può sfuggire al Tempo dell'orologio che altrimenti «come un fiume in piena» ci avrebbe trascinato via.<sup>22</sup> Il Tempo, nell'esegesi narrativa, acquista numerose accezioni, vediamo quindi quali siano le implicazioni fenomenologiche di un tempo che va all'indietro. La direzione inversa della freccia temporale sottolinea un impegno etico, perché se la Storia è irreversibile e procede sempre verso il futuro, la letteratura andando a ritroso può ritornare su alcuni nodi cruciali della Storia come l'olocausto, i gulag, le guerre, gli eccidi, le dittature ecc. Come suggerisce Ricoeur, mentre la Storia è scritta dai vincitori, la letteratura può essere scritta dalle vittime. Narrare del passato ha quindi implicazioni etiche.<sup>23</sup> Il fatto che tutto sia già accaduto e quindi irreversibile, paradossalmente implica che la Storia avrebbe potuto essere diversa se le persone coinvolte avessero agito come dovevano e non come hanno agito.

All'interno del tempo del calendario in cui sono immersi (presente), i personaggi tabucchiani vivono un tempo soggettivo, quello della coscienza, perché esplorare il passato vuol dire vagare nel non tempo della memoria, all'interno della quale i ricordi sono ambigui, fallaci, perché esistono dimenticanze, 'buchi', soppressioni, spesso i ricordi sono contaminati da paure, desideri, fantasie, rimorsi. Inoltre quello che è depositato nella memoria viene continuamente reinterpretato e modificato alla luce delle nostre nuove esperienze, conoscenze, paure, speranze ecc. Nella memoria rivisitiamo non tanto l'ordine degli eventi accaduti, quanto il 'disordine' del tempo. Da questa prospettiva temporale in fondo caotica, il passato dei personaggi, infatti,

Na memória, revisitamos não tanto a ordem dos acontecimentos, mas antes a «desordem» do tempo. Na realidade, o passado das personagens nunca emerge desta perspectiva temporal caótica como uma sequência causal de eventos, ordenada e lógica, mas antes como idas e vindas, e associações mentais. Naturalmente, a tentativa de encontrar um sentido de continuidade e identidade no contexto do próprio passado (Proust) ou daquele das personagens, está na base de muitas obras literárias (Goethe, Virginia Woolf, James Joyce), especialmente daquelas que apresentam uma visão da existência alheia à perspectiva religiosa.

Com a perda da visão ultraterrena, a direcção do tempo na experiência humana torna-se um movimento em direcção à morte, ao nada. É a partir desta situação traumática que surge a sondagem do passado: sabemos quem somos porque somos a soma dos eventos e das recordações da nossa memória<sup>24</sup>. O exemplo mais importante de sondagem da memória é evidentemente *Em Busca do Tempo Perdido* de Proust. Em Proust, a memória permite ao eu narrante ir além da experiência temporal, a memória torna-se o Tempo. A recordação de um evento único, tão especial como a «madeleine», põe em movimento a imaginação criativa que reconstrói a experiência e o eu desse momento passado, e captura a sua essência; a literatura torna-se o meio para «preservar a eterna natureza de certas qualidades da experiência humana»<sup>25</sup>. Deste modo, a recordação da «madeleine» torna-se mais «verdadeira» do que a experiência real de que resulta a recordação. Tal não acontece com as personagens de Tabucchi, cujas recordações não capturam «madeleines», o seu passado perdeu-se para sempre, como sublinha o próprio autor: «Tenho muito respeito por Marcel Proust, que reencontrou o Tempo, mas eu pertenço antes à família de Robert Musil, que não tinha as qualidades necessárias para o fazer.»<sup>26</sup> A unidade do eu proustiano não é alcançada através da reconstrução dos eventos especiais da vida, revividos através da memória, não se dá a recuperação do *true self*. A cisão entre o eu de então e o eu presente é demasiado profunda: as personagens de Tabucchi não podem reencontrar o tempo perdido, têm de se resignar a viver vidas «fora de horas».

Acrescentaria ainda que, embora a direcção temporal para a morte possa ser interpretada em sentido positivo como tempo motor da nossa vida, elemento criativo da existência que nos estimula

non emerge mai come una sequenza causale di eventi, ordinata e logica, bensì come andirivieni e associazioni mentali. Naturalmente il tentativo di trovare un senso di continuità e identità all'interno del contesto del proprio passato (Proust) o di quello dei personaggi, sta alla base di moltissima letteratura (Goethe, Virginia Woolf, James Joyce), specialmente di quella che ha una visione dell'esistenza che esula da una prospettiva religiosa.

Con la perdita della visione ultraterrena, la direzione del tempo nell'esperienza umana diventa un movimento verso la morte, il nulla.

Da questa situazione traumatica nasce lo scandaglio del passato: sappiamo chi siamo perché siamo la somma degli eventi e dei ricordi della nostra memoria.<sup>24</sup> L'esempio più importante di scandaglio della memoria è ovviamente *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust. In Proust la memoria permette all'io narrante di andare oltre l'esperienza temporale, la memoria diventa il Tempo. Il ricordo di un evento unico, speciale come la «madeleine», mette in moto l'immaginazione creativa che ricostruisce l'esperienza e l'io di quel momento passato, e ne cattura l'essenza; la letteratura diventa il modo per «preservare l'eterna natura di certe qualità dell'esperienza umana».<sup>25</sup> In questo modo il ricordo della «madeleine» diventa più 'vero' dell'esperienza reale dalla quale il ricordo deriva. I ricordi dei personaggi di Tabucchi però non catturano «madeleine», il loro passato è perduto per sempre, come l'autore stesso sottolinea: «Ho molto rispetto per Marcel Proust, che ha ritrovato il Tempo, ma io appartengo piuttosto alla famiglia di Robert Musil, che non aveva le qualità per farlo.»<sup>26</sup> L'unità dell'io proustiano non è raggiunta attraverso la ricostruzione degli eventi speciali della vita, fatti rivivere attraverso la memoria, il recupero del *true self* non avviene. La scissione tra l'io di allora' e quello presente è troppo profonda: i personaggi tabucchiani non possono 'ritrovare' il tempo perduto, devono rassegnarsi a vivere vite «fuori orario».

Aggiungerei, inoltre, che mentre la direzione temporale verso la morte può essere interpretata in senso positivo come tempo motore della nostra vita, elemento creativo dell'esistenza che ci stimola a fare, migliorare, cambiare e potrebbe include anche quello che normalmente chiamiamo 'progresso', in Tabucchi questo non succede. Il Tempo diventa inquietudine esistenziale, perché non è possibile alterarlo o fermarlo. I personaggi sono esseri in balia della temporaneità, esplorano

a fazer, melhorar, mudar e possa incluir também aquilo a que normalmente chamamos «progresso», em Tabucchi isso não acontece. O tempo torna-se inquietação existencial já que não é possível alterá-lo ou detê-lo. As personagens são seres à mercê da temporaneidade, exploram o passado para o entender, mas não conseguem penetrar nas razões dos eventos que determinaram a sua vida, escapa-lhes o *porquê*, o *aquilo* que conduziu as suas escolhas e, por conseguinte, sofrem uma profunda fragmentação do eu<sup>27</sup>. Afinal, quem é obcecado pelo tempo? Preocupa-se com o tempo aquele que já não tem tempo, aquele que chegou ao fim da vida. Como sugere Kocay, só quando deixa de existir a possibilidade de novas experiências é que a vida do indivíduo fica «completa». O tempo define-nos, pois, como indivíduos porque impõe um limite às nossas aspirações e capacidades<sup>28</sup>. Nesta perspectiva, o futuro não existe, dada a proximidade do fim, o presente voa e faz-se imediatamente passado, a única possibilidade que resta é tentar repescar na memória os eventos significativos que provocaram arrependimento, desilusão, amores, traições, etc., ou melhor, o pouco que fica de uma vida, porque de tudo fica um pouco. Naturalmente, com a morte do indivíduo, a memória deixa de existir, mas a mortalidade do indivíduo não atinge a literatura e, se é verdade, como defende Ricoeur, que escrever é um meio de entender o mundo e equivale ao desejo de impor ordem ao caos da existência, não há dúvida de que essa ordem é só aparente na medida em que existe apenas na página, pois a desarmonia da existência permanece no mundo fenoménico<sup>29</sup>. O que é que fica então para o leitor? Para o leitor, ficam as histórias das personagens arrancadas ao esquecimento pela mão do escritor, uma longa fileira de personagens inesquecíveis que parecem esperar por navios que nunca atracaram na doca das suas vidas, cuja carga é tudo aquilo que desejavam, personagens que esperaram por navios que nunca chegaram ou que ficaram parados numa eterna linha do horizonte<sup>30</sup>.

il passato per capirlo, ma non riescono a penetrare nelle ragioni degli eventi che hanno determinato la loro vita, il 'perché', il 'cosa' abbia guidato le loro scelte gli sfugge e, di conseguenza, soffrono di una profonda frammentazione dell'io.<sup>27</sup> Chiediamoci, a questo punto, chi è ossessionato dal tempo; si preoccupa del tempo colui che non ne ha più a disposizione, colui che è giunto al termine della propria vita. Come suggerisce Kocay, è solo quando la possibilità di nuove esperienze non esiste più che la vita dell'individuo diventa «completa». Il tempo quindi ci definisce come individui perché impone un limite alle nostre aspirazioni e abilità.<sup>28</sup> In questa logica il futuro non esiste, vista la prossimità della fine, il presente vola via e diventa subito passato, l'unica possibilità che resta è cercare di ripescare nella memoria gli eventi significativi che hanno causato rimpianti, delusioni, amori, tradimenti ecc., ovvero quel poco che resta di una vita, perché di tutto resta un poco. Naturalmente con la morte dell'individuo, la memoria cessa di esistere, tuttavia la mortalità dell'individuo non tocca la letteratura e, se è certo, come sostiene Ricoeur, che scrivere è un mezzo per capire il mondo ed equivale al desiderio di imporre ordine nel caos dell'esistenza, è indubbio che tale ordine è solo apparente in quanto esiste solo sulla pagina, giacché la discordanza dell'esistere permane nel mondo fenomenico.<sup>29</sup> Cosa rimane dunque al lettore? Al lettore rimangono le storie dei personaggi strappate all'oblio dalla penna dello scrittore, una lunga carrellata di personaggi indimenticabili che sembrano aspettare navi che non hanno mai attraccato alla banchina della loro vita, portando come carico tutte le cose che desideravano, personaggi che hanno aspettato navi che non sono mai arrivate o che si sono fermate su una perenne linea dell'orizzonte.<sup>30</sup>



NOTAS

<sup>1</sup> Este ensaio pretende ser um pequeno tributo e uma homenagem ao escritor desaparecido.

<sup>2</sup> Antonio Tabucchi, *Di tutto resta un poco – letteratura e cinema*, Milão, Feltrinelli, 2013, ed. de Anna Dolfi. Alguns ensaios foram revistos, um pequeno grupo é inédito em italiano, e a maioria deles é constituída por traduções de textos publicados no estrangeiro em diversas línguas e, num segundo momento, traduzidos para italiano.

<sup>3</sup> É o caso de livros como *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milão, Feltrinelli, 1990, *Viagens e Outras Viagens*, trad. de Maria da Piedade Ferreira, Lisboa, Dom Quixote, 2013, como *Gli zingari e il Rinascimento*, Milão, Feltrinelli, 1999, e *L'oca al passo*, Milão, Feltrinelli, 2006.

<sup>4</sup> Veja-se Antonio Tabucchi, *L'oca al passo*, op. cit., p. 8.

<sup>5</sup> Os «crocódilos» [assim chamados em Itália em calão jornalístico] são os necrológicos escritos antes do desaparecimento dos grandes escritores que o jornalista Pereira confia a Monteiro Rossi em *Afirma Pereira* (Lisboa, Dom Quixote, 2015) com resultados catastróficos: de facto, os escritos anticonformistas do jovem desestabilizam as certezas do velho jornalista e acabam por levá-lo a tomar consciência de que vive num regime totalitário e fascista. O advogado Loton é a personagem que conduz, graças à sua erudição legal e literária, à resolução do caso Damasceno Monteiro em *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro* (trad. de Theresa de Lancastre, Dom Quixote, Lisboa, 1997).

<sup>6</sup> Antonio Tabucchi, *Di tutto resta un poco*, ed. cit., p. 277.

<sup>7</sup> Citação em epígrafe a *Di tutto resta un poco*.

<sup>8</sup> Antonio Tabucchi, *Di tutto resta un poco*, ed. cit., p. 12.

<sup>9</sup> Idem, *ibid.*, pp. 14–15.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>11</sup> Sobre a função da literatura, veja-se o pequeno texto *Una realtà paralela. Dialogo con Antonio Tabucchi*, editado por Marco Alloni (Lugano, ADV, 2008, p. 34) em que Tabucchi afirma: «Desconfio de uma certa literatura que se considera voz da verdade [...]. A função da literatura é levantar dúvidas, os teólogos e os políticos encarregam-se de afirmar a verdade: a 'sua' verdade naturalmente, a que lhes convém.»

<sup>12</sup> Marco Alloni (ed.), *Una realtà paralela. Dialogo con Antonio Tabucchi*, ed. cit., pp. 69–70.

<sup>13</sup> Idem, *ibid.*, p. 75.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 86–87.

<sup>17</sup> Em algumas das nossas conversas, Tabucchi falou-me do «relojoeiro suíço» e juntos conversámos sobre a preocupação com o tempo que aflige muitas das suas personagens, mas o nosso diálogo foi suspenso em 2012. Após alguns anos de silêncio e depois de ter feito o luto, retomo aqui o fio do discurso temporal, ainda que, infelizmente, me falte o contraditório arguto e rigoroso do escritor.

<sup>18</sup> Cf. Antonio Tabucchi, *Di tutto resta un poco*, ed. cit., pp. 275–276. Sabemos, pelo posfácio de Anna Dolfi, editora deste livro, que Tabucchi sugeriu a Alberto Rollo, director literário da Feltrinelli, onde procurar o título e que, após a morte prematura do autor, Anna Dolfi e Rollo, vasculhando na poesia de Drummond de Andrade, encontraram o título do livro «num sintagma montaliano». Trata-se aliás de um título acertadíssimo com que o escritor teria ficado contente. Um fragmento do poema «Resíduo» de Drummond de Andrade, traduzido por

NOTE

<sup>1</sup> Questo mio saggio vuole essere un piccolo omaggio e un gesto di deferenza per lo scrittore scomparso.

<sup>2</sup> Antoni Tabucchi, *Di tutto resta un poco – letteratura e cinema* (Milano: Feltrinelli, 2013), a cura di Anna Dolfi. Alcuni saggi hanno subito revisioni, un piccolo gruppo è inedito in italiano, e la maggioranza è costituita da traduzioni di testi apparsi all'estero in lingue diverse e, in un secondo tempo, tradotti in italiano.

<sup>3</sup> Sto pensando a libri come *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa* (Milano: Feltrinelli, 1990), *Viaggi e altri viaggi* (Milano: Feltrinelli, 2010), *a Gli zingari e il Rinascimento* (Milano: Feltrinelli, 1999) e *L'oca al passo* (Milano: Feltrinelli, 2006).

<sup>4</sup> Si veda Antonio Tabucchi, *L'oca al passo*, op. cit., p. 8.

<sup>5</sup> I «coccodrilli» sono i necrologi scritti prima della scomparsa dei grandi scrittori che il giornalista Pereira affida alle cure di Monteiro Rossi in *Sostiene Pereira* (Milano: Feltrinelli, 1994) con esiti catastrofici, nel senso che gli scritti contro corrente del giovane destabilizzano le certezze del vecchio giornalista, e finiscono per spingerlo verso la consapevolezza di vivere in un regime totalitario e fascista. L'avvocato Loton è colui che determina, grazie alla sua erudizione legale e letteraria, la risoluzione del caso Damasceno Monteiro ne *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (Milano: Feltrinelli, 1997).

<sup>6</sup> Antonio Tabucchi, *Di tutto resta un poco*, op. cit., p. 277.

<sup>7</sup> Citazione in esergo a *Di tutto resta un poco*.

<sup>8</sup> Antonio Tabucchi, *Di tutto resta un poco*, op. cit., p.12.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 14–15.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>11</sup> Sulla funzione della letteratura si veda il volume *Una realtà paralela – Dialogo con Antonio Tabucchi*, a cura di Marco Alloni (Lugano: ADV, 2008, P. 34) in cui Tabucchi afferma: «Diffido di una certa letteratura che vorrebbe portare la verità... La funzione della letteratura è insinuare dubbi, ad affermare la verità ci pensano i teologi e i politici: la 'loro' verità naturalmente, quella che gli conviene.»

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 69–70.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 86–87.

<sup>17</sup> In alcune nostre conversazioni, Tabucchi mi aveva parlato dell'«orologio svizzero» e insieme avevamo discusso della preoccupazione per il tempo che affligge molti suoi personaggi, ma il nostro dialogo era rimasto in sospenso nel 2012. Dopo alcuni anni di silenzio, e dopo aver elaborato il lutto, riprendo in questa sede le fila del discorso temporale, anche se, purtroppo, mi mancherà il riscontro arguto e preciso dello scrittore

<sup>18</sup> Cfr. Antonio Tabucchi, *Di tutto resta un poco*, op. cit., p. 275–276. Sappiamo dalla postfazione di Anna Dolfi, curatrice del volume, che Tabucchi, suggerì ad Alberto Rollo, direttore letterario della Feltrinelli, dove cercare il titolo, e che, dopo la prematura scomparsa dell'autore, Anna Dolfi e Rollo scorrendo la poesia di Drummond de Andrade abbiano individuato «in un sintagma montaliano» il titolo del libro. Titolo peraltro azzeccatissimo del quale lo scrittore sarebbe contento. Un lacerto della poesia (*Residuo*) di Drummond de Andrade, tradotto da Antonio Tabucchi, appare anche in apertura al volume nella pagina delle dediche.

<sup>19</sup> Antonio Tabucchi, *Il tempo invecchia in fretta*, op. cit., p. 49, p.20, p. 84.

Antonio Tabucchi, aparece igualmente na abertura do livro na página da dedicatória.

<sup>19</sup> Antonio Tabucchi, *O Tempo Envelhece depressa*, trad. de Gaëtan Martins de Oliveira, Dom Quixote, Lisboa, 2001, pp. 41, 18, 69.

<sup>20</sup> Idem, *Di tutto resta un poco*, ed. cit., p. 31.

<sup>21</sup> Idem, *ibid.*, p. 44.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>23</sup> Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, trad. de Kathleen Blamey e David Pellauer, Chicago, University of Chicago Press, 1985, vol. III, p. 187.

<sup>24</sup> Para as várias noções de tempo a que me refiro, cf. Tyrus Miller, *Time Images: Alternative Temporalities in Twentieth-Century Theory, Literature, and Art* (Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2009); *Space and Time in Language and Literature*, edição de Marija Brala Vukanović e Lovorka Gruić Grmuša (Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2009); Elizabeth Deeds Ermarth, *Sequel to History. Postmodernism and the Crisis of Representational Time* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 1992); John F. Lynen, *The Design of the Present* (New Haven, Yale University Press, 1969); Penelope J. Corfield, *Time and the Shape of History* (New Haven, Yale University Press, 2007); Wolfgang Holdheim, *The Hermeneutic Mode* (Ithaca, Cornell University Press, 1984); Hillis Miller, «Time in literature», *Daedalus*, vol. 32, n.º 2, Primavera de 2003, pp. 86–97.

<sup>25</sup> A recordação do evento é sem tempo, pois pode ocorrer em qualquer momento e em qualquer lugar, e na memória o tempo não existe. Segundo Proust, a literatura torna-se o meio para «preservar a natureza atemporal de certas qualidades da experiência humana» (p. 55, tradução minha). Veja-se ainda Hans Meyerhoff, *Time in Literature*, Berkeley, University of California Press, 1955, pp. 46–63.

<sup>26</sup> Antonio Tabucchi, *Di tutto resta un poco*, ed. cit., p. 210.

<sup>27</sup> Sobre a importância do tempo na narrativa do século XX, veja-se o sempre útil estudo de A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, Nova Iorque, Humanities Press, 1965.

<sup>28</sup> Cf. Victor Kocay, «Temporal Sequence and Permanence in *Neiges* by Saint-John Perse», in *Temporality in Life as Seen Through Literature. Contributions to Phenomenology of Life*, Dordrecht, Springer, 2007, p. 95 e seguintes.

<sup>29</sup> Cf. William C. Dowling, *Ricoeur on Time and Narrative*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2011, pp. 55 e 86.

<sup>30</sup> O sabor da «madeleine» que Proust voltou a encontrar através da memória, e recriou na página, liberta o eu do tempo e do medo da morte porque a arte (a literatura) é atemporal. Proust consegue domar a fragmentação do eu e alcançar a sua unidade recuperando a recordação especial / a essência / o regozijo, mas o mesmo não acontece com as personagens de Tabucchi.

<sup>20</sup> *Di tutto resta un poco*, cit., p. 31.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 269.

<sup>23</sup> Paul Ricoeur, *Time and Narrative* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), vol. III, p. 187. Traduzione di Kathleen Blamey e David Pellauer.

<sup>24</sup> Per le varie nozioni di tempo di cui tratto rimando a Tyrus Miller, *Time-Images: Alternative Temporalities in Twentieth-Century Theory, Literature, and Art* (Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2009); *Space and Time in Language and Literature*, a cura di Marija Brala Vukanović e Lovorka Gruić Grmuša (Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2009); Elizabeth Deeds Ermarth, *Sequel to History – Postmodernism and the Crisis of Representational Time* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992); John F. Lynen, *The Design of the Present* (New Haven: Yale University Press, 1969); Penelope J. Corfield, *Time and the Shape of History* (New Haven: Yale University Press, 2007); Wolfgang Holdheim, *The Hermeneutic Mode* (Ithaca: Cornell University Press, 1984); Hillis Miller, «Time in literature». *Daedalus*, vol. 32, n.2, Spring 2003, pp. 86–97.

<sup>25</sup> Il ricordo dell'evento è senza tempo perché può accadere in ogni momento e in ogni dove e nella memoria il tempo non esiste. La letteratura diventa, secondo

Proust, il modo per «preservare la natura atemporale di certe qualità dell'esperienza umana» (p. 55, la traduzione è mia). Si veda Hans Meyerhoff, *Time in Literature* (Berkeley: University of California Press, 1955), pp. 46–63.

<sup>26</sup> Antonio Tabucchi, *Di tutto resta un poco*, op. cit., p. 210.

<sup>27</sup> Sull'importanza del tempo nella narrativa del Novecento si veda il sempre utilissimo studio di A.A. Mendilow, *Time and the Novel* (New York: Humanities Press, 1965).

<sup>28</sup> Cfr. Victor Kocay, «Temporal Sequence and Permanence in *Neiges* by Saint-John Perse», in *Temporality in Life as Seen Through Literature – Contributions to Phenomenology of Life* (Dordrecht, Netherlands: Springer, 2007), p. 95 e seguenti.

<sup>29</sup> Cfr. William C. Dowling, *Ricoeur on Time and Narrative* (Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2011), p. 55 and 86.

<sup>30</sup> Il gusto della «madeleine» ritrovato da Proust attraverso la memoria, e ricreato sulla pagina, libera l'io dal tempo e dalla paura della morte perché l'arte (la letteratura) è atemporale. Proust sconfigge la frammentazione dell'io, e ne raggiunge l'unità nel ricattare il ricordo speciale/essenza/gioia, ma questo non succede ai personaggi di Tabucchi.

## Uma estrela não identificada na Galáxia Tabucchiana

Giovanni Palmieri

Há alguns anos, enquanto arrumava a velha papelada no sótão da casa da minha mãe, como nos mais antiquados estereótipos romanescos, encontrei um fascículo empoeirado cuidadosamente retirado do semanário *Epoca* que continha um conto de Antonio Tabucchi intitolado «Fuochi d'artificio».

Era um texto que eu desconhecia por completo. Não voltara a ser impresso isoladamente ou em colectânea e não aparecia (e não aparece ainda hoje) em nenhuma bibliografia, sítio ou ensaio crítico. A análise do fascículo não esclarecia uma data precisa, mas apenas o ano da edição associado ao *copyright*: 1986.

A 31 de Outubro de 2010, por ocasião de uma apresentação em Milão, enviei o conto ao autor que, apesar de não se lembrar dele, o reconheceu, mandou fazer uma fotocópia aos seus colaboradores e, finalmente, fez uma dedicatória.

O fascículo, que incluía igualmente o conto de Gianni Celati «Scomparsa di un uomo lodevole», apresenta, em relação ao texto de Tabucchi, sete páginas divididas em três colunas e ilustradas com desenhos a preto e branco, de Marco Del Re, que aludem vagamente ao texto. «Fuochi d'artificio» saiu no número de *Epoca* de 5 de Setembro de 1986 nas páginas 64–70.

Após uma pesquisa atenta, encontrei apenas uma referência, muito curta e pouco significativa. Num ensaio de 1995, Riccardo Scrivano afirmava que se poderia acrescentar ao «turbilhão de pessoas e de identidades em «Cinema» [...]» o conto «'Fuochi d'artificio', publicado depois do livro [*Pequenos Equívocos sem Importância*] em *Epoca*, 5 de Setembro de 1986»<sup>1</sup>.

Mais nada. «Fuochi d'artificio» desaparecera do radar da crítica tabucchiana e até da memória do autor, como um fantasma, um fantasma em busca de realidade. Apresento-o hoje aqui para que lhe seja devolvido o lugar que merece na galáxia das obras do nosso autor.

Devo, no entanto, acrescentar desde já que – após a morte de Tabucchi (2012) – este conto saiu postumamente numa tradução espanhola (editada por Carlos Gumpert) em 2016 na editora Anagrama de Barcelona, com o título de «Fuegos artificiales», numa edição acrescentada de *O Jogo do Reverso*.

## Una stella non identificata nella Galassia Tabucchiana

Giovanni Palmieri

Alcuni anni fa, riordinando vecchie carte nella soffitta di mia madre, come nel più vieto degli stereotipi romanzeschi, trovai un polveroso fascicolo accuratamente estratto dal settimanale «*Epoca*» che conteneva un racconto di Antonio Tabucchi intitolato *Fuochi d'artificio*.

Si trattava di un testo a me del tutto sconosciuto. Non era più stato ristampato né isolatamente né in raccolta e non compariva (e non compare tuttora) in alcuna bibliografia, sito, o saggio critico. Dal fascicolo non si ricavava una data precisa ma solo l'anno di edizione indicato nel *copyright*: 1986.

Il 31 ottobre del 2010, in occasione di una presentazione milanese, ho sottoposto il racconto all'autore che, pur non ricordandosene, l'ha riconosciuto, fatto fotocopiare dai suoi collaboratori e infine firmato con dedica.

Il fascicolo, che comprendeva anche il racconto di Gianni Celati *Scomparsa di un uomo lodevole*, consta, per il solo testo di Tabucchi, di sette pagine impaginate su tre colonne e illustrate da alcuni disegni in bianco e nero di Marco Del Re che hanno solo un vago riferimento al testo. *Fuochi d'artificio* è uscito sul numero di «*Epoca*» del 5 settembre 1986 alle pagine 64–70.

Dopo assidue ricerche, ho trovato una e una sola citazione, brevissima e poco significativa. In un saggio del 1995 Riccardo Scrivano sosteneva che si poteva affiancare al «turbino di persone e di identità in *Cinema* [...]» il racconto «*Fuochi d'artificio*, pubblicato più tardi del libro [*Piccoli equivoci senza importanza*] in 'Epoca', 5 settembre 1986»<sup>1</sup>.

È tutto. *Fuochi d'artificio* era scomparso dai radar della critica tabucchiana e persino dalla memoria dell'autore, diventando un fantasma. Un fantasma in cerca di realtà. Se oggi lo presento è perché gli venga restituito il posto che gli spetta nella galassia delle opere del nostro autore.

Devo però aggiungere subito che – dopo la morte di Tabucchi (2012) – il racconto è uscito postumo in traduzione spagnola (a cura di Carlos Gumpert) nel 2016 presso l'editrice Anagrama di Barcellona, col titolo di *Fuegos artificiales*, in un edizione arricchita del *Juego del rovescio*. Il racconto «inédito hasta ahora en español»



FIG. 1

Capa do semanário Epoca, 1986

Copertina del settimanale Epoca, 1986

O conto «inédito hasta ahora en espagnol» foi impresso em separado em relação à colectânea. Saliente-se, finalmente, que «Fuochi d'artificio» voltará a ser publicado na edição das obras de Tabucchi da Mondadori, edição de Paolo Mauri e Thea Rimini, como conto independente.

### No texto

Narrado na primeira pessoa por um jovem de 21 anos – que polemicamente não nos revela o seu nome, excepto como «irmão de Giacomo» – o conto gira em torno da história de uma *villa* provençal com o nome tchekhoviano de «La Cerisaie». Começa assim:

Foi graças a Giacomo que conheci «La Cerisaie». Como tudo era graças a Giacomo, porque Giacomo tinha todas as virtudes, melhor dizendo, era exactamente o meu oposto: era bonito, era brilhante, era mundano, era esperto, era arquitecto. E era dez anos mais velho do que eu.<sup>2</sup>

A oposição estrutural em que assenta todo o texto parece, pois, (embora as coisas sejam mais complicadas, como veremos) a da contraposição entre Giacomo e o seu irmão e ao seu explícito e justificado ciúme parcialmente edipiano. Giacomo é um jovem arquitecto de sucesso, eufórico, extrovertido, superficial, hedonista, integrado e mundano. O irmão – o nosso narrador – pelo contrário, é um estudante universitário disfórico, introvertido, sensível, apocalíptico, solitário e um bocado desajeitado. Como certos adolescentes, cultos e dados à literatura, é dotado também de ideias suicidas paradoxais de tipo chantagista e de um sarcasmo arrasador com tendência para a provocação. Algumas das suas imaginações fazem-me lembrar a bela curta-metragem surrealista de René Clair de 1924, *Entr'acte*, baseada num argumento de Picabia, com música de Satie e protagonizado por Duchamp, Man Ray e Picabia, e o próprio Satie.

O ambicioso arquitecto foi encarregado de remodelar uma bela vila do século XVIII na Provença transformando-a em hotel de luxo. Trata-se de uma autêntica especulação imobiliária. A mansão ancestral pertence a duas francesas: a jovem e loira Albertine e a menos jovem e morena «tia ou prima» de Albertine. Giacomo julga que a parente de Albertine está convencida a reestruturar a casa e que Albertine, por sua vez, está em total desacordo. Por isso, encarrega o seu irmão, que, como bom literato, conhece muito bem a arte retórica e o francês, de escrever a Albertine tentando convencê-la.

è stato stampato a parte rispetto alla raccolta. Segnalo infine che *Fuochi d'artificio* verrà ripubblicato nella prevista edizione mondadoriana delle opere di Tabucchi, a cura di Paolo Mauri e Thea Rimini, come racconto a sé stante.

### Nel testo

Narrato in prima persona da un giovane di ventun'anni – che polemicamente non ci rivela il proprio nome se non come «fratello di Giacomo» – il racconto ruota intorno alla storia di una villa provenzale denominata tchekhovianamente «La Cerisaie». Questo l'inizio:

Fu merito di Giacomo se conobbi «La Cerisaie». Come tutto era merito di Giacomo, perché Giacomo aveva tutti i meriti, o per meglio dire era il mio esatto contrario: era bello, era brillante, era mondano, era furbo, era architetto. E aveva dieci anni più di me.<sup>2</sup>

L'opposizione strutturale che articola tutto il testo sembra dunque essere (anche se vedremo che le cose sono più complicate) quella che oppone Giacomo a suo fratello e alla di lui esplicita e motivata gelosia parzialmente edipica. Giacomo è un giovane architetto di successo, euforico, estroverso, superficiale, edonista, integrato e mondano. Suo fratello – il nostro narratore – è invece uno studente universitario disfórico, introverso, sensibile, apocalittico, solitario e un poco impacciato. Come certi adolescenti, colti e inclini alla letteratura, è anche dotato di paradossali idee suicidarie di tipo ricattatorio e di un devastante sarcasmo tendente alla provocazione. Certe sue immaginazioni mi hanno ricordato il bellissimo cortometraggio surrealista del 1924 di René Clair intitolato *Entr'acte* su soggetto di Picabia, con musiche di Satie e la presenza in scena, oltre che dello stesso Satie, di Duchamp, Man Ray e Picabia.

Il rampante architetto è stato incaricato di ristrutturare una bella villa settecentesca in Provenza trasformandola in albergo di lusso. Si tratta di una vera e propria speculazione edilizia. L'avita magione appartiene a due donne francesi: la giovane e bionda Albertine e la meno giovane e bruna «zia o cugina» di Albertine. Giacomo crede che la parente di Albertine sia convinta a ristrutturare la casa, mentre Albertine non sia del tutto d'accordo. Per questo motivo, incarica suo fratello, che da buon letterato conosce benissimo l'arte retorica e il francese, di scrivere ad Albertine per cercare di convincerla.

Il «fratello di Giacomo» accetta ma scrive una lettera nella quale, tradendo e rivelando gli

O «irmão de Giacomo» aceita, mas escreve uma carta em que, traíndo e revelando os propósitos do seu cliente e rival, revela as supostas razões que poderiam induzir Albertine a não aceitar a reestruturação. De facto, ele escreve:

O negócio, não o posso negar, representa uma fonte segura de rendimento. Mas você é uma jovem sensível, propensa à solidão, um pouco excêntrica, adora «exageradamente» a pintura e a literatura: a ideia de uma tal transformação não a convence completamente.

O meu irmão Giacomo, que está a preparar um lucrativo projecto de reestruturação para cuja aprovação falta apenas o seu beneplácito, está convencido de que poderá aproveitar-se da «simpatia» que por ele tem a senhora que mora consigo, e que sobre si poderá ter uma razoável influência, mas não decisiva. Assim, o genial arquitecto, depois de lhe ter falado de mim, Mademoiselle, descrevendo-me certamente como um fino letrado e um escritor de futuro, falou-me largamente de si, elogiando as virtudes da sua inteligência bem como do seu doce rosto (deu-me até uma fotografia).

O plano do meu irmão, agora, poderá até parecer-lhe ridículo na sua assustadora evidência: em Agosto, quando o arquitecto Giacomo parar o seu *Volkswagen* diante da porta da «Cerisaie», irá acompanhado pelo abaixo-assinado irmão de Giacomo. Seguir-se-á uma noite de conversação elegante. Ele conquistará a simpatia incondicional da dama que mora consigo; eu, depois da leitura de alguma prosa minha, discutirei Jean Santeuil ou Mallarmé consigo, dar-lhe-ei conselhos excelentes como uma pessoa requintada pode dar, e você aporá a sua desejada assinatura no documento.<sup>3</sup>

A carta termina com estas palavras inequívocas:

Mantenha a sua mansão como ela é, não deixe que a vulgar presença de turistas com raquetes de ténis contamine o nome tchecoviano da casa. E saiba aí viver como convém a uma alma bela.<sup>4</sup>

Durante a sua longa missiva, o irmão de Giacomo, numa clara ostentação literária, aproveita a oportunidade para «abrir o seu coração», por assim dizer... De facto, confessa a Albertine que está à procura de uma alma feminina e que tem medo de nunca a vir a encontrar. Acrescenta, sem surpresa, que tem em mente escrever uma história ousada e «galante», intitulada *Il nascondiglio di Pollicino* (*O Esconderijo do Pequeno*

scopi del suo committente e rivale, condivide le supposte ragioni che potrebbero indurre Albertine a non accettare la ristrutturazione. Scrive infatti:

L'affare, non posso negarlo, rappresenta una sicura fonte di guadagno. Ma lei è una ragazza sensibile, incline alla solitudine, un po' eccentrica, ama in modo «esagerato» la pittura e la letteratura: l'idea di tale trasformazione non la convince perfettamente.

Mio fratello Giacomo, che sta preparando un lucroso progetto di ristrutturazione, per l'approvazione del quale manca solo la di lei approvazione, è certo di poter fare leva con la sua «simpatia» sulla signora che vive con lei, e che su di lei può avere una influenza ragionevole ma non decisiva. A questo punto il geniale architetto, dopo averle parlato di me, Mademoiselle, descrivendomi certamente come un fine letterato e uno scrittore di sicuro avvenire, mi ha ampiamente parlato di lei, elogiando i pregi della sua intelligenza, oltre che del suo dolce viso (mi ha perfino portato una fotografia).

Il piano di mio fratello, ora, le sembrerà perfino ridicolo nella sua spaventosa ovvietà: ad agosto, quando l'architetto Giacomo fermerà la sua Volkswagen da-vanti alla porta della «Cerisaie», egli sarà accompagnato dal sottoscritto fratello di Giacomo. Seguirà una serata di galante, signorile conversazione. Egli conquisterà l'incondizionata simpatia della signora che vive con lei; io, dopo la lettura di alcune mie prose, discuterò con lei di Jean Santeuil o di Mallarmé, le darò degli squisiti consigli come può darli una squisita persona, e lei apporrà sul documento la sua ambita firma.<sup>3</sup>

La lettera finisce poi con queste inequivoche parole:

Si tenga la sua magione di campagna così com'è, non ne lasci contaminare il nome cecoviano dalla volgare presenza di turisti con la racchetta da tennis. E vi sappia vivere come si conviene a un'anima bella.<sup>4</sup>

Nel corso della sua lunga missiva, il fratello di Giacomo, all'interno di un insistito sfoggio letterario, trova anche il modo per mettere *son cœur à nu*, per così dire... Confessa, infatti, ad Albertine di essere alla ricerca di una donna e di avere paura di non trovarla mai. Aggiunge, non a caso, di aver in animo di scrivere una novella ardita e «galante» intitolata *Il nascondiglio di Pollicino*. Il che ci porta in un mondo letterario alla Restif de la Bretonne un po' meno raffinato di quello di Mallarmé o di Proust ma certamente più aderente alle necessità vitali

*Polegar*). Tal intenção conduz-nos a um mundo literário à maneira de Restif de la Bretonne um pouco menos refinado que o de Mallarmé ou de Proust, mas certamente mais consentâneo com as necessidades vitais do nosso jovem literato. A carta de resposta que recebe da Provença é lacónica, mas deixa alguma esperança: «Querido irmão de Giacomo, espero por ti com o maior interesse. Albertine»<sup>5</sup>. Muitas outras cartas se seguirão. Haverá aliás «uma intensa correspondência», como nos informa o narrador a seguir.

O encontro de Agosto entre os dois irmãos e as proprietárias francesas reserva uma surpresa: é a tia de Albertine (que, como vimos a saber, se chama Edith) que não quer a reestruturação, ao passo que Albertine a deseja. Assim, quando Albertine se afasta com Giacomo, enquanto na praça da cidade as pessoas assistem a um espectáculo de fogo de artifício, Edith, sorrindo, diz ao irmão de Giacomo no final do texto:

Gostaria que tu me contasses *O Esconderijo do Pequeno Polegar* [...] e garanto-te que o podes fazer. Eu olhei para ela novamente, depois olhei para a escuridão dos jardins e depois novamente para o rosto dela.

Alguém não percebeu bem os papéis desta comédia, sussurrou Edith rindo. Mas então, balbuciei, então tu... Mas ela disse: sssh, e pegou-me na mão, e eu só consegui dizer: encontrei-te.

E os outros, tinham-se encontrado? Encontrar-se-iam? Não perguntámos, era um assunto que não nos interessava. No céu, ribombava o fogo de artifício reflectido no vão da janela aberta para a noite como fonte de fogo: branco, verde, cor-de-laranja, multicolor.<sup>6</sup>

Ora, aqui chegados, o leitor terá compreendido que Giacomo se enganou na pessoa e envolveu o irmão nesse erro. A carta deste, que foi parar a mãos erradas, tinha sido enviada por Albertine à suposta «tia» e esta, sob o nome falso da sua sobrinha, tinha respondido, sinceramente intrigada pelo belo espírito do irmão de Giacomo.

O título do conto remete para o espectáculo pirotécnico, mas alude igualmente à crepitante e brilhante iniciação do protagonista. O destino da vila não é revelado, mas eu prefiro pensar que, graças à oposição de Edith, a bela moradia terá ficado incólume. Ainda hoje a Provença está cheia de vilas, resorts, restaurantes, hotéis, discotecas... chamados La Cerisaie, mas é possível identificar a vila do nosso texto logo a seguir a

del nostro giovane letterato. La lettera di risposta che riceve dalla Provenza è laconica ma getta luci di speranza: «Caro fratello di Giacomo, ti aspetto con il maggior interesse. Albertine»<sup>5</sup>. A queste due lettere ne seguiranno numerose altre. Addirittura «un intenso carteggio» come ci ragguaglierà in seguito il narratore.

L'incontro agostano tra i due fratelli e le proprietarie francesi riserva a loro e al lettore una sorpresa: è la zia di Albertine (che – veniamo a sapere – si chiama Edith) a non volere la ristrutturazione, mentre è Albertine a desiderarla. Così quando Albertine si allontana con Giacomo, mentre nella piazza del paese vicino la gente assiste ad uno spettacolo di fuochi d'artificio, Edith, sorridendo, dice al fratello di Giacomo nel finale del testo:

Mi piacerebbe che tu mi raccontassi *Il nascondiglio di Pollicino*, [...] e, ti assicuro che puoi farlo. Io la guardai di nuovo, poi guardai verso il buio degli orti, e poi ancora il suo viso.

Qualcuno non ha capito bene i ruoli di questa commedia, bisbigliò Edith ridendo. Ma allora, balbettai, allora tu... Ma lei fece: sssst, e mi prese per mano, e io seppi dire soltanto: ti ho trovata.

E gli altri, si erano trovati? Si sarebbero trovati? Non ce lo chiedemmo, era una questione che non ci interessava. Nel cielo si accendevano i fuochi d'artificio, si disegnavano nel vano della finestra schiudendosi nella notte come fontane di fuoco: bianchi, verdi, arancione, multicolori.<sup>6</sup>

Il lettore deve a questo punto comprendere che Giacomo aveva sbagliato persona, coinvolgendo nell'errore anche il fratello. La lettera di quest'ultimo, capitata nella mani sbagliate, era dunque stata girata da Albertine alla supposta «zia» e questa, sotto al falso nome della nipote, aveva risposto, sinceramente incuriosita dal bello spirito del fratello di Giacomo.

Il titolo del racconto fa riferimento allo spettacolo pirotecnico ma allude anche a quella che con ogni probabilità è la scoppiettante e luminosa iniziazione del protagonista. Il destino della villa non è rivelato, ma a me piace pensare che, grazie all'opposizione di Edith, la bella dimora non sarà toccata. La Provenza è, ancor oggi, piena di ville, resort, restaurant, alberghi, discoteche... chiamati La Cerisaie, ma è possibile identificare con buona probabilità la villa del nostro testo poco sopra Sète in Occitania. Sète, infatti, sia pure non in diretto riferimento alla casa in questione, è citata nel

Sète, na Occitânia. De facto, Sète, ainda que não se trate de uma referência directa à casa em questão, aparece mencionada no texto<sup>7</sup>, e o texto informa-nos sempre que da vila se via o fogo de artifício da cidade vizinha subjacente por ocasião da festa de Saint Louis, que é o padroeiro de Sète. Esta hipótese é aliás corroborada pela bela prosa de viagem intitulada «Sète. Il cimitero marino» que Tabucchi publicou em 2007 no n.º 4 da revista *Grazia. Casa* e depois (com variantes) em 2010 no volume *Viagens e Outras Viagens*<sup>8</sup>.

### Estruturas e conotações

*La Cerisaie* é a tradução francesa do título do *Jardim das Cerejeiras* de Tchecov e é fácil verificar que, de forma intencional, a obra russa constituiu o hipotexto transfigurado do nosso conto. É evidente que mesmo em «Fuochi d'artificio» tudo gira em torno do problema da preservação, ou não, da vila e de uma quinta. Tchekhov era, aliás, um autor de que gostava muito Tabucchi que para ele inventou um belo sonho<sup>9</sup> em que há também uma referência indirecta ao *Jardim das Cerejeiras*.

Como na peça de Tchekhov, o que mais interessa no nosso conto não é a trama, mas a reconstrução de uma atmosfera e de um ambiente particular que, neste caso, é o provençal. Por outras palavras, são as estruturas conotativas que mais chamam a atenção do leitor.

No discurso indirecto, directo e indirecto livre do irmão de Giacomo, encontramos, em referência à Provença, «a lavanda e os moinhos e os cursos de água e o Monte Ventoso, e Petrarca com *sons et lumières* [o típico espectáculo nocturno com jogos de luz e som geralmente destinado à representação de uma personagem histórica], e Saint-Rémy e Nostradamus [que nasceu em Saint-Rémy] e *Mirèio* [o famoso romance em verso de Mistral, de 1859]...»<sup>10</sup>.

Lá se encontra também Sète com referência explícita ao *Cimetière marin* de Valéry, o museu Matisse de Nice, a Fundação Rothschild de Cap-Ferrat e, finalmente, a descrição da vila com o pórtico de entrada, as colunas, o terraço, as escadas de madeira, a fileira de janelas brancas, as mansardas, o pombal, a cama de latão, o guarda-roupa de noqueira, o lavatório com jarro de faiança, os limoais... E há o jardim (de cerejeiras, evidentemente), as estufas, os bancos de pedra e as hortas<sup>11</sup>.

Outro elemento conotativo importante diz respeito ao tio paterno do protagonista, de que

testo<sup>7</sup> e sempre il testo ci informa che dalla villa si vedevano i fuochi d'artificio del vicino e sottostante paese dedicati alla festa di Saint Louis e Saint Louis è il patrono di Sète. Corroborata questa ipotesi anche la bella prosa di viaggio intitolata *Sète. Il cimitero marino* che Tabucchi ha pubblicato nel 2007 sul n. 4 della rivista «Grazia. Casa» e poi (con varianti) nel 2010 nel volume *Viaggi e altri viaggi*.<sup>8</sup>

### Strutture e connotazioni

*La Cerisaie* è la traduzione francese del titolo del *Giardino dei ciliegi* di Cechov ed è facile constatare come, del tutto intenzionalmente, l'opera russa sia stata l'ipotesto deformato del nostro racconto. Risulta infatti evidente che anche in *Fuochi d'artificio* tutto ruota intorno al problema di preservare o meno una villa e una tenuta. Cechov, del resto, è stato autore molto amato da Tabucchi che inventato per lui un bellissimo sogno<sup>9</sup> in cui vi è anche un accenno indiretto al *Giardino dei ciliegi*.

Come accade nella commedia cechoviana, ciò che importa di più nel nostro racconto non è la trama ma la ricostruzione di un'atmosfera e di un particolare ambiente che in questo caso è quello provenzale. In altri termini sono le strutture connotative quelle che catturano maggiormente il lettore.

Nel discorso indiretto, diretto e indiretto libero del fratello di Giacomo troviamo infatti, in riferimento alla Provenza, «la lavanda e i mulini e i corsi d'acqua e il monte Ventoso, e il Petrarca con *sons et lumières* [il tipico spettacolo notturno con giochi di luce e suoni in genere destinato alla rappresentazione di un personaggio storico], e poi Saint-Rémy e Nostradamus [che a Saint-Rémy nacque] e *Mirèio* [il celebre romanzo in versi di Mistral del 1859]...»<sup>10</sup>

Troviamo anche Sète con esplicito riferimento al *Cimitière marin* di Valéry, il museo Matisse di Nizza, la Fondazione Rothschild di Cap-Ferrat e infine la descrizione della villa con il portico dell'ingresso, le colonne, la terrazza, le scale di legno, la fila di finestre bianche, le mansarde, la colombaia, il letto di ottone, l'armadio di noce, il lavabo con la brocca di maiolica, le limonaie... Né vanno dimenticati il giardino (ovviamente di ciliegi), le serre, le panchine di pietra e gli orti.<sup>11</sup>

Un altro intarsio connotativo importante riguarda poi lo zio paterno del protagonista di cui questi parla ad Albertine nel corso della sua lettera. Morto in un incidente stradale poco chiaro e forse voluto, questo zio ha vissuto in Francia dove è



este fala a Albertine na sua carta. Morreu num acidente de carro pouco claro e talvez desejado, viveu em França, onde foi figurante no teatro La Huchette de Paris. Dele se diz:

Era irmão do meu pai, mas, como a Natureza é caprichosa, era exactamente o seu oposto. Para lhe explicar como era o meu tio, digo-lhe sucintamente que o meu pai era um homem prático, sensato, razoavelmente afirmado, bom profissional, de poucas leituras. Suponho que, deste modo, já terá percebido a quem eu saio.<sup>12</sup>

Convém saber que o pequeníssimo Théâtre de la Huchette de Paris, no Quartier Latin, fundado em 1948, foi e é o símbolo da divulgação do teatro do absurdo e, em particular, de Ionesco, cuja *Cantora Careca* esteve em palco mais de sessenta anos. Ainda a este propósito, devo sublinhar que – na carta para Albertine – além de querer escrever a novela *O Esconderijo do Pequeno Polegar*, o nosso narrador informa-nos que já escreveu uma comédia brilhante intitulada *Um Homem, Um Fósforo*. O que nos reconduz a uma cena de *Entr'acte* (o filme já referido de René Clair), em que vários fósforos se agitam no cabelo de um homem e, enquanto estes se acendem misteriosamente, o homem começa a coçar a cabeça.

Deste modo, distanciando-nos do entrecho e dos seus efeitos intertextuais e conotativos, podemos ver melhor a dupla série de oposições estruturais que se encontram na base do *récit*: Por questões de carácter, dois irmãos opõem-se da mesma maneira que outros dois irmãos, que, no entanto, são filhos e sobrinhos daqueles. Mas há mais: até as duas proprietárias da vila se opõem entre elas e, por afinidades electivas coerentes, são atraídas uma por Giacomo e a outra pelo irmão deste. Ainda que o texto o não diga, temos de assumir que as duas mulheres não são tia e sobrinha nem primas, mas sim irmãs.

### Conclusão

Não sei quando foi escrito o conto que apresentei, mas uma nota no fim do texto, apresentando o autor, informa-nos do próximo lançamento, em Outubro de 1986, de *O Fio do Horizonte* que a Feltrinelli divulgará nessa data. Portanto, «Fuochi d'artificio», quanto a datas de publicação, situa-se entre os *Pequenos Equívocos sem Importância* de 1985 e *O Fio do Horizonte*. No entanto, é possível deduzir que o nosso texto terá sido escrito em 1985, ou mais provavelmente antes dessa data,

stato figurante nel teatro La Huchette di Parigi. Di lui viene detto:

Era fratello di mio padre, ma essendo la Natura capricciosa, ne era l'esatto contrario. Per farle capire com'era mio zio, le dirò succintamente che mio padre era un uomo pratico, sensato, discretamente affermato, buon professionista, di scarse letture. Presumo che a questo punto lei avrà già capito a chi assomiglio io.<sup>12</sup>

Bisogna sapere che il piccolissimo Théâtre de la Huchette di Parigi, in pieno Quartiere latino, fondato nel 1948, è stato ed è il simbolo della divulgazione del teatro dell'assurdo e in particolare di Ionesco la cui *Cantatrice calva* fu rappresentata per oltre sessant'anni. Rimanendo in tema, devo osservare che – nella sua lettera ad Albertine – oltre a voler scrivere la novella *Il nascondiglio di Pollicino*, il nostro narratore ci informa di avere già scritto una commedia brillante intitolata *Un uomo, un fiammifero*. Il che ci riporta ad una scena di *Entr'acte* (il citato film di René Clair) nella quale diversi fiammiferi si agitano sui capelli di un uomo e mentre questi si accendono misteriosamente l'uomo comincia a grattarsi la testa.

A questo punto, staccandoci dall'intreccio e dai suoi effetti intertestuali e connotativi, possiamo vedere meglio le duplici serie di opposizioni strutturali che articolano il *récit*: Per questioni caratteriali due fratelli si oppongono così come si opporranno altri due fratelli che sono però figli e nipoti dei primi. Non basta: anche le due proprietarie della villa si oppongono tra loro e, per coerenti affinità elettive, sono attratte una da Giacomo e l'altra dal fratello di questi. Anche se il testo non lo dice, dobbiamo a questo punto supporre che le due donne non siano zia e nipote o cugine ma proprio sorelle.

### Conclusion

Non so quando sia stato scritto il racconto che ho presentato, ma una nota in calce al testo, presentando l'autore, ci informa della prossima uscita nell'ottobre del 1986 del *Filo dell'orizzonte* che Feltrinelli pubblicherà proprio in quella data. Dunque *Fuochi d'artificio*, quanto a date di pubblicazione, sta tra i *Piccoli equivoci senza importanza* del 1985 e il citato *Filo dell'orizzonte*. Posso tuttavia affermare per deduzione che il nostro testo dev'essere stato scritto nel 1985, o più probabilmente prima di tale data, visto che il suo titolo compare in un indice provvisorio di *Piccoli*

dado que o título aparece num índice provisório de *Pequenos Equívocos sem Importância* (1985) conservado entre os documentos do Fundo Tabucchi do Centro Manoscritti da Universidade de Pavia. Evidentemente, o seu autor tinha intenção de inserir «Fuochi d'artificio» na referida colectânea e depois terá mudado de ideias<sup>13</sup>.

Por volta de 1985, a poética e o género do «reverso» já tinham sido abandonados e substituídos pela poética da «quête» (com *Nocturno Indiano*, de 1984) e pela do equívoco que, por atracção, evoluirá para a charada e o sonho que – como justamente escreve Eleonora Conti – «parece oferecer uma meta à nossa necessidade de revelação de sentido»<sup>14</sup>.

Por isso, com base nas datas e, sobretudo, no seu entrecho, creio que o nosso conto é o elo de ligação entre o género do «reverso» e o do «equívoco», que vem logo a seguir.

Equívoco ou reverso, «Fuochi d'artificio» é, de qualquer forma, um conto extravagante agradável e divertido com um final feliz em que não marca presença nenhuma forma de desassossego e, talvez por isso, por esta singularidade, não fez parte de nenhuma colectânea e o autor não quis voltar a publicá-lo. A palavra agora é dos leitores...

*equivoci senza importanza* (1985) conservato tra le carte del Fondo Tabucchi del Centro manoscritti dell'Università di Pavia.<sup>13</sup> Evidentemente il suo autore aveva in animo di inserire *Fuochi d'artificio* nella citata raccolta e in seguito ci ha ripensato.

Intorno al 1985 la poetica e il genere del «rovescio» erano già stati abbandonati e sostituiti dalla poetica della *quête* (con *Nocturno indiano* che è del 1984) e da quella dell'equívoco che poi, per attrazione, evolverà nel rebus e nel sogno che – come scrive giustamente Eleonora Conti – «sembra offrire un approdo alla nostra esigenza di svelamento del senso».<sup>14</sup>

Pertanto, in base alle date e soprattutto in base al suo intreccio, credo si possa affermare che il nostro racconto si pone come l'anello di congiunzione tra il genere del «rovescio» e quello di poco successivo dell' «equívoco».

Equívoco o rovescio, *Fuochi d'artificio* è in ogni caso un divertito e divertente racconto extravagante a lieto fine dal quale è assente ogni forma di inquietudine e forse per questo, per questa sua singolare unicità, non è entrato in alcuna raccolta né l'autore ha più voluto ripubblicarlo. La parola passa a questo punto ai lettori...

## NOTAS

<sup>1</sup> Riccardo Scrivano, «L'orizzonte narrativo di Antonio Tabucchi» in *Conversazioni con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?*, org. de Paola Gaglianone e Marco Cassini, Roma, Omicron, 1995, pp. 47-48.

<sup>2</sup> Antonio Tabucchi, «Fuochi d'artificio», *Epoca*, 5 de Setembro de 1986, p. 64.

<sup>3</sup> Idem, *ibid.*, p. 66.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.64

<sup>8</sup> António Tabucchi, *Viagens e outras viagens*, trad. de Maria da Piedade Ferreira, Lisboa, D. Quixote 2010, pp. 41-43.

<sup>9</sup> Antonio Tabucchi, *Sonhos de Sonhos*, trad. de Maria da Piedade Ferreira, Lisboa, Quetzal, 1998, pp. 63-65.

<sup>10</sup> Antonio Tabucchi, «Fuochi d'artificio», *op. cit.*, p. 64.

<sup>11</sup> Idem, *ibid.*, p. 68.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>13</sup> Agradeço aqui a Thea Rimini a indicação (comunicação oral).

<sup>14</sup> Eleonora Conti, «Memoria e menzogna: la narrativa anni Ottanta di Antonio Tabucchi», in *Bollettino 900*, n.ºs 1-2, 2005: <www.boll900.it/2005-i/Conti2.html>.

## NOTE

<sup>1</sup> Riccardo Scrivano, *L'orizzonte narrativo di Antonio Tabucchi*, in *Conversazioni con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?* a cura di Paola Gaglianone e Marco Cassini, Il libro che non c'è, Roma 1995, pp. 47-48.

<sup>2</sup> Antonio Tabucchi, *Fuochi d'artificio* in «Epoca», 5 settembre 1986, p. 64.

<sup>3</sup> Antonio Tabucchi, *Fuochi...* *cit.*, p. 66.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>5</sup> *Ibidem.*

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>8</sup> Feltrinelli, Milano 2010, pp. 41-44.

<sup>9</sup> In Antonio Tabucchi, *Sogni di sogni*, Sellerio, Palermo 1992, pp. 55-57.

<sup>10</sup> Antonio Tabucchi, *Fuochi...* *cit.*, p. 64.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>13</sup> Ringrazio qui Thea Rimini per la segnalazione (comunicazione orale).

<sup>14</sup> Eleonora Conti, *Memoria e menzogna: la narrativa anni Ottanta di Antonio Tabucchi*, in «Bollettino 900», n. 1-2, 2005, <www.boll900.it/2005-i/Conti2.html>.

## A consistência dos lugares e a ordem do tempo

Giulio Ferroni

1. «Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes, / L'Univers est égal à son vaste appétit». A paixão de Tabucchi pelas viagens tem as suas raízes na paixão da infância por mapas, atlas, guias, fotografias (mesmo em postais) de países e locais distantes: imagens e emblemas de alhures muito presentes em alguns ambientes populares e pequeno-burgueses da sua e minha geração. É precisamente «Atlante» o título do primeiro pequeno capítulo (publicado pela primeira vez no *Corriere della sera* de 24 de Janeiro de 1997 com o título «Il mio Novecento nato da un atlante») de *Viagens e Outras Viagens*, que lembra a relevância que teve para o autor adolescente a relação «mágica» com o atlas De Agostini, pelos seus mapas e pelas fotografias que os acompanhavam. Ali despontava e se alimentava a mesma paixão pela literatura, com o apelo de mundos simultaneamente reais e fantásticos, sólidos e evanescentes, a partir dos quais o imaginário tabucchiano desenvolveu, depois, não só a paixão pelas viagens reais, mas também a paixão pelas outras viagens, viagens não realizadas e viagens imaginárias, que em *Está a fazer-se cada vez mais tarde* surge associada à dos livros não escritos, imaginados ou apagados antes de serem escritos (um capítulo do livro intitula-se precisamente «Livros nunca Escritos, Viagens nunca Feitas»).

A importância paradoxal dos guias turísticos, como traçado dos lugares e sua suspensão, é sublinhado em *Nocturno Indiano* pelo facto de o viajante narrador fazer uso do estranho guia *India, a travel survival kit*. Por sua vez, o conto «Os Comboios Que Vão para Madrasta» (em *Pequenos Equívocos sem Importância*) nasce da referência à estranheza do guia utilizado, cujos conselhos incongruentes combinam perfeitamente com a incongruência da viagem empreendida:

O meu guia era um livrinho um tanto excêntrico que dava conselhos perfeitamente incongruentes, e eu seguia-os à letra. O facto era que a minha viagem também era perfeitamente incongruente e portanto aquele livrinho vinha mesmo a calhar.<sup>1</sup>

Viajando com este guia, o narrador encontra o Sr. Peter (Schlemihl), que a determinada altura

## La consistenza dei luoghi e l'ordine del tempo

Giulio Ferroni

1. «Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes, / L'univers est égal à son vaste appétit»: la passione di Tabucchi per il viaggio trova radice nella passione dell'infanzia per le carte, gli atlanti, le guide, le fotografie (anche in cartolina) di paesi e siti lontani: immagini ed emblemi di altrove che agivano fortemente in alcuni ambienti popolari e piccolo borghesi della sua e mia generazione. Proprio *Atlante* si intitola il primo breve capitolo (già apparso sul «Corriere della sera» del 24 gennaio 1997 con il titolo *Il mio Novecento nato da un atlante*) di *Viaggi e altri viaggi*, che ricorda il rilievo che per l'autore adolescente ha avuto il rapporto «magico» con l'atlante De Agostini, per le sue carte e per le fotografie che le accompagnavano. Lì nasceva e si alimentava la stessa passione per la letteratura, con il richiamo di mondi contemporaneamente reali e fantastici, consistenti ed evanescenti: da cui poi nell'immaginario tabucchiano si è svolta non solo la passione per i veri e propri viaggi, ma anche quella per gli altri viaggi, viaggi non fatti e viaggi immaginari, che in *Si sta facendo sempre più tardi* si è appaiata con quella dei libri non scritti, immaginati o cancellati prima di essere scritti (un capitolo del libro si intitola appunto *Libri mai scritti, viaggi mai fatti*).

Il rilievo paradossale delle guide turistiche, come disegno dei luoghi e loro sospensione, è sottolineato in *Nocturno indiano* dal fatto che il viaggiatore narratore fa uso della bizzarra guida *India, a travel survival kit*. Poi il racconto *I treni che vanno a Madras* (in *Piccoli equivoci senza importanza*) prende avvio dal riferimento alla stranezza della guida usata, ai cui consigli incongrui fa perfettamente riscontro l'incongruità del viaggio intrapreso:

La mia guida era un libretto un po' eccentrico che dava consigli perfettamente incongrui, e io lo stavo seguendo alla lettera. Il fatto era che anche il mio viaggio era perfettamente incongruo, dunque quello era il libro fatto apposta per me.<sup>1</sup>

Viaaggiando con questa guida, il narratore incontra il signor Peter (Schlemihl) che a un certo punto fa un'osservazione sull'uso del treno e dell'aereo in India, riconosciuta subito come presa

faz uma observação sobre o uso do comboio e do avião na Índia, que se percebe imediatamente ter sido retirada directamente desse mesmo guia cujo título desta vez é pronunciado:

Foi mais forte que eu, e disse: «Índia, a travel survival kit».

«O quê?» disse ele.

«Nada», respondi, «Estava a pensar num livro».

E depois disse com segurança: «O senhor nunca esteve em Madrastra.»

O senhor Peter olhou candidamente para mim.

«Para conhecer um lugar nem sempre é necessário lá ter estado», afirmou.<sup>2</sup>

Este encontro com a personagem de Chamisso atinge, assim, com uma deslocação irónica, o paradoxo do conhecimento dos lugares onde nunca se esteve, de um saber construído com base numa informação que vem de «antes» da efectiva frequentação dos lugares e que se substitui a ela, à relação efectiva com esses lugares. Em suma, o não se ter lá estado antecipa e apaga esse conhecimento que vive só depois do ter-se lá estado. Trata-se de uma apropriação por ausência que parece constituir uma espécie de contraponto dos versos-aforismo de Giorgio Caproni em *Il muro della terra*:

Todos os lugares que eu vi,  
que eu visitei,  
agora sei – tenho a certeza:  
nunca lá estive.<sup>3</sup>

Há naturalmente inúmeras referências à geografia nas obras de Tabucchi, de «As Tardes de Sábado» (em *O Jogo do Reverso*), a «Nuvens» (em *O Tempo Envelhece depressa*). No primeiro conto, o jovem narrador, ao ouvir o barulho dos comboios durante a noite, imagina-se em viagem com o seu livro de Geografia e identifica os lugares almejados através das fotos do próprio livro (transposição óbvia do Atlas De Agostini evocada no texto «Atlante» acima referido) e, outra vez, após o almoço, entre a vigília e o sono, vê-se a chegar ao porto de Singapura, que lhe parece idêntico à fotografia do livro. Em «Nuvens», diálogo entre um capitão reformado e uma menina oriunda do Peru, Isabel, não só se evoca a geografia, como matéria que se tornou «absurdamente secundária», mas, a propósito da nefelomania, cita-se directamente Estrabão, príncipe dos geógrafos antigos.

Neste horizonte geográfico, já traçado pela tendência para os atlas e para os guias, a viagem

directamente da aquela mesma guida, di cui ora viene pronunciato il titolo:

Fu più forte di me e mormorai: «India, a travel survival kit».

«Come?». disse lui.

«Niente», risposi, «mi era venuto in mente un libro». E poi dissi con sicurezza: «Lei non è mai stato a Madras».

Il signor Peter mi guardò con candore. «Per conoscere un luogo non è sempre necessario esserci stati», affermò.<sup>2</sup>

Questo incontro con il personaggio di Chamisso tocca così, con una dislocazione ironica, il paradosso della conoscenza dei luoghi in cui non si è stati, di un sapere costruito su un'informazione che viene da «prima» della loro effettiva frequentazione e che si sostituisce ad essa, al vero darsi del rapporto con essi. Insomma il non esserci stati anticipa e cancella quella conoscenza che vive solo dopo l'esserci stati. Si tratta di una appropriazione per assenza che può apparire quasi come un controcanto ai versetti-aforisma del Giorgio Caproni de *Il muro della terra*:

Tutti i luoghi che ho visto,  
che ho visitato,  
ora so – ne son certo:  
non ci sono mai stato.<sup>3</sup>

Fittissimi sono naturalmente i richiami alla geografia nelle opere di Tabucchi, da *I pomeriggi del sabato* (ne *Il gioco del rovescio*), fino a *Nuvole* (in *Il tempo invecchia in fretta*). Nel primo racconto il ragazzo narratore, ascoltando nella notte il rumore dei treni, immagina di partire con il suo libro di geografia e identifica i luoghi da raggiungere con le foto del libro stesso (evidente trasposizione dell'atlante De Agostini evocato nel testo *Atlante*, sopra citato) e un'altra volta, dopo pranzo, tra la veglia e il sonno si vede arrivare nel porto di Singapore, che gli appare identico alla fotografia del libro. In *Nuvole*, dialogo tra un capitano in pensione e una bimba originaria del Perù, Isabella/ Isabèl, non solo viene evocata la geografia, come materia assurdamente «diventata secondaria», ma, a proposito della nefelomania, viene citato direttamente Strabone, il principe dei geografi antichi.

In questo orizzonte geografico, tracciato già dalla predisposizione degli atlanti e delle guide, il viaggio si svolge comunque attraverso i corpi, come in *Notturmo indiano* nota il narratore, nel

desenrola-se desde logo através dos corpos, como observa o narrador em *Nocturno Indiano*, na conversa com o companheiro de viagem no vagão-cama, o mesmo que em «Os Comboios Que Vão para Madrasta» se tornará Peter (Schlemihl). Há um hiato entre a fala com que este abre o capítulo IV, «Que fazemos nós dentro destes corpos», e a resposta do narrador:

«Se calhar viajamos dentro deles», disse eu.

Devia ter passado algum tempo depois daquela sua frase, eu perdera-me entretanto em remotas cogitações: alguns minutos de sono, talvez. Estava muito cansado.

Perguntou: «Que foi que disse?»

«Referia-me aos corpos», disse eu, «talvez sejam uma espécie de malas, transportamo-nos a nós próprios».<sup>4</sup>

É como se as personagens irrompessem da viagem: corpos que atravessam os lugares do mundo, fantasmas em que se adensam as mais diversas escórias da existência, que percorrem a multiplicidade dos espaços, que tocam a consistência e a aparência dos sítios, desafiando constantemente os desfasamentos do tempo, procurando e procurando-se, numa inquieta e ininterrupta busca que é também um perder-se.

2. O deslocamento no espaço, essa passagem entre os lugares, com todas as associações simbólicas e culturais de que vêm carregados, é também uma maneira de evitar as ameaças do tempo: equivale a aceitar as suas dobras, a sua alteração, os seus vagares, as suas acelerações, os seus retornos, os seus efeitos de repetição e apagamento.

Na viagem, as personagens (e principalmente na presença frequente de um eu narrante-personagem) evitam e, ao mesmo tempo, confirmam o seu próprio «ser depois», o seu próprio trazer consigo um rasto de experiências concluídas e perdidas, a sua própria consistência de concretizações mentais, de resíduos psíquicos da existência, de vidas reais consumidas e dissolvidas. Na evidência dos lugares, retornam as imagens, as tensões das vidas e das «outras vidas»: com a interrogação de razões pessoais e intersubjectivas, de contradições e mal-entendidos, de horizontes públicos e ideológicos, dispostos nos interstícios, nas fendas, nas suspensões, nos retornos, nos buracos da ordem temporal.

A maneira como a viagem leva a tocar os lugares parece, temporária e illusoriamente,

colloquio col compagno di viaggio nel vagone letto, lo stesso che ne *I treni che vanno a Madras* diventerà Peter (Schlemihl). C'è uno stacco tra la battuta con cui questi apre il capitolo IV, «Che cosa ci facciamo dentro questi corpi», e la risposta del narratore:

«Forse ci viaggiamo dentro», dissi io.

Doveva essere passato un po' di tempo dalla sua frase, mi ero perduto in considerazioni lontane: qualche minuto di sonno, forse. Ero molto stanco.

Lui disse: «come ha detto?»

«Mi riferivo ai corpi», dissi io, «forse sono come valigie, ci trasportiamo noi stessi».<sup>4</sup>

È come se i personaggi scaturissero dal viaggio: corpi che attraversano i luoghi del mondo, fantasmi in cui si addensano le più varie scorie dell'esistenza, che percorrono la molteplicità degli spazi, che toccano la consistenza e l'apparenza dei siti, insistentemente sfidando le sfasature del tempo, cercando e cercandosi, in un inquieto ininterrotto cercare che è anche un perdersi.

2. La dislocazione nello spazio, questo passaggio tra i luoghi, con tutte le associazioni simboliche e culturali di cui sono carichi, è anche un sottrarsi alle minacce del tempo: equivale a fare i conti con le sue pieghe, con il suo alterarsi, i suoi rallentamenti, le sue accelerazioni, i suoi ritorni indietro, i suoi effetti di ripetizione e di cancellazione.

Nel viaggio i personaggi (e in special modo nella frequente presenza di un io narrante personaggio) eludono e nello stesso tempo confermano il proprio «essere dopo», il proprio recar traccia di esperienze concluse e perdute, la propria consistenza di concrezioni mentali, di residui psichici dell'esistenza, di vite reali consumate e dissolte. Nell'evidenza dei luoghi ritornano le immagini, le tensioni delle vite e delle «altre vite»: con l'interrogazione di ragioni personali e intersoggettive, di contraddizioni e malintesi, di orizzonti pubblici e ideologici, che si dispongono entro i risvolti, le incrinature, le sospensioni, i ritorni, le falle dell'ordine del tempo.

Il modo in cui il viaggio conduce a toccare i luoghi sembra provvisoriamente e illusoriamente dare al tempo quella consistenza a cui esso sempre si sottrae. Questa illusoria consistenza viene come a fissarsi nel tempo speciale degli orari; Tabucchi ne fa cenno nell'intervista a Paolo Di Paolo che introduce *Viaggi e altri viaggi*:

dar ao tempo a consistência a que este sempre se subtrai. Essa consistência ilusória é como se se fixasse no tempo especial dos horários; Tabucchi menciona-a na entrevista com Paolo Di Paolo que introduz *Viagens e Outras Viagens*:

Que maravilha os horários! Os horários são feitos de um tempo especial que não pertence ao Tempo com maiúscula; pertence a um tempo limitado, que pode ser contabilizado, que cabe nas páginas de uma agenda. Fazemos os cálculos [...].<sup>5</sup>

Há naturalmente uma complexa tipologia dos lugares do viajar de Tabucchi, em relação à disposição do tempo nas formas da narrativa, que deveria ser investigada e reconstruída organicamente: das viagens dentro de um espaço urbano definido e viável como o da Lisboa de *Requiem* até àquelas que ultrapassam completamente os limites do espaço e do tempo, projectadas no seio do círculo do mandala, efectuadas pelo Tadeus voz narrante do póstumo *Para Isabel*, ectoplasma e *pulsar* que viaja de Lisboa para Macau, para os Alpes suíços, Nápoles, uma pequena estação da Riviera da Ligúria, e Lisboa de novo, num variado jogo de alterações do espaço e do tempo.

Se a geografia é confiada aos atlas e aos mapas e nos horários se pode encontrar um tempo controlado e illusoriamente tranquilizador, acontece porém que o tempo que realmente se vive é amiúde fora de horas: na experiência humana, nas variadas buscas e movimentos no mundo, nas passagens da vida pessoal e das relações intersubjectivas, no reboinar dos eventos colectivos, do próprio horizonte social e histórico, o tempo desloca-se, estende-se, comprime-se, projecta-se para trás ou para a frente, trava ou acelera, vai fora de horas, nunca se deixando agarrar completamente. É a heterocronia, o «Contratempo» que o narrar de Tabucchi interroga continuamente e que dá directamente o título quer ao conto com que termina *O Tempo Envelhece depressa* quer a um ensaio que, reunindo vários fragmentos publicados entre 1998 e 1999, foi publicado no póstumo *Di tutto resta un poco*.

Muitas vezes, Tabucchi e as suas personagens aparecem à escuta das alterações, dos equívocos e do rumor do tempo. É o que acontece, por exemplo, em «O Pequeno Gatsby» (in *O Jogo do Reverso*):

O tempo é pérfido, faz-nos crer que não passa nunca, e se olhamos para trás passou depressa de mais. Gostarias de uma frase assim num conto meu, não é, Martine? Faço-te a vontade. O tempo

Che cosa bella gli orari! Gli orari sono fatti di un tempo speciale che non appartiene al Tempo con la maiuscola, appartiene a un tempo stretto, contabile, che entra nella pagina di un'agenda. Si fanno i calcoli...<sup>5</sup>

C'è naturalmente una articolata tipologia dei luoghi del viaggiare di Tabucchi, in rapporto al disporsi del tempo entro le forme del racconto, che meriterebbe di essere indagata e ricostruita organicamente: passando dai viaggi entro un spazio urbano definito e percorribile come quello della Lisboa di *Requiem* a quelli che travalicano totalmente i limiti dello spazio e del tempo, proiettati entro il circolo del mandala, effettuati dal Tadeus voce narrante del postumo *Per Isabel*, ectoplasma e *pulsar* che da Lisboa muove verso Macao, le Alpi Svizzere, Napoli, una stazioncina della Riviera ligure, e ancora Lisboa, in un vario gioco di alterazioni dello spazio e del tempo.

Se la geografia è affidata agli atlanti e alle carte e negli orari si può ritrovare un tempo controllato e illusoriamente rassicurante, accade però che il tempo che realmente si vive va perlopiù fuori orario: nell'esperienza umana, nel vario cercare e muoversi nel mondo, nei passaggi della vita personale e dei rapporti intersoggettivi, nel riavvolgersi degli eventi collettivi, dello stesso orizzonte sociale e storico, il tempo si disloca, si estende, si comprime, si proietta indietro o avanti, rallenta o corre via, va fuori orario, non lasciandosi mai completamente afferrare. È l'eterocronia, il *Controtempo* che il narrare di Tabucchi si trova insistentemente a interrogare e che dà direttamente titolo sia al racconto che chiude *Il tempo invecchia in fretta* che a un saggio che, componendo vari frammenti pubblicati tra il 1998 e i 1999, è stato raccolto nel postumo *Di tutto resta un poco*.

Tante volte Tabucchi e i suoi personaggi appaiono in ascolto delle alterazioni, degli inganni e del rumore del tempo. Così ad esempio ne *Il piccolo Gatsby* (ne *Il gioco del rovescio*):

Il tempo è perfido, ci fa credere di non passare mai, e se guardiamo indietro è passato troppo in fretta. Ti piacerebbe una frase così per un mio racconto, vero Martine? Concesso. Il tempo è perfido, mi guardo indietro, è passato troppo in fretta, e come è stato lento a passare! Sono quasi passati vent'anni, e Scottie ha ancora quattro anni, per noi. Ma in fondo anch'io ho l'età di allora, per te.<sup>6</sup>

é pérfido, olho para trás, passou demasiado depressa, e no entanto o que ele demorou a passar! Passaram quase vinte anos, e Scottie ainda tem quatro anos, para nós. Mas, no fundo, também eu tenho a mesma idade de então, para ti.<sup>6</sup>

O último conto de *O Jogo do Reverso*, «Vozes», é confiado à voz de uma mulher ocupada a atender telefonemas de pessoas em busca de apoio psicológico; um desses interlocutores fala-lhe do rumor do tempo:

E então perguntou-me se eu conhecia o ruído do tempo. Não, disse eu, não conheço. É fácil, disse ele, basta sentar-se na cama, durante a noite, quando não se consegue dormir, e ficar de olhos abertos no escuro, e daí a pouco ouve-se, é como um mugido ao longe, como o bafo de um animal que devora as pessoas.<sup>7</sup>

Aos efeitos do tempo está ligada também a importância da música e da sua escuta, que surge com frequência nos textos de Tabucchi, com múltiplas referências às mais diversas formas musicais, da clássica ao jazz e à música popular.

Há inúmeras citações de canções que acompanham o quotidiano da sua geração, como *Strada anfosa*, de Domenico Modugno, que parece marcar o ritmo da inquieta situação do conto epónimo do livro *Pequenos Equívocos sem Importância* (onde, na sala do tribunal se dissolve «a imagem de um passado» que, para o narrador, «era o presente» e o tempo vai e vem no breve precipitar que levou a escolhas ruinosas como a do amigo que se tornou terrorista).

Na parte de *Autobiografias Alheias* dedicada a *Está a fazer-se cada vez mais tarde*, o autor destaca a música como «uma forma de escansão do tempo que é audível e obedece a leis matemáticas»: e torna-a símbolo do ritmo mais vasto da vida:

A vida é uma partitura musical que nós executamos talvez sem conhecermos a música. [...] E é verdade que existem deslizos do tempo, no sentido que se passa de um tempo a outro, volta-se para trás e o espaço e o tempo por vezes anulam-se. Para dizer a verdade, ainda não percebi bem se somos nós que atravessamos o tempo ou se é o tempo que nos atravessa.<sup>8</sup>

De tudo isto resulta a sensação do ser tarde (*Está a fazer-se cada vez mais tarde* precisamente) ou do ter já sido, do ter sido antes do tempo. Assoma várias vezes «a consciência

L'ultimo racconto de *Il gioco del rovescio*, *Voci*, è affidato alla voce di una donna occupata a rispondere a telefonate di persone che chiedono conforto psicologico; uno di questi interlocutori le parla del *rumore* del tempo:

E poi mi ha chiesto se conoscevo il rumore del tempo. No, ho detto io, non lo conosco. Bene, fa lui, basta mettersi a sedere sul letto, durante la notte, quando uno non riesce a dormire, e restare a occhi aperti nel buio, e dopo un po' si sente, è come un muggito in lontananza, come l'alito di un animale che divora la gente.<sup>7</sup>

Agli effetti del tempo è legato anche il rilievo della musica e del suo ascolto, che si presenta frequentemente nei testi di Tabucchi, con richiami molteplici alle forme musicali più diverse, dalla classica al jazz alle canzoni popolari.

Numerose sono le citazioni delle canzoni che hanno accompagnato la vita quotidiana della sua generazione, come *Strada anfosa* di Domenico Modugno, che viene come a ritmare l'inquieta situazione del racconto epónimo di *Piccoli equivoci senza importanza* (dove, nell'aula del tribunale si dissolve «l'immagine di un passato» che per il narratore «era il presente» e il tempo va e viene nel breve precipitare che ha condotto a scelte rovinose come quella dell'amico divenuto terrorista).

Nella parte di *Autobiografie altrui* dedicata a *Si sta facendo sempre più tardi* l'autore mette in rilievo come la musica sia «una forma di scansione del tempo che è udibile e obbedisce a leggi matematiche»: e ne fa diretto emblema del più generale ritmo della vita:

La vita è una partitura musicale, che noi eseguiamo forse senza conoscere la musica.[...] Ed è vero che ci sono degli slittamenti di tempo, nel senso che si passa da un tempo all'altro, si va all'indietro e lo spazio e il tempo a volte si annullano. Per la verità io non ho ancora ben capito se siamo noi che attraversiamo il tempo o se è il tempo che ci attraversa.<sup>8</sup>

Da tutto ciò scaturisce la sensazione dell'essere tardi (*Si sta facendo sempre più tardi*, appunto) o dell'essere già stati, dell'essere stati in anticipo. Si affaccia più volte «la consapevolezza di essere già passato», attribuita per esempio al signor Poerio, un sarto che appare ne *Il filo dell'orizzonte*: nello stesso romanzo il protagonista Spino avverte al contrario la

do ter já passado», atribuída, por exemplo, ao senhor Poerio, um alfaiate que aparece em *O Fio do Horizonte*: no mesmo romance, o protagonista Spino, pelo contrário, tem a sensação de que o tempo não passou, mas apenas porque passou tão depressa que parece ter sido consumido a uma distância tão remota que se pode fixar numa memória instantânea (e neste caso não é de somenos a referência a Espinoza presente no próprio nome de Spino):

O beco Spazzavento estava deserto, era como se o tempo não tivesse passado, como se tudo se tivesse desenrolado demasiado depressa, como um acontecimento de um tempo remoto que a memória tivesse revisitado num relâmpago.<sup>9</sup>

A estes vários efeitos da temporalidade está ligada a citação de Anaximandro, que considera «injusta» a ordem do tempo, epígrafe de «Noite, Mar ou Distância» (em *O Anjo Negro*):

Lá, de onde as coisas provêm, retornam, pagando uma à outra o castigo de terem vindo segundo a ordem injusta do tempo.<sup>10</sup>

O sentido do fazer-se tarde e da irrevocabilitàade dos jogos feitos atravessa uma grande parte da obra de Tabucchi, chega a ser, por vezes, o fio condutor do conto, entre eventos já decorridos, apagados, reevocados, repetidos, como no baudelairiano «Anywhere Out of the World», onde assoma a «estranha ideia de uma repetição, de um duplicado da vida»<sup>11</sup>, entre múltiplos sinais de irrevocabilitàade (confiados ao advérbio *ormai*, «afinal»), que desaguam num confronto entre o ser *tarde* e a imobilitàade da hora, junto à foz de um rio onde o espaço parece coincidir com o tempo:

Chegas de novo ao rio, agora os cais estão desertos, os barcos terminaram o serviço, já não há ninguém. Sentas-te no muro que dá para o rio, a água está lodosa e agitada, talvez esteja maré cheia e o rio tenha dificuldade em desaguar, sabes que é tarde, mas não no sentido do relógio, em teu redor a hora é vasta, solene, tão grande como o espaço: uma hora imóvel, não assinalada no quadrante e, no entanto, é leve como um suspiro, rápida como um piscar de olhos [...].<sup>12</sup>

Existe uma forma muito comum de relacionamento entre os seres humanos: a de marcar pontos de tempo para encontros entre pessoas em lugares específicos: é o encontro, ocasião

sensazione che il tempo non sia passato, ma solo perché si è svolto tanto in fretta da essere come consumato in una lontananza tanto remota da fissarsi in una memoria istantanea (e qui non va trascurato il riferimento spinoziano dato dal nome stesso di Spino):

In Vico Spazzavento non c'era nessuno, gli è parso che il tempo non fosse passato, che tutto si fosse svolto troppo in fretta, come un avvenimento accaduto in un tempo remoto e rivisitato nella memoria in un lampo.<sup>9</sup>

A questi vari effetti della temporalità si attaglia la citazione da Anassimandro, che qualifica come *ingiusto* l'ordine del tempo, messa in epigrafe a *Notte, mare o distanza* (ne *L'angelo nero*):

Là, da dove le cose provengono, ritornano pagando l'una l'altra il castigo di essere venute secondo l'ordine ingiusto del tempo.<sup>10</sup>

Il senso del farsi tardi e dell'irrevocabilità dei giochi fatti percorre gran parte dell'opera di Tabucchi, arriva a tratti a costituire la leva stessa del racconto, tra eventi già accaduti, cancellati, rievocati, ripetuti, come nel baudelairiano *Any where out of the world*, dove si affaccia la «strana idea di una ripetizione, di un doppione della vita»,<sup>11</sup> tra molteplici segni di irrevocabilità (affidati all'avverbio *ormai*), che approdano ad un confronto tra l'essere *tardi* e l'immobilità dell'ora, presso la foce di un fiume, in cui lo spazio sembra convergere con il tempo:

Arrivi di nuovo al fiume, ora gli imbarcaderi sono deserti, i battelli hanno cessato il servizio, non c'è più nessuno. Ti siedi sulla spalletta del lungofiume, l'acqua è limacciata e inquieta, forse c'è l'alta marea e il fiume sfocia con difficoltà, sai che è tardi, ma non nel senso dell'orologio, intorno a te l'ora è vasta, solenne, grande come lo spazio: un'ora immobile, che non è segnata sul quadrante, e tuttavia leggera come un sospiro, rapida come un colpo d'occhio.<sup>12</sup>

C'è una forma di rapporto molto in uso tra gli esseri umani: quella di fissare i punti di tempo per gli incontri tra persone in luoghi specifici: si tratta dell'appuntamento, occasione comune e banale, che è parte dell'esperienza più comune, ma che in alcuni casi può essere cruciale, tale da determinare intere esistenze. In ogni appuntamento c'è un nesso tra il tempo e lo spazio: nel prendere un appuntamento ci si accorda



comum e banal, que faz parte da experiência mais comum, mas que em alguns casos pode revelar-se crucial a ponto de determinar existências inteiras. Em todos os encontros há um nexos entre o tempo e o espaço: ao marcar um encontro, concordamos em estabelecer um ponto temporal futuro para uma reunião ou um contacto num determinado cenário (mesmo quando este cenário é apenas tecnológico ou virtual), que nos comprometemos a respeitar; é uma maneira de tratar a ordem do tempo, de medir nele as relações existenciais. E pode naturalmente acontecer que uma das pessoas que marcaram o encontro ou mesmo ambas cheguem atrasadas, ou mesmo que uma delas falte ao encontro, por engano ou de propósito, sem sequer informar a outra (talvez seja mais raro no tempo dos telemóveis).

Nas narrações de Tabucchi têm uma importância especial os encontros com os mortos e os encontros frustrados, os falhados e não realizados: numa tensão que diga respeito a encontros que podem levar a compreender as razões de actos traumáticos, a esclarecer um passado misterioso, ou coisas que aconteceram mas não são plenamente conhecidas, ou ainda contactos que escapparam e sempre escappam. O conto «Rebus» (em *Pequenos Equívocos sem Importância*) baseia-se num acontecimento que culmina num encontro falhado com uma mulher desaparecida para sempre; em «Vozes Trazidas por Alguma Coisa, Impossível Dizer o Quê» (em *O Anjo Negro*), o eu narrante vai a um encontro, verdadeiro e falso ao mesmo tempo, marcado por vozes que ouve na rua e acaba por perceber que afinal foi chamado do além por Tadeus, num misto de remorsos e perdição, ligado à história de Isabel, que depois será mais directamente questionada em *Requiem* e no póstumo *Para Isabel* (onde a forma do encontro é de novo crucial).

Estas ocasiões e as próprias alterações do tempo são frequentemente marcadas pelo tema do remorso, que se impõe com particular intensidade nas evocações da personagem Isabel. O remorso faz sentir *a posteriori* o peso daquilo que aconteceu, da sua irreversibilidade; é a nostalgia daquele *irréversible*, a que é dedicado o livro de Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, tão apreciado por Tabucchi, que o usa também do ponto de vista crítico numa oportuna reflexão a propósito do julgamento «póstumo» de Gadda em relação ao fascismo, no ensaio já referido, «Contratempo» (onde se cita precisamente Jankélévitch):

fissando un punto temporale futuro per un incontro o contatto in un ambiente determinato (anche quando questo ambiente è solo tecnologico o virtuale), a cui ci si impegna a tener fede; è un modo di trattare l'ordine del tempo, di misurare su di esso i rapporti esistenziali. E può naturalmente succedere che una delle persone che si sono accordate o tutte e due arrivino tardi, anche che una di esse manchi l'appuntamento, per errore o di proposito, senza nemmeno informare l'altra (la cosa è forse diventata più rara nel tempo dei cellulari).

Nel narrare di Tabucchi, particolare rilievo hanno gli appuntamenti con i morti e gli appuntamenti mancati, falliti e non realizzati: in una tensione verso incontri che possano portare a capire le ragioni di atti traumatici, per far luce su un passato oscuro, su cose accadute ma non conosciute fino in fondo, su contatti sfuggiti e che sempre sfuggono. Su una vicenda che culmina in un appuntamento mancato con una donna sparita per sempre si basa il racconto *Rebus* (in *Piccoli equivoci senza importanza*), mentre in *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* (nel *L'angelo nero*) l'io narrante risponde ad un appuntamento, vero e falso allo stesso tempo, proposto da voci che ascolta per strada, e arriva a percepire alla fine di essere stato chiamato dall'aldilà da Tadeus, in un groviglio di rimorso e di perdizione, legato alla vicenda di Isabel, che vien poi più direttamente interrogata in *Requiem* e nel postumo *Per Isabel* (dove ancora cruciale e determinante è la forma dell'appuntamento).

Queste occasioni e le stesse alterazioni del tempo sono spesso segnate dalla tematica del rimorso, che si impone con particolare intensità nelle evocações del personaggio di Isabel. Il rimorso fa sentire da dopo il peso di ciò che è accaduto, della sua irreversibilità; è la nostalgia di quell'*irréversible*, a cui è dedicato il libro di Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, particolarmente amato da Tabucchi, che ne fa anche un uso in chiave critica, in una calzante riflessione a proposito del giudizio «postumo» di Gadda verso il fascismo, nel qui già citato saggio *Controtempo* (dove si cita proprio Jankélévitch):

La comprensione tardiva può essere addirittura più inquietante e più sovversiva della comprensione anticipata, perché reca con sé un'emozione gonfia

A compreensão tardia pode ser ainda mais inquietante e mais subversiva do que a compreensão antecipada, porque traz consigo uma emoção cheia de perturbação devastadora: a mágoa e, assim, a culpa de não ter percebido a tempo. Uma tal elaboração implica uma revisão do «si» e faz com que o sujeito se sinta cúmplice, ainda que ignaro, daquilo que estava a acontecer e que ele não conseguiu ou não quis ver. Não se trata de arrependimento. O arrependimento é humilde, submisso, é uma aceitação do que fomos e está ligado à penitência. A compreensão tardia implica o *remorso*. E o *remorso* é também a *nostalgie de l'irréversible*, como a definiu Jankélévitch, isto é, a nostalgia daquilo que nunca mais poderemos voltar a ser, daquilo que poderíamos ter sido e que não fomos.<sup>13</sup>

3. Apresentei um número muito limitado de exemplos que ilustram a importância que os efeitos temporais possuem na obra de Tabucchi em relação à consistência dos lugares: muitos outros se poderiam evocar. Mas quero sublinhar que todo este universo narrativo, no seu tão denso entrelaçado de imagens, personagens, ambientes, sugestões, figuras espaciais e temporais, fantasmas e sonhos, tem como base uma decisiva tensão existencial: cuja essência é uma profunda paixão pela vida, uma aspiração a «salvar» o seu alento.

Tabucchi responde à insuficiência do viver com uma daquelas respostas que só a verdadeira literatura sabe dar: escutando o alento do essencial, nas coisas, nas pessoas, no mundo. No alterar-se do tempo, no seu «envelhecer depressa», no seu precipitar sobre os desejos e as ilusões dos indivíduos e dos grupos sociais, ele sente o delinear da história que se apressa: daquela história do século xx que lhe coube em sorte atravessar e de que viveu as derivas e os colapsos, o transformar e o precipitar de modelos e de formas de vida, de seguranças e de mitos ideológicos que, depois de terem pretendido ser voz absoluta do presente, depois de terem sido considerados incontestáveis, desmoronaram ruinosamente, quase dissipados e evaporados no nada.

Assim, o conjunto da sua obra assume uma densidade histórica fundamental por interrogar, através das constantes deslocções do tempo e do espaço, a urgência das transformações que atravessaram o século passado, as formas em que se expressaram equívocos e ilusões, consciências, esperanças, desejos, mistificações,

de um turbamento devastante: o rimpianto. E dunque la colpa di non aver capito in tempo. Implica in tale elaborazione una revisione del sé, e fa sentire il soggetto complice, per quanto ignaro, di ciò che stava succedendo e che egli non è riuscito o non ha voluto vedere. Non si tratta di pentimento. Il pentimento è umile, sottomesso, è un'accettazione di ciò che fummo e si associa alla penitenza. La comprensione tardiva prevede il *rimorso*. E il *rimorso* è anche la *nostalgie de l'irréversible*, come l'ha definita Jankélévitch, cioè la nostalgia di ciò che non potremo mai tornare ad essere, di ciò che avremmo potuto essere e che non siamo stati.<sup>13</sup>

3. Ho qui presentato un numero molto limitato di esempi del rilievo che nell'opera di Tabucchi assumono gli effetti temporali, in rapporto con la consistenza dei luoghi: moltissimi altri se ne potrebbero addurre. Ma ora mi preme sottolineare come tutto questo universo narrativo, nel suo fittissimo intreccio di immagini, personaggi, ambienti, suggestioni, figure spaziali e temporali, fantasmi e sogni, abbia come fondamento una determinante tensione esistenziale: come esso sia sostanziato da una intensa passione per la vita, da un'aspirazione a «salvarne» il respiro.

Tabucchi risponde all'insufficienza del vivere con una di quelle risposte che sa dare solo la vera letteratura: ascoltando il respiro dell'essenziale, nelle cose, nelle persone, nel mondo. Nell'alterarsi del tempo, nel suo «invecchiare in fretta», nel suo precipitare sui desideri e sulle illusioni degli individui e dei gruppi sociali, egli sente il disegnarsi della storia che precipita: di quella storia del Novecento che egli si è trovato ad attraversare e di cui ha esperito le derive e i crolli, il trasformarsi e precipitare di modelli e di forme di vita, di sicurezze e miti ideologici, che, dopo aver preteso di essere voce assoluta del presente, dopo essere stati considerati incontestabili, sono caduti rovinosamente, quasi svaniti ed evaporati nel nulla.

Così l'insieme della sua opera assume un essenziale spessore storico, per il suo interrogare, attraverso le insistenti dislocazioni del tempo e dello spazio, l'urgenza delle mutazioni che hanno attraversato il secolo passato, le forme in cui si sono espressi malintesi, illusioni, coscienze, speranze, desideri, mistificazioni, attese di un «altro tempo» poi sfumate e cancellate. È voce essenziale del nostro essere «dopo», confronto critico con il così rapido «invecchiare» della storia del Novecento. Esempari, a tal proposito, sono

expectativas de um «outro tempo» que depois se desvaneceram e apagaram. É uma voz essencial do nosso ser «depois», confronto crítico com o «envelhecer» tão rápido da história do século xx. A este respeito, são exemplares alguns dos contos de *O Tempo Envelhece depressa* dedicados a personagens que vivem como «póstumos» em relação a eventos cruciais vividos no século passado. Em diversas situações e com pontos de vista diferentes, essas personagens percorrem as dissociações e contradições desse percurso histórico em que se destaca em primeiro lugar o colapso dos regimes comunistas: no desmoronar do tempo, encarquilham-se os sinais deformes desse mundo do antes, das complexas construções sobre as quais ele assentava, com um regresso de fragmentos envelhecidos, com inesperadas combinações de coisas perdidas. É desse passado perdido que dá conta uma escrita nervosa e inquieta, animada pela busca difícil e desesperada de um possível, fugaz, inatingível sentido do «pouco» que dele fica.

alcuni racconti di *Il tempo invecchia in fretta*, dedicati a personaggi che vivono ormai come «postumi» rispetto a cruciali eventi vissuti nel secolo scorso. In diverse situazioni e da diversi punti di vista essi ripercorrono le dissociazioni e contraddizioni di quel percorso storico, tra cui spicca in primo luogo il crollo dei regimi comunisti: nel precipitare del tempo si accartocciano i segni distorti di quel mondo di prima, delle complesse costruzioni su cui si reggeva, con un ritorno di frammenti invecchiati, con impreviste combinazioni di cose perdute. Di questo passato perduto rende conto una scrittura nervosamente agitata, animata dalla ricerca pur difficile e disperata di un possibile, sfuggente, inafferrabile senso, di quel «poco» che ne resta.

NOTAS

<sup>1</sup> Antonio Tabucchi, «Os Comboios Que Vão para Madrastra», trad. de Helena Domingos, *O Jogo do Reverso – Pequenos Equívocos sem Importância*, Lisboa, Dom Quixote, 2013, p. 259.

<sup>2</sup> Idem, *ibid.*, p. 264.

<sup>3</sup> Giorgio Caproni, «Esperienza» (1972), *Il muro della terra* (1975), in *L'opera in versi*, edição crítica de Luca Zuliani, p. 382.

<sup>4</sup> Antonio Tabucchi, *Nocturno Indiano*, trad. de Gaëtan Martins de Oliveira, Lisboa, Dom Quixote, 2009, pp. 41-42.

<sup>5</sup> Idem, *Viagens e Outras Viagens*, trad. de Maria da Piedade Ferreira, Lisboa, Dom Quixote, 2013, p. 16.

<sup>6</sup> Idem, «O Pequeno Gatsby», trad. de Maria José de Lancastre e Maria Emília Marques Mano, *O Jogo do Reverso – Pequenos Equívocos sem Importância*, ed. cit., p. 101. Neste conto, construído com base num jogo de referências a *The Great Gatsby* e aos romances de Fitzgerald, desenrola-se uma interrogação variada de «inícios» verdadeiros e supostos, entre citações verdadeiras e falsas, que culmina num relevo sobre o andar para trás do tempo e a sua rápida progressão,

apresentado como sendo uma última citação de Fitzgerald.

<sup>7</sup> Antonio Tabucchi, «Vozes», *O Jogo do Reverso – Pequenos Equívocos sem Importância*, ed. cit., p. 140.

<sup>8</sup> Idem, *Autobiografias Alheias. Poéticas 'a posteriori'*, trad. de Clelia Bettini e Susana Mateus, Lisboa, Dom Quixote, 2018, p. 87.

<sup>9</sup> Idem, *O Fio do Horizonte*, trad. de Helena Domingos, Lisboa, Dom Quixote, 2014, p. 86.

<sup>10</sup> Idem, «Noite, Mar ou Distância», *O Anjo Negro*, trad. de Maria da Piedade Ferreira e Cristina Mendes, Lisboa, Dom Quixote, 2014, p. 27.

<sup>11</sup> Idem, «Anywhere Out of the World», *O Jogo do Reverso – Pequenos Equívocos sem Importância*, ed. cit., p. 226.

<sup>12</sup> Idem, *ibid.*, p. 230.

<sup>13</sup> Idem, «Controtempo», *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, org. de Anna Dolfi, Milão, Feltrinelli, 2013, pp. 30-31. Sobre a importância de Jankélévitch, cf. Eleonora Pinzuti, «Sub specie Jankélévitch», in *I 'notturni' de Antonio Tabucchi*, actas de seminário, Florença, 12-13 de Maio de 2008, org. de A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 143-154.

NOTE

<sup>1</sup> *Racconti*, Feltrinelli, Milano 2005, p.227.

<sup>2</sup> *Racconti*, cit., p.230.

<sup>3</sup> G. Caproni, *Esperienza* (1972), in *Il muro delle terra* (1975), in *L'opera in versi*, edizione critica a cura di L.Zuliani, p.382.

<sup>4</sup> *Notturmo indiano*, Sellerio, Palermo 1984, pp.38-39.

<sup>5</sup> *Viaggi e altri viaggi*, a cura di P.Di Paolo, Feltrinelli, Milano 2010, p.16.

<sup>6</sup> *Racconti*, cit., p.81. In questo racconto, costruito in un gioco di riferimenti a *The great Gatsby* e ai romanzi di Fitzgerald, si svolge una varia interrogazione di «inizi» veri e presunti, tra citazioni vere e false, che culmina in un rilievo sull'indietreggiare del tempo e sul suo procedere in fretta, presentato in quella

che viene indicata come una ultima citazione da Fitzgerald.

<sup>7</sup> *Racconti*, cit., p.117.

<sup>8</sup> *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Feltrinelli, Milano 2003, pp.86-87.

<sup>9</sup> *Il filo dell'orizzonte*, Feltrinelli, Milano 1991, p.88.

<sup>10</sup> *Racconti*, cit., p.283.

<sup>11</sup> *Racconti*, cit., p.194.

<sup>12</sup> *Racconti*, cit., p.197.

<sup>13</sup> *Controtempo*, in *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di A.Dolfi, Feltrinelli, Milano 2013, pp.30-31. Sul rilievo di Jankélévitch, cfr. E.Pinzuti, *Sub specie Jankélévitch*, in *I «Notturni» di Antonio Tabucchi*, Atti di seminario, Firenze, 12-13 maggio 2008, a cura di A.Dolfi, Bulzoni, Roma 2008, pp.143-154.

## De Pieter Bruegel a Antonio Tabucchi

José Sasportes

*Il piccolo naviglio* foi o primeiro livro que Antonio Tabucchi me ofereceu. A dedicatória dizia: «Al caro amico José Sasportes con un doppio abbraccio». A data era 13 de Abril de 1978, há precisamente 40 anos. Eu tinha chegado a Roma em Dezembro de 1976 e não recorro em que circunstâncias ocorreu o nosso primeiro encontro, mas agrada-me pensar que foi por intermédio de Luciana Stegagno Picchio.

*Il piccolo naviglio* agradou-me muito e mantenho viva essa primeira impressão. A Antonio, soube mais tarde, com o passar do tempo, o romance satisfazia-o menos, e terá mesmo oposto alguma resistência à sua reedição em 2011. Quanto a mim, as sucessivas metamorfoses de Tabucchi continuaram a entusiasmar-me e antecipava o prazer de ler cada novo livro. Em 2006, deu-me a alegria de me convidar para a apresentação da tradução portuguesa de *Tristano muore* (*Tristano Morre*) e tive então a ocasião de exprimir a minha renovada admiração por este livro engenhosamente congeminado. Devíamos ter-nos encontrado no Verão de 2011, na sua casa da Comporta, e em Agosto mandara-me o livro *Viaggi e altri viaggi* acompanhado por um postal do Mosteiro do Escorial, com um esclarecimento escrito no verso: «Ceci n'est pas la Comporta», uma clara referência aos quadros de René Magritte, que também poderia servir de epígrafe a toda a obra de Tabucchi, em que o que se enuncia não é o que parece. Digo tudo isto como uma advertência, pois não serei capaz de ser objectivo ao falar de Antonio.

Tabucchi interessava-se particularmente pela pintura, e reuniu os seus escritos sobre arte, e os contos que têm as imagens como pretexto, no volume *Racconti con figure* (*Estórias com Figuras*, 2020), escrevendo na introdução: «A pintura pôs muitas vezes em movimento a minha pena». Para me manter ainda no âmbito das recordações pessoais, posso citar um dos textos que me foi dedicado no livro *Os Voláteis de Fra Angelico*, em que Tabucchi imagina uma carta de Dom Sebastião a Goya. Uma missiva que atravessa os séculos para formalizar a encomenda de um retrato régio.

Nos textos de ficção, o mundo em que a acção decorre é frequentemente descrito pelo narrador como se estivesse a olhar para um quadro e esse olhar passa muitas vezes através de uma janela que, como numa tela, emoldura a paisagem.

## Da Pieter Bruegel ad Antonio Tabucchi

José Sasportes

*Il Piccolo Naviglio* fu il primo libro che Antonio Tabucchi mi regalò. La dedica diceva: «Al caro amico José Sasportes con un doppio abbraccio». La data era il 13 aprile 1978, esattamente 40 anni fa. Io ero arrivato a Roma nel dicembre del 1976 e non ricordo in quali circostanze avvenne il nostro primo incontro, ma mi piace pensare che sia avvenuto per mezzo di Luciana Stegagno Picchio.

*Il Piccolo Naviglio* mi piacque molto e conservo viva quella prima impressione. Ad Antonio, venni a sapere più tardi, il romanzo, con il passare del tempo, piaceva meno e avrebbe perfino opposto una certa resistenza alla sua ristampa nel 2011. Quanto a me, le successive metamorfosi di Tabucchi continuarono a entusiasmarmi e, a ogni nuovo libro, pregustavo il piacere di leggerlo. Nel 2006 mi diede la gioia di invitarmi a presentare la traduzione portoghese di *Tristano muore* ed ebbi allora l'occasione di esprimere la mia rinnovata ammirazione per questo libro ingegnosamente concepito. Avremmo dovuto incontrarci nell'estate del 2011, nella sua casa di Comporta, e in Agosto mi aveva inviato il libro *Viaggi e altri viaggi* accompagnato da una cartolina dal monastero dell'Escorial, con un chiarimento scritto sul verso: «Ceci n'est pas la Comporta», chiaro riferimento ai quadri di René Magritte che potrebbe anche servire da epigrafe a tutta l'opera di Tabucchi, in cui ciò che viene enunciato non è ciò che appare. Tutto questo lo dico a mo' di avvertenza, perché non so essere obiettivo quando parlo di Antonio.

Tabucchi nutriva un particolare interesse per la pittura e raccolse i suoi scritti sull'arte, insieme ai racconti che hanno come pretesto le immagini, nel volume *Racconti con figure*, nella cui introduzione scrisse: «Spesso la pittura ha mosso la mia penna». Per restare ancora nell'ambito dei ricordi personali, posso citare un testo a me dedicato, nel volume *I volatili del Beato Angelico*, in cui Tabucchi immagina una lettera del re Don Sebastiano de Aviz a Goya. Una missiva che attraversa i secoli per formalizzare la commissione di un ritratto regio.

Nei testi di narrativa, il mondo in cui si svolge l'azione è spesso descritto dal narratore come se questi stesse guardando un quadro, e spesso quello sguardo passa da una finestra che, come in una tela, incornicia il paesaggio. Nel romanzo

No romance epistolar *Está a fazer-se cada vez mais tarde*, todas as cartas são escritas por um homem e dirigidas a mulheres amadas, só a derradeira tem a assinatura feminina das três parcas, em particular de Átropos, que recorda:

Janelas, é do que precisamos, disse-me uma vez um velho sábio de um país longínquo. A vastidão do real é incompreensível. Para o captarmos temos de o fechar num rectângulo. A geometria opõe-se ao caos, por isso os homens inventaram as janelas que são geométricas, e geometria pressupõe ângulos rectos. Será que a nossa vida está também subordinada aos ângulos rectos?

Passando da janela à tela emoldurada, creio que Tabucchi me autorizaria a falar da sua obra partindo da pintura e referindo-me a Pieter Bruegel, um artista que não figura no seu museu imaginário.

Em alguns quadros de Bruegel, o facto signifi-  
ficante perde-se, ou está escondido entre uma miríade de personagens e actividades, e poderá escapar à atenção do visitante do museu, salvo se ele conhecer os títulos atribuídos aos quadros. No tempo de Bruegel, o coleccionador não precisaria de ler uma etiqueta para apreciar o quase-enigma proposto pelo pintor. Se Antonio Tabucchi estivesse perante um desses quadros, a sua intuição decerto o levaria logo ao ponto fulcral do quadro, pois na sua estratégia narrativa age frequentemente do mesmo modo, dissimulando o que é relevante, para melhor valorizar a revelação final proposta ao leitor.

Um primeiro exemplo. O quadro de Bruegel (**FIG. 1**) mede um metro e doze por setenta e três centímetros e está claramente dividido em duas partes por uma diagonal. De um lado, o campo, do outro, o mar. Do lado esquerdo, um camponês vigoroso labora o campo e guia um arado puxado por um cavalo; por detrás dele, para o lado do mar, um pastor sonhador guarda as ovelhas. À direita, o mar, e junto à costa uma nave soprada pelo vento. Na terra e no mar a vida segue o seu curso natural. Se olharmos melhor, vemos entre a nave e a encosta as pernas de um homem que caiu do céu e está para ser engolido pelo mar. Este pequeno detalhe é o sujeito do quadro: a queda de Ícaro. Bruegel parece dizer-nos que, tal como outros feitos desmesurados, a queda de Ícaro ocupa pouco espaço na memória dos homens, e esta reflexão terá levado à elaboração do quadro.

Tabucchi, por seu turno, não se esqueceu de Dédalo, o pai de Ícaro. Descreveu um sonho

epistolare *Si sta facendo sempre più tardi* tutte le lettere sono scritte da un uomo e indirizzate a delle donne amate, solo l'ultima ha una firma al femminile, delle tre Parche, nella fattispecie di Atropo, che ricorda:

Finestre: ciò di cui abbiamo bisogno, mi disse una volta un vecchio saggio in un paese lontano, la vastità del reale è incomprensibile, per capirlo bisogna rinchiuderlo in un rettangolo, la geometria si oppone al caos, per questo gli uomini hanno inventato le finestre che sono geometriche, e ogni geometria presuppone gli angoli retti. Sarà che la nostra vita è subordinata anche essa agli angoli retti?

Passando dalla finestra alla tela incorniciata, penso che Tabucchi mi autorizerebbe a parlare della sua opera partendo dalla pittura e facendo riferimento a Pieter Bruegel, un artista che non figura nel suo museo immaginario.

In alcuni quadri di Bruegel il fatto significativo si perde o è nascosto in una miriade di personaggi e attività, e può sfuggire all'attenzione del visitatore del museo, a meno che non conosca il titolo di quel quadro. Al tempo di Bruegel, il collezionista non avrebbe avuto bisogno di leggere un'etichetta per apprezzare il quasi-enigma proposto dal pittore. Se Antonio Tabucchi si trovasse davanti a uno di quei quadri, la sua intuizione certamente lo porterebbe subito al punto fulcrante del dipinto, perché nella sua strategia narrativa agisce spesso allo stesso modo, dissimulando ciò che è rilevante per valorizzare al meglio la rivelazione finale proposta al lettore.

Un primo esempio. Il quadro di Bruegel (**FIG. 1**) misura un metro e dodici per settantatré centimetri ed è chiaramente diviso in due parti da una diagonale. Da un lato la campagna, dall'altro il mare. Sulla sinistra, un contadino vigoroso lavora la terra e guida un aratro tirato da un cavallo; dietro di lui, sul lato del mare, un pastore dall'aria sognante vigila sulle pecore. A destra il mare e, sulla costa, un'imbarcazione soffiata dal vento. In terra e sul mare la vita segue il suo corso naturale. Guardando meglio vediamo, tra l'imbarcazione e la pendice, le gambe di un uomo che è caduto dal cielo e sta per essere inghiottito dal mare. Questo piccolo dettaglio è il soggetto del quadro: la caduta di Icaro. Bruegel pare volerci dire che, così come altri eventi smisurati, la caduta di Icaro occupa poco spazio nella memoria degli uomini, e questa riflessione lo avrà spinto a elaborare il quadro.

Tabucchi, da parte sua, non ha dimenticato Dedalo, il padre di Icaro. Ha descritto un sogno



FIG. 1

Pieter Bruegel, *Paisagem com a Queda de Ícaro*,  
c. 1558, pintura a óleo sobre tela. Bruxelas, Museus  
Reais de Belas-Artes da Bélgica.

Pieter Bruegel, *Caduta di Icaro*, 1558 circa, olio su tavola.  
Bruxelles, Museo Reale di Belle Arti del Belgio.

de Dédalo em que este oferecia asas ao Minotauro para que fugisse do labirinto e voasse em direcção à Lua, destino mais seguro do que o de Ícaro, que desastrosamente se dirigiu para o Sol. Depois desta fuga do Minotauro, a Tabucchi não interessou dizer-nos se sucessivamente foi mais fácil para Teseu libertar Ariana. Mas noutro texto, Dédalo tem de ouvir o Minotauro queixar-se de cefaleias, o que bem se pode entender dado o peso que a sua cabeça suporta.

Outro quadro de Bruegel. Cristo arrasta a cruz até ao calvário. Um metro e setenta por um metro e vinte e quatro. O quadro é animado por centenas de personagens, vestidas como os flamengos da época do pintor, espalhadas numa paisagem ampla. No centro do quadro, como que miniaturizados, Cristo e a cruz avançam perante a indiferença geral. À direita do quadro, uma *mater dolorosa* que parece saída de um quadro de Van Eyck ilumina o significado da cena.

O suicídio de Saul é o tema de um pequeno quadro com cinquenta centímetros por trinta e três. Pequeno, mas cheio de personagens armadas que avançam ameaçadoramente para o ângulo inferior esquerdo do quadro. Ali, sobre um rochedo, antes que os filisteus os alcancem, Saul e o seu escudeiro viram as espadas contra si próprios. De novo, este elemento trágico, que determinou a elaboração do quadro, é como que um pequeno detalhe, que não fugiria aos olhos do coleccionador para quem Bruegel trabalhava, nem a Antonio Tabucchi.

Poderia continuar com outros exemplos de episódios bíblicos pintados por Bruegel em que o pintor parece ter querido esconder o coração do quadro. Poderia citar, o recenseamento de José e Maria numa Belém flamenga, a adoração dos magos, a fuga da Sagrada Família, a visita do rei Nimrod à Torre de Babel. Em todas estas cenas, o tema que determina a existência do quadro ocupa uma parte mínima de uma tela minuciosamente elaborada. Ao fazer a acção decorrer não em tempos bíblicos mas na sua Flandres cruelmente dominada pelos Espanhóis, Bruegel talvez estivesse a querer dizer que a vida não estava a decorrer segundo a mensagem evangélica.

Relendo a obra de Tabucchi, fui levado a pensar que ele poderia ter seguido uma estratégia narrativa à maneira de Bruegel, e com idêntica perícia artesanal na elaboração do seu discurso. Começo pelo primeiro conto de *O Jogo do Reverso* de 1981, que dá o título ao volume. Tabucchi afirma

di Dedalo che offriva le ali al Minotauro affinché potesse fuggire dal labirinto e volare verso la luna, destinazione più sicura di quella di Icaro, che disastrosamente volò verso il sole. Dopo questa fuga del Minotauro, a Tabucchi non interessava più dirci come sia poi andata a finire con Teseo e Arianna. Ma in un altro testo a Dedalo tocca sentire il Minotauro che si lamenta delle sue cefalee, cosa del tutto comprensibile, visto il peso che quella testa sopporta.

In un altro quadro di Bruegel, Cristo trascina la croce fin sul Calvario. Un metro e settanta per un metro e ventiquattro. Il quadro è animato da centinaia di personaggi, vestiti come i fiamminghi all'epoca del pittore, sparsi in un ampio paesaggio. Al centro del quadro, quasi in miniatura, Cristo e la croce avanzano nell'indifferenza generale. Sulla destra, una *mater dolorosa* che sembra uscita da un quadro di Van Eyck illumina il significato della scena.

Il suicidio di Saul è il tema di un piccolo quadro di cinquanta centimetri per trentatré. Piccolo, ma pieno di personaggi armati che avanzano minacciosamente verso l'angolo inferiore sinistro del quadro. Lì, su una roccia, prima di essere raggiunto dai filistei, Saul e il suo scudiero puntano le spade su se stessi. Ancora una volta, questo elemento tragico, che determinò l'elaborazione del quadro, è quasi un piccolo dettaglio che non sarebbe sfuggito agli occhi del collezionista per cui Bruegel lavorava, né ad Antonio Tabucchi.

Potrei continuare con altri esempi di episodi biblici dipinti da Bruegel, episodi in cui il pittore pare abbia voluto nascondere il cuore del quadro. Potrei citare il censimento di Giuseppe e Maria in una Betlemme fiamminga, l'adorazione dei Magi, la fuga della sacra famiglia, la visita del re Nimrod alla torre di Babele. In tutte queste scene, il tema che determina l'esistenza del quadro occupa una parte minima di una tela minuziosamente elaborata. Nell'ambientare l'azione non ai tempi biblici ma nelle sue Fiandre, crudelmente dominate dagli spagnoli, Bruegel forse cercava di dire che la vita non procedeva secondo il messaggio evangelico.

Rileggendo l'opera di Tabucchi, sono portato a pensare che forse seguiva una strategia narrativa alla maniera di Bruegel, e con identica perizia artigianale nell'elaborazione del suo discorso. Comincio dal primo racconto di *Il gioco del rovescio*, del 1981, che dà il titolo al volume. Tabucchi afferma di averlo scritto sotto l'influenza del quadro *Las Meninas*, di Velázquez. Il tema dell'atelier del pittore al momento in cui ritrae l'infanta



que foi escrito sob a influência do quadro *Las Meninas* de Velásquez. O tema do *atelier* do pintor no momento em que retrata a infanta não tem aparentemente nada a ver com o argumento do conto, mas no conto, e logo a partir da expressão «jogo do reverso», ou seja, o que se esconde por detrás da imagem, se pode detectar o modo como Tabucchi integrou esta influência traduzindo em prosa o espaço ambíguo concebido por Velásquez. Mas para além da relação com Velásquez, vou pedir para me seguirem na leitura que farei à maneira de Bruegel.

O leitor do conto atravessa a Espanha em companhia do narrador no comboio que o levará a Lisboa para participar no funeral de uma amiga. Nas últimas páginas ficamos a saber que o narrador foi solicitado para esta função pelo marido desta amiga, de quem foi amante, mas, uma vez chegado a Lisboa, o marido, como para se vingar, recusa-lhe o acesso ao funeral. A história de um adultério é revelada numa cápsula e o leitor deve reler quanto foi escrito, ainda que só mentalmente, para dar o devido peso à voz do narrador.

Os outros contos de *O Jogo do Reverso* seguem idênticos percursos. Depois de páginas finamente buriladas chega-se, como *en passant*, ao nó da narrativa. No final da «Carta de Casablanca», ficamos a saber que, em consonância com o título, quem a escreve é um transexual que foi a Casablanca fazer uma determinada operação e que para melhor elucidar a irmã a quem está a escrever, e o leitor, chega ao fim da carta e assina não «Ettore», nome que era o seu da última vez em que a irmã o viu, mas sim com o seu novo nome, «Giusefine». Josephine, como o nome sob o qual a personagem de Tony Curtis se travestia no filme *Quando mais Quente melhor*, de Billy Wilder, ou, como se diz no conto, segundo a cantora Josephine Baker.

No conto «Paraíso Celeste», a narradora é uma rapariga arrivista contratada por uma família rica em que avulta uma Madame que se deleita com *ikebana*. São descritos episódios da vida quotidiana de uma casa opulenta e no final somos informados, quase com displicência, que a riqueza dos patrões provém da venda de produtos tóxicos em África, e esta revelação oferece uma leitura nova a quanto antes nos dissera. Uma das artes de Tabucchi ao construir uma voz narrante é a de nos dar o retrato do narrador através do seu discurso, e cada palavra que profere condena-o, ou salva-o. Neste caso a indiferença da rapariga face à enormidade

non ha aparentemente nulla a che vedere con l'argomento del racconto, ma nel racconto, e già nell'espressione «gioco del rovescio», ossia ciò che si nasconde dietro l'immagine, si può individuare il modo in cui Tabucchi ha raccolto questa influenza traducendo in prosa lo spazio ambiguo concepito da Velásquez. Ma oltre al rapporto con Velásquez, vi chiederò di seguirmi nella lettura che farò alla maniera di Bruegel.

Il lettore del racconto attraversa la Spagna in compagnia del narratore, sul treno che lo porterà a Lisbona per prendere parte al funerale di un'amica. Nelle ultime pagine veniamo a sapere che il narratore è stato sollecitato a partecipare alla funzione dal marito di questa amica, di cui lui era stato amante. Ma una volta giunto a Lisbona, il marito, come per vendetta, gli impedisce di prendere parte al funerale. La storia di un adulterio è rivelata in una capsula e il lettore deve rileggere quanto scritto, anche solo mentalmente, per dare il giusto peso alla voce del narratore.

Gli altri racconti di *Il gioco del rovescio* seguono lo stesso percorso. Dopo pagine finemente cesellate si arriva, quasi *en passant*, al nodo della narrativa. Nel finale di *Lettera da Casablanca* veniamo a sapere che, d'accordo con il titolo, chi la scrive è un transessuale che è andato a Casablanca a fare una certa operazione e che, per elucidare meglio la sorella, a cui scrive, e il lettore stesso, arriva alla fine della lettera e firma non come Ettore, nome che aveva quando la sorella lo ha visto per l'ultima volta, bensì con il suo nuovo nome, Giusefine. Josephine, come il nome con cui si travestiva il personaggio di Tony Curtis in *A qualcuno piace caldo*, di Billy Wilder o, come si dice nel racconto, prendendolo in prestito dalla cantante Josephine Baker.

Nel racconto *Paradiso celeste* la narratrice è una ragazza arrivista assunta da una famiglia ricca in cui spicca una Madame che si diletta con l'*ikebana*. Vengono descritti episodi della vita quotidiana di una casa opulenta e alla fine veniamo informati, quasi distrattamente, che la ricchezza dei padroni proviene dalla vendita di prodotti tossici in Africa, e questa rivelazione offre una lettura nuova a tutto quello che ci era stato detto fin lì. Una delle arti di Tabucchi nel costruire una voce narrante è quella di darci il ritratto del narratore attraverso il suo discorso, e ogni parola che proferisce lo condanna o lo salva. In questo caso, l'indifferenza della ragazza di fronte a quel terribile fariseismo emerge nelle ultime pagine

da trapaça emerge nas últimas páginas como um pequeno equívoco sem importância, mas a que o leitor é forçado a dar a devida importância.

Muitos dos contos de *O Tempo Envelhece depressa* entram na categoria que estou a tentar construir. Em «Os Mortos à Mesa», localizado na Alemanha reunificada depois da queda do Muro de Berlim, vemos um velho agente da Stasi fazer o seu *mea culpa* junto do túmulo de Bertolt Brecht, que durante anos tivera a missão de espiar. No cemitério, confessando-se ao busto do dramaturgo, o agente reformado recorda que, sem o seu conhecimento, a sua própria mulher, Renate, também tinha sido espiada pelos colegas da polícia secreta. Quando foram abertos os arquivos da Stasi, o agente foi consultá-los e ficou a saber que a sua já defunta mulher o enganara alegremente, segundo os relatórios ali depositados. Colocando-se assim também ele entre as vítimas da Stasi, o agente esperava talvez colher alguma compreensão póstuma de Brecht para o que fora a sua missão, até porque se lembrava de ter chorado quando soubera da morte do dramaturgo.

Em «Nuvens», uma jovem impertinente e vivaça esforça-se por entrar em contacto com um homem triste, que, contrariado, acaba por responder às suas perguntas. As respostas informam-nos que se trata de um militar que veio até àquela praia para tentar restabelecer-se dos efeitos da exposição ao urânio empobrecido na sequência de um bombardeamento numa zona em que se encontrava numa missão dita de paz. Este detalhe no meio do que parecia só um desejo de tagarelice por parte da rapariga explode inesperadamente para melhor atingir a consciência do leitor.

Em «Entre Generais» encontramos um velho general húngaro que se refugiara em Nova Iorque após a invasão do seu país pelas tropas soviéticas em 1956, às quais tentara opor resistência. Décadas passadas, depois do fim da União Soviética, decide ir a Moscovo para se encontrar com o general russo a quem temerariamente se opusera. As circunstâncias deste encontro dos dois generais um tempo inimigos são misteriosas, mas o seu significado está concentrado na frase que fecha o conto. Diz o general húngaro: «talvez não acredites, mas os melhores dias da minha vida foram os que passei em Moscovo».

Algumas linhas deste mesmo texto confortam-me nesta interpretação sobre o poder do detalhe significativo que dá sentido a todo o conto. Ali se diz:

como um pequeno equívoco sem importância, ma a cui il lettore è obbligato a dare importanza.

Molti dei racconti di *Il Tempo invecchia in fretta* rientrano nella categoria che sto cercando di costruire. In *I morti a tavola*, ambientato nella Germania riunificata dopo la caduta del muro di Berlino, vediamo un vecchio agente della Stasi fare il suo *mea culpa* sulla tomba di Bertold Brecht, che per anni aveva avuto la missione di spiare. Nel cimitero, confessandosi al busto del drammaturgo, l'agente in pensione ricorda che, a sua insaputa, anche sua moglie, Renate, era stata spiata dai colleghi della polizia segreta. Quando furono aperti gli archivi della Stasi, l'agente andò a consultarli e venne a sapere che la sua defunta moglie, stando ai rapporti lì depositati, lo tradiva allegramente. Così, includendo se stesso nella lista delle vittime della Stasi, l'agente sperava forse di conquistarsi un po' della comprensione postuma di Brecht verso quella che era stata la sua missione, anche perché ricordava di aver persino pianto in occasione della morte del drammaturgo.

In *Nuvole*, una giovane impertinente e vivace si sforza di entrare in contatto con un uomo triste, il quale finisce per rispondere controvoglia alle sue domande. Le risposte ci informano che si tratta di un militare venuto fin su quella spiaggia per provare a riprendersi dagli effetti dell'esposizione all'uranio impoverito in seguito a un bombardamento su una zona in cui era stato inviato in missione cosiddetta di pace. Questo dettaglio, nel bel mezzo di ciò che pareva solo un desiderio di fare quattro chiacchiere da parte della ragazza, esplose inatteso per colpire meglio la coscienza del lettore.

In *Fra generali* troviamo un vecchio generale ungherese rifugiatosi a New York dopo che il suo Paese, nel 1956, era stato invaso delle truppe sovietiche, alle quali lui aveva provato a opporre resistenza. Dopo alcuni decenni, dopo la fine dell'Unione Sovietica, decide di andare a Mosca per incontrarsi con il generale russo a cui si era opposto temerariamente. Le circostanze di questo incontro fra i due generali un tempo nemici sono misteriose, ma il suo significato è tutto nella frase che chiude il racconto. Dice il generale ungherese: «Forse tu non ci crederai, ma a Mosca ho passato i giorni più belli della mia vita»

Alcune righe di questo stesso testo mi confortano nell'interpretazione che do del potere del dettaglio sul senso dell'intero racconto. Vi si dice:

Por vezes, o sentido profundo de um acontecimento revela-se apenas quando esse acontecimento já foi dado por encerrado. Aparentemente, a vida de László chegara ao fim, tal como a sua história. E no entanto é nesse momento exacto que ela assume um sentido inesperado.

Num texto inserido em *Autobiografias Alheias* – um oxímoro perfeito, que como tal poderia ser uma outra chave de leitura da escrita de Tabucchi – o autor retrata-se como personagem torturado por interrogatórios sobre as condições em que escreveu a *Mulher de Porto Pim*, e deseja fugir deste livro, apesar de o ter concebido.

Nas múltiplas facetas das suas estratégias narrativas, Tabucchi leva-nos a abrir os olhos e a interrogar os sinais mais dissimulados que a vida nos oferece para lhes descobrir o sentido, e para darmos a nós próprios um sentido. Os espaços em que decorrem as acções são descritos detalhadamente, desenhados com a precisão das gravuras de Dürer e o realismo irónico das gravuras de Bruegel, mas esta precisão serve para construir um universo inequivocamente literário e fantástico. Linhas e cores animam este universo como se o autor estivesse a descrever um quadro. Um exemplo, na abertura de *Os Voláteis de Fra Angelico*:

O primeiro volátil chegou numa quinta-feira de fim de Junho, à hora das vésperas, quando todos os frades estavam na capela a assistir à função. Fra Giovanni da Fiesole, que de si para si continuava a ser o Guidolino de sempre, que era o nome que tinha deixado no mundo antes de entrar nos claustros, estava na horta a apanhar cebolas, pois ao abandonar o mundo não desejara abandonar o ofício do pai, que era hortelão, e na horta de San Marco cultivava tomates, curgetes e cebolas. As cebolas eram do tipo vermelho, repolhudas, muito doces depois de passarem uma hora de molho, mas que muito te fazem lagrimar quando as manuseias. Estava a recolhê-las e a metê-las dentro do saio arregaçado como se fosse um avental, quando ouviu uma voz a chamá-lo: Guidolino. Levantou os olhos e viu um volátil. Viu-o através das lágrimas de cebola que lhe inundavam os olhos, e fixou-o um instante, já que a silhueta era agigantada e deformada por causa das lágrimas, que se comportavam como uma lente extravagante, fechou e abriu os olhos para que as pestanas secassem, e voltou a olhá-lo.

Os livros de Tabucchi são para ler e para observar as paisagens e as gentes que nelas

A volte il senso profondo di una vicenda si rivela allorché quella vicenda sembrava conclusa. La vita di László era giunta apparentemente alla fine, la sua storia anche. E invece è proprio a questo punto che essa acquista un significato inaspettato.

In un testo inserito in *Autobiografie altrui* – un ossimoro perfetto, che come tale potrebbe essere un'altra chiave di lettura della scrittura di Tabucchi – l'autore si ritrae come personaggio torturato da interrogatori sulle condizioni in cui avrebbe scritto *Donna di Porto Pim*, e si augura di poter fuggire da questo libro, malgrado lo abbia concepito.

Nelle molteplici sfaccettature delle sue strategie narrative, Tabucchi ci invita ad aprire gli occhi e a interrogare i segni più nascosti che la vita ci invia, e scoprirne il senso, e in questo modo dare un senso a noi stessi. Gli spazi in cui si ambienta l'azione sono descritti dettagliatamente, disegnati con la precisione delle stampe di Dürer e il realismo ironico delle stampe di Bruegel, ma questa precisione serve a costruire un universo inequivocabilmente letterario e fantastico. Linee e colori animano questo universo come se l'autore stesse descrivendo un quadro. Un esempio, in apertura a *I volatili del Beato Angelico*:

Il primo volatile arrivò un giovedì di fine giugno, all'ora del vespro, quando tutti i frati erano in cappella per la funzione. Fra' Giovanni da Fiesole, dentro di sé, chiamava ancora se stesso Guidolino, che era il suo nome che aveva lasciato nel mondo per il chiostro; si trovava nell'orto per raccogliere le cipolle, era il compito suo, perché abbandonando il mondo non aveva voluto abbandonare il mestiere di suo padre Pietro, che era ortolano, e nell'orto di San Marco coltivava pomidori, zucchine e cipolle. Le cipolle erano di quelle rosse, col capo grosso, molto dolci dopo un'ora di ammollo, ma che fanno assai lacrimare gli occhi quando le maneggi. Le metteva dentro al saio raccolto a grembiule e sentì una voce che chiamava: Guidolino. Lui alzò gli occhi e vide il volatile. Lo vide attraverso le lacrime di cipolla che gli riempivano gli occhi, dunque rimase a fissarlo per qualche attimo, perché la sagoma era ingrandita e deformata dalle lacrime come da una lente stravagante e strizzò gli occhi perché le ciglia si asciugassero e poi tornò a guardarlo.

I libri di Tabucchi sono da leggere e da osservare i paesaggi e le genti che in essi si agitano, in modo da scoprire i piccoli segreti, piccoli eppure

se agitam de modo a descobrir os pequenos segredos, pequenos mas essenciais, que são chave dos enigmas que nos propõem.

Num diálogo com Marco Alloni, Tabucchi conta-lhe um quase apólogo que leva a água ao meu moinho. Diz Tabucchi:

Quando Manet fez a primeira exposição – tinha sido recusado para a Exposição Universal, não recordo em que ano, e alugou um pavilhão ao lado – expôs naturezas-mortas e foi um verdadeiro fiasco. Não vendeu nada, salvo um molho de espargos comprado por um médico parisiense. Manet sentiu-se tão grato por esta compra que ao voltar a casa pegou numa tela pequena e pintou um único espargo. Mandou-o ao médico com um bilhete em que lhe dizia que faltava aquele espargo no molho que tinha comprado. Este espargo solitário, assim tão infeliz e tão melancólico, exprime o estado de ânimo de Manet de um modo que o grande molho de espargos não conseguiria fazê-lo.<sup>1</sup>

Este elogio do detalhe poderia ser uma outra poética *a posteriori*, como as que Tabucchi gostava de inventar para esclarecer, ou para ofuscar, a fábrica dos seus contos.

Na badana de um pequeno livro em francês sobre Fernando Pessoa, *La nostalgie, l'automobile et l'infini*, pode ler-se, suspeito fortemente que escrito pelo próprio Tabucchi, quanto segue:

O absurdo, a má consciência, o remorso, o sentido do mistério da vida, o indizível, o inquietante, a presença de um Outro que sempre trazemos conosco (a nossa parte mais secreta), a nostalgia do possível, são alguns dos temas pessoanos que Tabucchi esclarece neste livro.

Na badana da edição italiana de 2015 deste livro de conferências sobre Pessoa proferidas em Paris, esta frase não aparece. É pena, pois parece-me ser, sob a fórmula de autobiografia alheia, a síntese do próprio trabalho de escritor de Antonio Tabucchi, como se Tabucchi fosse um outro heterónimo de Pessoa, que Pessoa não rejeitaria.

essenziali, che sono la chiave degli enigmi a cui ci sottopongono.

In un dialogo con Marco Alloni, Tabucchi gli racconta una sorta di apologo che porta acqua al mio mulino. Dice Tabucchi:

Quando Manet fece la prima mostra (lo avevano rifiutato all'Esposizione Universale, non mi ricordo in che anno, e aveva affittato un padiglione a parte) espose le nature morte e fu un vero flop, non vendette niente a parte un grosso quadro di un mazzo di asparagi che fu acquistato da un medico parigino. Manet gliene fu così grato che tornò a casa, prese una piccola tela, dipinse un asparago e lo mandò all'ignoto medico con un biglietto dove diceva che al mazzo che aveva acquistato mancava quell'asparago. Quell'asparago così solo, così malinconico, così 'infelice' esprime lo stato d'animo di Manet come il grande mazzo di asparagi non riesce a fare.<sup>1</sup>

Questo elogio del dettaglio potrebbe essere un'altra poetica *a posteriori*, come quelle che Tabucchi amava inventare per chiarire, o per offuscare, la fucina dei suoi racconti.

Nella bandella di un piccolo libro in francese su Fernando Pessoa, *La nostalgie, l'automobile et l'infini*, si può leggere, e ho il forte sospetto che a scriverlo sia stato proprio Tabucchi, quanto segue:

L'assurdo, la cattiva coscienza, il rimorso, il senso del mistero della vita, l'ineffabile, l'inquietante, la presenza di un Altro che sempre ci portiamo dentro (la nostra parte più segreta), la nostalgia del possibile, sono alcuni dei temi pessoani che Tabucchi chiarisce in questo libro.

Nella bandella dell'edizione italiana del 2015 di questo libro, che raccoglie conferenze su Pessoa tenute a Parigi, questa frase non compare.

È un peccato, perché mi sembra la sintesi, nella formula dell'autobiografia altrui, del suo lavoro di scrittore, come se Tabucchi fosse un ulteriore eteronimo di Pessoa, che Pessoa non disdegnerebbe affatto.

**NOTA**

1. Marco Alloni dialoga con Antonio Tabucchi. *Saudade di libertà*, Roma, Aliberti Editore, 2011, p. 25.

**NOTA**

1. Marco Alloni dialoga con Antonio Tabucchi – *Saudade di Libertà*, Aliberti editore, Roma 2011, p.25.

## A biblioteca de Pereira

Paolo Mauri

Nas narrativas de Tabucchi, de uma maneira directa ou indirecta, há sempre um livro e muitas vezes há até vários livros. O nome que me ocorre imediatamente é o do grande poeta Fernando Pessoa, que praticamente convidou Tabucchi a tornar-se português também ele, não só como lusitanista, mas também como escritor: a tal ponto que Tabucchi escreveu *Requiem* directamente em português e, a partir de *O Jogo do Reverso*, desloca para Portugal a acção da maioria dos seus contos e romances. Ora, não penso que seja útil empreender uma pesquisa elaborada para encontrar todos os livros e autores que a obra de Tabucchi cita e ainda aqueles a que frequentemente faz apenas alusão. Talvez seja mais interessante sublinhar o facto de que a referência ao Livro é para Tabucchi uma necessidade e talvez até um motivo de conforto. Ao preparar-se para uma viagem ou para escrever uma narrativa, Tabucchi coloca mentalmente na mala (ou anota) o livro que lhe pode servir, e onde quer que desembarque, vai certamente lá encontrar um livro que lhe interesse. Muitas vezes começa com uma citação e acaba com uma bibliografia: na nota preliminar à colectânea *O Jogo do Reverso* remete para *Tender Is the Night* e para *The Great Gatsby*, ao passo que na nota final faz referência a Borges, Pessoa ou Fitzgerald, os quais são explicitamente citados nos contos. Mas, acrescenta Tabucchi, «o leitor ficará surpreendido ao saber que algumas destas histórias... são verdadeiras». No conto «O Pequeno Gatsby», encontramos um requintado jogo de encaixe entre um escritor que não consegue escrever (e, no entanto, conhece bem a arte de escrever) e Scott Fitzgerald. É uma história, por assim dizer, «em moldura», um género em que Tabucchi é mestre: a história vai crescendo dentro de uma história até tornar marginal toda e qualquer referência que não seja literária.

Em *Mulher de Porto Pim* (1982), o prólogo reflecte sobre livros de viagens (coisa que *Mulher de Porto Pim* não pretende ser) e menciona as *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, que as escreveu sem nunca sair do seu iate. E, ainda no mesmo prólogo, evoca-se Octavio Paz pela ideia sugestiva de que os poetas não têm biografia e que a obra deles é a sua biografia. E isso talvez seja o que leva Tabucchi a escrever, à sua maneira, a biografia de Antero de Quental, «grande

## La biblioteca di Pereira

Paolo Mauri

C'è sempre un libro e spesso ci sono molti libri nelle storie di Tabucchi, in maniera diretta o indiretta. Subito viene in mente il nome di Pessoa, il grande poeta e scrittore portoghese che praticamente invitò Tabucchi a farsi portoghese anche lui, non solo come lusitanista, ma anche come narratore, al punto che «Requiem» viene scritto direttamente in portoghese e, a partire dal «Gioco del rovescio», Tabucchi sposta in Portogallo l'azione di gran parte dei suoi racconti e dei suoi romanzi. Ora non penso sia utile una ricerca erudita che, nei libri di Tabucchi, scovi tutti i libri e gli autori che lui cita e magari anche quelli che non cita direttamente, procedendo, come spesso fa, per allusioni: mi sembra più proficuo notare come il ricorso al Libro sia per Tabucchi una necessità e forse anche un conforto. Preparandosi a partire per un viaggio o preparandosi a scrivere un racconto, Tabucchi mette mentalmente in valigia (o in nota) quello che gli serve e dovunque approda trova sicuramente un libro che lo interessa. Spesso comincia con una citazione e termina con una bibliografia: in una preliminare nota a margine della raccolta «Il gioco del rovescio» si rinvia a «Tender is the night» e a «The Great Gatsby», mentre nella nota finale si fa riferimento a Borges, Pessoa o Fitzgerald, del resto esplicitamente citati nei racconti. Ma, aggiunge Tabucchi, «il lettore sarà sorpreso di apprendere che alcune di queste storie ...sono vere». Nel racconto «Il piccolo Gatsby» c'è un raffinato gioco ad incastro tra uno scrittore che non riesce a scrivere (e tuttavia conosce bene l'arte di scrivere) e Scott Fitzgerald. E' un racconto, per così dire 'in cornice' un genere in cui Tabucchi è un maestro: un racconto cresce dentro un racconto fino a rendere marginale ogni riferimento che non sia letterario.

In «Donna di Porto Pim» (1982) il Prologo ragiona dei libri di viaggio (cosa che «Donna di Porto Pim» non vuole essere) e cita le «Impressions d'Afrique» di Raymond Roussel, scritte senza mai scendere dal suo yacht. E, ancora, sempre nello stesso prologo, si cita Octavio Paz per la suggestiva idea che i poeti non abbiano una biografia e che la biografia sia dunque la loro opera, il che spinge Tabucchi a scrivere la biografia di Antero de Quental «grande e infelice poeta che misurò gli abissi dell'universo e dell'animo umano col breve compasso del sonetto». E poi c'è un rinvio

e infeliz poeta que mediu os abismos do universo e da alma humana com o breve compasso do soneto». E há depois uma referência a Platão, e outra a Carlos Drummond de Andrade para o texto «Uma Baleia Vê os Homens». Tratando-se de baleias, é inevitável a referência a Melville, à *Moby Dick* traduzida por Cesare Pavese, mas evoca-se também Chateaubriand e depois um livro do príncipe Alberto I do Mónaco, *La Carrière d'un navigateur* (1905), que surge na nota bibliográfica em apêndice. Mas há também, no trecho em que se fala do *Amadeus*, um pequeno barco capaz de enfrentar o oceano, a descrição de uma restrita, mas apetrechada, biblioteca. «Ponho-me a bisbilhotar: Melville, naturalmente, e Conrad e Stevenson. Mas também Henry James, Kipling, Shaw, Wells, os *Dubliners*, Maugham, Forster, Joyce Cary, M. E. Bates.» É a biblioteca dos dois proprietários do *Amadeus*, barco intencionalmente mozartiano, mas também, por inúmeros indícios, a biblioteca ideal do escritor. Portanto, Tabucchi diz-nos ou parece querer dizer-nos que, acima de tudo, se viaja com a mente e se viaja na escrita. Ao relermos *Praça de Itália*, o livro de estreia de Tabucchi, não podemos deixar de pensar na obra-prima de Enrico Pea, aquele *Moscardino* publicado em 1922 e depois injustamente quase esquecido. *Moscardino* é um romance moderníssimo, até de vanguarda. É uma história «puzzle», como *Praça de Itália* que, embora se refira a um cantinho do mundo, a aldeia toscana onde Tabucchi nasceu e cresceu, aborda a história recente da Itália, escolhendo o grotesco para denunciar declínios, quedas e desejos de resgate. Certamente também Tozzi (*Con gli occhi chiusi, Il potere*) terá figurado entre os escritores que o jovem Tabucchi apreciou, depois da bebedeira de Verne, Conrad, Stevenson e Kipling, típica da adolescência. Tabucchi revelou ter montado *Praça de Itália* seguindo a inovadora técnica de Eisenstein, portanto uma técnica cinematográfica, visiva, mas não seria descabida a referência a Pea. Em *Praça de Itália* há também uma referência a De Amicis, não explícita, mas fácil de perceber. E, além disso, entre os autores de que Tabucchi mais gostava, há Montale, que aparece em epígrafe em *Il Piccolo Naviglio* («Arremba su la strinata proda / le navi di cartone») e que se mantém, como presença de fundo, toda a vida. Escusado será dizer que o *Nautilus* dispõe da sua própria biblioteca... e, acrescenta Tabucchi, «não é difícil supor que Duccio frequentasse aquela sala».

a Platone e uno a Carlos Drummond de Andrade per il testo «Una balena vede gli uomini». All'interno è inevitabile, trattandosi di balene, un richiamo a Melville, al «*Moby Dick*» tradotto da Cesare Pavese, ma si cita, ancora, Chateaubriand e poi un libro di Alberto Principe di Monaco, «*La Carrière d'un Navigateur*» (1905) che figura nella nota bibliografica posta in appendice. Ma c'è anche, nel frammento in cui si parla dell'«*Amadeus*», una piccola barca tuttavia in grado di affrontare l'oceano, la descrizione di una ridotta ma nutrita biblioteca. «Mi metto a curiosare: Melville, naturalmente, e Conrad e Stevenson. Ma anche Henry James, Kipling, Shaw, Wells, i *Dubliners*, Maugham, Forster, Joyce Cary, M.E. Bates». E' la biblioteca dei due proprietari dell'«*Amadeus*», naviglio volutamente mozartiano, ma anche, per tanti indizi, la biblioteca ideale dello scrittore. Dunque, ci dice o sembra volerci dire Tabucchi, innanzitutto si viaggia con la mente e si viaggia nella scrittura. Se rileggiamo «*Piazza d'Italia*», il libro d'esordio di Tabucchi, non possiamo fare a meno di pensare al capolavoro di Enrico Pea, a quel «*Moscardino*» uscito nel '22 e poi a torto un po' troppo dimenticato. E' un romanzo, «*Moscardino*», modernissimo, persino in anticipo sui tempi. Una storia puzzle, come poi «*Piazza d'Italia*» che pur riguardando un angolo di mondo, il Borgo toscano dove Tabucchi è nato ed è cresciuto, tocca la storia recente del Paese scegliendo il grottesco per denunciare decadenze e cadute e voglie di riscatto. Certo anche Tozzi («*Con gli occhi chiusi*», «*Il potere*») deve essere stato tra gli scrittori amati dal giovane Tabucchi, dopo l'ubriacatura di Verne, Conrad, Stevenson e Kipling tipica dell'adolescenza. Tabucchi ha raccontato di aver rimontato «*Piazza d'Italia*» seguendo l'innovativa tecnica di Eisenstein, dunque una tecnica cinematografica, visiva, ma non trascurerei il rimando a Pea. In «*Piazza d'Italia*» c'è anche un rinvio a De Amicis, non esplicito ma di facile decifrazione. E poi, tra gli autori amati da Tabucchi, c'è Montale che figura in esergo nel «*Piccolo naviglio*» («*Arremba su la strinata proda / le navi di cartone*») e dura, come presenza di fondo, una vita intera. Inutile dire che il *Nautilus* ha una sua interna biblioteca... e, aggiunge Tabucchi, «non è difficile supporre che Duccio frequentasse quella stanza».

Mi è già accaduto di osservare che Tabucchi, a differenza di Borges che pure ammira moltissimo, non pensa affatto che l'Universo sia la Biblioteca e dunque non procede per teoremi. Incontra i libri come incontra gli uomini ( o le balene). Come

Já tive oportunidade de observar que Tabucchi, ao contrário de Borges, que todavia admira muito, não pensa de maneira nenhuma que o Universo seja a Biblioteca e, portanto, não avança por teoremas. Encontra os livros como encontra os homens (ou as baleias). Como Duccio, gosta de «olhar». E, acrescento eu, de ouvir. Uma frase ouvida por acaso num café pode ser (a declaração é dele) o ponto de partida para uma história.

*Afirma Pereira* tem a sua própria biblioteca. É constituída pelos autores de que trata (ou deveria tratar) o estudante Monteiro Rossi, para fazer necrológios ou comemorar efemérides, e pelos autores que Pereira traduz anonimamente para a página cultural que ele próprio dirige no jornal *Lisboa*, um modesto jornal vespertino. Entre os primeiros, encontram-se Marinetti, García Lorca, Rilke, D'Annunzio, Maiakovski, mas Monteiro Rossi escreve textos que não podem ser publicados, porque é um rebelde e antifascista e não esconde as suas convicções; entre os últimos, encontram-se os grandes escritores franceses dos séculos XIX e XX, Balzac, Daudet, Maupassant, Bernanos, Mauriac. É por meio destes escritores que Pereira conduz, nesse Portugal de Agosto de 1938, a sua subtil batalha, de que se vai apercebendo pouco a pouco e quase involuntariamente. Pereira faz uma leitura muito pessoal de *Honorine*, o longo conto de Balzac que o *Lisboa* publica por episódios e granjeia um certo sucesso junto dos leitores. É uma narrativa sobre o arrependimento, e o jornalista afirma que também ele sofre de um arrependimento «limitrofe». E explica ao Dr. Cardoso, seu médico, que na realidade não tem nada de que se arrepender, mas é como se sentisse uma espécie de saudade do arrependimento a que, por isso, ele chama limitrofe. Mais uma vez, a narrativa de Tabucchi enxerta-se num outro acontecimento literário e extrai dele uma conclusão importante. Pereira é iluminado por Balzac e o autor aproveita para, por sua vez, iluminar uma dimensão humana de notável profundidade evocativa, a do arrependimento e do remorso. Trata-se de sentimentos que se podem experimentar igualmente de forma indirecta, através de uma espécie de passagem mental: aquilo que Pereira designa de *saudade*.

Também o Dr. Cardoso possui a sua própria biblioteca de referência e fala disso com o seu paciente: «o senhor conhece os *médecins-philosophes?*», pergunta a Pereira. E, perante a negativa deste, indica os nomes de Théodule

Duccio ama «guardare». E, aggiungo, ascoltare. Una frase catturata per caso in un caffè può essere (la dichiarazione è sua) lo spunto fondamentale per un racconto.

«Sostiene Pereira» ha una biblioteca tutta sua. E' composta dagli autori di cui si occupa (o dovrebbe occuparsi) anche lo studente Monteiro Rossi per compilare necrologi o celebrare ricorrenze e dagli autori che Pereira stesso traduce anonimamente per la pagina culturale che dirige per il «Lisboa», un modesto quotidiano del pomeriggio. Tra i primi figurano Marinetti, García Lorca, Rilke, D'Annunzio, Majakovskij, ma Monteiro Rossi scrive pezzi che non si possono pubblicare perché è un ribelle e un antifascista e non nasconde affatto le sue convinzioni; tra i secondi troviamo i grandi scrittori dell'Otto-Novecento francese, Balzac, Daudet, Maupassant, Bernanos, Mauriac. E' attraverso questi scrittori che Pereira conduce, prendendone coscienza solo a poco a poco e quasi involontariamente, una sua sofisticata battaglia nel Portogallo dell'agosto 1938. «Honorine», il lungo racconto di Balzac che il «Lisboa» ospita a puntate, ottenendo un buon successo tra i lettori, viene riletto da Pereira in chiave personale. E' un racconto sul pentimento e il giornalista dice di essere anche lui preda di un pentimento limitrofo. E spiega al dottor Cardoso, che lo ha preso in cura, che in realtà non ha nulla di cui pentirsi ma è come se provasse una specie di nostalgia del pentimento che per questo chiama limitrofo. Ancora una volta il racconto di Tabucchi si innesta su un altro evento letterario e ne trae una conclusione importante. Pereira viene illuminato da Balzac e l'autore ne approfitta per illuminare a sua volta una dimensione umana di notevole spessore evocativo, quella del pentimento e del rimorso. Sentimenti che si possono provare anche in modo indiretto, per una sorta di passaggio mentale: quello che Pereira definisce «nostalgia».

Il dottor Cardoso ha anche lui una sua biblioteca di riferimento e ne parla con il suo paziente. «Lei conosce i *médecins-philosophes?*» chiede a Pereira. E al suo diniego fa i nomi di Théodule Ribot e di Pierre Janet e illustra in breve la teoria della confederazione delle anime, cioè della pluralità dell'io, di volta in volta amministrato da un io egemone che prende il sopravvento, ma può cambiare. Siamo di fronte ad una variante della ricerca dell'altro. Cardoso, conquistato dalla traduzione dell' »Ultima lezione« di Daudet,

Ribot e Pierre Janet e ilustra brevemente a teoria da confederação das almas, da pluralidade do eu, por vezes governado por um eu hegemónico que se sobrepõe aos outros, mas que pode mudar. Estamos perante uma variante da busca do outro. Cardoso, entusiasmado com a tradução de «La dernière classe» («A última aula») de Daudet, convida o jornalista para conversar sobre o assunto ao almoço: «Formidável, doutor Pereira, disse o doutor Cardoso, formidável, é mesmo um bellissimo conto, não sabia que Daudet podia ter tanta força». Portanto, a literatura francesa em questão não só é mencionada, mas é também comentada. A intenção de Pereira não escapará à fiscalização da censura, tal como não escapa a Cardoso. O conto de Daudet, que fala de um professor proibido de ensinar francês aos seus alunos da Alsácia e que termina a sua última aula com um «Viva a França», provoca um certo mal-estar e Pereira tem de suportar uma conversa com o director, que o convida a publicar escritores portugueses, escritores patriotas, em vez desses desagradáveis franceses. «Para a próxima vez, escolhe um conto de Eça de Queiroz, que conhecia Portugal a fundo, ou de Camilo Castelo Branco». Pereira acabará por fazê-lo, depois de lembrar que o conto de Daudet é do século XIX, mas cortará uma coluna a Camilo Castelo Branco para publicar o necrológio de Monteiro Rossi, assassinado em sua casa pela polícia.

Em *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro*, que apresenta em epígrafe uma frase de Carlos Drummond de Andrade, o jovem Firmino, responsável pelas notícias do dia de «O Acontecimento» é também um estudioso e está a escrever um ensaio intitulado «A Influência de Vittorini no Romance Português do Pós-Guerra». Interessa-se pelo realismo na literatura e, portanto, estuda Lukács, pelo menos quando o conhecemos no início da história. No entanto, não tem muito tempo para escrever ensaios críticos e olha com saudade para a Biblioteca Nacional, onde passou muitas tardes estudando e consultando, creio, uma vez que a citação é indirecta, o *Grande Dizionario della Lingua Italiana* de Salvatore Battaglia. Firmino acabará por mudar o título do seu ensaio escolhendo um muito fantasioso e, além de se inspirar em Lukács, confessará que tem como referência também o grande semiólogo russo Lotman: como se vê, Tabucchi, até no âmbito de uma investigação criminal, cria percursos culturais fazendo-os encaixar

invita a pranzo il giornalista per parlarne con lui: «Formidabile, dottor Pereira, disse il dottor Cardoso, formidabile, è proprio un bellissimo racconto, non credevo che Daudet avesse tanta forza...». Dunque non solo la letteratura francese in questione viene citata, ma anche commentata. L'intenzione di Pereira non sfugge ai censori, come non era sfuggita a Cardoso. Il racconto di Daudet, che narra di un maestro a cui viene proibito di insegnare il francese ai suoi alunni alsaziani e che termina la sua ultima lezione con un «viva la Francia», provoca malumori e Pereira deve subire un colloquio con il direttore che lo invita a pubblicare, invece degli antipatici francesi, degli scrittori portoghesi, dei patrioti. «Per la prossima volta scegli un racconto di Eça de Queiroz, che di Portogallo se ne intendeva, o di Camilo Castelo Branco...». Dovrà farlo, Pereira, dopo aver fatto notare che il racconto di Daudet appartiene all'Ottocento, ma taglierà una colonna di piombo a Castelo Branco per pubblicare il necrologio di Monteiro Rossi, assassinato in casa sua dalla polizia.

Nella «Testa perduta di Damasceno Monteiro», che reca in esergo una frase di Carlos Drummond de Andrade, il giovane Firmino che si occupa di cronaca nera per «O Acontecimento» (L'Avvenimento) è anche uno studioso e sta scrivendo un saggio intitolato «L'influenza di Vittorini sul romanzo portoghese del dopoguerra». È interessato dal realismo in letteratura e dunque studia Lukács, almeno quando lo conosciamo verso l'inizio della storia. Non ha però troppo tempo per scrivere saggi critici e guarda con nostalgia la Biblioteca Nazionale dove ha passato tanti pomeriggi a studiare e a consultare, credo, visto che la citazione è indiretta, il Grande Dizionario della Lingua Italiana di Salvatore Battaglia. Firmino cambierà alla fine il titolo del suo saggio scegliendone uno molto estroso e oltre ad ispirarsi a Lukács confesserà di rifarsi anche al grande semiologo russo Lotman: come si vede Tabucchi, anche nel bel mezzo di una inchiesta criminale non rinuncia a creare dei percorsi culturali, facendoli entrare perfettamente nella trama e nella sostanza del romanzo o del racconto. Se l'autore non può rinunciare alla propria biblioteca, che è, come abbiamo già detto, una biblioteca sempre in costruzione, è dunque giusto che se ne servano anche i suoi personaggi. A far da contraltare a Firmino c'è qui un avvocato che assomiglia all'attore Charles Laughton e per questo è soprannominato Loton. Anche lui ha alle spalle una biblioteca:



perfeitamente no enredo e na matéria do romance ou do conto. Se o autor não pode renunciar à sua própria biblioteca, que é, como já referimos, uma biblioteca sempre em construção, é, pois, justo que dela se sirvam também as suas personagens. O contraponto de Firmino é aqui um advogado que se parece com o actor Charles Laughton e por isso é apelidado de Loton. Também ele tem atrás de si uma biblioteca: para começar, as histórias de Rex Stout, cujo protagonista é Nero Wolf com o qual se parece pela corpulência e preguiça, em seguida a Biblioteca Jurídica em que se inspira a sua ação em defesa dos fracos e abandonados e até dos criminosos que não deixam de ser, afirma ele determinado, pessoas. Loton discute de bom grado com Firmino e frequentemente refere autores de que Firmino nunca ouviu falar. Loton conhece Lukács, mas aprecia mais Lotman que, no fundo, é um estudioso de pistas, um semiólogo atento aos sinais que provêm da vida. Não se trata, nem sequer aqui, de erudição só em si mesma: os livros entram no coração da narração e não perturbam o leitor se este, por acaso, os não conhece ou não pretende conhecê-los, mas criam um «link» extra para quem capta imediatamente o seu alcance.

Outro exemplo: na nota que abre *Pequenos Equívocos sem Importância* (1985), o autor escreve:

Só queria dizer que teria gostado que «Esperando o inverno» tivesse sido escrito por Henry James e «Os Comboios Que Vão para Madраста» por Kipling. Os resultados teriam sido sem dúvida melhores. Mais do que mágoa por aquilo que escrevi, é saudade do que não poderei ler.

No conto «Os Comboios Que Vão para Madраста», o narrador encontra um homem que diz ao revisor chamar-se Peter Schlemihl. Quando o controlador se afastou... «eu acabei por falar. ‘Você não pode ter esse nome’, disse eu, ‘só existe um Peter Schlemihl, é uma invenção de Chamisso, e o senhor sabe-o perfeitamente. Uma coisa assim só pega com um polícia indiano’». O homem que diz chamar-se Peter Schlemihl pergunta-lhe se conhece Thomas Mann.... Aqui, exige-se algo mais ao leitor: para estar à altura da situação, terá (teria) de ter lido na íntegra o conto de Chamisso, a história de um homem que vende a sua própria sombra ao diabo, mas sabemos que a leitura pode ter diferentes graus de consciência. Também no conto «O Rancor e as Nuvens», que aborda as

intanto i racconti di Rex Stout che hanno per protagonista Nero Wolf cui assomiglia per la pinguedine e la pigrizia, poi la Biblioteca Giuridica a cui ispira la propria azione in difesa dei deboli e dei derelitti e anche dei delinquenti che sono, afferma decisamente, pur sempre persone. Loton discute volentieri con Firmino, e spesso gli cita autori che Firmino non ha mai sentito nominare. Loton conosce Lukács, ma apprezza ancor di più Lotman che in fondo è uno studioso di indizi, un semiologo attento ai segnali che vengono dalla vita. Non si tratta, neppure qui, di erudizione fine a se stessa: i libri entrano nel vivo del racconto e non disturbano il lettore se per caso non li conosce o non intende conoscerli, ma creano invece un «link» in più per chi coglie immediatamente la loro portata.

Ancora un esempio: nella nota che apre «Piccoli equivoci senza importanza» (1985) l'autore scrive:

Vorrei solo dire che 'Aspettando l'inverno' avrei preferito fosse stato scritto da Henry James e 'I treni che vanno a Madras' da Kipling. I risultati sarebbero stati indubbiamente migliori. Più che un rammarico per quanto ho scritto è un rimpianto per ciò che non potrò leggere.

Proprio nel racconto «I treni che vanno a Madras» il narratore incontra un uomo che al controllore dice di chiamarsi Peter Schlemihl». Quando il controllore si allontana... «alla fine io parlai. 'Lei non può avere questo nome,' dissi, 'esiste un solo Peter Schlemihl, è una invenzione di Chamisso, e lei lo sa perfettamente. Una cosa del genere va bene per un poliziotto indiano...». L'uomo che dice di chiamarsi Peter Schlemihl gli chiede se conosce Thomas Mann... Qui dal lettore si pretende qualcosa di più : per essere all'altezza della situazione deve (dovrebbe) aver letto per intero il racconto di Chamisso, la storia di un uomo che vende al diavolo la propria ombra, ma si sa che la lettura può avere gradi diversi di consapevolezza. Anche nel racconto «Il rancore e le nuvole», che tocca gli aspri conflitti tra professori universitari rivali, si richiede una partecipazione adeguata : Bachtin non è un critico che tutti abbiano frequentato. Tuttavia l'atmosfera e il senso del racconto non si perde affatto. C'è Céline come cardine del racconto «Staccia buratta» (L'angelo nero). C'è Proust come riferimento in «Rebus» e c'è una biblioteca classica in «Stanze» dove Amelia si muove tra i ricordi e le fotografie del fratello che si chiama Guido (e forse un'allusione a Gozzano, neppure troppo cifrata c'è).

guerras entre professores universitários rivais, se requer uma participação adequada: Bachtin não é um crítico que todos conheçam. No entanto, a atmosfera e o sentido do conto não se perdem de modo algum. Aparece Céline como fulcro do conto «Tão-Balalão» (*O Anjo Negro*). Aparece Proust como referência em «Charada» e aparece uma biblioteca clássica em «Quartos», onde Amelia se move entre as lembranças e as fotografias do irmão que se chama Guido (e talvez haja aqui uma alusão a Gozzano nem muito cifrada).

Sobre a mesinha de Guido alinham-se os livros da sua vida: alguns têm encadernações de couro antigo, outros de um cartão que parece mármore azul, com veios cor de cinza: os Evangelhos, uma *Eneida* do século XVIII impressa em Paris na tipografia dos irmãos Michaud, a *Aminta* de Tasso, a *Vida* do Alfieri, Petrarca, Shelley, as *Líricas* de Goethe, o *Adelchi* de Manzoni...

Em *Tristano Morre*, há uma espécie de imitação hemingwaiana. O rítmico «escritor» que alterna o discurso de Tristano faz lembrar o «inglês» de *Por Quem os Sinos Tocam* e Hemingway é explicitamente mencionado a certa altura. Mais cedo ou mais tarde, alguém se encarregará de identificar todos os poetas que Frau recita a Tristano. Aparece mais do que uma vez (mas sem referência ao autor) a «Pioggerellina di marzo», de Angiolo Silvio Novaro, desfasado, lamenta Tristano, porque é Agosto... Na página 30, alude-se, sem a nomear, a E. Dickinson citada, por sua vez, por Vivian Lamarque, também não nomeada, de que são apresentados alguns versos: «...i morti se li tocchi sono freddi / invece i vivi sono tutta un'altra cosa». Poderíamos continuar, mas o quadro é claro: a escrita gosta de se espelhar na escrita, gerando infinitas incrustações e reverberações.

Sul piccolo tavolo di Guido sono allineati i libri della sua vita: alcuni hanno rilegature in cuoio antico, altri una rilegatura cartonata che assomiglia a un marmo azzurro, con venature color cenere: i Vangeli, una *Eneide* settecentesca stampata a Parigi per i tipi dei fratelli Michaud, l'*Aminta* del Tasso, la *Vita* dell'Alfieri, il Petrarca, Shelley, le liriche di Goethe, l'*Adelchi* di Manzoni...

In «Tristano muore, c'è una sorta di calco hemingweiano. Il ritmico «scrittore» che intercala il discorso di Tristano, ricorda l'«ingles» di «Per chi suona la campana» e del resto Hemingway è esplicitamente citato ad un certo punto. Prima o poi qualcuno cercherà di individuare tutti i poeti che la Frau recita di domenica a Tristano. Ricorre più di una volta (ma senza la citazione dell'autore) la «Pioggerellina di marzo» di Angiolo Silvio Novaro, fuori tempo, lamenta Tristano, perché è agosto... A pagina 30, si cita, senza nominarla, la Dickinson citata a sua volta da Vivian Lamarque, anch'essa innominata, della quale sono riportati alcuni versi: «... i morti se li tocchi sono freddi / invece i vivi sono tutta un'altra cosa». Si potrebbe ovviamente continuare, ma il quadro è chiaro: la scrittura ama specchiarsi nella scrittura, creando infiniti intarsi e riverberi.

## Tratar por tu o incomprendido: sentidos do vocativo tabucchiano

Perle Abbrugiati

Há mais de dez anos, organizei em Aix-en-Provence o colóquio «Echi di Tabucchi / Echos de Tabucchi»<sup>1</sup>, um fruttuoso encontro numa altura em que Antonio Tabucchi ainda não fora argumento de muitos livros e colóquios<sup>2</sup>, exceptuando o colóquio de Lisboa de 1999, de que a presente iniciativa constitui também um eco<sup>3</sup>. O encontro internacional de Aix-en-Provence representou também uma oportunidade para conferir o doutoramento *honoris causa* a António, e tive a estranha honra de ser a responsável académica desse reconhecimento. Alguns dos presentes recordar-se-ão que foi nessa ocasião que Antonio pronunciou o «Elogio da Literatura», que depois se tornou o texto inicial do livro *Di tutto resta un poco*<sup>4</sup>. Recordar-se-ão igualmente que não foi uma cerimónia formal, mas um momento pleno de emoção, de textos tabucchianos a pairar nas vozes dos presentes, como um gesto que ajudou a construir, naquela que não era ainda a Galáxia Tabucchi, um cometa no céu da literatura contemporânea. Antonio entrava no programa dos concursos de ensino em França, nós, professores franceses de estudos italianos, entrávamos na Galáxia, conscientes de sermos, de alguma forma, os pioneiros de um universo muito especial, cheio de nebulosas, mas também de raios luminosos.

É provável que tenha sido a organização desse colóquio, mais do que os muitos artigos sobre Antonio e do que o meu livro sobre o escritor<sup>5</sup>, que me valeu estar hoje aqui em Lisboa. Agradeço sinceramente aos organizadores, especialmente a Maria José de Lancastre, que para mim continua a ser um espelho de inteligência e feminilidade e que, com este convite, me deu uma demonstração de confiança que muito lhe agradeço.

Posso assegurar aos presentes que a recordação do referido colóquio causa ainda forte emoção em Aix-en-Provence. Nas Actas eternizadas pela *internet*, pode-se perceber que estávamos conscientes de ter contribuído «para desenhar o perfil de um autor de certo modo evanescente e no entanto imediatamente reconhecível». A lista dos nossos ingredientes era a seguinte:

## Dare del tu all'incompreso: valori del vocativo tabucchiano

Perle Abbrugiati

Più di dieci anni fa ho organizzato il convegno di Aix-en-Provence «Echi di Tabucchi / Echos de Tabucchi»<sup>1</sup>, un ricco incontro in un'epoca in cui Antonio Tabucchi non era ancora stato il soggetto di molti libri e convegni<sup>2</sup>, ad eccezione del convegno di Lisbona del 1999, del quale il presente evento è esso stesso un'eco<sup>3</sup>. L'incontro internazionale di Aix-en-Provence fu anche l'occasione di conferire ad Antonio il dottorato *honoris causa*, ed ebbi lo strano onore di essere garante accademica di questo riconoscimento. Alcuni dei presenti si ricordano che fu in quest'occasione che Antonio pronunciò *l'Elogio della letteratura* che poi diventò il testo iniziale della raccolta *Di tutto resta un poco*<sup>4</sup>. Si ricordano anche che quella cerimonia non fu un impettito cerimoniale ma fu piena di emozione, di testi tabucchiani aleggianti nelle voci dei presenti, come un gesto che contribuì a costruire, in quella che non era ancora la Galassia Tabucchi, una cometa nel cielo della letteratura contemporanea. Antonio entrava nel programma dei concorsi d'insegnamento in Francia, noi docenti francesi di italianistica entravamo nella Galassia consci di essere un po' i pionieri di un universo a sé, pieno di nebulose ma anche di raggi luminescenti.

È probabilmente l'organizzazione di quel convegno, più ancora dei molti articoli su Antonio e del mio libro tabucchiano<sup>5</sup>, che mi vale di essere oggi a Lisbona. Ne ringrazio sinceramente gli organizzatori, specialmente Maria José di Lancastre, che resta per me uno specchio di intelligenza e di femminilità, e che mi ha dato con questo invito un segno di fiducia di cui le sono molto grata.

Posso assicurare i presenti che è tanta l'emozione ancora a Aix-en-Provence al ricordo del convegno sopra citato. Negli atti eternati da internet, si può leggere che eravamo consci allora di aver contribuito «a delineare lo schizzo di un autore inafferrabile, eppure immediatamente riconoscibile». Gli ingredienti li elencavamo così:

uno strano spleen portoghese, come una saudade baudelairiana; una melodia della memoria, che qualche volta si accompagna di un ondata di armonia ritrovata; un profumo di lontananza, nello spazio e soprattutto nel tempo; un sapore

um estranho *spleen* português, como uma saudade baudelairiana; uma melodia da memória, por vezes acompanhada de uma vaga de harmonia reencontrada; um perfume de lonjura, no espaço e sobretudo no tempo; um sabor a inacabado, como um atraso em relação à vida; uma ironia que brinca com uma memória levemente desfasada – mas se o próprio real está desfasado, esta memória entre o saudoso e o irónico acaba por coincidir com uma verdade; uma intratextualidade muito intensa, elo invisível, ou até não, nos textos tabucchianos entre si, que assegura uma voz até às elipses, cheias de sinais; uma dialéctica entre luz e escuridão, que às vezes trocam os papéis; uma dupla pertença, italiana e lusitana, que se cristaliza na relação com o autor traduzido, Pessoa, com quem Tabucchi mantém uma relação de intersecção, mas não de mimetismo; uma relação complexa com o estatuto de autor, com autores-personagens que habitam a obra e, mais do que espelhar, pulverizam a figura do autor Tabucchi; uma consciência do mal, uma angústia do confronto com os anjos negros que pairam sobre nós ou ao pé de nós; um agir entre o privado e o público, a palavra relativa à esfera privada imbuída do jogo do reverso que sublinha a complexidade das coisas e encontra a sua melhor figura no paradoxo; e a palavra na esfera pública, pelo contrário, mais vocacionada para traçar um limite claro entre o bem e o mal mesmo tendo de adoptar a figura do pleonasma – o mal é o mal e tem de ser declarado –; elementos que acabam por traçar o retrato de um intelectual certamente não orgânico, provavelmente um pouco *dreyfusard*, de espírito sombrio mas voltado para luzes cada vez mais raras, o que justifica a função perturbadora da escrita.

Foram estes os ecos de Tabucchi que reunimos então<sup>6</sup>.

A minha modesta colaboração na altura foi o estudo de uma forma particular, mas exemplar, na obra de Antonio: a forma epistolar<sup>7</sup>. Uma forma que aparece frequentemente na sua obra – dos bilhetes e postais de *Praça de Itália* à «Carta de Calipso», passando pela «Carta de Casablanca»; uma forma que plasma um dos seus livros mais importantes, *Está a fazer-se cada vez mais tarde*. A forma epistolar está de tal maneira presente e é tão significativa, que deixa entender que, além da expressão epistolar, o vocativo constitui uma forma congenial ao pensamento de Antonio Tabucchi.

Pretende-se, pois, aqui, como num arco-íris de um colóquio para o outro, tentar prolongar

d'incompiuto, come un ritardo sulla vita; un'ironia che gioca col ricordo un po' sfasato – ma se il reale è esso stesso sfasato questo ricordo tra saudoso e ironico finisce col collimare con una verità; un'intratextualità molto intensa, legame invisibile o non tra i testi tabucchiani, che garantisce una voce anche alle elissi, zeppe di segnali; una dialettica tra luce e oscurità, che a volte si scambiano i ruoli; una doppia appartenenza italiana e lusitana, che si cristallizza nel rapporto all'autore tradotto, Pessoa, col quale Tabucchi intrattiene un rapporto d'intersezione ma non di mimetismo; un rapporto complesso con lo statuto d'autore, con autori-personaggi che popolano l'opera e, più che specchiare, polverizzano la figura dell'autore Tabucchi; una consapevolezza del male, un'angoscia del confronto con gli angeli neri che ci aleggiano sopra o che ci aleggiano accanto; un agire tra privato e pubblico, la parola relativa alla sfera privata intrisa dal gioco del rovescio che sottolinea la complessità delle cose e trova la figura migliore nel paradosso, la parola sulla sfera pubblica invece più intenta a tracciare un limite netto tra il bene e il male anche se deve adottare la figura del pleonasma – il male è il male e va denunciato –; elementi che finiscono col tracciare il ritratto di un intellettuale di certo non organico, probabilmente un po' *dreyfusard*, di animo oscuro ma volto verso lumi sempre più rari, il che giustifica la funzione disturbante della scrittura.

Ecco le echi di Tabucchi che avevamo raccolto<sup>6</sup>.

Il mio modesto contributo allora era stato lo studio di una forma particolare ma esemplare nell'opera di Antonio: la forma epistolare<sup>7</sup>. Una forma che si affaccia spesso nella sua opera – dai biglietti e cartoline di *Piazza d'Italia* alla *Lettera di Calipso*, passando dalla *Lettera da Casablanca* –; una forma che plasma uno dei libri più importanti, *Si sta facendo sempre più tardi*. La forma epistolare è così presente e pregnante che lascia presentire che al di là dell'epistolare è il vocativo ad essere una forma congeniale al pensiero tabucchiano.

Si vuole allora qui, come in un arcobaleno da un convegno all'altro, provare a prolungare quel lontano studio, andando verso quella forma, il vocativo, per chiarire che è forse qualcosa in più di una forma.

Il *tu* regna sulle pagine di Tabucchi: il *tu* delle lettere – la più bella di tutte è, credo, la *Lettera da scrivere*<sup>8</sup>; il *tu* delle apostrofi – il vocativo di *Te voglio, te cerco, te chiammo, te veco, te sento*,

esse estudo distante, em direcção àquela forma, o vocativo, para mostrar que talvez seja algo mais do que uma forma.

O *tu* é rei nas páginas de Tabucchi: o *tu* das cartas – a mais bela de todas é, creio eu, a «Lettera da scrivere»<sup>8</sup>; o *tu* das apóstrofes – o vocativo de *Ti voglio, te cerco, te chiamo, te veco, te sento, te sonno*<sup>9</sup> é, a este propósito, não menos importante do que as provocações anarquistas de Plínio<sup>10</sup>; o *tu* (ou o *ocê*) dos supostos diálogos – com Tadeus, com Pessoa<sup>11</sup>; o *tu* dos monólogos dirigidos a uma figura ausente – à fotografia da mulher de Pereira<sup>12</sup>, o de uma *psicóloga* solitária que cumprimenta o seu companheiro ao regressar a uma casa vazia<sup>13</sup>. Dou estas referências como exemplos, por detrás dos quais existem muitas outras interpelações, muitas outras mensagens dirigidas a um *tu*. A mais emblemática é o acto do mais galáctico dos textos tabucchianos, em que uma mãe astronoma envia mensagens através do firmamento ao filho desaparecido, num código composto por um observatório que faz lembrar o Palomar de Calvino<sup>14</sup>. Há também o *tu* de monólogos dirigidos a uma figura simbólica – o loquaz Tristano sente a necessidade, à hora da morte, mais do que nunca, de se dirigir a um Autor que existe ou que não existe, e que se confunde com a própria vida<sup>15</sup>.

O importante é isso mesmo: um *rivolgersi*, um «dirigir-se a». Trata-se de endereçar a própria palavra a alguém. Até Volturmo, que nunca fala, o faz quando escreve os seus bilhetes-borboleta<sup>16</sup>. E define a escrita de Tabucchi precisamente como um «dirigir-se a». No caso do termo italiano *ri-volgersi* amalgama-se a ideia de uma palavra que se destina a alguém e a ideia de um virar-se para trás. *Ri-volgersi*: virar-se para trás, olhar o tempo em retrospectiva, olhar nos olhos o próprio destino. Vieram assim a confundir-se *destinatário* e *destino*.

Talvez convenha, então, pensar nas funções do vocativo: *invocar* – tornar presente aquilo que não existe, seja uma presença imanente ou metafísica; *evocar* – chamar ao presente o que pertence ao passado, através da memória; *avocar* – reivindicar como seu aquilo em que talvez se tenha apenas roçado. Mas também *vozear* – gritar por indignação ou impaciência, ou sofrimento, simplesmente; *dar voz* – no duplo sentido de fazer ouvir a própria voz e de dar «vozes», no sentido de «palavras», àquilo que foi. Neste sentido, podemos dizer que o narrador tabucchiano interpela o passado simplesmente para o nomear.

*te sonno*<sup>9</sup> é a questo riguardo non meno importante delle provocazioni anarchiche di Plinio<sup>10</sup>; il *tu* (o il *lei*) dei dialoghi presunti – quello con Tadeus, quello con Pessoa<sup>11</sup> –; il *tu* dei monologhi rivolti a una figura assente – quello alla fotografia della moglie di Pereira<sup>12</sup>, quello di una ‘psicologa’ solitaria che saluta il compagno quando torna nella casa vuota<sup>13</sup>. Questi siano i riferimenti esemplari dietro i quali ci sono tante altre interpellazioni, tanti altri messaggi inviati a un *tu*. Il più emblematico è l’atto del più galattico dei testi tabucchiani, in cui una madre astronoma manda messaggi attraverso il firmamento al figlio scomparso, in un codice composto da un osservatorio che non può non far pensare al Palomar di Calvino<sup>14</sup>. C’è poi il *tu* di monologhi rivolti a una figura simbolica – Tristano che sproloquia prova il bisogno, in punto di morte, più che mai, di rivolgersi a un Autore che c’è o che non c’è, e che si confonde con la propria vita<sup>15</sup>.

L’importante è proprio questo: un *rivolgersi*. Si tratta di indirizzare la propria parola verso qualcuno. Anche Volturmo che non parla mai lo fa, quando scrive i suoi biglietti-farfalla<sup>16</sup>. E definisce la scrittura tabucchiana proprio come un *rivolgersi*. E nella parola *ri-volgersi* si confondono l’idea di una parola che si destina a qualcuno e l’idea di un *volgersi* indietro. *Ri-volgersi*: *volgersi* all’incontrario, guardare il tempo col senno del poi, guardare in faccia il proprio destino. Ecco che *destinatario* e *destino* si sono venuti a confondere.

È probabilmente importante allora pensare ai ruoli del vocativo: *invocare* – rendere presente ciò che non c’è, che sia una presenza immanente o metafisica; *evocare* – richiamare nel presente ciò che appartiene al passato, attraverso la memoria; *avocare* – rivendicare come proprio ciò che si è forse solo sfiorato. Ma anche *vociare* – gridare per l’indignazione o l’insofferenza, o la sofferenza, semplicemente; *dare voce* – nel doppio significato di far sentire la propria voce e di dare «voci», nel senso di «parole», a ciò che è stato. In questo senso, si può dire che il narratore tabucchiano interpelli il passato semplicemente per nominarlo.

Dietro tutto questo si cela o si mostra un quesito. Si tratta quasi sempre, nei testi di una ricerca di pacatezza e di senso, per domare un mito personale. I casi più laceranti sono quelli di Tadeus legato a un bambino non nato<sup>17</sup>, di Capodanno con una figura paterna rimossa<sup>18</sup>, o di Tristano che deve nascondere un tradimento<sup>19</sup>; ma i miti personali possono essere più modesti: una memoria, una mancanza, una perplessità,

Por detrás de tudo isto, esconde-se ou mostra-se uma interrogação. Trata-se, quase sempre nos textos, de uma procura de serenidade e de sentido, para domar um mito pessoal. Os casos mais pungentes são o de Tadeus, ligado a uma criança não-nascida<sup>17</sup>, de «Capodanno», com uma figura paterna recalcada<sup>18</sup>, ou o de Tristano, que tem de esconder uma traição<sup>19</sup>; mas os mitos pessoais podem ser mais simples: uma memória, uma falta, uma perplexidade, uma perda. E o protagonista tabucchiano refere e nomeia a custo estes pequenos grandes mitos pessoais. A sua palavra gira em espiral à volta deles.

O facto é que o Eu é assim obrigado a confrontar-se com uma dimensão que no fim de contas é *mítica*, praticamente irredutível. São, aliás, emblemáticas da escrita de Tabucchi as figuras de Calipso<sup>20</sup>, dos voláteis<sup>21</sup>, de fantasmas – Tadeus<sup>22</sup>, o pai<sup>23</sup>, Isabel<sup>24</sup>. Ninfa ou anjos ou figuras do além são as Eurídicis tabucchianas ao encontro das quais vai o canto órfico de Tabucchi. Porque todo o logos convocado num sobressalto de escrita mergulha na verdade numa melodia cársica que chega até aos infernos, ou às ínfimas músicas celestes, às vezes ao mesmo tempo, e não é o último dos paradoxos.

O vocativo acaba por ser a voz do Eu que se dirige ao mítico. O mito pessoal não é senão brecha no *mythos*. Afinal o vocativo de Tabucchi é isto: um falar com o *mythos*, com o mudo, com o silêncio.

O vocativo tabucchiano é, pois, um diálogo necessariamente inacabado, mas em diálogo com outros vocativos, literários e não literários. Tem algo a ver com o de Leopardi («Diz-me, ó lua, que vale ao pastor a sua vida, a tua vida a ti a própria vida?»<sup>25</sup>), um vocativo leopardiano que se confronta com o silêncio (o da «silenciosa lua» do «Canto notturno di un Pastore errante dell'Asia», o da Natureza que não responde ao Islandês, nas *Operette morali*<sup>26</sup>). O vocativo tabucchiano tem algo a ver com a busca de *mythos* que permeia os *Dialoghi con Leucò* de Pavese. Não é de excluir uma influência directa: veja-se por exemplo o diálogo pavesiano *L'isola*, que evoca a Ovígia de Calipso, e *Il lago*, no qual Virbio não tem qualquer desejo de se tornar imortal porque a imortalidade se confunde com a solidão<sup>27</sup>. O vocativo tabucchiano tem algo a ver com o vocativo de Cristo: «Pai, porque me abandonaste?» Ou com o de Édipo, que pergunta às trevas porque foi tão cego antes de ficar cego.

O *tu* tabucchiano, no fundo, não é alguém em particular. O que conta é o dirigir-se

uma perda. E o protagonista tabucchiano parla e nomina a stento questi piccoli grandi miti personali. La sua parola rotea a spirale intorno a loro.

Ma l'io si deve così confrontare con una dimensione alla fine appunto *mitica*, praticamente irriducibile. Non a caso rimangono emblematiche della scrittura tabucchiana le figure di Calipso<sup>20</sup>, dei volatili<sup>21</sup>, di fantasmi – Tadeus<sup>22</sup>, il padre<sup>23</sup>, Isabel<sup>24</sup>. Ninfa o angeli o figure dell'aldilà sono le Euridici tabucchiane incontro alle quali va il canto orfico di Tabucchi. Perché tutto il logos convocado in un soprassalto di scrittura sprofonda invero in una melodia carsica che raggiunge gli inferi, o le infime musiche celesti, talvolta allo stesso tempo, e non è l'ultimo dei paradossi.

Il vocativo finisce con l'essere la voce dell'io che si rivolge al mitico. Il mito personale non è che breccia sul *mythos*. Ecco che cos'è, alla fine, il vocativo di Tabucchi: un parlare col *mythos*, col muto, col silenzio.

Il vocativo tabucchiano è allora un dialogo necessariamente incompiuto, ma è *in* dialogo con altri vocativi, letterari e non. Ha qualcosa a che fare con quello di Leopardi («Dimmi, o luna: a che vale al pastor la sua vita, la vostra vita a voi?»<sup>25</sup>), un vocativo leopardiano che si confronta col silenzio (quello della «silenziosa luna» del *Canto notturno di un Pastore errante dell'Asia*, quello della Natura che non risponde all'Islandese, nelle *Operette morali*<sup>26</sup>). Il vocativo tabucchiano ha qualcosa a che fare con la ricerca di *mythos* che compenetra i *Dialoghi con Leucò* di Pavese. Non escludo qualche influenza diretta: pensiamo al dialogo pavesiano *L'isola*, che evoca l'Ovígia di Calipso, e a *Il lago*, in cui Virbio non ha nessuna voglia di essere immortale perché l'immortalità si confonde con la solitudine<sup>27</sup>. Il vocativo tabucchiano ha qualcosa a che fare con il vocativo di Cristo: «Padre, perché mi hai abbandonato?». O con quello di Edipo, che chiede alle tenebre perché è stato così cieco prima di diventare cieco.

Il *tu* tabucchiano alla fine non è qualcuno in particolare. Conta il rivolgersi leopardianamente «peregrino» a un'entità indefinita. È nell'attuazione del vocativo che Tabucchi riflette su (o naufraga nel) l'incompreso e l'incomprensibile. Finge di chiedere conto dell'avvenuto a un personaggio che si delinea appena, ma spesso tale richiamo non ha altro scopo che quello di constatare, insieme, l'irriducibile enigmaticità delle cose.

Questo *tu* tabucchiano coinvolge allora *chi legge* nel dubbio. Anche se crea l'intimità di due

leopardianamente «peregrino» a uma entidade indefinida. É na actuação do vocativo que Tabucchi reflecte (ou naufraga) no incompreendido e no incompreensível. Finge pedir contas do acontecido a uma personagem que mal se esboça, mas muitas vezes esse apelo não tem outro propósito senão constatar, acompanhado, a irreduzível natureza enigmática das coisas.

Este *tu* tabucchiano envolve então na dúvida *quem lê*, ainda que crie a intimidade de duas perplexidades simétricas, a de Antonio e a do leitor. Não conhecendo melhor o porquê das coisas, o leitor é ao mesmo tempo companheiro da perplexidade e o interpelado: sobrepõem-se assim a figura da personagem invocada pelo *tu* e a do leitor que se encontra numa posição ambígua – fingidamente interpelado, *voyeur* de uma ânsia que partilha cada vez mais, testemunha da intimidade do narrador com uma figura de referência, com um *tu* chave, com um *tu* tudo.

Se *de tudo fica um pouco*, o que é que fica afinal do *tu*? Duas são as leituras possíveis de Tabucchi:

- Ou pensar que fica apenas o *tu*. De tanto nevoeiro que é o mundo, fica o amor que se teve por outro alguém. Leitura intimista, emocional e premente. Que de certo modo legitima a última obra tabucchiana, *Para Isabel*. O *tu* é a vida. Só o *tu* reluz.
- Ou pensar que fica apenas a *dúvida*. De tanto nevoeiro que foram os amores e as acções, fica a indefinibilidade das coisas, o enigma, o nosso murchar através do absurdo. O *tu* foi apenas uma porta para o sem sentido, tal como o foi a vida. Assim, também o *tu* se confunde com a vida, só interrogando-o se percebe o que foi a vida.

Em toda a sua obra, Tabucchi terá interrogado a vida de uma maneira ou de outra. E, se tivermos de optar por uma das duas leituras acima apresentadas, responderei como Antonio quando se lhe colocava uma alternativa: perguntávamos-lhe se determinada deixa, ou personagem, ou resposta queria dizer isto ou aquilo? «As duas coisas», respondia Antonio calmamente. E era bonito ficarmos nós desassossegados.

perplexità simmetriche, quella di Antonio e quella del lettore. Non meglio conscio del perché delle cose, il lettore è insieme il compagno di perplessità e l'interpellato: si sovrappongono la figura del personaggio chiamato dal *tu* e quella del lettore che si ritrova in posizione ambigua – fintamente interpellato, *voyeur* di un'ansia che sempre più condivide, testimone dell'intimità del narratore con una figura di riferimento, con un *tu* chiave, con un *tu* tutto.

Se *di tutto resta un poco*, che cosa resta allora del *tu*? Due sono le letture possibili di Tabucchi:

- O pensare che solo il *tu* rimane. Di tanta nebbia che è il mondo, resta l'amore che si è portato a un altro. Lettura intimistica, emotiva, incalzante. Che in qualche modo autorizza l'ultima opera tabucchiana, *Per Isabel*. Il *tu* è la vita. Solo il *tu* riluce.
- O pensare che solo il *dubbio* rimane. Di tanta nebbia che sono stati gli amori e gli atti, resta l'indefinibilità delle cose, l'enigma, il nostro appassire attraverso l'assurdo. Il *tu* è stato solo una porta verso il non senso, come lo è stata la vita. Anche allora, il *tu* si confonde con la vita, è solo interrogandolo che si scopre che cosa la vita sia stata.

Tabucchi avrà in tutta la sua opera, in un modo o nell'altro, interrogato la vita. E se dobbiamo scegliere tra le due letture sopra definite, mi affiderò a ciò che Antonio rispondeva quando gli si poneva un'alternativa: gli si chiedeva *Ma questa battuta – o questo personaggio, o questa risposta – , vuol dire questo oppure quello?* «Tutt'e due le cose», rispondeva Antonio, con tranquillità. Ed era bello rimanere noi intranquilli.

### NOTAS

<sup>1</sup> As actas *Echi di Tabucchi / Echos de Tabucchi* foram publicadas numa edição especial da revista *Italies*, em 2007. Encontram-se esgotadas, mas podem ser consultadas *on-line* no sítio da revista: <<https://journals.openedition.org/italies/3692>>.

<sup>2</sup> As reflexões colectivas sobre Tabucchi, bastante descentradas, para não dizer excêntricas, foram então reunidas por Bruno Ferraro e Nicole Prunster em Auckland, *Antonio Tabucchi. A Collection of Essays, in Spunti e ricerche*, vol. 12, 1996-97; por Roberto Ferro, em Buenos Aires, *Sostiene Tabucchi*, Byblos, 1999, e por Claudio Cataruzza, em Pordenone, *Dedica a Antonio Tabucchi*, 2001.

<sup>3</sup> Cf. Maria José de Lancastre (ed.), *Antonio Tabucchi. Geografia de Um Escritor Inquieto*, 13-17 Abril 1999, actas publicadas pela Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

<sup>4</sup> Perle Abbrugiati, *Vers l'envers du rêve. Pérégrinations dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi*, Aix-en-Provence, PUP, 2011.

<sup>5</sup> Idem, *ibid.*

<sup>6</sup> Vejam-se os artigos de Anna Dolfi, Raymond Abbrugiati, Antonio Prete, Bérengère Salemi, Denis Ferraris, Jean-Philippe Bareil, Alessandro Iovinelli, Walter Geerts, Yannick Gouchan, Judith Obert, Estelle Ceccarini, Claudio Milanese, Monica Jansen, Carmela Lettieri. Traduzimos aqui as conclusões das actas do congresso de Aix de 2007.

<sup>7</sup> Perle Abbrugiati, «Le déjà-plus et l'à-jamais: la lettre tabucchienne», in *Echi di Tabucchi / Echos de Tabucchi*, op. cit., pp. 119-135.

<sup>8</sup> «Minha querida Senhora, bem gostaria de escrever-te uma carta, um dia, uma carta total, uma carta verdadeira e total [...]», Antonio Tabucchi, «Carta a Escrever», *Está a fazer-se cada vez mais tarde*, Lisboa, Dom Quixote, 2001, p. 203.

<sup>9</sup> «Diz-me, seria assim, se fosse?», Antonio Tabucchi, «Te voglio, te cerco, te chiamo...», *Está a fazer-se cada vez mais tarde*, ed. cit., p. 200.

<sup>10</sup> «Corri com Pio IX a pontapé. Saudosas lembranças do teu Plínio», Antonio Tabucchi, *Praça de Itália*, trad. de Gaëtan Martins de Oliveira, Dom Quixote, 2017, p. 21.

<sup>11</sup> «[...] gostava muito de ler a viagem na cara dos outros. Pois é, observei eu, você gostou sempre de delegar. E você não?, observou o meu convidado. Também, respondi eu, acho que tem razão», Antonio Tabucchi, *Requiem*, Lisboa, Dom Quixote, 2014, p. 120.

<sup>12</sup> «E disse: Bom, paciência, que era a sua fórmula de despedida do retrato da mulher», Antonio Tabucchi, *Afirma Pereira*, Lisboa, Dom Quixote, 2015, p. 20.

<sup>13</sup> «Pus a mesa com o *napperon* de linho amarelo e coloquei ao centro uma vela. A minha cozinha è toda de madeira clara, e com a luz da vela ganha uma atmosfera acolhedora. Enquanto preparava as coisas ainda chamei debilmente: Paco. Com uma colher bati ao de leve num copo, *tlim*, em seguida bati com mais força, *tlim!*, o som ecoou pela casa toda. Depois de repente tive uma inspiração. Em frente do meu prato pus outro *napperon*, um prato, talheres e um copo. Enchi os dois copos e fui à casa de banho arranjar-me. E se ele voltasse realmente?», Antonio Tabucchi, «Vozes», *O Jogo do Verso*, trad. de Helena Domingos, Lisboa, Dom Quixote, 2013, pp. 131-132.

<sup>14</sup> «[...] descobri que no Chile, nos Andes, existe o observatório mais alto do mundo, um dos mais bem equipados, aliás, mas sobretudo o mais alto, e eu queria subir o mais alto possível [...]. Era uma ideia realmente louca, [...] estava a enviar mensagens moduladas e procurei uma

### NOTE

<sup>1</sup> Gli atti *Echi di Tabucchi / Echos de Tabucchi* furono pubblicati in un numero speciale della rivista *Italies*, nel 2007. Sono ormai esauriti ma possono essere consultati in rete sul sito della rivista: <<https://journals.openedition.org/italies/3692>>.

<sup>2</sup> Le riflessioni collettive su Tabucchi, abbastanza eccentriche, erano allora quelle riunite da Bruno Ferraro e Nicole Prunster ad Auckland, *Antonio Tabucchi. A Collection of Essays, in Spunti e ricerche*, vol. 12, 1996-97, da Roberto Ferro a Buenos Aires, *Sostiene Tabucchi*, Byblos, 1999, e di Claudio Cataruzza a Pordenone, *Dedica a Antonio Tabucchi*, 2001.

<sup>3</sup> Cf. Maria José de Lancastre (ed.), *Antonio Tabucchi. Geografia de um escritor inquieto*, 13-17 aprile 1999, Atti pubblicati dalla Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

<sup>4</sup> Cf. Antonio Tabucchi, *Elogio della letteratura*, in *Di tutto resta un poco*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 11-19. Si veda il testo pronunciato da Antonio Tabucchi in versione francese al convegno di Aix-en-Provence negli atti (op. cit. p. 17-25), anche in rete all'indirizzo: <<https://journals.openedition.org/italies/3702>>.

<sup>5</sup> Perle Abbrugiati, *Vers l'envers du rêve. Pérégrinations dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi*, Aix-en-Provence, PUP, 2011.

<sup>6</sup> Si vedano gli articoli di Anna Dolfi, Raymond Abbrugiati, Antonio Prete, Bérengère Salemi, Denis Ferraris, Jean-Philippe Bareil, Alessandro Iovinelli, Walter Geerts, Yannick Gouchan, Judith Obert, Estelle Ceccarini, Claudio Milanese, Monica Jansen, Carmela Lettieri. Traduciamo qui le conclusioni degli atti del convegno di Aix del 2007.

<sup>7</sup> Perle Abbrugiati, *Le déjà-plus et l'à-jamais : la lettre*

tabucchienne, in *Echi di Tabucchi / Echos de Tabucchi*, op. cit., pp. 119-135.

<sup>8</sup> «Mia donna cara, vorrei proprio scriverti una lettera, un giorno, una lettera totale, una lettera vera e totale [...]», *Lettera da scrivere*, in *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 207.

<sup>9</sup> «Dimmi, sarebbe così, se fosse?», *Sono venuto a trovarti ma non c'eri, ibidem*, p. 204.

<sup>10</sup> «Ho preso a calci Pio IX. Rispettosi saluti tuo Plinio», *Piazza d'Italia*, Milano, Feltrinelli, 1975 [2000], p. 21.

<sup>11</sup> «[...] mi piaceva leggere il viaggio sulla faccia degli altri. Come no, dissi io, a lei è sempre piaciuto delegare. E a lei no?, osservò il mio Convitato. Anche a me, risposi, credo che abbia ragione», *Requiem*, Milano, Feltrinelli, 1992 [2005], pp. 125-126.

<sup>12</sup> «E disse: beh, pazienza, che era la sua formula di commiato dal ritratto di sua moglie», *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli, 1994 [Torino, Loescher, 1995, p. 91].

<sup>13</sup> «Ho apparecchiato con i sottopiatto di lino giallo e ho messo in tavola una candela rossa. La mia cucina ha i mobili di legno chiaro, con la luce della candela acquista un'atmosfera confortante. Mentre preparavo ho chiamato ancora debolmente: Paco. Con un cucchiaino ho battuto leggermente in un bicchiere, *tlin*, poi ho battuto più forte, *tlin!*, il suono ha aleggiato in tutta la casa. Poi all'improvviso mi è venuta un'ispirazione. Davanti al mio piatto ho messo un altro sottopiatto, un piatto, le posate e un bicchiere. Ho riempito entrambi i bicchieri e sono andata in bagno a rimettermi un po' in ordine. E se poi fosse ritornato davvero?», *Voci, in Il gioco del rovescio*, Milano, Feltrinelli, 1988 [1999], pp. 131-132.



que guardava no coração, escolhi um código que me era querido, traduzi-o para a modulação matemática e enviei-o». A estória está incluída em Antonio Tabucchi, «Oitavo Círculo, Lise. Xavier. Alpes Suíços. Dilatação», *Para Isabel*, trad. de Gaëtan Martins de Oliveira, Lisboa, Dom Quixote, 2014, pp. 92–93.

<sup>15</sup> *Tristano Morre*, como se sabe, assenta todo ele neste *tu* dirigido a um autor que escreveu a biografia do protagonista. Dada a consciência oscilante de Tristano doente e sob o efeito da morfina, o leitor tem a liberdade de imaginar que este autor existe ou que não existe. Muito haveria a dizer, do ponto de vista metafísico, sobre a figura de um Autor, com ou sem letra maiúscula, que existe e não existe simultaneamente, que é autor de uma *Vida* do protagonista e ao qual vamos nos dirigir na hora da morte para lhe darmos conta das nossas culpas. Seja como for, para o agnóstico Antonio, Deus é um escritor...

<sup>16</sup> «Pela noitinha, regressava à sua placenta de cinzas como a um vício antigo, e escrevia segredos. Trasladava os seus medos, já recolhidos nas cinzas, para minúsculas garatuhas cerradas e ilegíveis: páginas e páginas que antes de se deitar deixava cair no lume como borboletas. Quando a melancolia era mais premente abandonava esses papéis secretos e contava as suas histórias em voz alta, embora ninguém conseguisse decifrá-las [...]», Antonio Tabucchi, *Praça de Itália*, ed. cit., p. 27.

<sup>17</sup> Cf. Antonio Tabucchi, *Requiem*, ed. cit., p. 44.

<sup>18</sup> Cf. Antonio Tabucchi, «Fim de Ano», *O Anjo Negro*, ed. cit.

<sup>19</sup> Cf. Antonio Tabucchi, *Tristano Morre*, trad. de Gaëtan Martins de Oliveira, Lisboa, Dom Quixote, 2006.

<sup>20</sup> Cf. Antonio Tabucchi, «Carta de Calipso, Ninfa, a Odisseus, Rei de Ítaca», *Os Voláteis de Fra Angelico*, trad. de

Helena Domingos, Lisboa, Dom Quixote, 2015, pp. 29–30.

<sup>21</sup> Cf. Antonio Tabucchi, *Os Voláteis de Fra Angelico*, ed. cit., pp. 11–20.

<sup>22</sup> Cf. Antonio Tabucchi, *Requiem*, ed. cit., e «Vozes Trazidas por Alguma Coisa, Impossível Dizer o Quê», *O Anjo Negro*, ed. cit., pp. 11–26.

<sup>23</sup> Cf. Antonio Tabucchi, *Requiem*, capítulo 4, ed. cit.; e «Os Arquivos de Macau», *Os Voláteis de Fra Angelico*, ed. cit., pp. 67–69. Este último conto define bem a ambiguidade do *tu* que é também um *eu*, mas sem o ser realmente: «Percebo que não se deve escrever aos mortos, mas tu sabes perfeitamente que, em certos casos, escrever aos mortos é uma desculpa, é um facto freudiano elementar, porque é a maneira mais rápida de escrevermos a nós próprios e, portanto, perdoa-me, estou a escrever a mim próprio, embora talvez esteja mas é a escrever à tua memória que guardo dentro de mim, ao rasto que deixaste dentro de mim e, assim de certa maneira, é mesmo a ti que estou a escrever [...]», p. 68.

<sup>24</sup> Cf. Antonio Tabucchi, *Requiem*, ed. cit., e *Para Isabel. Um Mandala*, ed. cit.

<sup>25</sup> Giacomo Leopardi, «Canto notturno di un pastore errante dell'Asia», vv. 14–16, *Canti*, Turim, Einaudi, 1962, p. 189.

<sup>26</sup> Cf. Giacomo Leopardi, «Dialogo della Natura e di un Islandese», *Operette morali*, Nápoles, Guida, 1986, pp. 171–184.

<sup>27</sup> Cf. Cesare Pavese, «Il lago», *Dialoghi con Leucò*, Turim, Einaudi, 2014. É inevitável a comparação com a «Carta de Calipso, Ninfa, a Odisseus, Rei de Ítaca», já citada, uma vez que Calipso, que ficou só na sequência da partida do seu amante humano, depois de ter descrito a sua ilha, Ogiúgia, lugar eterno, lamenta o facto de ser imortal e de não poder partilhar a vida efémera com Ulisses.

<sup>14</sup> «[...] scoprii che in Cile, sulle Ande, c'è l'osservatorio più alto del mondo, uno dei più equipaggiati, fra l'altro, ma soprattutto il più alto, e io volevo andare il più in alto possibile [...]. Era un'idea veramente folle, [...] io inviavo messaggi modulati e cercai una modulazione che avevo nel cuore, scelsi un codice che mi era caro, lo tradussi nella modulazione matematica e lo inviavi». Il racconto è accluso in *Per Isabel*, «Ottavo circolo Lise Xavier Alpi svizzere Dilatazione», Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 103–105.

<sup>15</sup> *Tristano muore*, come è noto, è tutto quanto costruito su questo *tu* rivolto ad un autore che ha scritto la biografia del protagonista. Vista la coscienza altalenante di Tristano malato e sotto morfina, il lettore è libero di immaginare che quest'autore c'è o che non c'è. Sulla figura di un Autore, con o senza la maiuscola, che insieme c'è e non c'è, che è autore di una *Vita* del protagonista, e al quale ci si vuole rivolgere in punto di morte, per rendergli conto delle proprie colpe, ci sarebbe molto da dire dal punto di vista metafisico. In qualche modo, per l'agnostico Antonio, Dio è uno scrittore...

<sup>16</sup> «La sera tornava alla sua placenta di cenere, come a un vizio antico, per scrivere segreti. Trasferiva le sue paure, che già la cenere aveva raccolto, in minuscoli scarabocchi fitti e illeggibili: pagine e pagine che prima di andare a letto lasciava cadere sul fuoco come farfalle. Quando la malinconia era più urgente abbandonava i fogli segreti e raccontava le sue storie ad alta voce, anche se nessuno riusciva a decifrarle [...]», *Piazza d'Italia*, op. cit., pp. 26–27.

<sup>17</sup> Cf. *Requiem*, op. cit., p. 47.

<sup>18</sup> Cf. *Capodanno*, in *L'angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 1991.

<sup>19</sup> Cf. *Tristano muore*, Milano, Feltrinelli, 2004.

<sup>20</sup> Cf. *Lettera di Calipso, ninfa, a Odisseo, re di Itaca*

in *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 1987 [2000], p. 32–33.

<sup>21</sup> Cf. *I volatili del Beato Angelico*, *ibidem*, pp. 11–22.

<sup>22</sup> Cf. *Requiem*, op. cit., e *Voci portate da qualcosa, non si sa bene cosa*, in *L'Angelo nero*, op. cit.

<sup>23</sup> Cf. *Requiem*, op. cit., capitolo 4; e *Gli archivi di Macao*, in *I volatili del Beato Angelico*, op. cit., pp. 72–75. Quest'ultima novella definisce bene l'ambiguità del *tu* che è anche un *io*, ma senza esserlo davvero: «Mi rendo conto che non si deve scrivere ai morti, ma tu sai perfettamente che in certi casi scrivere ai morti è una scusa, è un elementare fatto freudiano, perché è la maniera più rapida di scrivere a noi stessi, e dunque scusami, sto scrivendo a me stesso, anche se forse invece sto scrivendo alla tua memoria che ho dentro di me, alla tua traccia che hai lasciato dentro di me, e dunque in qualche modo sto scrivendo davvero a te [...]», *ibidem*, p. 74.

<sup>24</sup> Cf. *Requiem*, op. cit., e *Per Isabel. Un mandala*, Milano, Feltrinelli, 2013.

<sup>25</sup> Giacomo Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 14–16, in *Canti*, Torino, Einaudi, 1962, p. 189.

<sup>26</sup> Cf. *Dialogo della Natura e di un Islandese*, in Giacomo Leopardi, *Operette morali*, Napoli, Guida, 1986, pp. 171–184.

<sup>27</sup> Cf. Cesare Pavese, *Il lago*, in *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 2014. Il raffronto si impone con la *Lettera di Calipso, ninfa, a Odisseo, re di Itaca*, già citata, poiché Calipso, rimasta sola in seguito alla partenza dell'amante umano, dopo aver descritto la sua isola Ogiúgia, luogo eterno, rimpiange di essere immortale e di non poter condividere la vita effimera di Ulisse.

## Os cadernos de Antonio Tabucchi e a oficina da escrita

Thea Rimini

Os cadernos de Antonio Tabucchi, com os manuscritos de muitas das suas obras, integram, desde 2014, o Fundo Tabucchi da Bibliothèque Nationale de France (doravante denominada BnF) e o arquivo particular de Lisboa organizado por sua mulher, Maria José de Lancastre<sup>1</sup>. O enorme tesouro guardado nessas páginas permite, pela primeira vez, aceder à oficina da escrita do autor.

Até no seu aspecto físico os cadernos contêm dados reveladores da poética tabucchiana «inclusiva» e felizmente sincrética. Há diversos tipos: dos escolares dos anos 80, de capa preta e corte vermelho, aos mais sérios, de papel ocre e capa escura, inclusive exemplares de cores vivas comprados na papelaria. Mesmo na escolha dos materiais para escrever, Tabucchi não foge do que é barato, para me servir da palavra que Carlos Drummond de Andrade usa num poema, citado no final da Nota de *Requiem*<sup>2</sup>.

Abrindo os cadernos, constatamos, por um lado, que as folhas estão escritas de ambos os lados e que, por outro, estamos perante textos compósitos, testemunho da multiplicidade – e simultaneidade – dos interesses de Tabucchi. A redacção de um conto ou de um romance pode, por exemplo, ser interrompida pelo esboço de uma carta para um amigo ou para o editor de um jornal ou por algumas notas para o projecto de uma nova revista. Um exemplo concreto é um caderno que contém alguns contos de *O Jogo do Reverso* e que atesta um momento de grande fervor criativo por volta de 1982<sup>3</sup>. Além dos contos «O Pequeno Gatsby» e «Dolores Ibarruri Chora Lágrimas Amargas», este exemplar inclui notas sobre o texto «Perdute salme» (primeira versão de *O Fio do Horizonte*), vários títulos, depois riscados, para o romance juvenil *Lettere a Capitano Nemo*<sup>4</sup>, uma lista de nomes de escritores famosos para o projecto de um livro intitulado nessa altura *Vite di poveri scrittori* (que depois inspirará *Sonhos de Sonhos*), um conto inédito, «In perfetto orario», o projecto de uma colectânea de contos intitulada *Le persone felici o piccoli mostri perbene* que tem como protagonistas Humberto I, o beato Cottolengo, Filippo Tommaso Marinetti, Cesare Lombroso. Quanto à componente ensaística, mas nas mesmas páginas, assinalam-se

## I quaderni di Antonio Tabucchi e il cantiere della scrittura

Thea Rimini

I quaderni di Antonio Tabucchi, che accolgono le stesure manoscritte di molte sue opere, sono conservati dal 2014 nel Fondo Tabucchi della Bibliothèque nationale de France (d'ora in poi BnF) e nell'archivio privato di Lisbona organizzato dalla moglie Maria José de Lancastre.<sup>1</sup> L'ingente tesoro custodito tra le pagine permette per la prima volta di accedere al cantiere della scrittura dell'autore.

Sin dal loro aspetto materiale, i quaderni contengono dei dati rivelatori della poética tabucchiana «inclusiva» e felicemente sincretica. Ce ne sono infatti di diverse tipologie: da quelli scolastici degli anni Ottanta, con la copertina nera e perfilati di rosso, a quelli più seri con la carta ocre e la copertina scura, fino a esemplari dai colori sgargianti acquistati in cartoleria. Anche nella scelta dei materiali sui quali scrivere, Tabucchi insomma non rifugge dal *barato*, dalle cose «a buon mercato», come recita una poesia di Carlos Drummond de Andrade collocata alla fine della Nota di *Requiem*.<sup>2</sup>

Se dall'esterno dei quaderni procediamo poi verso l'interno, da una parte ci accorgiamo che sono scritti sul dritto e sul rovescio, e dall'altra che si tratta di testi composti, prova della pluralità – e simultaneità – di interessi di Tabucchi. La stesura di un racconto o di un romanzo può essere ad esempio interrotta da una bozza per una lettera da inviare a un amico o al direttore di un giornale o da alcuni appunti per il progetto di una nuova rivista. Ne è un esempio il quaderno che contiene alcuni racconti de *Il gioco del rovescio* e che testimonia di un momento di grande fervore creativo intorno al 1982.<sup>3</sup> Oltre ai racconti de *Il piccolo Gatsby* e *Dolores Ibarruri versa lacrime amare*, l'esemplare accoglie delle note su *Perdute salme* (prima versione de *Il filo dell'orizzonte*), diversi titoli, poi biffati, per il romanzo giovanile *Lettere a Capitano Nemo*,<sup>4</sup> un elenco di nomi di scrittori celebri per il progetto di un libro intitolato a quest'altezza cronologica *Vite di poveri scrittori* (che poi ispirerà *Sogni di sogni*), un racconto inedito *In perfetto orario*, il prospetto di una raccolta di racconti intitolata *Le persone felici o piccoli mostri perbene* con protagonisti Umberto I, Beato Cottolengo, F. T. Marinetti, Cesare Lombroso. Sul versante saggistico, ma condividendo le medesime pagine, si segnalano

uma carta a Mario Lavagetto a propor um livro de ensaios sobre Pessoa, a introdução aos poemas de Drummond de Andrade (sensivelmente diferente da que abrirá a edição de 1987)<sup>5</sup> e um texto sobre *Maria Parda* de Gil Vicente.

Ao desfolharmos os cadernos heterogêneos, deparamo-nos, enfim, com diversos tipos de escrita. Não encontramos apenas a caligrafia de Tabucchi, mas também a do secretário de Vecchiano, Massimo Marianetti, a quem o escritor dita a última versão de *Afirma Pereira*, e a de Maria José de Lancastre, que transcreve alguns capítulos de *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro*. Tabucchi preferia (e fazia-o cada vez mais nos últimos anos) ditar os seus romances ou os seus contos, todos eles já montados na sua mente, em vez de os escrever ele próprio, um hábito que surpreendia os seus improvisados «amanuenses» e que está igualmente ligado à sua poética do primado da voz<sup>6</sup>. Vendo bem, nem a caligrafia de Tabucchi permanece a mesma ao longo do tempo: vai da limpidez demonstrada em *Nocturno Indiano* até à grafia tortuosa e por vezes ilegível de *Tristano Morre* ou dos contos de *O Tempo Envelhece depressa*, como se o *ductus* registasse um desassossego e uma amargura crescente.

### «Limiaries» paratextuais: o índice e o título

Os manuscritos que chegaram até nós apresentam de forma geral poucas variantes em relação aos impressos, talvez por se tratar de versões já revistas ou transcrições definitivas. A tendência para a revisão mais frequente diz respeito ao paratexto – índice, título, notas, contracapa – e poderia ser vista como uma variação do interesse tabucchiano pelo detalhe capaz de condensar o sentido do «todo» (veja-se o pormenor do cherno do quadro *As Tentações de Santo Antão* de Bosch que aparece em «Noite, Mar ou Distância» e que se repete em *Requiem*, ou a frase pronunciada por Tristano e retirada de Aby Warburg: «Deus está nos detalhes, dizia um estudioso judeu, acho que era um filólogo. Mas também o diabo provavelmente»<sup>7</sup>).

No caderno de *O Jogo do Reverso*, encontramos uma extensa lista de títulos, gradualmente riscados, dos vários contos, manifestação de um longo processo de aproximação à solução definitiva<sup>8</sup>:

- 1) *Lettera da Casablanca*
- 2) *Il Teatro*
- 3) *I pomeriggi del sabato*
- 4) *Il piccolo Gatsby*

una lettera a Mario Lavagetto per proporre un volume di saggi su Pessoa, l'introduzione alle poesie di Drummond de Andrade (sensibilmente diversa da quella che inaugurerà l'edizione einaudiana del 1987)<sup>5</sup> e un testo su *Maria Parda* di Gil Vicente.

Sfogliando i quaderni compositi, ci si imbatte infine in diverse scritture. Non c'è solo la calligrafia di Tabucchi, ma anche quella del segretario di Vecchiano, Massimo Marianetti, al quale lo scrittore detta l'ultima versione di *Sostiene Pereira* e quella di Maria José de Lancastre che trascrive alcuni capitoli de *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. Tabucchi preferiva (e lo faceva sempre più spesso negli anni) dettare i suoi romanzi o i suoi racconti, già tutti composti in mente, anziché scriverli lui stesso, con una pratica che stupiva i suoi improvvisati «amanuensi» e che è anche connessa alla sua poetica del primato della voce.<sup>6</sup> A ben vedere, nemmeno la calligrafia di Tabucchi rimane identica nel tempo: si passa da quella nitida di *Nocturno indiano* a quella tormentata, e a tratti illeggibile, di *Tristano muore* o dei racconti de *Il tempo invecchia in fretta*, quasi il *ductus* sismografasse un'inquietudine e un'amarezza crescenti.

### Soglie paratestuali: indici e titoli

Le stesure manoscritte complete che ci sono pervenute presentano solitamente lievi varianti rispetto a quelle a stampa, forse perché si tratta di versioni già riviste o trascrizioni in bella copia. La tendenza revisoria più massiccia riguarda invece il paratesto – indici, titoli, note, quarte di copertina – che potrebbe leggersi come una nuova declinazione dell'interesse tabucchiano per il dettaglio capace di condensare il senso del «tutto» (si pensi al particolare della cernia del quadro de *Le tentazioni di Sant'Antonio* di Bosch che compare in *Notte, mare o distanza* e sul quale si insiste in *Requiem* o alla frase pronunciata da Tristano e presa in prestito da Aby Warburg: «Dio è nei dettagli, diceva uno studioso ebreo, credo fosse un filologo. Ma anche il diavolo probabilmente»<sup>7</sup>).

Nel quaderno de *Il gioco del rovescio* si rintraccia una corposa serie di elenchi di titoli, via via biffati, dei singoli racconti, a testimonianza di un lungo processo di avvicinamento alla soluzione definitiva:<sup>8</sup>

- 1) *Lettera da Casablanca*
- 2) *Il Teatro*
- 3) *I pomeriggi del sabato*
- 4) *Il piccolo Gatsby*

- 5) *Deposizione Riccioli biondi, mie mani di fata*
- 6) *La prima redazione dei Promessi Sposi Dolores Ibarruri versa lacrime amare*
- 7) *Il figlio di Tarzan?*<sup>9</sup>
- 8) *Paradiso Celeste*
- 9) *Il gioco del rovescio*
- 1) Il gioco del rovescio
- 2) Lettera da Casablanca
- 3) Paradiso celeste
- 4) *Nox-noctis, stix-stigis-La terza declinazione*  
I pomeriggi del sabato
- 5) Teatro
- 6) Riccioli biondi, mie mani di fata
- 7) Il piccolo Gatsby

«I pomeriggi del sabato» era para se chamar «Nox-noctis, stix-stigis-La terza declinazione», uma referência aos trabalhos de latim realizados pelo jovem protagonista, em que a exceção linguística introduz a exceção da realidade. Muda também, nas várias hipóteses de índice, a ordem dos contos (o conto epónimo do livro deveria abrir ou fechar o volume), um aspecto que revela, por um lado, uma ideia rigorosa, mas nunca rígida, do macrotexto, e, por outro, a vontade de construir a colectânea com base em simetrias previamente estudadas e correspondências internas.

Deveriam fazer parte de *O Jogo do Reverso*, como se deduz das listas de títulos, dois contos que não aparecem na edição impressa: «Vecchio nostromo con la pipa di schiuma blu» e «Deposizione». O primeiro, completo (embora escrito em vários cadernos), tem por protagonista uma velha inglesa, Miss Clock, ilustradora de livros infantis, que viaja para Roma de comboio para participar na festa da República. A viagem leva-a a evocar o seu passado infeliz e, no fim, optará por ir «visitar o velho contramestre com o cachimbo de espuma azul» em vez de ir até ao destino. Miss Clock é uma personagem de aparência incorpórea – como a «espuma» do cachimbo do título – que encaixaria perfeitamente na galeria de personagens tabucchianas. Em relação ao segundo, porém, só foi escrito o início: um mordomo conta que encontrou o corpo sem vida da jovem para quem trabalhava.

Ainda no caderno de notas de *Nocturno Indiano*<sup>10</sup>, aparecem informações valiosas sobre o plano original da obra. Deparamos com a lista dos vários capítulos (indicados numa numeração diferente que revela as contínuas mudanças de opinião em relação à ordem que deveriam ter)

- 5) *Deposizione Riccioli biondi, mie mani di fata*
- 6) *La prima redazione dei Promessi Sposi Dolores Ibarruri versa lacrime amare*
- 7) *Il figlio di Tarzan?*<sup>9</sup>
- 8) *Paradiso Celeste*
- 9) *Il gioco del rovescio*
- 1) Il gioco del rovescio
- 2) Lettera da Casablanca
- 3) Paradiso celeste
- 4) *Nox-noctis, stix-stigis-La terza declinazione*  
I pomeriggi del sabato
- 5) Teatro
- 6) Riccioli biondi, mie mani di fata
- 7) Il piccolo Gatsby

*I pomeriggi del sabato* si sarebbe ad esempio dovuto chiamare *Nox-noctis, stix-stigis-La terza declinazione*, in riferimento ai compiti di latino svolti dal ragazzino protagonista, in cui l'eccezione linguistica introduce l'eccezione della realtà. A cambiare, nelle diverse ipotesi di indice, è anche l'ordine dei racconti (quello eponimo avrebbe dovuto ora inaugurare ora chiudere il volume), aspetto che rivela, da un lato, un'idea rigorosa, ma mai rigida, del macrotesto, e dall'altro mostra la volontà di costruire la raccolta su studiate simmetrie e corrispondenze interne.

De *Il gioco del rovescio*, come si evince dagli elenchi dei titoli, avrebbero dovuto far parte due racconti non presenti nell'edizione a stampa: *Vecchio nostromo con la pipa di schiuma blu* e *Deposizione*. Il primo, completo (anche se scritto su diversi quaderni), ruota attorno a un'anziana signora inglese, Miss Clock, illustratrice di libri per bambini, che sta andando a Roma in treno per assistere alla festa della Repubblica. Il viaggio la porta a ricordare il suo infelice passato e alla fine preferirà andare «a trovare il vecchio nostromo con la pipa di schiuma blu» che arrivare a destinazione. Miss Clock è un personaggio dalla fisionomia impalpabile – come la «schiuma» della pipa del titolo – che avrebbe ben figurato nella galleria dei personaggi tabucchiani. Del secondo, invece, è stato scritto solo l'incipit: un maggiordomo racconta di aver trovato il corpo senza vita della signorina presso cui lavorava.

Anche dal quaderno di *Notturmo indiano*<sup>10</sup> emergono preziose informazioni sul piano originario dell'opera. Si ritrova infatti l'elenco dei vari capitoli (di volta in volta indicati con una diversa numerazione a rivelare continui ripensamenti nell'ordine da assegnare loro) raggruppati sotto

agrupados sob o nome das cidades em que se desenrolam – Bombaim, Madrasta, Goa:

[Bombaim] I

1. Hotel Khajuraho
2. Civical Hospital
3. Taj Mahal
4. Railway's Retiring Rooms.

[Madras] II

5. Taj Coromandel
6. Mahabalipuram
6. Theosophical Society
7. Autobus stop

[Tra Madras e Goa] III

8. Autobus Stop fra Madras e Goa

[Goa] III

8. Seminario (sogna Alfonso de Albuquerque)
- 9 10. Hotel Zuari
- 10 12. Hotel Mandovi
- 11 11. Spiaggia di Calangute
- 12 13. Hotel Oberoi

*Due Storie*

Lettera trovata in un cassetto [parola illeggibile] Una storia

I treni che vanno a Madras. Una storia

Pelo que se depreende do projecto, a última secção intitulada «Due storie» deveria incluir dois textos: «Lettera trovata in un cassetto [palavra ilegível] Una storia»; «I treni che vanno a Madras. Una storia». Se o primeiro fez parte do livro, o segundo, «Os Comboios Que Vão para Madrasta», será publicado na colectânea seguinte, *Pequenos Equívocos sem Importância* (o realizador Alain Corneau irá utilizá-lo de forma eficaz no seu filme adaptado de *Nocturno Indiano*, devolvendo-o assim ao seu lugar original).

Entre as obras cuja versão manuscrita nos chegou, a colectânea *Pequenos Equívocos sem Importância* é a que sugere uma escolha mais atribulada do título. Como exemplo, aqui se apresenta uma das listas espalhadas pelas páginas dos cadernos que se encontram na BnF e no Centro Manoscritti dell'Università di Pavia<sup>11</sup>:

Lievi equivoci senza importanza  
Lievi equivoci trascurabili  
Fatali equivoci senza importanza  
Equivoci [palavra ilegível] e irrimediabili  
Equivoci senza importanza  
[Fatali equivoci senza importanza]  
[Decisivi equivoci trascurabili]  
Equivoci senza importanza

il nome delle città in cui si svolgono – Bombay, Madras, Goa:

[Bombay] I

1. Hotel Khajuraho
2. Civical Hospital
3. Taj Mahal
4. Railway's Retiring Rooms.

[Madras] II

5. Taj Coromandel
6. Mahabalipuram
6. Theosophical Society
7. Autobus Stop

[Tra Madras e Goa] III

8. Autobus Stop fra Madras e Goa

[Goa] III

8. Seminario (sogna Alfonso de Albuquerque)
- 9 10. Hotel Zuari
- 10 12. Hotel Mandovi
- 11 11. Spiaggia di Calangute
- 12 13. Hotel Oberoi

*Due Storie*

Lettera trovata in un cassetto [parola illeggibile] Una storia

I treni che vanno a Madras. Una storia

Da quanto si evince dal prospetto, l'ultima sezione intitolata *Due storie* avrebbe dovuto accogliere due testi: *Lettera trovata in un cassetto [parola illeggibile] Una storia; I treni che vanno a Madras. Una storia*. Se il primo è confluito nel libro, il secondo, *I treni che vanno a Madras*, verrà invece pubblicato nella raccolta successiva *Piccoli equivoci senza importanza* (sarà il regista Alain Corneau ad utilizzarlo efficacemente nel suo film tratto da *Notturmo indiano* ricollocandolo così nella sua sede originaria).

Tra le opere di cui ci è pervenuta la stesura manoscritta, la raccolta *Piccoli equivoci senza importanza* è quella che presenta la scelta del titolo più tormentata. Ecco, a mo' d'esempio, uno degli elenchi disseminati tra le pagine dei quaderni che sono conservati sia alla BnF che al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia:<sup>11</sup>

Lievi equivoci senza importanza  
Lievi equivoci trascurabili  
Fatali equivoci senza importanza  
Equivoci [parola illeggibile] e irrimediabili  
Equivoci senza importanza  
[Fatali equivoci senza importanza]  
[Decisivi equivoci trascurabili]  
Equivoci senza importanza

[Ridicoli equivoci senza importanza]  
[Un ridicolo equivoco]  
Equivoci fatali e trascurabili<sup>12</sup>

Na sua busca da palavra exacta, Tabucchi até os títulos de cada conto submete à revisão: «Rebus» inicialmente chamava-se «Un amore perfetto»; «Cambio di mano» era «Esercizio di stile» e depois «Clic»; e finalmente «Any where out of the world» era «Una vendetta di lui», «Una vendetta di lei», «Un orribile biglietto», «Una frase perduta». Vendo bem, as escolhas definitivas acabam por ser muito mais eficazes e carregadas de ressonâncias do que as designações iniciais.

Até o plano da obra está sujeito a mudanças contínuas:

Pequenos Equívocos sem Importância e outras histórias [Tutti i racconti 1979–1985]

1. Piccoli equivoci senza importanza
2. Stanze
3. Rebus
4. Gli incanti
5. Aspettando l'inverno
6. Esercizio di stile Clic
7. Isole
8. Passato composto [Carta de M.Ile de Normand, (...)]
8. L'amore di Don Pedro
9. Un viaggio lungamente progettato
10. Passato composto: due lettere  
Lettera de M.Ile Le Normand  
Lettera di Sebastiano de Aviz
11. I treni che vanno a Madras
12. Adieu (Rimbaud)<sup>13</sup>

Inicialmente, projectava-se, portanto, uma macrocolectânea, *Piccoli equivoci. Tutti i racconti 1979–1985*, com alguns textos («Passado Composto», «O Amor de D. Pedro», «As Pessoas Felizes») que foram parar a *Os Voláteis de Fra Angelico*. Depois, o projecto, por razões editoriais ou, mais provavelmente, por vontade do autor, foi abandonado e optou-se por uma solução menor. Certo é que a arrumação final nos vários volumes é mais homogénea e coerente quando comparada com o vasto plano original.

Também no caso da colectânea de contos *O Anjo Negro*<sup>14</sup> existem numerosas tentativas de aproximação ao título, tanto no caso do livro como de cada um dos textos. O que resiste durante mais páginas é *Apparizioni* (depois descartado talvez pela sua excessiva referência ao «fantástico»), a que se seguem *L'angelo con gli occhi freddi*,

[Ridicoli equivoci senza importanza]  
[Un ridicolo equivoco]  
Equivoci fatali e trascurabili<sup>12</sup>

Nemmeno i titoli dei singoli racconti si sottraggono alla tendenza revisoria di Tabucchi, alla ricerca dell'esattezza della parola: *Rebus* s'intitolava in un primo tempo *Un amore perfetto*; mentre *Cambio di mano* era *Esercizio di stile* e poi *Clic*; e infine *Any where out of the world* era denominato *Una vendetta di lui*, *Una vendetta di lei*, *Un orribile biglietto*, *Una frase perduta*. A ben guardare, le scelte definitive si rivelano però assai più efficaci e cariche di risonanze rispetto alle designazioni iniziali.

Persino il piano dell'opera è sottoposto a continui cambiamenti:

Piccoli equivoci senza importanza e altri racconti [Tutti i racconti 1979–1985]

1. Piccoli equivoci senza importanza
2. Stanze
3. Rebus
4. Gli incanti
5. Aspettando l'inverno
6. Esercizio di stile Clic
7. Isole
8. Passato composto [Lettera di M.Ile de Normand,...]
8. L'amore di Don Pedro
9. Un viaggio lungamente progettato
10. Passato composto: due lettere  
Lettera di M.Ile Le Normand  
Lettera di Sebastiano de Aviz
11. I treni che vanno a Madras
12. Adieu (Rimbaud)<sup>13</sup>

All'inizio c'era quindi l'idea di organizzare una macro-raccolta, *Piccoli equivoci. Tutti i racconti 1979–1985*, con alcuni testi (*Passato composto*, *L'amore di Don Pedro*, *Le persone felici*) che confluiranno in *I volatili del Beato Angelico*. Il progetto poi per ragioni editoriali o, più probabilmente, per volontà dell'autore è stato abbandonato e si è optato per una forma *minor*. Quello che è certo è che la disposizione finale nei diversi volumi risulta più omogenea e coerente rispetto al progetto onni-comprendivo originario.

Anche per la raccolta di racconti de *L'angelo nero*<sup>14</sup> ci sono numerosi tentativi di avvicinamento al titolo, sia del volume che dei singoli testi. Quello che resiste per più pagine è *Apparizioni* (poi scartato forse perché avrebbe sottolineato troppo la componente «fantastica») al quale

*L'angelo dallo sguardo freddo, Gli occhi freddi dell'angelo.* Por seu turno, os títulos mais trabalhados foram «Staccia buratta», que era para se chamar «L'angelo custode» e depois «L'angelo nero», e ainda «Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa», em relação ao qual Tabucchi pensara em «Voci perse» e «Perché si ascoltano le voci altrui». Além disso, num dos muitos índices provisórios, verifica-se que este último conto de que falámos deveria ser o último e não o primeiro da colectânea, como acontece no texto impresso. Na posição inicial, era para ficar «Noite, Mar ou Distância». A decisão final revela-se *a posteriori*, novamente, mais apropriada porque «Vozes Trazidas por Alguma Coisa, Impossível Dizer o Quê» introduz o leitor à poética do livro, apresentando os temas da colectânea (a tentação, os fantasmas, o remorso, etc.) e possui um importante valor metanarrativo, mostrando o modo como as estórias são tecidas a partir de fragmentos de frases subtraídas às falas dos transeuntes.

Além de fornecerem indicações sobre os títulos e a organização de *O Anjo Negro*, os cadernos oferecem informações valiosas sobre os tempos da redacção do livro, pois há notas relativas ao plano de reunir num único volume as colectâneas de contos publicadas até àquele momento, como se fossem os capítulos de uma trilogia:

*Racconti di quattro stagioni*  
*Racconti Storie di sette inverni*  
*Tutti i racconti*  
(1981-1988)  
*Il gioco del rovescio*  
*Piccoli equivoci senza importanza*  
*Apparizioni*<sup>15</sup>

Até as colectâneas mais recentes surgem com um projecto diferente daquele com que serão impressas. O romance em forma de cartas *Está a fazer-se cada vez mais tarde*, inicialmente intitulado *Clof clop, clòffete clòpplete* (que será, em vez disso, o título de uma história de *O Tempo Envelhece depressa*), apresentava o seguinte índice:

*Clof clop, clòffete clòpplete*  
1. Lettera a una Dama di Parigi  
2. Arianna  
3. Quando ero la Statua della libertà  
4. Grandi sono i deserti, e tutto è deserto.  
5. Su questo orologio le lancette segnano solo le otto del mattino. Che ore sono da voi?  
6. L'Estetica HIV.

seguono *L'angelo con gli occhi freddi, L'angelo dallo sguardo freddo, Gli occhi freddi dell'angelo*; mentre i titoli oggetto di maggiori ripensamenti riguardano *Staccia buratta*, che si sarebbe dovuto chiamare *L'angelo custode* e poi *L'angelo nero*, e *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, per il quale Tabucchi aveva pensato a *Voci perse* e *Perché si ascoltano le voci altrui*. Non solo. Da uno dei molteplici indici provvisori trapela che quest'ultimo racconto avrebbe dovuto chiudere e non inaugurare la raccolta come avviene nel testo a stampa. In posizione incipitale ci sarebbe dovuto essere invece *Noite, mare o distanza*. A posteriori, la decisione conclusiva si rivela ancora una volta più adeguata perché *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* introduce il lettore alla poética del libro presentando i temi della raccolta (la tentazione, i fantasmi, il rimorso, etc.) e ha un importante valore meta-narrativo, raccontando come le storie si tessano a partire da brandelli di frasi carpite ai discorsi dei passanti.

Oltre a fornire indicazioni sui titoli e sull'organizzazione de *L'angelo nero*, i quaderni offrono preziosi ragguagli sui tempi di stesura del libro perché ci sono degli appunti per il progetto di riunire in un unico volume le raccolte di racconti pubblicate fino a quel momento, quasi costituissero i capitoli di una trilogia:

*Racconti di quattro stagioni*  
*Racconti Storie di sette inverni*  
*Tutti i racconti*  
(1981-1988)  
*Il gioco del rovescio*  
*Piccoli equivoci senza importanza*  
*Apparizioni*<sup>15</sup>

Anche le raccolte più tarde nascono con un progetto diverso rispetto a quello con cui verranno stampate. Il romanzo in forma di lettere *Si sta facendo sempre più tardi*, inizialmente intitolato *Clof clop, clòffete clòpplete* (che sarà poi invece il titolo di un racconto de *Il tempo invecchia in fretta*), presentava questo indice:

*Clof clop, clòffete clòpplete*  
1. Lettera a una Dama di Parigi  
2. Arianna  
3. Quando ero la Statua della libertà  
4. Grandi sono i deserti, e tutto è deserto.  
5. Su questo orologio le lancette segnano solo le otto del mattino. Che ore sono da voi?

7. Fotogrammi
8. Messinscena.

Tabucchi tinha, pois, a ideia de uma colectânea «única» sobre o Tempo, que afinal se dividirá em dois livros (*Está a fazer-se cada vez mais tarde* e *O Tempo Envelhece depressa*).

A última antologia de contos publicada por Tabucchi, *O Tempo Envelhece depressa*, não foge ao *modus operandi* do escritor: e a arrumação das histórias no macrotexto é objecto de uma cuidada reflexão. São propostas várias hipóteses para conto de abertura: «I morti a tavola», «Clof, clop, cloffete, cloppete», «Nuvole». No final, a escolha recairá em «Il cerchio» («O Círculo»), conto paradigmático pois transmite bem a ideia de um tempo que, na sua curva fechada, aferra as personagens não só da primeira história como de todo o livro.

Como habitualmente, os títulos mudam na passagem para a edição impressa: enquanto «Festival» inicialmente se chamava «Fotogrammi», o título de «Clof clop, cloffete cloppete» era «Vertebre», pondo a tónica no corpo doente do protagonista, e «Controtempo» era «Cos'è successo dal duemilaotto?». A própria colectânea tivera títulos diferentes: *Racconti sul tempo* («Contos sobre o tempo»), *È stato così* («Foi assim»), *Dieci storie su come passa il tempo* («Dez histórias sobre a passagem do tempo»), *Tentativi di andare controtempo* («Tentativas de ir contra o tempo»), num processo onomástico que vai da expressão mais denotativa à mais conotativa.

O mesmo procedimento se encontra igualmente nos romances. O famoso *Sostiene Pereira* (*Afirma Pereira*), cujo título é também o refrão que marca o ritmo de toda a narrativa, chamava-se *L'opinione di Pereira* e *Pereira sostiene*, num crescendo melódico<sup>16</sup>.

### **Ainda sobre os «limiars» paratextuais: capas e notas**

A análise dos cadernos revela que Tabucchi, além dos títulos, também se interessava particularmente por um outro «limiar» paratextual, a capa. No primeiro caderno de *Nocturno Indiano* surge a seguinte indicação: «Na capa: G. de Chirico, *La ricompensa dell'Indovino*, 1913»<sup>17</sup>. De facto, na história há um adivinho, a criatura disforme que vê o passado e o futuro, com quem o narrador se depara durante a paragem do autocarro que vai de Madrastra para Mangalore e que deveria adivinhar onde estava o seu *atma*. Para a abertura do livro foi escolhida uma imagem diferente

6. L'Estetica HIV.
7. Fotogrammi
8. Messinscena

Tabucchi aveva allora l'idea di una raccolta «unica» sul Tempo che poi invece sdoppierà in due libri (*Si sta facendo sempre più tardi* e *Il tempo invecchia in fretta*).

L'ultima silloge di racconti pubblicata da Tabucchi, *Il tempo invecchia in fretta*, non si sottrae al *modus operandi* dello scrittore: e la disposizione delle storie nel macrotesto è oggetto di attenta riflessione. Per il racconto inaugurale si avanzano varie ipotesi: *I morti a tavola*, *Clof, clop, cloffete, cloppete*, *Nuvole*. Alla fine viene scelto *Il cerchio*, racconto paradigmatico perché ben trasmette l'idea di un tempo che, nella sua curva chiusa, imbriglia i personaggi non solo della prima storia, ma dell'intero libro.

Come di consueto, i titoli cambiano nel passaggio all'edizione a stampa: se *Festival* era prima denominato *Fotogrammi*, *Clof clop, cloffete cloppete* si chiamava *Vertebre*, con un particolare accento sul corpo malato del protagonista, e *Controtempo* s'intitolava *Cos'è successo dal duemilaotto?* Persino l'intera raccolta era diversamente intitolata: *Racconti sul tempo*, *È stato così*, *Dieci storie su come passa il tempo*, *Tentativi di andare controtempo*; in un processo onomastico che va dall'espressione più denotativa a quella più connotativa.

Il medesimo procedimento si riscontra anche per i romanzi. Il celebre *Sostiene Pereira*, in cui il titolo è anche il *refrain* che scandisce il ritmo di tutta la narrazione, era intitolato *L'opinione di Pereira* e *Pereira sostiene*. In un graduale crescendo melódico.<sup>16</sup>

### **Ancora sulle soglie paratestuali: copertine e note**

Dall'esame dei quaderni emerge come Tabucchi, oltre ai titoli, sia particolarmente interessato anche a un'altra soglia paratestuale, la copertina. Nel primo quaderno di *Notturmo indiano* compare quest'indicazione: «In copertina: G. de Chirico, *La ricompensa dell'Indovino*, 1913»<sup>17</sup>. In effetti, nella storia c'è un indovino, la creatura deforme che vede il passato e il futuro, in cui si imbatte il narratore durante la sosta dell'autobus che da Madras va a Mangalore e che dovrebbe indovinare dove sia il suo *atma*. Per inaugurare il libro verrà scelta un'immagine diversa (il particolare di una



(o pormenor de uma miniatura sobre pergaminho de Behzad do século xv), fruto, como lembra Tabucchi, de uma sugestão de Elvira Sellerio:

Era o Verão de 1984, creio, eu não me encontrava em Itália, estava para sair *Nocturno Indiano*. Elvira ligou-me, perguntou-me se eu tinha escolhido uma imagem. [...] «Na Índia, és tão indiano que, para a capa, eu escolheria uma miniatura persa», disse-me Elvira.<sup>18</sup>

Mas o facto de termos recuperado, por meio dos cadernos, a intenção original de Tabucchi diz-nos algo de importante sobre o conceito tabucchiano de literatura de viagem. De facto, a imagem por ele escolhida anunciaria ao leitor a natureza do livro: não descrições objectivas de viagens reais, mas itinerários metafísicos, como o sono/sonho do adivinho de De Chirico.

Os cadernos de *Nocturno Indiano* são particularmente significativos pelas inúmeras hipóteses de notas, como a seguinte:

### Nota

Este livro é o substituto de um livro não escrito. Por conseguinte, é um livro de certo modo putativo e subsidiário, mas nem por isso menos verdadeiro. É um substituto, mas não é um impostor e, portanto, não é menos plausível do que o inexistente que veio substituir. Como quando um filho morre antes de nascer e depois nasce outro em vez dele. Como teria sido aquele que cedeu o seu lugar? É uma pergunta impossível, que, no entanto, não pára de espicaçar. O Virtual, mais do que o Actual, estimula os devaneios.

O Outro teria figuras de contornos nítidos, penso eu por vezes: e uma trama perfeita como a tapeçaria feita por artesãos sabedores; e ainda: cenas, eventos sucessivos, ligações lógicas, passagens, paisagens. E certamente teria acontecido noutra lugar.<sup>19</sup>

A nota, depois completamente reescrita na edição impressa, destaca duas marcas da poética de Tabucchi. Por um lado, o motivo do livro não escrito – como depois as viagens nunca realizadas – diferente do publicado; por outro lado, a predilecção pelo contorno rendilhado, recortado em detrimento do nítido; pelas ligações alógicas em vez das lógicas; pelas coincidências inexplicáveis em lugar dos nexos de causa e efeito.

Num esboço posterior, persiste a imagem da tela e ganham forma os temas do «reverso», da insónia e do contraste luminoso (os dois últimos serão referidos na nota impressa<sup>20</sup>):

miniatura su pergamena di Behzad risalente al xv secolo), complice, come ricorda Tabucchi stesso, l'indicazione di Elvira Sellerio:

Era l'estate del 1984, credo, io non ero in Italia, doveva uscire *Notturmo indiano*. Elvira mi chiamò, mi chiese se avessi scelto un'immagine. [...] «In India fai talmente l'indiano che per la copertina avrei scelto una miniatura persiana», mi disse Elvira.<sup>18</sup>

Ma aver recuperato, attraverso i quaderni, l'intenzione originaria di Tabucchi ci dice qualcosa di importante sull'idea tabucchiana di letteratura di viaggio. Il quadro da lui ipotizzato avrebbe annunciato infatti al lettore la natura del libro: non descrizioni oggettive di viaggi reali, ma itinerari metafisici, come il sonno/sogno dell'indovino di De Chirico.

I quaderni di *Notturmo indiano* sono particolarmente ricchi perché accolgono numerose ipotesi di nota, come la seguente:

### Nota

Questo libro è la sostituzione di un libro non scritto. Pertanto è un libro a suo modo putativo e subsidiario, ma non per questo meno vero. È un supplente, ma non è un impostore, e dunque non è meno plausibile dell'inesistente del quale ha preso il posto. Come quando un figlio muore prima di nascere, e poi ne nasce un altro per lui. Come sarebbe stato colui che ha ceduto il suo posto? È un interrogativo impossibile, che tuttavia non cessa di pungere. Il Virtuale, più dell'Attuale, favorisce i vagheggiamenti.

L'Altro avrebbe avuto figure dai nitidi contorni, penso a volte: e una trama certa come la tappezzeria tessuta da consapevoli artigiani; e ancora: scene, avvenimenti consecutivi, legami logici, passaggi, paesaggi. E certo sarebbe accaduto altrove.<sup>19</sup>

La nota, poi completamente riscritta nell'edizione a stampa, evidenzia due cifre della poetica di Tabucchi. Da una parte il motivo del libro non scritto – come poi i viaggi mai fatti – diverso da quello pubblicato; dall'altra la predilezione per il contorno sfrangiato, slabbrato rispetto a quello netto, per il legame alogico anziché logico; per le coincidenze inspiegabili al posto dei nessi di causa effetto.

In un successivo abbozzo, persiste l'immagine della tela, e si fanno strada i temi del «rovescio», dell'insonnia e del contrasto luministico (questi ultimi due si accamperanno nella nota a stampa):<sup>20</sup>

Incomoda-me a ideia de que este seja o seu reverso, como se fosse um destino a que não posso escapar: e distingo os nós da tapeçaria que não existe, os fios cortados dependurados do outro lado e um avesso de figuras ausentes na frente: fantasmas. A sua coesão, tela de base fina mas resistente sobre a qual se tece o reverso desta tapeçaria inexistente, talvez seja a insónia. Uma insónia que por vezes me acompanha, discreta, e com a qual partilhei esta viagem à volta dos [palavra ilegível] quartos da Índia ou à volta de outros lugares nocturnos bastante apropriados ao não dormir.<sup>21</sup>

No final do período, surgia um asterisco que remetia para a citação, depois rasurada, de Joseph Conrad: «primeiro cria-se a obra e só depois se teoriza sobre ela. Trata-se de uma ocupação divertida e egoísta que não interessa a ninguém e que geralmente conduz a falsas conclusões» (reflexão retomada por Tabucchi em vários livros e depois colocada em epígrafe de *Autobiografias Alheias*<sup>22</sup>. Depois, a nota continuava:

Quis fornecer uma lista desses lugares na falsa ilusão de que um repertório topográfico, com a nitidez que o real possui, pudesse iluminar este livro sombra em que se busca uma Sombra. A hipótese de que algum amante de percursos incongruentes possa um dia usá-lo como guia é, por isso, a conclusão, improvável e insuficiente, de quem o escreveu. Antonio Tabucchi<sup>23</sup>

Entre os apontamentos em que Tabucchi procura teorizar sobre a obra antes de a criar, invertendo os termos da afirmação de Conrad, há um particularmente significativo em que sobressai o desejo de dar ao *Nocturno* a textura musical de Chopin:

Na minha actividade, divertida e egoísta, gostaria igualmente que neste livro houvesse um pouco de Chopin, e não só no título. Eu nunca gostei das execuções perfeitas. Se pudesse conter um pouco dessa música, gostaria que fosse tocada pelas mãos de uma pianista apaixonada e incerta, assim como as que tocavam, na minha imaginação, num dia ensolarado de Dezembro. De facto, estas noites, talvez pela lei dos contrários, são idealmente [palavra ilegível] ao dia. A não ser que esta seja também uma das falsas conclusões de que falava o conde Joseph Conrad.<sup>24</sup>

Muito interessantes são também as hipóteses de nota final resultantes dos cadernos que narram

Mi molesta l'idea che questo sia il suo risvolto, come se ciò fosse un destino a cui non posso sottrarmi: e scorgo i nodi nella tappezzeria che non c'è, i fili mozzati che pendono dall'altra parte, e un retro di figure assenti nel diritto: fantasmi. Sua coesione, tela di base sottile eppure tenace su cui è tessuto il rovescio di questa tappezzeria inesistente, è forse l'insonnia. Un'insonnia che talvolta mi accompagna con discrezione e con la quale ho condiviso questo viaggio intorno alle [parola illeggibile] camere dell'India o intorno ad altri luoghi notturni abbastanza idonei al non dormire.<sup>21</sup>

Alla fine del periodo era inserito un asterisco che rimandava alla citazione, poi cassata, tratta da Joseph Conrad: «prima si crea l'opera e solo dopo si teorizza su di essa. È questa un'occupazione divertente ed egoista che non serve a nessuno e che generalmente conduce a false conclusioni» (riflessione ripresa da Tabucchi in diversi libri e poi collocata in epigrafe a *Autobiografie altrui*. Poetiche a posteriori).<sup>22</sup> Dopo la nota continuava:

Di tali luoghi ho voluto fornire una lista nella falsa illusione che un repertorio topografico, con il nitore che il reale possiede, potesse dare una qualche luce a questo libro ombra in cui si cerca un'Ombra. La congettura che qualche lettore amante di percorsi incongrui possa un giorno utilizzarlo come guida è dunque la conclusione, improbabile e insufficiente, di chi lo ha scritto. Antonio Tabucchi<sup>23</sup>

Tra gli appunti in cui Tabucchi tenta di teorizzare sull'opera prima di crearla, invertendo i termini dell'asserzione di Conrad, ne figura uno particolarmente significativo in cui emerge la volontà di dare al *Notturmo* la grana musicale di Chopin:

Nella mia occupazione divertente ed egoista vorrei anche che in questo libro ci fosse un po' di Chopin, e non solo nel titolo. Non ho mai amato le esecuzioni perfette. Se un po' di quella musica potesse esserci, vorrei che la suonassero le mani di una pianista appassionata e incerta, così come esse suonavano, nella mia immaginazione, in un giorno di dicembre pieno di sole. Infatti queste notti, forse per la legge dei contrari, sono idealmente [parola illeggibile] al giorno. A meno che non sia anche questa una delle false conclusioni di cui parlava il conte Joseph Conrad.<sup>24</sup>

Di grande interesse sono anche le ipotesi di nota finale emerse dai quaderni che raccontano il

a despedida da personagem do seu autor. É o caso de *Afirma Pereira*, de que nos chegaram o manuscrito original e uma versão ditada ao secretário Massimo Marianetti<sup>25</sup>. No original, imediatamente após a última página do último capítulo, aparecia uma nota intitulada «Oltre la fine»:

Esta noite vi Pereira. Saía do Café Orquídea, usava gravata preta e levava o *Lisboa* dobrado debaixo do braço. O sol era implacável, mas felizmente soprava uma leve brisa atlântica. Bom dia, doutor Pereira, disse eu, conheço a sua história. Quem lha contou?, perguntou Pereira: um amigo, disse eu, um bom amigo, uma pessoa que esteve a ouvi-lo, mas que não teve o prazer de ouvir os seus sonhos. Os sonhos são uma coisa muito privada, respondeu Pereira, com licença, mas estou com pressa, tenho que apanhar um táxi. Espere um pouco, doutor Pereira, disse eu, gostaria de falar mais um pouco consigo, queria perguntar-lhe umas coisas. Pereira olhou para mim com um sorriso triste. A Marta, disse eu, que é feito da Marta? Seguiu o seu destino, respondeu Pereira, todos seguimos o nosso destino, a história já está escrita, não há mais nada a fazer. Um momento, doutor Pereira, disse eu, mas talvez saiba outras coisas, talvez me possa dizer algo que eu gostaria de saber, por favor. Pereira pegou no *Lisboa* que segurava debaixo do braço e usou-o como escudo contra o sol. Não há mais nada a dizer, concluiu, o que está dito, está dito. Deu um passo e eu chamei-o. Não me deixe aqui sozinho, por favor, doutor Pereira, gritei eu, não me deixe assim, para onde vai? Vou para o meu algures, respondeu Pereira voltando-se, há um algures à minha espera [a passagem de «Um momento» até «espera» foi rasurada com risco de caneta]. Entrou num táxi, acenou-me com a mão pela janela e eu fiquei a vê-lo enquanto desaparecia, enquanto as formas familiares da minha realidade se sobrepunham à sua imagem. E naquele momento percebi que Pereira não queria dizer-me mais nada.<sup>26</sup>

Provavelmente insatisfeito com a nota que não acrescentaria os necessários detalhes à história, Tabucchi decidiu não inserir nenhum posfácio na primeira edição impressa do romance. Acabou por escrever depois uma outra nota mais completa que, em vez de abordar o final, focará a génese de *Afirma Pereira*. Publicada pela primeira vez em *Il Gazzettino* em Setembro de 1994, foi posteriormente inserida em apêndice ao romance a partir da décima edição.

congedarsi del personaggio dal suo autore. Avviene così per Sostiene Pereira, di cui ci sono pervenuti il manoscritto autografo e una versione dettata al segretario Massimo Marianetti.<sup>25</sup> Nell'autografo, subito dopo l'ultima pagina dell'ultimo capitolo, compariva una glossa intitolata Oltre la fine:

Stanotte ho visto Pereira. Usciva dal Caffè Orquídea, aveva una cravatta nera e portava il «Lisboa» piegato sotto il braccio. Il sole era implacabile, ma per fortuna c'era una leggera brezza atlantica. Buongiorno, dottor Pereira, ho detto io, conosco la sua storia. Chi gliel'ha raccontata?, ha chiesto Pereira: un amico, ho detto io, un buon amico, una persona che è stata ad ascoltarla, ma che non ha avuto la soddisfazione di sentire i suoi sogni. I sogni sono una cosa molto privata, ha risposto Pereira, mi scusi, ma vado di fretta, devo prendere un taxi. Aspetti un attimo, dottor Pereira, ho detto io, vorrei parlare ancora un poco con lei, vorrei chiederle alcune cose. Pereira mi ha guardato e ha fatto un sorriso triste. Marta, ho detto io, che fine ha fatto Marta? Ha seguito il suo destino, ha risposto Pereira, tutti noi abbiamo seguito il nostro destino, la storia è già scritta, non c'è più niente da fare. Un momento, dottor Pereira, ho detto io, ma forse lei sa altre cose, forse può dirmi qualcosa che io voglio sapere, la prego. Pereira ha preso il «Lisboa» che teneva sotto il braccio e se ne è servito come scudo contro il sole. Non c'è più niente da dire, ha concluso, quel che è detto è detto. Ha mosso un passo e io l'ho chiamato. Non mi lasci qui solo, la prego, dottor Pereira, ho gridato, non mi lasci in questo modo, dove sta andando? Sto andando nel mio altrove, ha risposto Pereira girandosi, c'è un altrove che mi aspetta [il passo da «Un momento...aspetta» è stato cancellato con un tratto di penna]. Si è infilato in un taxi, mi ha fatto un cenno con la mano dal finestrino e io sono rimasto a guardarlo mentre scompariva, mentre alla sua immagine si sostituivano le sagome familiari della mia realtà. E in quel momento ho capito che Pereira non voleva dirmi altro.<sup>26</sup>

Probabilmente insoddisfatto della nota che non avrebbe aggiunto dettagli necessari alla storia, Tabucchi decise di non inserire nessuna postfazione nella prima edizione a stampa del romanzo. Scriverà poi un'altra nota, più articolata, che invece di appuntarsi sulla fine, si concentrerà sulla genesi di *Sostiene Pereira*. Pubblicata dapprima su «*Il Gazzettino*» nel settembre 1994, è stata poi inserita in appendice al romanzo a partire dalla decima edizione.

Além das notas, encontram-se dispersos ao longo das páginas dos cadernos diversos apontamentos, como um relativo a *Afirma Pereira* que fornece valiosas indicações sobre o destino da personagem Marta: «Os chapéus de Virginia Woolf. Porque ela deixou um chapéu na água.»<sup>27</sup> Na versão manuscrita, a rapariga entrava em cena com «um chapéu de palha com uma pena», enquanto na versão impressa, com um «chapéu de palha»<sup>28</sup> e, novamente, na versão manuscrita, lia-se: «Marta é a namorada de Monteiro Rossi, usa chapéus de palha e tem cabelos arruivados», enquanto na versão final sobrevivem apenas «os cabelos arruivados»<sup>29</sup>. Com a referência a Virginia Woolf, acrescenta-se assim uma peça literária à figura esquiva e sensual de Marta e talvez, com a imagem do «chapéu na água» (referência ao suicídio de Woolf), se esteja a fazer alusão ao trágico destino da personagem.

O último aspecto paratextual que suscita a atenção sistemática de Tabucchi é o das badanas. Consciente da importância desta antecâmara da leitura, Tabucchi escreve pessoalmente os respectivos textos. Para apresentar *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro*, envia várias tentativas a Gabriella D'Ina, responsável pela narrativa italiana da Feltrinelli. O primeiro é um texto bastante longo, depois devidamente reduzido na edição final:

Aparentemente, um *thriller*. Mas ao mesmo tempo crónica noticiosa. E ao mesmo tempo uma investigação. E também uma disputa jurídica. Tudo isto na antiga e fascinante cidade do Porto, que, no entanto, nos parece que poderia ser qualquer outra das nossas cidades da chamada Europa civilizada.

Parece-nos também que os problemas do abuso policial, da tortura, da justiça, da marginalização social e das minorias étnicas podem ser o fermento desta história, mas o símbolo e a metáfora são certamente o seu resultado narrativo. Isto é, a imaginação, ou, se preferirmos, a força expressiva da escrita que transforma os factos da realidade em literatura. Num romance. E se por acaso nos parecer que se trata de um romance «comprometido», como pretendia Sartre, talvez seja necessário, para o entender melhor, inverter a definição de «literatura comprometida» que o próprio Sartre definiu como «uma literatura que trata dos assuntos dos outros». Porque aqui surge a última e talvez fundamental hipótese sobre a história aqui relatada: que este romance não tratará assim tanto dos

Oltre alle note, tra le pagine dei quaderni si annidano diversi appunti, come quello che in *Sostiene Pereira* fornisce preziose indicazioni sul destino del personaggio di Marta: «I cappelli di Virginia Woolf. Perché lei ha lasciato un cappello sull'acqua».<sup>27</sup> Nella versione manoscritta la ragazza entrava in scena proprio con «un cappello di refe con una piuma» mentre, nella versione a stampa, con «un cappello di refe»<sup>28</sup> e ancora, nella stesura autografa, si leggeva: «Marta è la ragazza di Monteiro Rossi, quella che porta i cappelli di refe e ha i capelli color rame» mentre nella versione definitiva sopravvivono solo «i capelli color rame».<sup>29</sup> Con il richiamo a Virginia Woolf viene così aggiunto un tassello letterario alla figura, sfuggente e sensuale, di Marta e forse, con l'immagine del «cappello sull'acqua» (riferimento al suicidio della Woolf), viene alluso il tragico destino del personaggio.

L'ultimo aspetto paratestuale che attira costantemente l'attenzione di Tabucchi è quello dei risvolti di copertina. Consapevole dell'importanza di quest'anticamera della lettura, Tabucchi scrive personalmente i testi. Per presentare *La testa perduta di Damasceno Monteiro* invia diversi tentativi a Gabriella D'Ina, responsabile della narrativa italiana per Feltrinelli. Il primo è uno scritto abbastanza lungo che verrà poi efficacemente asciugato nell'edizione definitiva:

Apparentemente un *thriller*. Ma insieme la cronaca di un fatto di cronaca. E allo stesso tempo un'inchiesta. E insieme un dibattito giuridico. Il tutto situato nell'antica e affascinante città di Oporto, che tuttavia sospettiamo potrebbe essere un'altra qualsiasi città di questa nostra cosiddetta Europa civile.

Sospettiamo anche che i problemi dell'abuso poliziesco, della tortura, della giustizia, della marginalità sociale e delle minoranze etniche possano essere il lievito di questa storia, ma il simbolo e la metafora ne sono sicuramente il risultato narrativo. E cioè l'immaginazione, o se si preferisce la forza espressiva della scrittura che trasforma il dato di realtà in letteratura. In un romanzo. E se eventualmente cominciassimo a sospettare che si tratti di un romanzo «impegnato» come voleva Sartre, forse sarebbe utile, per capirlo bene, rovesciare la definizione di «letteratura impegnata» che lo stesso Sartre così definiva: «una letteratura che si occupa degli affari degli altri». Perché qui

«assuntos dos outros», mas que, na realidade, tem a ver sobretudo com a nossa sensibilidade e a nossa responsabilidade individual. Que, no fundo, tem a ver com cada um de nós.<sup>30</sup>

Nesta auto-exegese, há duas passagens a destacar: a consciência de uma narrativa que «transforma os factos da realidade em literatura» e uma original – e heterodoxa – apropriação da definição sartriana de literatura «comprometida» que esclarece o sentido que a escrita tem para Tabucchi, algo que «realmente diz respeito à nossa sensibilidade e à nossa responsabilidade individual. Que, no fundo, diz respeito a cada um de nós».

No entanto, Tabucchi percebe que falta algo importante no primeiro rascunho enviado a D'Ina: a referência à personagem do advogado Loton, que ocupará um lugar de destaque na galeria dos anti-heróis tabucchianos. E, depois de retirar a referência a Sartre, talvez por parecer demasiado intelectual, acrescenta:

Aparentemente, um *thriller*. Mas ao mesmo tempo crónica noticiosa. E ao mesmo tempo uma investigação jornalística. Tudo isto na antiga e fascinante cidade do Porto, que, no entanto, poderia ser qualquer outra das nossas cidades da chamada Europa civilizada.

Parece-nos também que os problemas do abuso policial, da tortura, da justiça, da marginalização social e das minorias étnicas são o fermento desta história, mas certamente o símbolo e a metáfora devolvem-no-lo a outro nível: com a força expressiva da ficção que transforma os factos da realidade em literatura. Um romance que captura o leitor com a sua implacável pujança narrativa na qual se destaca a figura do advogado Fernando de Mello Sequeira, conhecido como Loton: personagem tabucchiano inesquecível, excêntrico e metafísico, aristocrático e anarquista, obcecado pela Grande Norma Jurídica, vencido pela vida, mas muito longe da resignação.<sup>31</sup>

A atenção à realidade contingente parece aliás caracterizar o momento de composição de *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro* – entre o verão e o outono de 1996 –, como demonstram alguns textos presentes nos cadernos que contêm a redacção manuscrita do romance<sup>32</sup>. Trata-se, respectivamente, de um apelo para que a activista Silvia Baraldini, doente, detida nos Estados Unidos por associação subversiva, seja

sorge l'ultimo e forse fondamentale sospetto a proposito della storia qui racchiusa: che questo romanzo non si occupi tanto degli «affari degli altri», ma che in realtà riguardi la nostra sensibilità e la nostra responsabilità individuale. Che in sostanza riguardi ciascuno di noi.<sup>30</sup>

In questa autoesegesi, due sono i passaggi da segnalare: la consapevolezza di una narrazione che «trasforma il dato di realtà in letteratura», e un'originale – ed eterodossa – appropriazione della definizione sartriana di letteratura «impegnata», che illumina sul senso che la scrittura ha per Tabucchi, come di qualcosa che «in realtà riguarda la nostra sensibilità e la nostra responsabilità individuale. Che in sostanza riguarda ciascuno di noi».

Tuttavia Tabucchi si accorge che manca qualcosa d'importante nella prima bozza mandata a D'Ina: la menzione del personaggio dell'avvocato Loton, che occuperà un posto di rilievo nella galleria degli antieroi tabucchiani. E, tolto l'accento a Sartre che forse sarebbe risultato troppo intellettualistico, aggiunge:

Aparentemente un *thriller*. Ma allo stesso tempo la cronaca di un fatto di cronaca. E allo stesso tempo un'inchiesta giornalistica. Il tutto situato nell'antica e affascinante città di Oporto, che tuttavia sospettiamo potrebbe essere un'altra qualsiasi città di questa nostra cosiddetta Europa civile.

Sospettiamo anche che i problemi dell'abuso poliziesco, della tortura, della giustizia, della marginalità sociale e delle minoranze etniche possano essere il lievito di questa storia, ma certo il simbolo e la metafora ce li restituiscono su un altro piano: con la forza espressiva della fiction che trasforma il dato di realtà in letteratura. Un romanzo che cattura il lettore con il suo implacabile respiro narrativo e nel quale giganteggia la figura dell'avvocato Fernando de Mello Sequeira, detto Loton: indimenticabile personaggio tabucchiano, bizzarro e metafisico, aristocratico e anarchico, ossessionato dalla Grande Norma Giuridica, vinto dalla vita, ma ben lontano dalla rassegnazione.<sup>31</sup>

L'attenzione alla realtà contingente sembra d'altronde caratterizzare il momento di composizione de *La testa perduta di Damasceno Monteiro* – tra l'estate e l'autunno del 1996 – come dimostrano alcuni testi presenti nei quaderni che conservano la stesura manoscritta del romanzo.<sup>32</sup> Si tratta, rispettivamente, di un appello affinché l'attivista Silvia Baraldini, malata, arrestata negli Stati Uniti

extraditada para Itália a fim de receber tratamento médico, e uma leitura do livro *Como Peixe na Água. Memórias*, de Mario Vargas Llosa. Assim se exprime Tabucchi sobre a obra do escritor peruano: «Dois motivos explicam o meu interesse: 1) o prazer proporcionado pelos capítulos autobiográficos, 2) a reflexão presente nos capítulos ‘políticos’»<sup>33</sup>. E assim se vai delineando o contexto sociocultural em que surge *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro*: um olhar atento às notícias e à política que a força da ficção tem o poder de transfigurar em literatura.

### As principais tendências de correção

Além do aparato paratextual, um aspecto que sofre constantes alterações ao longo das várias fases compositivas é a onomástica. Na redação manuscrita do conto «Dolores Ibarruri Chora Lágrimas Amargas» de *O Jogo do Reverso*, por exemplo, o pai de Piticche chamava-se Leonardo e não Rodolfo; ou em *Afirma Pereira*, na versão manuscrita, após o hediondo homicídio de Monteiro Rossi, Pereira levava consigo «um belo passaporte português [...]. Chamava-se João Fanga», enquanto na versão definitiva se torna «um belo passaporte francês [...]. Chamava-se Baudin, François Baudin»<sup>34</sup>, uma mudança de nacionalidade que sublinha de forma mais eficaz o radical ponto de viragem do anti-herói. A variante onomástica mais significativa, no entanto, encontra-se em *Nocturno Indiano*<sup>35</sup>: a personagem Isabel, nome feminino muito comum em Portugal, mas que na prosa de Tabucchi se torna um epíteto evocativo e sonante, na versão manuscrita era «Alice», provável homenagem a Lewis Carroll. Mas, já na fase manuscrita, o nome Alice é riscado a caneta e no seu lugar surge Isabel: «e escrevi uma carta para a Isabel»<sup>36</sup>. Nesta rasura pode ler-se uma tentativa de se afastar de associações demasiado fáceis ao escritor inglês.

A análise dos vários cadernos revela claramente duas tendências na correção: a alteração do final e a eliminação dos *realia*. É o caso do manuscrito do conto «Vozes»<sup>37</sup> de *O Jogo do Reverso*, que Tabucchi, significativamente, doou ao arquivo de Pavia fundado por Maria Corti:

Cara Maria,  
vasculhando entre a minha papelada, encontrei a versão manuscrita de um conto de *O Jogo do Reverso*. Uma vez que existem variantes substanciais (todo o final, por exemplo), pensei oferecê-lo

per associazione sovversiva, possa rientrare in Italia per sottoporsi alle cure mediche e una lettura del libro *Il pesce nell'acqua*. Autobiografia di Mario Vargas Llosa. Così Tabucchi si esprime a proposito dell'opera dello scrittore peruviano: «Due i motivi del mio interesse: 1) il piacere fornito dai capitoli autobiografici, 2) la riflessione proveniente dai capitoli «politici»». <sup>33</sup> Ecco dunque delinearsi il retroterra socio-culturale in cui nasce *La testa perduta di Damasceno Monteiro*: uno sguardo vigile sulla cronaca e sulla politica che la forza della fiction ha il potere di trasfigurare in letteratura.

### Le principali tendenze correttorie

Al di là dell'apparato paratestuale, un aspetto che subisce continue modifiche nei diversi stadi compositivi è l'onomastica. Nella stesura manoscritta del racconto Dolores Ibarruri versa lacrime amare de *Il gioco del rovescio*, ad esempio, il padre di Piticche si chiamava Leonardo e non Rodolfo, o in *Sostiene Pereira*, nella versione manoscritta, dopo l'efferato omicidio di Monteiro Rossi, Pereira prendeva con sé «un bel passaporto portoghese [...]. Si chiamava João Fanga», mentre in quella definitiva diventa «un bel passaporto francese [...]. Si chiamava Baudin, François Baudin». <sup>34</sup> Con un cambiamento di nazionalità che sottolinea in modo più efficace la svolta radicale dell'antieroe.

La variante onomastica più significativa si rintraccia però in *Notturmo indiano*:<sup>35</sup> il personaggio di Isabel, nome femminile molto comune in Portogallo ma che nella prosa tabucchiana diventa appellativo evocativo e ricco di risonanze, nella versione manoscritta era «Alice», probabilmente in omaggio a Lewis Carroll. Ma, già allo stadio manoscritto, il nome Alice viene cassato con un tratto a penna e al suo posto compare Isabel: «e scrissi una lettera a Isabel». <sup>36</sup> Nella biffatura si può leggere il tentativo di svincolarsi da accostamenti troppo facili allo scrittore inglese.

Dall'esame dei diversi quaderni, emergono chiaramente altre due tendenze correttorie: la modifica del finale e l'eliminazione dei *realia*. Avviene così per il manoscritto del racconto *Voci*<sup>37</sup> de *Il gioco del rovescio* che significativamente Tabucchi dona all'archivio pavese istituito da Maria Corti:

Cara Maria,  
frugando fra le mie carte ho trovato la stesura manoscritta di un mio racconto del *Gioco del Rovescio*. Siccome ci sono delle varianti sostanziose (tutto il finale, per es.) ho pensato che magari lo potevo

ao teu Fondo Manoscritti – e, como é tão pequeno, não tive receio de que fosse estorvar [...].<sup>38</sup>

Além do título (que originalmente deveria ser «Fernando non è un gerundio», antecipando a primeira frase pronunciada pelo homem que telefona para o centro de ajuda a pessoas com depressão onde trabalha a narradora), o que realmente muda é a conclusão. No texto impresso, a narradora, para preencher a sua solidão, depois de pôr a mesa para dois, imagina a cena do regresso do seu companheiro infundindo nos seus sonhos uma pequena esperança («E se ele realmente voltasse? Às vezes, a realidade ultrapassa a imaginação»<sup>39</sup>); ao passo que na versão manuscrita se forneciam mais alguns dados sobre os motivos do abandono por parte do companheiro:

Olhei pela porta da sala e aclarei a garganta. Lamentava imenso, estava perfeitamente consciente de não cumprir o prometido, mas nem sempre se pode manter um acordo, respeitar horários, cumprir obrigações, pode-se falhar uma vez, não? Bem, eu estava atrasada e ele já se tinha ido embora, também sabia perfeitamente disso. Mas eu tinha posto a mesa para dois, sim senhor, esta noite eu realmente não queria mesmo jantar sozinha e iria fazer tudo como se ele estivesse presente. Se ele não gostasse, paciência.<sup>40</sup>

Talvez Tabucchi, ao reler a primeira redacção, achasse supérfluo acrescentar esse esclarecimento («Bem, eu estava atrasada e ele já se tinha ido embora, também sabia perfeitamente disso»); talvez até a frase final lhe tenha parecido demasiado «realista» («Eu iria fazer tudo como se ele estivesse presente»<sup>41</sup>). Terá então decidido esfumar ainda mais os contornos do episódio, de acordo com a estratégia narrativa alusiva adoptada nos outros contos da colectânea, e terá preferido despedir-se do leitor com a imagem *fantástica* – de um fantástico que emana da realidade mais trivial – de um retorno (im)possível: «Tocaria à campainha com dois toques curtos, como fazia habitualmente, e eu entreabriria a porta [...] A cara que ele faria!»<sup>42</sup>

Tabucchi ofereceu a Maria Corti também a versão manuscrita de alguns contos de *Pequenos Equívocos sem Importância* com algumas linhas de acompanhamento que esclarecem o *modus scribendi* «irregular» e desordenado do autor:

Cara Maria,  
Sairá em finais de Abril um novo livro de contos meu publicado pela Feltrinelli (11). Alguns foram

dare al tuo Fondo ms. – e poi è così piccino e non ho avuto il timore di essere ingombrante [...].<sup>38</sup>

Oltre al titolo (che originariamente doveva essere Fernando non è un gerundio anticipando la prima frase che viene pronunciata dall'uomo che telefona al centro di ascolto per persone depresse dove lavora la narratrice), ciò che muta è proprio la conclusione. Nell'esemplare a stampa la narratrice, per colmare la sua solitudine, dopo aver apparecchiato per due, immagina la scena del ritorno del compagno infondendo nei suoi sogni una flebile speranza («E se poi fosse ritornato davvero? A volte la realtà supera l'immaginazione»);<sup>39</sup> mentre nella versione manoscritta veniva dato qualche ragguaglio in più sui motivi dell'abbandono da parte del compagno:

Mi sono affacciata alla porta di salotto e mi sono schiarita la voce. Mi spiaceva molto, mi rendevo perfettamente conto di non stare ai patti, ma uno non può sempre stare ai patti, rispettare orari, assolvere obblighi, gli sarà consentito mancare una volta, no? Ebbene, io avevo fatto tardi e lui era già partito, anche questo lo sapevo perfettamente. Ma avevo apparecchiato per due, sissignore, stasera non avevo proprio voglia di cenare sola, e mi sarei comportata esattamente come se lui fosse presente. Se non gli piaceva, pazienza.<sup>40</sup>

Forse Tabucchi, rileggendo la prima stesura, avrà ritenuto superfluo aggiungere quella precisazione («Ebbene, io avevo fatto tardi e lui era già partito, anche questo lo sapevo perfettamente») e forse anche la frase finale gli sarà sembrata troppo «realistica» («mi sarei comportata esattamente come se lui fosse presente»<sup>41</sup>). Avrà allora deciso di sfumare ancora di più i contorni della vicenda in linea con la strategia narrativa allusiva adottata negli altri racconti della raccolta e avrà preferito congedarsi dal lettore con l'immagine fantastica – di un fantastico, beninteso, che si sprigiona dalla realtà più quotidiana – di un (im)possibile ritorno: «Avrebbe suonato con due scampanellate brevi, come faceva lui, e io avrei dischiuso la porta [...]. Chissà che faccia avrebbe fatto».<sup>42</sup>

Anche la stesura manoscritta di alcuni racconti di *Piccoli equivoci* senza importanza è stata offerta da Tabucchi a Maria Corti con delle righe di accompagnamento che illuminano sul *modus scribendi* «irregolare» e disordinato dell'autore:

Cara Maria,  
uscirà a fine aprile da Feltrinelli un mio nuovo

escritos em folhas soltas que acabei por perder depois de os ter copiado. Mas, de seis deles, consegui guardar a primeira versão, que apresenta muitas variantes em relação à versão final. Envio-tos com muito prazer.<sup>43</sup>

Entre os contos conservados no Fundo de Pavia, a variante mais significativa é a de «Anywhere Out of the World»<sup>44</sup>. Na versão impressa, não só muda a nacionalidade da mulher enigmática no centro do conto (de portuguesa, «Isabel», para francesa, «Isabelle»), adensando assim o mistério da história (um escritor em Lisboa ligado a uma mulher francesa), mas muda sobretudo o final. Na versão final, o «conto de fantasmas» termina com a imagem do protagonista sentado à beira do rio, consciente de «uma hora imóvel que não aparece marcada no mostrador e, contudo, é leve como um suspiro, rápida como uma olhadela»<sup>45</sup>. A verdade é que a versão manuscrita revelava a quem pertencia aquele suspiro rompendo o mistério: «É Isabel, é ela que aí vem, aquele suspiro, é ela a leveza daquele suspiro. Não importa de onde, *anywhere out of the world*»<sup>46</sup>. Dos antetextos ao texto impresso, o escritor vai cortando, esfumando e tornando tudo mais vago e indefinido. E mais sugestivo<sup>47</sup>.

Até *Afirma Pereira* se despedia do leitor de maneira diferente. Num caderno de 1993 – mas não naqueles em que o romance foi escrito de seguida – foi encontrada uma página isolada que deveria ser a conclusão da história:

Afirma Pereira que naquele dia, enquanto se afastava entre a multidão, tinha a sensação de que a idade já lhe não pesavam [não é respeitada a concordância entre sujeito e verbo porque antes se escrevera «os seus anos», depois riscado], como se tivesse voltado a ser um jovem ágil e expedito, e então voltou a pensar na Granja, na sua juventude e numa jovem frágil que lhe dera os melhores anos da sua vida. E para melhor recordar tudo isto, teve vontade de sonhar acordado. Mas deste sonho Pereira não quer falar. Porque o teria contado pessoalmente àquele que vos contou esta história.<sup>48</sup>

O antetexto reforçaria a componente onírica – o sonho «de olhos abertos» da praia da Granja – como elemento essencial de um romance só aparentemente realista e, com a presença do interlocutor/autor que «contou esta história»,

volume di racconti (11). Alcuni sono stati scritti su fogli volanti che poi ho perduto dopo la trascrizione in bella copia. Ma di sei ho conservato la prima stesura, che ha molte varianti rispetto alla stesura definitiva. Te li mando con molto piacere.<sup>43</sup>

Tra i racconti conservati nel centro pavese, la variante più sostanziale riguarda *Any where out of the world*.<sup>44</sup> Nella versione a stampa non solo cambia la nazionalità della donna enigmatica al centro del racconto (da portoghese, «Isabel», a francese, «Isabelle») infittendo così il mistero della vicenda (uno scrittore a Lisbona legato a una donna francese), ma soprattutto muta il finale. Nella stesura definitiva, il «racconto di fantasmi» si congeda con l'immagine del protagonista seduto sulla spalletta del lungofiume, consapevole di «un'ora immobile che non è segnata sul quadrante, e tuttavia leggera come un sospiro, rapida come un colpo d'occhio».<sup>45</sup> Ebbene, la versione manoscritta raccontava a chi apparteneva quel sospiro, incrinando l'atmosfera di mistero: «È Isabel, è lei che sta arrivando, quel sospiro la leggerezza di quel sospiro è lei. Da dove non importa, *any where out of the world*».<sup>46</sup> Dagli avantesti al testo a stampa lo scrittore lavora allora di sottrazione, sfuma, rende tutto più vago e indefinito. E più suggestivo.<sup>47</sup>

Persino Sostiene Pereira si congedava dal lettore in modo diverso. In un quaderno del 1993 – ma non in quelli dove è stato scritto, di seguito, l'intero romanzo – è stata identificata una pagina dispersa che avrebbe dovuto chiudere la storia:

Sostiene Pereira che quel giorno, mentre si allontanava fra la folla, aveva la sensazione che la sua età non gli pesassero più sulle spalle [non viene rispettata la concordanza tra soggetto e verbo perché prima era stato scritto «i suoi anni» poi biffato], come se fosse ritornato un ragazzo agile e svelto, e allora ripensò alla Granja, alla sua gioventù e a una fragile ragazza che gli aveva dato gli anni migliori della sua vita. E per ricordare meglio tutto questo ebbe voglia di fare un sogno a occhi aperti. Ma di questo sogno non vuole parlare, Pereira. Perché lo avrebbe raccontato di persona a colui che vi ha raccontato questa storia.<sup>48</sup>

L'avantesto avrebbe ribadito la componente onirica – il sogno «a occhi aperti» della spiaggia della Granja – come elemento essenziale di un romanzo solo apparentemente realistico e, con la presenza dell'interlocutore/autore che



teria esclarecido o contexto em que Pereira presta o seu «testemunho». Mas Tabucchi é o mestre da alusão e do não dito e, assim, preferiu deixar a coisa mais suspensa sem dar explicações sobre as circunstâncias do testemunho de Pereira. No livro impresso, recorde-se, opta por não seguir Pereira por entre a multidão e deixa a sua personagem pouco antes, quando o jornalista se encontra ainda no seu apartamento: «Depois passeou os olhos pela casa e consultou o relógio. Tinha de se despaçar, o Lisboa saía daí a pouco e não havia tempo a perder, afirma Pereira»<sup>49</sup>.

A outra correção recorrente já referida, a eliminação dos dados do real, também se explica com o desejo de tornar a história mais vaga. No conto epónimo de *Pequenos Equívocos sem Importância*, elimina os dados topográficos demasiado precisos encontrados nos cadernos: por exemplo, a «estátua de Curtatone e Montanara»<sup>50</sup>, que facilmente identificaria um local de Pisa, torna-se uma estátua genérica<sup>51</sup>. Esta decisão tem uma dupla explicação: por um lado, o desejo de dar ao episódio um fôlego mais universal; por outro, a intenção de esbater as fronteiras entre realidade e memória da voz narrativa.

Uma atitude idêntica encontra-se depois em *O Anjo Negro*, no qual se eliminam os pormenores que levariam a associar as histórias a situações demasiado contingentes. Podem ser dados biográficos do próprio escritor (em «Vozes Trazidas por Alguma Coisa, Impossível Dizer o Quê», o encontro estava marcado para o dia 23 de Setembro e depois a data foi alterada para 10 de Maio porque a primeira data coincidia com a data de nascimento de Tabucchi<sup>52</sup>) ou o nome de alguém facilmente identificável (Tadeus, a personagem de «Vozes Trazidas por Alguma Coisa, Impossível Dizer o Quê» e «Noite, Mar ou Distância», hábil no uso de ditos espirituosos, inicialmente chamava-se Axel e depois Alex, provavelmente um anagrama imperfeito e diminutivo do poeta português Alexandre O'Neill, grande amigo de Tabucchi falecido em 1986).

Tendência semelhante podemos ver na sistemática substituição de «questore» (comissário da polícia) por «cônsul estrangeiro» no conto que aborda a questão dos *arrepentidos* políticos: *o bater de asas de uma borboleta em Nova Iorque pode provocar um furacão em Pequim?*<sup>53</sup> Se Tabucchi tivesse mantido a designação «questore», seria demasiado óbvia a referência ao assassinato de Luigi Calabresi pelo qual foram

«ha raccontato questa storia», avrebbe chiarito il contesto in cui Pereira rende la sua «testimonianza». Ma Tabucchi è il maestro dell'allusione e del non detto e preferirà allora lasciare la vicenda più sospesa, senza fornire spiegazioni sulla circostanza della testimonianza di Pereira. Nel libro a stampa, si ricorderà, sceglie dunque di non seguire Pereira tra la folla ma di congedarsi dal suo personaggio un attimo prima, quando il giornalista si trova ancora nel suo appartamento: «Poi si dette uno sguardo intorno e consultò l'orologio. Era meglio affrettarsi, il «Lisboa» sarebbe uscito fra poco e non c'era tempo da perdere, sostiene Pereira»<sup>49</sup>.

Anche l'altra tendenza correttoria di cui si diceva, l'eliminazione dei dati di realtà, si spiega con la volontà di rendere più sfumata la vicenda. Nel racconto eponimo di *Piccoli equivoci senza importanza*, i dati topografici troppo puntuali che si trovavano nei quaderni vengono eliminati: ad esempio, la «statua di Curtatone e Montanara»<sup>50</sup> che avrebbe identificato facilmente un luogo pisano, diventa una generica «statua»<sup>51</sup>. La decisione presenta una duplice spiegazione: da un lato, la volontà di infondere alla vicenda un respiro più universale; dall'altro, l'intento di annacquare i confini tra realtà e ricordo della voce narrante.

Un'identica attitudine si rintraccia nel successivo *L'angelo nero*, in cui sono eliminati i dettagli che porterebbero ad ancorare le storie a situazioni troppo contingenti. Può trattarsi della personale autobiografia (in *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa il giorno dell'incontro era fissato per il 23 settembre e poi viene sostituito con il 10 maggio, perché la prima data coincideva con quella di nascita di Tabucchi*)<sup>52</sup> o di un nome di persona troppo facilmente identificabile (Tadeus, il personaggio di *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* e *Notte mare o distanza*, abile nel *mot d'esprit*, in un primo tempo si chiamava Axel e poi Alex, probabilmente anagramma imperfeito e diminutivo del poeta portoghese Alexandre O'Neill, grande amico di Tabucchi morto nel 1986).

Allo stesso modo si può leggere la sistemática sostituzione di «questore» con «console straniero» nel racconto che affronta il tema del pentitismo politico, *Il battere d'ali di una farfalla a New York, può provocare un tifone a Pechino?*<sup>53</sup> Se infatti Tabucchi avesse mantenuto la qualifica di «questore», il rimando al caso dell'omicidio di Luigi Calabresi per il quale furono accusati Adriano

acusados Adriano Sofri e os seus companheiros de «Lotta continua». Mais do que ditada por questões de prudência, a mudança deverá ser vista como uma opção poética: o que preme Tabucchi é afirmar a injustiça em geral e não um caso particular. Comprova, assim, a noção de literatura como operação alusiva e não assertiva.

### Os vários círculos de *Para Isabel*

Voltamos a encontrar o tipo de correção até aqui descrita no primeiro romance inédito póstumo, *Para Isabel*, que analisaremos à parte, dada a quantidade de material conservado, e que apresenta variantes substanciais<sup>54</sup>.

Deste texto, *Para Isabel*, chegaram até nós três versões dactilografadas, agora no acervo da BnF, muito próximas da edição impressa. Na segunda, consta a data da respectiva composição: «Ditado em Vecchiano, Julho–Agosto de 1996». Mais interessantes, para a reconstituição da oficina do romance, são os sete cadernos com a versão manuscrita, ou melhor as versões manuscritas dos círculos que constituem a obra, primeiro intitulada *Intorno a Isabel. Un mantra* e depois *Verso Isabel. Un Mandala*.

A princípio, por exemplo, o sexto círculo – no cenário de Macau, na caverna de Camões onde Tadeus recebe notícias da amiga de Isabel, Magda – começava com dois fantasmas: o «esqueleto ambulante» do poeta Camilo Pessanha cujo encalço leva o narrador a Macau e «o fantasma do meu pai, que ia de lambreta» e que morreu na sequência de um cancro da faringe<sup>55</sup>. Criava-se assim um violento curto-circuito espaciotemporal, já que, tendo aterrado em Hong Kong mas com destino a Macau, o protagonista estava em cima da lambreta: «era a tua lambreta, Pai, e estávamos nos anos cinquenta, íamos por uma estrada branca à procura de um empalhador [...]» (*ibidem*). O cenário provavelmente era italiano, dado que, em vez de «estrada branca», aparecia, e depois foi riscado, «de Vecchiano a Migliarino» (*ibid.*). Esta parte acabará por ser eliminada provavelmente por ser demasiado confusa. Além disso, a visita que o pai faz de lambreta ao filho que acabara de aterrar em Hong Kong já fora descrita em 87 em «Os Arquivos de Macau» de *Os Voláteis de Fra Angelico* e o encontro com o Pai também aparecia em *Requiem*. É interessante o facto de, na margem superior da primeira página em que figura o episódio do aeroporto de Hong Kong, aparecerem as palavras «Requiem–Prima parte», mostrando assim que,

Sofri e i compagni di «Lotta continua» sarebbe stato troppo evidente. Più che dettato dalla prudenza, però, il cambiamento andrà interpretato come una scelta di poetica: ciò che preme a Tabucchi è raccontare l'ingiustizia in generale, non il caso specifico. A riprova di un'idea di letteratura come operazione allusiva e non assertiva.

### I diversi circoli di *Per Isabel*

La pratica correttoria finora descritta si ritrova nel primo romanzo inedito postumo, *Per Isabel*, che è opportuno analizzare singolarmente dato il materiale consistente che si è conservato e che presenta corpose varianti.<sup>54</sup>

Di *Per Isabel* ci sono pervenute tre versioni dattiloscritte, adesso custodite alla BnF, che si avvicinano all'edizione a stampa. Nella seconda si trova la data di stesura: «Dettato a Vecchiano, luglio–agosto 1996». Più interessanti, per ricostruire il laboratorio del romanzo, sono i sette quaderni che accolgono la versione manoscritta, o meglio le versioni manoscritte dei circoli che costituiscono l'opera, intitolata prima *Intorno a Isabel. Un mantra*, e poi *Verso Isabel. Un Mandala*.

In un primo momento, ad esempio, il sesto circolo, quello ambientato a Macao nella grotta di Camões dove Tadeus riceve delle notizie dall'amica di Isabel, Magda, iniziava con due fantasmi: lo «scheletro ambulante» del poeta Camilo Pessanha per cercare le tracce del quale il narratore era arrivato a Macao e «il fantasma di mio padre, che guidava la lambretta», morto in seguito a un cancro alla faringe.<sup>55</sup> Si creava così un violento cortocircuito spazio-temporale perché, atterrato a Hong Kong ma diretto a Macao, il protagonista si trovava sulla lambretta: «era la tua lambretta, Padre, e stavamo negli anni Cinquanta, andavamo su una strada bianca per trovare un impagliatore [...]» (*ibid.*). Lo scenario era probabilmente italiano, perché al posto di «strada bianca» compariva, poi biffato, «da Vecchiano a Migliarino» (*ibid.*). Questa parte sarà eliminata probabilmente perché troppo confusa. Inoltre, la visita del padre in lambretta al figlio appena atterrato a Hong Kong era stata già raccontata nell'87 ne *Gli archivi di Macao de I volatili del Beato Angelico* e l'incontro con il Padre si ritroverà in *Requiem*. È interessante allora che nel margine superiore della prima pagina che accoglie l'episodio dello scalo a Hong Kong compaia la dicitura «Requiem–Prima parte», a sottolineare come intorno ai primi anni Novanta i confini tra le due opere, *Requiem* e *Per Isabel*,

no início dos anos 90, a fronteira entre as duas obras, *Requiem* e *Para Isabel*, estava ainda pouco definida e o plano narrativo se encontrava ainda em construção.

Ao nível da onomástica, as rasuras que enchem as páginas dos cadernos de *Para Isabel* são especialmente significativas. Quando Tadeus chega a Macau e vai falar com o padre que talvez conheça Isabel, diz que se chama Xavier, ao passo que na versão definitiva lhe propõe que o considere «um pulsar»: «Chamo-me Xavier, disse eu, Xavier é o meu nome verdadeiro, mas digo que me chamo Antonio de outra maneira, penso até como ele, isto é, um outro, tento até ter as recordações dele. Mas chamo-me Xavier» (*ibid.*). Provavelmente, a princípio, Tabucchi decidira baptizar a sua personagem «Xavier», usando o nome do falecido amigo de *Nocturno Indiano*, e depois optou por «Tadeus» e deu o nome de «Xavier» ao lama que se encontra no castelo nos Alpes suíços. Contudo, o que mais surpreende nestas linhas é a palavra riscada a caneta: «Antonio» é substituída pela forma mais vaga «de outra maneira» num claro distanciamento da realidade autobiográfica. O mesmo processo de distanciamento verifica-se em relação a outros nomes próprios que acabam por ser riscados e substituídos por denominações genéricas: «Cesariny de Vansconcelos» torna-se «o poeta», «Cardoso Pires» torna-se «o escritor», «Pessanha», «o poeta». Muda igualmente a nacionalidade de algumas personagens (o namorado de Isabel deixa de ser «italiano» e passa a ser «andaluz»), revelando, como vimos antes, o método de escrita tabucchiano que parte da realidade – do facto histórico ou autobiográfico – para depois se afastar decididamente dela e se transformar em mitologia literária.

Ainda ao nível das personagens, há um curioso esboço redigido por Tabucchi em que a cada uma delas corresponde um ansiolítico ou antidepressivo, como se as figuras de papel se tornassem antídotos literários para a ansiedade pessoal.

São muitas as passagens eliminadas na versão impressa, como o diálogo entre Tadeus e a velha chinesa do restaurante que se transformava em dissertação sobre o pecado e a absolvição:

Porque eu preciso de uma absolvição, disse eu, a senhora sabe o que significa absolvição. [...] Ouça, disse eu, não se zangue e tente pensar um pouco, sabe o que é o pecado?

Ela remexia a dentadura entre as mandíbulas e olhava para mim com um olhar vítreo e pérfido, como

fossero ancora fluidi e come il progetto narrativo fosse ancora *in fieri*.

A livello onomastico, le cancellature che affollano le pagine dei quaderni di *Per Isabel* si fanno altamente significative. Quando Tadeus arriva a Macao e va a parlare con il prete che forse aveva conosciuto Isabel, dice di chiamarsi Xavier mentre nella versione definitiva gli proporrà di considerarlo «un pulsar»: «Mi chiamo Xavier, dissi io, Xavier è il mio vero nome, ma dico di chiamarmi Antonio in altro modo, penso addirittura come lui, cioè un altro, cerco addirittura di avere i suoi ricordi. Ma mi chiamo Xavier» (*ibid.*). Probabilmente dapprima Tabucchi aveva deciso di chiamare il suo personaggio Xavier, utilizzando il nome dell'amico scomparso di *Nocturno indiano*, e poi opterà per Tadeus e darà il nome di Xavier al Lama che si incontrerà nel castello sulle Alpi svizzere. Tuttavia ciò che più sorprende in queste righe è la parola cassata con un tratto di penna: da «Antonio» al più vago «in altro modo», con un deciso allontanamento dalla realtà autobiografica. Lo stesso processo di distacco si verifica per altri nomi propri che vengono biffati e sostituiti da appellativi generici: «Cesariny de Vansconcelos» diventa «il poeta», «Cardoso Pires» diventa «lo scrittore», «Pessanha» «il poeta». Muta anche la nazionalità di alcuni personaggi (il ragazzo di Isabel da «italiano» diventa «andaluso»), rivelando così, come si è già osservato, il metodo di scrittura tabucchiano che muove dalla realtà – dal fatto storico o autobiografico – per poi risolutamente allontanarsene e farsi mitologia letteraria.

Sempre a livello di personaggi, c'è un curioso prospetto stilato da Tabucchi in cui a ognuno di essi corrisponde un ansiolitico o un antidepressivo, come se le figure di carta diventassero antidoti letterari alle personali inquietudini.

Molti sono i passaggi eliminati nella versione a stampa, come il dialogo tra Tadeus e la vecchia cinese della trattoria che diventava una disquisizione sul peccato e sull'assoluzione:

Perché ho bisogno di un'assoluzione, dissi io, lei lo sa cosa vuol dire assoluzione. [...] Senta, dissi, non si arrabbi e cerchi di ragionare un po', lei lo sa cos'è il peccato?

Lei rigirava la sua dentiera fra le mascelle e mi guardava con occhio vitreo e cattivo, come un animale pronto a attaccare. *Pecato, peccato, ripetei, ha capito il concetto?* [...] forse in inglese lo capisce,

um animal pronto a atacar. Pecado, pecado, repeti, percebeu o conceito? [...] talvez em inglês o entenda, diz-se «sin», eu «sinful», percebe, totalmente «sinful», um desastre, ou melhor, uma merda seca.<sup>56</sup>

No entanto, não faltam acrescentos a esta primeira versão manuscrita, como o do encontro entre Tadeus e a astrónomo Lise, um episódio que faz do oitavo círculo um dos que apresentam maior densidade emocional<sup>57</sup>.

As principais variantes registam-se entre o oitavo e o nono círculo. Num caderno, o oitavo círculo começava com uma descrição do percurso percorrido por Tadeus para chegar ao castelo suíço em que iria participar na meditação do Lama: «Os abetos estavam cobertos de neve. [...] conduzia com cuidado e atenção, depois vi uma placa amarela a indicar um castelo e apontava para uma estrada de terra, percorri-a, [...] e fui parar a um enorme descampado e vi um castelo meio em ruínas à minha frente». Mas talvez estes detalhes sobre o «como» (no carro) Tadeus teria chegado ao retiro suíço se revelassem demasiado incongruentes e Tabucchi terá preferido eliminar por completo as passagens lógicas e apresentar-nos a personagem já no castelo. Na redacção definitiva do oitavo círculo não aparecerá sequer a parte seguinte que relatava o encontro/confronto de Tadeus com o guarda turco do castelo suíço que inicialmente não o queria deixar entrar por ser polaco («Polacos não bom, disse ele, papa não bom»), mas depois convenceu-se perante o panegírico que o protagonista fez de Herman Hesse: «[...] eu conheço Herman Hesse de cor, tudo, da primeira à última linha. Herman Hesse fundou esta comunidade, respondeu ele quase a gaguejar, ele era extraordinário. [...] é por causa de Herman Hesse que eu estou aqui, H-H, como se fosse um tipo sanguíneo ideal, eu e você pertencemos ao grupo H-H, Herman Hesse». Pela sua extensão, este diálogo assumia as dimensões de um *intermezzo* e teria afrouxado demais a tensão narrativa: por isso foi eliminado.

A esta primeira versão do oitavo círculo seguia-se um nono círculo muito diferente do definitivo. Tadeus aterra em Nápoles Capodichino e, ajudado por um jovem, dirige-se à pensão *Vedi Napoli e poi muori*, onde conhece a prostituta Concettina. Impressionada com esta «alma em sofrimento», Concettina cuida de Tadeus e, ao ver o desenho com a lua que ele lhe mostra, leva-o ao restaurante Luna Rossa na Mergellina.

ecco si dice *sin*, io *sinful*, capito, totalmente *sinful*, un disastro, anzi una merda secca.<sup>56</sup>

Non mancano però le aggiunte rispetto a questa prima versione manoscritta, come quella dell'incontro tra Tadeus e l'astronoma Lise, episodio che fa dell'ottavo circolo uno di quelli a più alta densità emotiva.<sup>57</sup>

Le varianti maggiori si sismografano tra ottavo e nono circolo. In un quaderno, l'ottavo circolo si apriva con la descrizione del percorso compiuto da Tadeus per raggiungere il castello svizzero in cui si poteva partecipare alla meditazione del Lama: «Gli abeti erano coperti di neve. [...] guidavo con cura e con attenzione, poi vidi un cartello giallo che indicava un castello e che ammiccava a una strada sterrata, la percorsi, [...] mi trovai davanti a una grande radura e vidi un castello mezzo diroccato davanti a me». Ma forse questi dettagli sul «come» (in auto) Tadeus avrebbe raggiunto il ritiro svizzero saranno risultati troppo incongrui e Tabucchi avrà preferito sopprimere del tutto i passaggi logici e farci ritrovare il suo personaggio già nel castello. Nella stesura definitiva dell'ottavo circolo non comparirà nemmeno la parte successiva, che raccontava dell'incontro/scontro di Tadeus con il sorvegliante turco del castello svizzero che dapprima non lo voleva fare entrare perché polacco («Polacchi no buono, disse lui, papa no buono») per poi convincersi davanti all'esaltazione di Herman Hesse da parte del protagonista: «[...] io conosco Herman Hesse a memoria, tutto, dalla prima riga all'ultima. Herman Hesse ha fondato questa comunità, rispose lui quasi balbettando, lui era grande. [...] è per Herman Hesse che sono qui, H-H, come per un ideale gruppo sanguigno, io e lei apparteniamo al gruppo H-H, Herman Hesse». Questo scambio dialogico, che per lunghezza assumeva le dimensioni di un *intermezzo*, avrebbe troppo allentato la tensione narrativa e viene scartato.

A questa prima versione dell'ottavo circolo seguiva un nono circolo ben diverso da quello definitivo. Tadeus atterrava a Napoli Capodichino e, grazie all'aiuto di un giovanotto, arrivava alla pensione *Vedi Napoli e poi muori* dove incontrava la prostituta Concettina. Colpita da quell'«anima in pena», Concettina si prendeva cura di Tadeus e, vedendo il disegno con la luna che lui le mostrava, lo portava al ristorante *Luna Rossa* a Mergellina. Qui arrivava un «uomo con l'organetto», Masaniello, che dopo aver intonato *Luna Rossa* e aver bevuto

Aqui encontra um «homem com um acordeão», Masaniello, que, depois de tocar *Luna Rossa* e de beber umas taças de champanhe, fornece ao protagonista informações importantes sobre Isabel: «Essa rapariga partiu para uma localidade da Riviera ligure, disse em voz baixa, [...] havia uma tipografia que protegia as pessoas perseguidas, ou perdidas, se preferir». Então Masaniello escreve o nome da localidade na folha com a lua desenhada seguindo as instruções do narrador:

Espera, disse eu, faça um círculo concêntrico e escreva o nome da localidade dentro dele. Ele tirou a caneta do bolso e desenhou um segundo círculo dentro daquele que Xavier desenhara e depois pôs-se a escrever. Sabe o que está a fazer, Masaniello?, perguntei-lhe eu, você está a fazer um mandala, está a ajudar-me a fazer um mandala.<sup>58</sup>

Na versão definitiva, esta etapa da viagem de Tadeus, tão meticulosamente descrita, limita-se às poucas palavras do «homem com violino»:

você chegou a Nápoles e caiu no folclore mais pífio, bolas, [...] chegar ao restaurante Luna Rossa guiado por uma Concettina para se encontrar com um Masaniello que toca acordeão num restaurante da Mergellina, bolas, podia ter ido parar ao seu destino sem tanto lugar comum [...].<sup>59</sup>

Provavelmente o próprio Tabucchi terá achado as peripécias napolitanas de Tadeus «folclore» excessivo, um «lugar-comum» demasiado óbvio e decidiu eliminá-las juntamente com o desenho do Mandala que poderia parecer demasiado didático. Mas não só. A este nono círculo napolitano deveria seguir-se, como revela um índice provisório encontrado entre as páginas, um décimo círculo e uma conclusão. A decisão final de fundir o nono e o décimo círculo permitirá a Tabucchi, por um lado, condensar a matéria narrativa e, por outro, construir a viagem de Tadeus com base numa numerologia de tipo dantesco.

O facto de Tabucchi, num primeiro momento, ter pretendido publicar *Para Isabel* é demonstrado igualmente pela descoberta, numa página de um caderno, de uma proposta de contracapa:

A busca de uma possível verdade. Testemunhos vagos e ambíguos, investigações incertas que, como círculos concêntricos, se apertam à volta do núcleo central em função de um provável conhecimento final.

Mas este «romance», cujo subtítulo, sem ser por acaso, é «um Mandala», não representa apenas

qualche bicchiere di champagne forniva al protagonista un'importante informazione su Isabel: «Quella ragazza partì per una località della Riviera ligure, disse a bassa voce, [...] c'era una tipografia che si prendeva cura della gente perseguitata, o smarrita, se preferisci [...]». Poi Masaniello scriveva il nome della località sul foglio in cui era disegnata la luna, seguendo le istruzioni del narratore:

Aspetta, dissi io, fai un cerchio concentrico, e dentro scrivici il nome della località. Lui prese la penna dal taschino e disegnò un cerchio concentrico dentro quello che aveva disegnato Xavier, poi si mise a scrivere. Sai cosa stai facendo, Masaniello?, gli dissi, stai facendo un Mandala, mi stai aiutando a fare un Mandala.<sup>58</sup>

Nella versione definitiva, questa tappa del viaggio di Tadeus, così minuziosamente descritta, viene affidata alle poche parole dell'«uomo col violino»:

[...] lei è arrivato a Napoli, ed è piombato nel folklore più bieco, via, [...] arrivare al ristorante Luna Rossa guidato da una Concettina all'incontro con un Masaniello che suonava l'organetto in un ristorante di Mergellina, via poteva arrivare al suo obiettivo in una maniera che non fosse tanto un luogo comune [...].<sup>59</sup>

Probabilmente le peripezie napoletane di Tadeus saranno sembrate allo stesso Tabucchi di un «folclore» eccessivo, un troppo scontato «luogo comune», e avrà deciso di eliminarle insieme a quel disegno del Mandala che sarebbe risultato troppo didascalico. Non solo. Questo nono círculo napoletano sarebbe stato seguito, come rivela un índice provisório rinvenuto tra le pagine, da un décimo círculo e da una conclusão. La decisão final de unificar el nono e el décimo círculo permitirá a Tabucchi da un lado de condensare efficacemente la materia narrativa e dall'altro di costruire il viaggio di Tadeus su una numerologia di ascendenza dantesca.

Che Tabucchi in un primo tempo avesse avuto intenzione di pubblicare *Per Isabel* è dimostrato anche dal ritrovamento, in una página di un quaderno, di un'ipotesi di quarta di copertina:

La ricerca di una possibile verità. Testimonianze vaghe e sfuggenti, indagini precarie che come cerchi concentrici si stringono intorno al nucleo centrale verso una probabile conoscenza finale.

Ma questo «romanzo», non a caso sottotitolato «Mandala», non rappresenta solo la figura pittorica e religiosa della ricerca della verità. Esso costituisce

a figura pictórica e religiosa da busca da verdade. Constitui também, à sua maneira, um receptáculo literário. E dentro dele, como pode figurar numa narrativa de fim de milénio, há monólogos, diálogos, teatralidade, música, poesia e delírios.

E, ao mesmo tempo, o Mandala reconstrói o mundo romanesco de Tabucchi com figuras, rostos e nomes que pertencem à sua mitologia de escritor. Uma mitologia que se transforma em mitografia, uma das raras mitografias literárias que a literatura conseguiu criar no século xx.<sup>60</sup>

Um texto de autocomentário, fulminante e fulgurante, que só Tabucchi podia escrever.<sup>61</sup>

### O tormento do tempo e da escrita

Entre os trabalhos mais tardios de Tabucchi, *O Tempo Envelhece depressa* é a colectânea que apresenta o maior número de alterações na passagem da versão manuscrita para a versão impressa: blocos narrativos inteiros são eliminados, acrescentados, reescritos ou ordenados de maneira diferente. Ao confrontarmos as diferentes versões notamos que há uma tendência para desbastar o enredo, para criar profundas elipses que engolem inteiras passagens narrativas.

A versão do manuscrito de «O Círculo» (escrito em parte pelo autor e parcialmente ditado a sua mulher) contém várias passagens que acabarão por ser cortadas. Descreve-se por exemplo o prato de origem berbere que a protagonista preparava para Michel «no início da sua carreira» quando este regressava a casa «morto de cansaço» do trabalho:

e ela passara a tarde a preparar-lhe um *tagin* como lhe ensinara a mãe, poucos, pouquíssimos pedaços de borrego, no fundo quatro pedaços, mas sobretudo legumes, ao sábado ia comprar os legumes de propósito àquele mercadinho do *7ème arrondissement*; os franceses pensam que são iguais aos deles, mas não são, porque algumas *courgettes* provenientes do sopé das montanhas do Magrebe, um francês olha para elas e parecem-lhe *courgettes*, mas não têm nada a ver com as *courgettes* francesas e o sabor é completamente diferente, mas o francês comum normalmente não sabe, porque acha que as verdadeiras *courgettes*, aquelas que se podem realmente chamar *courgettes*, são as *courgettes* que crescem no seu quintal, essas têm um selo metafísico de garantia que as torna *courgettes* acima de todas as outras *courgettes* do mundo. É assim que pensam os franceses. Mas ela era francesa, o problema era esse.

anche, a suo modo, un contenitore letterario.

E dentro, come può figurare in una narrazione di fine millennio, compaiono monologhi, dialoghi, teatralità, musica, poesie e deliri.

E, al tempo stesso, il Mandala ricostruisce il mondo romanesco di Tabucchi, con figure, volti, e nomi che appartengono alla sua mitologia di scrittore. Una mitologia che si trasforma in una mitografia, una delle rare mitografie letterarie che la letteratura ha saputo creare nel Novecento.<sup>60</sup>

Un testo di autocommento, fulmineo e folgorante, come solo Tabucchi sapeva scrivere.<sup>61</sup>

### Il rovello del tempo, e della scrittura

Tra le opere più tarde di Tabucchi, *Il tempo invecchia in fretta* è la raccolta che presenta il maggior numero di cambiamenti nel passaggio dalla versione manoscritta a quella a stampa: interi blocchi narrativi vengono eliminati, aggiunti, riscritti, o collocati in un diverso ordine. La tendenza correttoria che emerge dal confronto delle varie stesure è quella di asciugare la vicenda, di far inghiottire interi passaggi narrativi da profonde ellissi.

La versione manoscritta de *Il cerchio* (scritta in parte dall'autore e in parte dettata alla moglie) accoglie diversi passi che verranno cassati. Si racconta ad esempio del piatto di origine berbera che la protagonista preparava per Michel «agli inizi della sua carriera» quando tornava a casa «distrutto» dal lavoro:

[...] e lei aveva passato il pomeriggio a preparargli una *tagin* come le aveva insegnato sua madre, pochi, pochissimi pezzetti di agnello, in fondo quattro bocconi, ma soprattutto i legumi, quei legumi che il sabato andava a comprare apposta in quel mercatino del 7ème arrondissement e che i francesi pensano siano uguali ai loro, ma non lo sono, perché certe zucchine che vengono dai piedi delle montagne del Magreb un francese le guarda e gli sembrano zucchine, però non hanno niente a che vedere con le zucchine francesi, e il sapore è completamente differente, ma il francese medio normalmente non lo sa, perché pensa che le zucchine vere, quelle autentiche, quelle con il diritto di essere zucchine, sono le zucchine che crescono nel suo orto, quelle hanno un metafisico sigillo di garanzia che le rende zucchine al di sopra di ogni altra zuccina al mondo. Così pensa il francese. Però lei era francese, questo era il problema. Vale a dire: era nata in una bella casa hausmaniana dei

Ou seja: ela nascera numa bela casa haussmaniana dos grandes Boulevards e aí crescera com *courgettes* francesas. Para que estava ela a dissertar tanto sobre a natureza das *courgettes*?<sup>62</sup>

Talvez esta dissertação sobre as *courgettes* tenha parecido excessiva divagação e tenha sido eliminada para não comprometer a tensão narrativa. Ou, pelo contrário, foi acrescentada uma passagem importante ao final que, na versão manuscrita, parecia muito suspenso, quase como se o autor, num primeiro momento, não tivesse conseguido encerrar a história (e não será por acaso que há aí muitas rasuras): «Quería pensar em algo, tinha de pensar em algo, pensou assim, tenho de pensar em alguma coisa, mas a única coisa em que ele conseguia pensar era que tinha de pensar em alguma coisa, e não sabia como.»<sup>63</sup> Na edição impressa, este afanar-se – nomeadamente linguístico – do pensamento torna-se um simples «pensou que tinha de continuar a pensar em não pensar em nada» e, depois, é adicionada uma imagem icástica de um horizonte «circular» em que se transformou «o círculo desenhado pelos cavalos»<sup>64</sup>, final que, significativamente, remete para o título e encerra o destino da mulher num tempo circular do qual é impossível escapar.

O conto «Entre Gerais» é o que apresenta a redacção mais atribulada, como mostram as várias tentativas, incompletas, de escrever a história. Num caderno, por exemplo, a narração apresentava uma digressão mitológica que depois foi eliminada:

Sobre a Fama, monstro de mil ouvidos e mil bocas, diziam os antigos que era mais importante aquilo que ela acrescentava àquilo que ouvira, e a sua superioridade em relação à verdade consistia nisto: modificá-la para a tornar mais credível aos ouvidos que a escutariam e às bocas que por sua vez a contariam. Os antigos sabiam que a imaginação governa a verdade. Por isso, eles tinham inventado uma criatura não humana a quem confiavam esta tarefa, mas, na realidade, essa criatura vivia dentro de cada um de nós, é como um mosaico de que cada um possui uma peça para completar uma figura que nunca será terminada porque cada um acrescentará ao mosaico um detalhe seu que o deixa igual e o torna diferente.<sup>65</sup>

Ainda mais significativa, quando se comparam as diversas versões de «Entre Gerais», é a passagem do modo assertivo para o hipotético para falar do oficial húngaro, figura central do

grandi Boulevards e ivi era cresciuta, con zucchine francesi. Perché stava a disquisire tanto sulla natura delle zucchine?<sup>62</sup>

Forse questa disquisizione sulle zucchine sarà sembrata troppo divagante e sarà stata eliminata per non compromettere la tensione narrativa. O, all'opposto, viene aggiunto un importante passaggio a quel finale che nella versione manoscritta appariva troppo sospeso, quasi che l'autore in un primo stadio compositivo non fosse riuscito a chiudere la storia (non a caso ci sono frequenti cancellature): «Voleva pensare a qualcosa, doveva pensare a qualcosa, pensò così, devo pensare a qualcosa, ma l'unica cosa che riusciva a pensare è che doveva pensare a qualcosa, e non sapeva come».<sup>63</sup> Nell'edizione a stampa questo arrovelarsi – anche linguistico – sul pensiero diventa un semplice «pensò che doveva continuare a pensare di non pensare a niente» e poi viene aggiunta un'immagine icastica di un orizzonte «circular» in cui si è trasformato «il cerchio disegnato dai cavalli»,<sup>64</sup> finale che significativamente riporta al titolo e chiude il destino della donna in un tempo circolare a cui è impossibile sottrarsi.

Tra i racconti, *Fra generali* è quello dalla stesura più travagliata, come testimoniano i diversi tentativi, incompleti, di scrivere la storia. In un quaderno, ad esempio, la narrazione presentava una digressione mitologica poi eliminata:

Della Fama, mostro di mille orecchie e mille bocche, gli antichi dicevano che era più importante ciò che essa aggiungeva a ciò che aveva ascoltato, e in questo consisteva la sua superiorità sul vero: nel modificarlo per renderlo più credibile agli orecchi che avrebbero ascoltato e alle bocche che lo avrebbero raccontato a loro volta. Gli antichi sapevano che l'immaginazione governa la verità, per questo avevano inventato una creatura fuori dagli uomini alla quale affidare questo compito, ma in realtà la creatura viveva dentro ciascuno di noi, è come un mosaico di cui ognuno possiede una tessera per completare una figura che non verrà mai completata perché ognuno aggiungerà al mosaico un suo dettaglio che facendolo restare uguale lo rende differente.<sup>65</sup>

Ancora più significativo, nel confronto tra le diverse stesure di *Fra generali*, è il passaggio dal modo assertivo a quello ipotetico per parlare dell'ufficiale ungherese al centro del racconto. Nella stesura manoscritta si leggeva: «Da un

conto. Na versão do manuscrito, lia-se: «Do ponto de vista da verdade, é fácil descrevê-lo, porque isso consta do registo, dos documentos de arquivo e das suas fotografias. Era um homem de quarenta anos»; enquanto na versão impressa: «De um ponto de vista puramente conjectural, podemos imaginá-lo como um homem dos seus trinta e cinco anos»<sup>66</sup>. Com esta mudança, Tabucchi estabelece um nexos entre este conto e as outras narrativas da colectânea, elaboradas por meio de um sábio jogo de possibilidades, um leque de conjecturas (das «hipóteses» de «Contratempo» ao «jogo do Se» de «Pic Plec, Plic Pec»)<sup>67</sup>. Por outro lado, o modo hipotético é o que melhor se coaduna com a escrita evasiva de Tabucchi.

Os cadernos que contêm as versões manuscritas das histórias de *O Tempo Envelhece depressa* revelam contos incompletos que aparecem nos índices provisórios. É o caso de «Sorpresa», um texto que declinaria o tempo como tempo de expectativa, cujo início, baseado na comparação entre a expectativa e o vácuo, revela, mais uma vez, a extraordinária capacidade de Tabucchi de dar consistência aos conceitos abstractos:

Há quanto tempo esperava por esse momento? Não saberia dizê-lo. A expectativa não pertence ao tempo, vive fora do tempo, na sua estranha suspensão, uma dimensão que não pertence a nada, como o vácuo. O que é que caracteriza o vácuo, essa situação particular da física que faz com que qualquer matéria orgânica se mantenha viva? O vazio. Por isso, não sabia contar o tempo exacto, os anos passados à espera daquele momento, esperando por aquele momento, pensando, certas noites em que acordamos de repente, *naquele* momento. Porque era um tempo de vácuo.<sup>68</sup>

Incompleta também a «Lettera al Padre», que conta a morte macabra de um laringologista. A missiva começa com um tom aparentemente alegre, inspirado na famosa canção de Lucio Dalla, *Caro amico ti scrivo*, mas depois vai-se ensombrando progressivamente:

Querido pai, estou a escrever-te para te distrair um pouco. Provavelmente estás aborrecido, foi o teu problema a vida toda, imagino agora, com a monotonia dos astros, sempre iguais, sempre tão pontuais nas suas voltas e cadências [...].<sup>69</sup>

Ainda a nível paratextual, as páginas dos cadernos revelam uma nota que não será incluída no volume (talvez por ser demasiado extensa), mas

punto di vista della verità è facile descriverlo, perché ciò fa parte dell'anagrafe, di documenti d'archivio e delle sue fotografie. Era un uomo di quarant'anni»; mentre in quella a stampa: «Da un punto di vista del tutto congetturale lo possiamo immaginare come un uomo sui trentacinque anni».<sup>66</sup> Con questa modifica Tabucchi crea un legame tra *Fra generali* e le altre storie della raccolta costruite attraverso un sapiente gioco di possibili, un ventaglio di congetture (dalle «ipotesi» di *Contretempo* al «gioco del Se» di *Clof, clop, cloffete, cloppete*).<sup>67</sup> D'altronde, il modo ipotetico è quello che meglio s'attaglia alla scrittura elusiva tabucchiana.

Nei quaderni che accolgono le versioni manoscritte delle storie de *Il tempo invecchia in fretta* compaiono dei racconti incompleti, che figurano però negli indici provvisori. Si tratta di *Sorpresa*, testo che avrebbe dovuto declinare il tempo come tempo dell'attesa, il cui inizio costruito sul paragone tra l'attesa e il sottovuoto rivela, ancora una volta, la straordinaria capacità tabucchiana di dare consistenza materica ai concetti astratti:

Da quanto tempo aveva atteso quel momento? Non avrebbe saputo dirlo. L'attesa non appartiene al tempo, vive fuori dal tempo, in una sua sospensione strana, una dimensione che non appartiene a niente, come il sottovuoto. Cosa caratterizza il sottovuoto, quella particolare situazione della fisica che consente di mantenere in vita una qualsiasi materia organica? Il vuoto. Per questo non riusciva a contare il tempo esatto, gli anni trascorsi aspettando quel momento, sperando in quel momento, pensando, certe notti in cui uno si sveglia all'improvviso, a *quel* momento. Perché era un tempo sottovuoto.<sup>68</sup>

Incompleta è anche *Lettera al Padre* che racconta la morte macabra di un laringoiatra. L'epistola comincia con un tono apparentemente allegro, preso in prestito dalla celebre canzone di Lucio Dalla, *Caro amico ti scrivo*, per poi progressivamente incupirsi:

Caro Padre ti scrivo così ti distraigo un po'. Probabilmente ti stai annoiando, è stato il tuo problema per tutta la vita, figuriamoci lì, con la monotonia degli astri, sempre uguali, sempre così puntuali nei loro giri e cadenze [...].<sup>69</sup>

Sempre a livello paratestuale, dalle pagine dei quaderni, è riemersa una nota che non verrà



que se torna um interessante texto de autocomentário. Depois de um vertiginoso excursus sobre os filósofos, cientistas e poetas que reflectiram sobre o Tempo, de Santo Agostinho («Se ninguém me pergunta, sei o que é, mas se alguém me pergunta, já não sei»), escreve Santo Agostinho sobre o Tempo. «Talvez por ser verdade [...] que tudo está no Tempo, excepto o próprio Tempo») a Einstein, passando por Homero («Calipso que prometia aquela eternidade que está fora do Tempo e a que Ulisses renunciou preferindo ficar no seu próprio tempo»), Tabucchi concentra-se na literatura: foi a «literatura» que falou «daquilo de que é feito, mais do que como é feito». E é precisamente no Tempo que o autor identifica o elemento comum à literatura de todas as épocas: «No meio de tantos estilos, escritas e temas diferentes, há um fio que nunca se quebrou: o Tempo. De Gilgamesh até hoje [...] a literatura «trabalhou» sobre o Tempo. Procurou-o, [palavra ilegível], olhou para ele, brincou com ele [...]». E, por fim, chega à sua colectânea de contos:

Também estes vinte contos são sobre o Tempo. Sobre como passa, [palavra ilegível], sobre como nos iludimos de o ter recuperado [...]. De certa forma, são uma tentativa de remar contra uma corrente que não nos deixa subir o rio. Por isso, pela sua própria natureza, são estúpidos. Baseiam-se essencialmente na estupidez dos seus protagonistas, que não são quem escreve, porque são personagens autónomas. Ainda que a sua estupidez por vezes coincida com a do seu autor.<sup>70</sup>

Este esboço da nota mostra um plano inicial muito mais vasto («vinte contos») do que o que acabou por ser realizado e, ainda mais interessante, revela um conceito de conto como acto de (vã) «resistência» contra o fluir do tempo.

Entre listas de títulos, notas provisórias, palavras riscadas e várias antetextos, a oficina de Antonio Tabucchi reconstituída através dos cadernos está cheia de aparas e de surpresas. E torna-se uma nova via de acesso à obra de Tabucchi para futuros percursos hermenêuticos.

inserita nel volume (forse perché troppo lunga), ma che diventa un interessante testo di autocommento. Dopo un vertiginoso excursus sui filosofi, scienziati e poeti che hanno riflettuto sul Tempo, da Sant'Agostino (««Se non ci penso so cos'è, ma se qualcuno me lo chiede non lo so più», scrive Agostino a proposito del Tempo. Forse perché è vero [...] che tutto è nel Tempo, eccetto il Tempo stesso») a Einstein passando per Omero («Calipso che prometteva quell'eternità che sta fuori dal Tempo e a cui Ulisse rinunciò preferendo stare nel proprio tempo»), Tabucchi si concentra sulla letteratura: «di cosa esso sia fatto, piuttosto di come sia fatto» è stata la «letteratura» a parlare. E proprio nel Tempo l'autore individua l'elemento comune alla letteratura di tutte le epoche: «In tanta differenza di stili, di scritture e di tematiche, c'è un filo che non si è mai spezzato: il Tempo. Da Gilgamesh a ora [...] la letteratura ha «lavorato» sul Tempo. Lo ha cercato, [parola illeggibile], lo ha guardato, ci ha giocato [...]». E infine arriva alla sua raccolta di racconti:

Anche questi venti racconti sono sul Tempo. Su come passa, [parola illeggibile] su come ci illudiamo di averlo ritrovato [...]. In qualche modo, dunque, sono un tentativo di andare contro a una corrente che non consente di risalire il fiume. Perciò, per loro natura sono stupidi. Sono sostanzialmente fondati sulla stupidità dei loro protagonisti, che non sono chi scrive, perché personaggi autonomi. Anche se la loro stupidità, talvolta, può coincidere con quella del loro autore.<sup>70</sup>

Da questo abbozzo di nota emerge allora un progetto iniziale molto più ampio («venti racconti») di quello poi realizzato e, aspetto ancora più interessante, un'idea di racconto come atto di (vana) «resistenza» contro il fluire del tempo.

Tra elenchi di titoli, note provvisorie, parole biffate, e diversi avantesti, il laboratorio di Antonio Tabucchi ricostruito attraverso i quaderni si rivela insomma pieno di trucioli e ricco di sorprese. E diventa una nuova via d'accesso all'opera di Tabucchi per i futuri percorsi ermeneutici.

NOTAS

<sup>1</sup> Para uma descrição do Fundo Tabucchi na Bibliothèque Nationale de France, ver <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc985864>>; em relação ao fundo particular, veja-se o relevante ensaio de Maria José de Lancastre, «Gli archivi di Antonio Tabucchi», in *Tabucchi postumo. Da 'Per Isabel' all'archivio Tabucchi della Bibliothèque nationale de France*. Actas do congresso de Bruxelas, 3-4 de Maio de 2016, org. de Thea Rimini, Bruxelas, P.I.E. Peter Lang, pp. 31-36.

<sup>2</sup> É esta a passagem: «Como Drummond de Andrade, sempre gostei de música barata; e, como ele dizia, não quero Handel para meu amigo, nem ouço a matinada dos arcanjos. Basta-me o que veio da rua, sem mensagem, e, como nos perdemos, se perdeu». Cf. Antonio Tabucchi, *Requiem* (1992), Milão, Feltrinelli, 2002, p. 8.

<sup>3</sup> De momento, o caderno de *Il gioco del rovescio*, conservado na BnF, não se encontra disponível para consulta por estar a ser restaurado.

<sup>4</sup> *Ibid.* Estes são os títulos, gradualmente riscados, pensados por Tabucchi para o seu romance: *La soffitta di Nemo, Il silenzio di Capitano Nemo, Dialoghi con Capitano Nemo, Se Nemo è d'accordo, Accordo con Capitano Nemo, La soffitta di Nemo, Un giorno con Nemo*. O romance, reconstituído por mim, foi apresentado pela primeira vez em Antonio Tabucchi, *Opere*, org. de Paolo Mauri e Thea Rimini, 2 vols., Milão, Mondadori, 2018, vol. II, pp. 713-813 (doravante, *Opere*). Em relação ao material editorial do romance e à sua análise filológica, cf. Thea Rimini, «Dalla Toscana alle falesie atlantiche e ritorno: 'Lettere a Capitano Nemo', il romanzo inedito di Antonio Tabucchi», in *FeC*, a. III 2014, pp. 382-421.

<sup>5</sup> Carlos Drummond de Andrade, *Sentimento del mondo. Trentasette poesie scelte e tradotte da Antonio Tabucchi*, Turim, Einaudi, 1987.

<sup>6</sup> No caso do conto «Vozes Trazidas por Alguma Coisa, Impossível Dizer o Quê», que já no título destaca a importância da «voz» na construção das histórias tabucchianas ou em *Tristano de Tristano Morre*, para o qual o que importa é a «voz», aquele «verbo» não é senão a «respiração», de que lhe falava o seu avô garibaldino comentando o disco de um famoso trompetista: «[...] no princípio era o verbo, e sabe-se lá o que pensaram os padres, mas o verbo é sopro, menino, nada mais que respiração...». Cf., respectivamente, Antonio Tabucchi, *Voci portate da qualcosa, impossibile dire che cosa*, *ibidem*, *L'angelo nero* (1991), Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 11-28, e *idem*, *Tristano muore. Una vita*, Milão, Feltrinelli, 2004, pp. 40-41.

<sup>7</sup> *Idem*, *ibid.*, p. 157.

<sup>8</sup> No caderno, antes dos títulos dos vários contos, aparece uma citação de Lautréamont que servirá de epígrafe da colectânea: «Le puéril renvers [sic] des choses / Lautréamont». Cf. Antonio Tabucchi, *Il gioco del rovescio* (1981), Milão, Feltrinelli, 1998 (nas edições portuguesas, a frase aparece erradamente em epígrafe ao primeiro conto da colectânea, também intitulado *O Jogo do Reverso*).

<sup>9</sup> *Il figlio di Tarzan* é o título do filme que gostaria de ver o jovem protagonista de «Os feiticos», *Pequenos Equívocos sem importância* (1985). Cf. Antonio Tabucchi, *Dom Quixote*, Lisboa 2013, p. 199.

<sup>10</sup> Os cadernos de *Notturmo indiano* encontram-se na BnF. Colocação: Itália 2370 I.

<sup>11</sup> Na BnF, encontra-se um caderno (Italien 2370 IIa) com índices provisórios da

NOTE

<sup>1</sup> Per la descrizione del fondo Tabucchi alla Bibliothèque nationale de France si rimanda a <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc985864>>, mentre per quello privato vd. il prezioso saggio di Maria José de Lancastre, *Gli archivi di Antonio Tabucchi* (in *Tabucchi postumo. Da 'Per Isabel' all'archivio Tabucchi della Bibliothèque nationale de France*. Atti del convegno di Bruxelles, 3-4 maggio 2016, a cura di T. RIMINI, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, pp. 31-36.

<sup>2</sup> Ecco il passo: «Come Drummond de Andrade, ho sempre amato la musica a buon mercato; e come egli diceva, non voglio Händel come amico, e non ascolto il mattinale degli arcangeli. Mi basta quel che la strada mi ha portato, senza messaggio, e, come ci perdiamo, si è perduto». Cf. A. Tabucchi, *Requiem* (1992), Milano, Feltrinelli, 2002, p. 8.

<sup>3</sup> Al momento il quaderno de *Il gioco del rovescio*, conservato alla BnF, è stato ritirato dalla consultazione perché in restauro..

<sup>4</sup> *Ibid.* Questi i titoli, via via biffati, pensati da Tabucchi per il suo romanzo: *La soffitta di Nemo, Il silenzio di Capitano Nemo, Dialoghi con Capitano Nemo, Se Nemo è d'accordo, Accordo con Capitano Nemo, La soffitta di Nemo, Un giorno con Nemo*. Il romanzo, da me ricostruito, è presentato per la prima volta in A. Tabucchi, *Opere*, a cura di P. Mauri e T. Rimini, 2 voll., Milano, Mondadori, 2018, II pp. 713-813 (d'ora in poi *Opere*). Per le vicissitudini editoriali del romanzo e per la sua analisi filologica si rimanda a T. RIMINI, *Dalla Toscana alle falesie atlantiche e ritorno: 'Lettere a Capitano Nemo', il romanzo inedito di Antonio Tabucchi*, in *FeC*, a. III 2014, pp. 382-421.

<sup>5</sup> C. Drummond de Andrade, *Sentimento del mondo. Trentasette poesie scelte*

e tradotte da Antonio Tabucchi, Torino, Einaudi, 1987.

<sup>6</sup> Si pensi al racconto *Voci portate da qualcosa impossibile dire cosa* che già nel titolo evidenzia l'importanza della «voce» nella costruzione delle storie tabucchiane o al *Tristano di Tristano muore* per il quale ciò che conta è la «voce», quel «verbo» che non è altro che «fiato», di cui gli parlava il nonno garibaldino commentando il disco di un famoso trombettista: «[...] in principio era il verbo, e i preti chissà cosa si sono creduti, ma il verbo è fiato, ragazzino, nient'altro che respirazione...». Cf. rispettivamente Antonio Tabucchi, *Voci portate da qualcosa impossibile dire cosa*, in ID., *L'angelo nero* (1991), Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 11-28 e ID., *Tristano muore. Una vita*, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 40-41..

<sup>7</sup> Ivi, p. 157.

<sup>8</sup> Nel quaderno, prima dei titoli dei diversi racconti, è inserita la citazione da Lautréamont che farà da epigrafe alla raccolta: «Le puéril renvers [sic] des choses/Lautréamont». Cf. A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio* (1981), Milano, Feltrinelli, 1998.

<sup>9</sup> *Il figlio di Tarzan* è il titolo del film che vorrebbe vedere il piccolo protagonista de *Gli incanti in Piccoli equivoci senza importanza*. Cf. A. Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza* (1985), Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 47-62, a p. 52.

<sup>10</sup> I quaderni di *Notturmo indiano* sono conservati alla BnF. Segnatura: Italien 2370 I.

<sup>11</sup> Alla BnF è conservato un quaderno (Italien 2370 IIa) con degli indici provvisori della raccolta, mentre al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia (d'ora in poi CMP) sono conservati cinque quaderni e un blocchetto che accolgono le stesure manoscritte di *Piccoli equivoci senza importanza, Rebus, Stanze, Any where out of the world, Il rancore e le nuvole*,

colectânea, enquanto no Centro Manoscritti dell'Università di Pavia (doravante CMP) estão guardados cinco cadernos e um pequeno bloco com a redacção manuscrita de *Piccoli equivoci senza importanza*, «Rebus», «Stanze», «Anywhere Out of the World», «Il rancore e le nuvole», «I treni che vanno a Madras», «Cinema» (TAB 01).

<sup>12</sup> BnF, Italien 2370 II a, hoje in *Opere*, vol. I, pp. 1534–1535. Os sublinhados e parênteses rectos são de Tabucchi.

<sup>13</sup> CMP, A TAB 01 01, hoje in *Opere*, vol. – 'I.' – 'P.' 1535.

<sup>14</sup> A BnF (Italien 2370 IV) conserva cinco cadernos com os manuscritos de todos os contos de *L'angelo nero*, exceptuando «Capodanno».

<sup>15</sup> BnF, Italien 2370 IV, agora in *Opere*, vol. – 'I.' – 'P.' 1557.

<sup>16</sup> O subtítulo do romance também passou de um neutro «intermezzo» para um «testemunho» mais incisivo.

<sup>17</sup> BnF, Italien 2370 I, agora in *Opere*, vol. I, p. 1522.

<sup>18</sup> Antonio Tabucchi, *[Commiati] da Elvira Sellerio*, in ID., *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, org. de Anna Dolfi, Milão, Feltrinelli, 2013, pp. 253–55, a p. 254.

<sup>19</sup> BnF, Italien 2370 I, agora in *Opere*, vol. I, pp. 253–255.

<sup>20</sup> Esta é a nota da edição impressa: «Este livro, mais do que uma insónia, é também uma viagem. A insónia pertence a quem escreveu o livro, a viagem, a quem a fez. Contudo, visto que também percorri os mesmos lugares que o protagonista desta história, achei por bem fornecer um pequeno índice desses lugares. Não sei ao certo se para isso terá contribuído a ilusão de que um registo topográfico, graças à força intrínseca do real, seria capaz de iluminar este Nocturno em que se busca uma Sombra; ou a

insensata conjectura de que algum amante de percursos incongruentes poderia um dia usá-lo como um guia». Antonio Tabucchi, *Nocturno Indiano*, trad. de Gaëtan Martins de Oliveira, Lisboa, Dom Quixote, 2009, p. 9.

<sup>21</sup> BnF, Italien 2370 I, agora in *Opere*, vol. I, p. 1523.

<sup>22</sup> Antonio Tabucchi, *Autobiografias Alheias. Poéticas 'a posteriori'*, trad. de Pedro Tamen, Clelia Bettini e Susana Mateus, Lisboa, Dom Quixote, 2018.

<sup>23</sup> BnF, Italien 2370 I, agora in *Opere*, vol. – 'I.' – 'P.' 1523.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> O manuscrito original de *Sostiene Pereira* é constituído por oito cadernos (BnF, Italien 2370 VIII, 1); ao passo que o ditado a Massimo Marianetti é constituído por quatro cadernos (BnF, Italien 2370, VIII, 2).

<sup>26</sup> BnF, Italien 2370 VIII 1, agora em *Opere*, vol. I, p. 1585.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Antonio Tabucchi, *Afirma Pereira. Um testemunho*, Lisboa, D. Quixote, 2015, p.31.

<sup>29</sup> Idem, *ibid.*, p. 32.

<sup>30</sup> Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, agora in *Opere*, vol. I, p. 1596.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> O fundo da BnF conserva treze cadernos de *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (Italien 2370 IX ).

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Italien 2370 VIII 1, agora in *Opere*, vol. I, p. 1582.

<sup>35</sup> Na passagem da redacção manuscrita de *Nocturno Indiano* para a versão impressa, dá-se outra alteração significativa, relativa à profissão de Xavier Janata Pinto, que passa de um genérico «professor» a «tradutor simultâneo», tornando a personagem mais esfumada, entre dois mundos e duas culturas. Vide

*I treni che vanno a Madras, Cinema* (TAB 01).

<sup>12</sup> BnF, Italien 2370 II a, ora in *Opere*, vol. I p. 1534–1535. Le sottolineature e le parentesi quadre sono di Tabucchi.

<sup>13</sup> CMP, A TAB 01 01, ora in *Opere*, vol. I p. 1535.

<sup>14</sup> Alla BnF (Italien 2370 IV) sono conservati cinque quaderni che accolgono le stesure manoscritte di tutti i racconti de *L'angelo nero* a eccezione di *Capodanno*.

<sup>15</sup> BnF, Italien 2370 IV, ora in *Opere*, vol. I p. 1557.

<sup>16</sup> Anche il sottotitolo del romanzo passa da un neutro «intermezzo» a un più incisivo «testimonianza».

<sup>17</sup> BnF, Italien 2370 I, ora in *Opere*, vol. I p. 1522.

<sup>18</sup> A. Tabucchi, *[Commiati] da Elvira Sellerio*, in ID., *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di A. Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 253–55, a p. 254.

<sup>19</sup> BnF, Italien 2370 I, ora in *Opere*, vol. I p. 1522–1523.

<sup>20</sup> Questa la nota dell'edizione a stampa: «Questo libro, oltre che un'insonnia, è un viaggio. L'insonnia appartiene a chi ha scritto il libro, il viaggio a chi lo fece. Tuttavia, dato che anche a me è capitato di percorrere gli stessi luoghi che il protagonista di questa vicenda ha percorso, mi è parso opportuno fornire di essi un breve indice. Non so bene se a ciò ha contribuito l'illusione che un repertorio topografico, con la forza che il reale possiede, potesse dare luce a questo *Notturmo* in cui si cerca un'Ombra; oppure l'irragionevole congettura che un qualche amante di percorsi incongrui potesse un giorno utilizzarlo come guida». A. Tabucchi, *Notturmo indiano* (1984), Palermo, Sellerio, 2016, p. 9.

<sup>21</sup> BnF, Italien 2370 I, ora in *Opere*, vol. I p. 1523.

<sup>22</sup> A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003.

<sup>23</sup> BnF, Italien 2370 I, ora in *Opere*, vol. I p. 1523.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Il manoscritto autografo di *Sostiene Pereira* è costituito da otto quaderni (BnF, Italien 2370 VIII, 1); mentre quello dettato a Massimo Marianetti è costituito da quattro quaderni (BnF, Italien 2370, VIII, 2).

<sup>26</sup> BnF, Italien 2370 VIII 1, ora in *Opere*, vol. I p. 1585.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> A. Tabucchi, *Sostiene Pereira. Una testimonianza* (1994), Milano, Feltrinelli, 2007, p. 27.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>30</sup> Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, ora in *Opere*, vol. I p. 1596.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Il fondo della BnF conserva tredici quaderni de *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (Italien 2370 IX).

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Italien 2370 VIII 1, ora in *Opere*, vol. I p. 1582.

<sup>35</sup> Nel passaggio dalla stesura manoscritta di *Notturmo indiano* all'esemplare a stampa un altro cambiamento significativo riguarda la professione di Xavier Janata Pinto che da generico «insegnante» diventerà poi «traduttore simultaneo», a rendere più sfumato il personaggio, a cavallo tra due mondi e due culture. Vd. rispettivamente BnF, Italien 2370 I e A. Tabucchi, *Notturmo indiano* (1984), Palermo, Sellerio, 2016, p. 28.

<sup>36</sup> BnF, Italien 2370 I, ora in *Opere*, vol. I p. 1524.

<sup>37</sup> CMP, TAB 02 1.

<sup>38</sup> Lettera del 12.11.1982, CMP, TAB 02 1, ora in *Opere*, vol. I p. 1505.

<sup>39</sup> Tabucchi, *Il gioco del rovescio* (1988), Milano, Feltrinelli, 1998, p. 132.

<sup>40</sup> CMP, TAB 02 1, ora in *Opere*, p. 1505.

respectivamente BnF, Italien 2370 I e Antonio Tabucchi, *Notturmo Indiano* (1984), Palermo, Sellerio, 2016, p. 28.

<sup>36</sup> BnF, Italien 2370 II a, agora in *Opere*, vol. I, p. 1524.

<sup>37</sup> CMP, TAB 02 1.

<sup>38</sup> Carta de 11.11.1982, CMP, TAB 02 1, agora in *Opere*, vol. I, p. 1505.

<sup>39</sup> Antonio Tabucchi, *O Jogo do Reverso. Pequenos Equívocos sem Importância*, Lisboa, D. Quixote, 2013, p.145.

<sup>40</sup> CMP, TAB 02 1, agora in *Opere*, p. 1505.

<sup>41</sup> Antonio Tabucchi, *O Jogo do Reverso. Pequenos Equívocos sem Importância*, Lisboa, D. Quixote, 2013, p.145.

<sup>42</sup> Idem, *ibid.*

<sup>43</sup> Carta de 28.2.1985, CMP, agora in *Opere*, vol. I, p. 1535.

<sup>44</sup> CMP, C TAB 01 3.

<sup>45</sup> Antonio Tabucchi, *Pequenos Equívocos sem Importância*, ed. cit., p. 230.

<sup>46</sup> CMP, C TAB 01 3, agora in *Opere*, vol. I p. 1536.

<sup>47</sup> Esta maneira de trabalhar é igualmente adoptada em *Il filo dell'orizzonte*, de que existe uma versão dactilografada intitulada *Perdute salme*, e conservada na BnF, que é muito diferente da versão impressa. Para um cotejo entre o antetexto e o texto impresso, remeto para o meu «Da 'Perdute salme' a 'Il filo dell'orizzonte': intrecci e confronti», in *Tabucchi postumo*, ed. cit., pp. 103–115.

<sup>48</sup> O caderno faz parte do acervo do arquivo particular de Antonio Tabucchi, em Lisboa.

<sup>49</sup> Antonio Tabucchi, *Sostiene Pereira*, ed. cit., p. 211. Outra correção resultante do cotejo entre a versão manuscrita e a edição impressa diz respeito à pontuação. Os pequenos períodos da versão do manuscrito tornam-se mais longos, de modo a

recuperar a fluência oral do testemunho, num *continguum* sem pausas: «Pereira levantou a cabeça do papel e disse: Meu caro Monteiro Rossi, você é um perfeito romancista. Mas o meu jornal não é o lugar indicado para escrever romances. Nos jornais escrevem-se coisas que correspondem à verdade. Sobre um escritor, não é preciso dizer como morreu, em que circunstâncias e porquê. Deve simplesmente dizer que morreu. E deve falar da sua obra» > «Pereira levantou a cabeça do papel e disse: Meu caro Monteiro Rossi, você é um perfeito romancista, mas o meu jornal não é o lugar indicado para escrever romances, nos jornais escrevem-se coisas que correspondam à verdade ou que se assemelhem à verdade, você não deve dizer de um escritor como morreu, em que circunstâncias e porquê, deve simplesmente dizer que morreu e falar da sua obra [...]» (p. 41).

<sup>50</sup> CMP, A TAB 01 01, agora in *Opere*, vol. I, p. 1535.

<sup>51</sup> Antonio Tabucchi, *Pequenos Equívocos sem Importância*, ed. cit., p. 156.

<sup>52</sup> BnF, Italien 2370 IV. Tabucchi nasceu em Pisa a um domingo, no dia 24 de Setembro, mas os documentos registam a data de 23.

<sup>53</sup> BnF, Italien 2370 II a, hoje in *Opere*, vol. I, p. 1557.

<sup>54</sup> O material de *Per Isabel* conservado na BnF é constituído por três versões dactilografadas (Italien 2370 XIV 2) e sete cadernos manuscritos (Italien 2370 XIV 1). Para um reconhecimento inicial e pontual dos documentos em arquivo referentes a *Per Isabel*, cf. Eleonora Conti, «'Per Isabel': intertextualidade como evocazione di ombre», in *Tabucchi postumo*, ed. cit., pp. 69–84.

<sup>55</sup> BnF, Italien 2370 XIV 1, agora in *Opere*, vol. II, p. 1497.

<sup>41</sup> Tabucchi, *Il gioco del rovescio*, cit., p. 132.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Lettera del 28.2.1985, CMP, ora in *Opere*, vol. I p. 1535.

<sup>44</sup> CMP, C TAB 01 3.

<sup>45</sup> Tabucchi, *Piccoli equivoci*, cit., p. 81.

<sup>46</sup> CMP, C TAB 01 3, ora in *Opere*, vol. I p. 1536.

<sup>47</sup> Questo modo di procedere è adottato anche ne *Il filo dell'orizzonte* di cui esiste una versione dattiloscritta intitolata *Perdute salme* e conservata alla BnF che è profondamente diversa da quella a stampa. Per un confronto tra l'avantesto e il testo a stampa si rimanda al mio Da 'Perdute salme' a 'Il filo dell'orizzonte': intrecci e confronti, in Tabucchi postumo, cit., pp. 103–15.

<sup>48</sup> Il quaderno è conservato nell'archivio privato Antonio Tabucchi di Lisbona.

<sup>49</sup> Tabucchi, *Sostiene Pereira*, cit., p. 207. Un altro intervento correttivo che emerge dal confronto tra la stesura autografa e l'edizione a stampa riguarda la punteggiatura. Il periodare breve della versione manoscritta diventa più ampio, per restituire il fluire orale della testimonianza, in un *continuum* senza pause: «Pereira alzò la testa dal foglio e disse: caro Monteiro Rossi, lei è un perfetto romanziere. Ma il mio giornale non è il luogo adatto per scrivere romanzi. Sui giornali si scrivono cose che corrispondono alla verità. Di uno scrittore lei non deve dire come è morto, in quali circostanze e perché. Deve dire semplicemente che è morto. E poi deve parlare della sua opera» > «Pereira alzò la testa dal foglio e disse: caro Monteiro Rossi, lei è un perfetto romanziere, ma il mio giornale non è il luogo adatto per scrivere romanzi, sui giornali si scrivono cose che corrispondono alla verità, di uno scrittore lei non deve dire come è morto, in quali circostanze e perché, deve

dire semplicemente che è morto e poi deve parlare della sua opera [...]» (p. 37).

<sup>50</sup> CMP, A TAB 01 01, ora in *Opere*, vol. I p. 1535.

<sup>51</sup> Tabucchi, *Piccoli equivoci*, cit., p. 13.

<sup>52</sup> BnF, Italien 2370 IV. Tabucchi nasce a Pisa domenica 24 settembre, ma nei documenti viene registrata la data del 23.

<sup>53</sup> BnF, Italien 2370 IV, ora in *Opere*, vol. I p. 1557.

<sup>54</sup> Il materiale di *Per Isabel* conservato alla BnF si compone di tre versioni dattiloscritte (Italien 2370 XIV 2) e sette quaderni manoscritti (Italien 2370 XIV 1). Per una prima e puntuale ricognizione del materiale archivistico riguardante *Per Isabel* si rimanda a E. CONTI, «Per Isabel': intertestualità come evocazione di ombre, in *Tabucchi postumo*, cit., pp. 69–84.

<sup>55</sup> BnF, Italien 2370 XIV 1, ora in *Opere*, vol. II p. 1497.

<sup>56</sup> BnF, Italien 2370 XIV 1.

<sup>57</sup> A illuminare sul lavoro preparatorio di Tabucchi è un appunto sull'interpretazione di Jung del Mandala a cui viene data forma narrativa nell'ottavo circolo al momento dell'incontro con l'astronoma Lise in Svizzera: «Jung. Scopre il Mandala come forma d'arte integrativa con valore terapeutici creata dai pazienti nel loro processo di individuazione» (BnF, Italien 2370 XIV 1).

<sup>58</sup> BnF, Italien 2370 XIV 1, ora in *Opere*, vol. II p. 1499.

<sup>59</sup> A. Tabucchi, *Per Isabel. Un mandala*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 113.

<sup>60</sup> BnF, Italien 2370 XIV 1, ora in *Opere*, vol. II p. 1500.

<sup>61</sup> Nei quaderni di *Per Isabel* si trova un'altra sintesi fulminea del romanzo: «Il ritratto di una donna. La sua scomparsa. La sua ricerca in un «mantra» diretto verso una verità che solo lei custodisce». *Ibid.*

<sup>56</sup> BnF, Italien 2370 XIV 1.

<sup>57</sup> Há um elemento que ajuda a ilustrar o trabalho de composição de Tabucchi: é um apontamento sobre a interpretação que Jung faz do Mandala, a que foi dada forma narrativa no oitavo círculo no momento do encontro com a astrónoma na Suíça: – «Jung. Descobre o Mandala como forma de arte integrativa com valor terapêutico, criada pelos pacientes no seu processo de identificação» (BnF, Italien 2370 XIV 1).

<sup>58</sup> BnF, Italien 2370 XIV 1, agora in *Opere*, vol. II, p. 1499.

<sup>59</sup> Antonio Tabucchi, *Para Isabel. Um Mandala*, trad. de Sónia Martelli de Lima, Lisboa, Dom Quixote, 2013, p. 101.

<sup>60</sup> BnF, Italien 2370 XIV 1, agora in *Opere*, vol. II, p. 1500.

<sup>61</sup> Nos cadernos de *Per Isabel*, encontramos uma outra síntese subtil do romance: «O retrato de uma mulher. O seu desaparecimento. A sua busca num ‘mantra’ dirigido a uma verdade que só ela guarda». *Ibid.*

<sup>62</sup> BnF, Italien 2370 XII, agora in *Opere*, vol. II, p. 1470.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> Antonio Tabucchi, «O Círculo», *O Tempo Envelhece Depressa. Nove Estórias*, Lisboa, D. Quixote, 2012, p. 22.

<sup>65</sup> BnF, Italien 2370, XII, agora in *Opere*, vol. II, pp. 1471-1472.

<sup>66</sup> Antonio Tabucchi, «O Círculo», *O Tempo Envelhece Depressa. Nove Estórias*, Lisboa, D. Quixote, 2012, p. 86.

<sup>67</sup> *Idem, ibid.* p. 40 e pp. 132-133.

<sup>68</sup> Arquivo particular Tabucchi, agora in *Opere*, vol. II, p. 1472.

<sup>69</sup> BnF, Italien 2370, XII, agora in *Opere*, vol. II, p. 1472.

<sup>70</sup> Arquivo particular Tabucchi, agora in *Opere*, vol. II, p. 1474.

<sup>62</sup> BnF, Italien 2370 XII, ora in *Opere*, vol. II p. 1470.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> A. Tabucchi, *Il tempo invecchia in fretta*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 25.

<sup>65</sup> BnF, Italien 2370, XII, ora in *Opere*, vol. II p. 1471-1472.

<sup>66</sup> Tabucchi, *Il tempo invecchia in fretta*, cit., p. 105.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>68</sup> Archivio privato Tabucchi, ora in *Opere*, vol. II p. 1472.

<sup>69</sup> BnF, Italien 2370, XII, ora in *Opere*, vol. II p. 1472.

<sup>70</sup> Archivio privato Tabucchi, ora in *Opere*, vol. II p. 1474.

# **Cruzeiro do Sul. Portugal na obra de Tabucchi**

**António Mega Ferreira  
Gustavo Rubim  
Nuno Júdice  
Rita Marnoto  
Roberto Francavilla  
Timothy Basi**

# **Cruzeiro do Sul. Il Portogallo nell'opera di Tabucchi**

## Galáxia Tabucchi

Falta por aqui uma grande razão  
uma razão que não seja só  
uma palavra  
ou um coração.

MÁRIO CESARINY, *DISCURSO SOBRE A REABILITAÇÃO DO  
REAL QUOTIDIANO*

A ligação de Tabucchi com Portugal teve início em 1965, estreitando-se e entranhando-se no autor ao longo de quase cinquenta anos. O universo cultural português tornou-se um elemento constitutivo fundamental da sua obra. Portugal está presente nela através de livros, escritores, poetas, paisagens, gentes, sabores, história, pintura, música, conceitos, tradições, expressões idiomáticas e uma atitude crítica em relação ao discurso do poder, integrando a sua visão do mundo e levando-o por fim a escrever em português um romance que é também português: *Requiem*. Seguiu ainda as rotas dos navegadores portugueses, que descobriram novas terras, novos povos, e até novas estrelas, como o Cruzeiro do Sul.

O objectivo principal deste painel é indagar os laços do escritor com o seu país de adopção para fazer ressaltar o significado desta constelação na Galáxia Tabucchi.

## Galassia Tabucchi

Manca da queste parti una grande ragione  
una ragione che non sia solo  
una parola  
o un cuore.

MÁRIO CESARINY, *DISCURSO SOBRE A REABILITAÇÃO DO  
REAL QUOTIDIANO*

Il legame di Tabucchi con il Portogallo ha avuto inizio nel 1965, ancora durante la dittatura, e col passare del tempo si è fatto sempre più stretto e profondo. L'universo culturale portoghese è diventato un elemento di primaria importanza all'interno della sua opera. Del Portogallo sono rimasti impigliati nella sua opera libri, scrittori, poeti, paesaggi, gente, cibi, storia, pittura, musica, concetti, tradizioni, espressioni idiomatiche, e un atteggiamento critico nei riguardi del discorso del Potere che hanno integrato la sua *Weltanschauung*, portandolo alla fine a scrivere in portoghese *Requiem*. Inoltre, il suo interesse si è allargato a tutti quegli angoli del mondo dove sono arrivati i navigatori portoghesi, i quali scoprirono non solo nuove terre e nuovi popoli, ma anche nuove stelle. Questo *panel* ha come obiettivo indagare i legami di Tabucchi con il suo paese adottivo, per comprendere a pieno l'importanza di questa costellazione.

## Lisboa, Realidade e Sonho em *Requiem* de Antonio Tabucchi

António Mega Ferreira

Se Antonio Tabucchi é o mais português dos escritores italianos, talvez o devamos a duas figuras que fazem parte da nossa identidade como país e como cultura. Refiro-me a Fernando Pessoa, à sua obra e à sua personagem, e à cidade de Lisboa, como ente social e cultural. São estes, a meu ver, os dois grandes mediadores da relação literária de Tabucchi com Portugal, relação declinata em diversos romances, contos e ensaios. Pessoa é, aliás, um fantasma que atravessa a sua obra ficcional e ensaística, desde *Pessoana Mínima*, de 1984, às lições na École des Hautes Études, de 1994, passando por *Os Três Últimos Dias de Fernando Pessoa*, também do mesmo ano; de *Un baule pieno di gente* de 1990 a *L'automobile, la nostalgie et l'infini* de 1998. E Lisboa é pano de fundo ou espaço de representação de diversas incursões ficcionais suas, em particular em *Afirma Pereira*, de 1994, que, mais do que romance de Lisboa, é romance passado em Lisboa a pensar em Itália.

Literariamente, esta ligação a figuras e lugares portugueses intensifica-se na década de 1980, coincidindo com a publicação dos dois volumes da sua tradução (com Maria José de Lancastre) da obra de Pessoa para italiano, editados em 1979 e 1984, e prolonga-se por toda a década seguinte. Se a imersão continuada no universo pessoano está ou não na génese desta fixação virtuosa de Tabucchi na obra do nosso maior poeta do século passado, é coisa que não cabe aqui aprofundar. Mas é sensível que o mistério essencial da personagem-Pessoa (*Una sola moltitudine*, chamava-se a antologia editada em Itália) vai tornar-se recorrente na obra de Tabucchi e afirmar-se com intensidade, quer na sua obra ficcional quer na ensaística.

Esta dupla figura, Pessoa e Lisboa, assume particular relevo num dos seus melhores e mais emblemáticos romances, *Requiem*, publicado pela primeira vez em 1991. Em *Requiem* conta-se um sonho feito de sonhos, uma espécie de vigília assombrada pela perspectiva de um encontro em Lisboa, convocado para a meia-noite pelo Convidado-Pessoa, «porque os fantasmas aparecem à meia-noite». No sonho inicial,

## Lisbona, Realtà e Sogno in *Requiem* di Antonio Tabucchi

António Mega Ferreira

Se Antonio Tabucchi è il più portoghese degli scrittori italiani, forse lo dobbiamo a due figure che fanno parte della nostra identità in quanto Paese e in quanto cultura. Mi riferisco a Fernando Pessoa (alla sua opera e al suo personaggio) e alla città di Lisbona in quanto ente sociale e culturale. Sono questi, secondo me, i due grandi intermediari nel rapporto letterario fra Tabucchi e il Portogallo, rapporto declinato in vari romanzi, racconti e saggi. Pessoa è, fra l'altro, un fantasma che attraversa la sua opera narrativa e saggistica, da *Pessoana minima*, del 1984, alle lezioni del 1994 presso l'École des Hautes Études, passando per *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, sempre dello stesso anno; da *Un baule pieno di gente* del 1990 a *L'automobile, la nostalgie et l'infini* del 1998. E Lisbona fa da sfondo allo spazio della rappresentazione di svariate incursioni narrative, in particolare in *Sostiene Pereira*, del 1994, che, più che un romanzo di Lisbona, è un romanzo ambientato a Lisbona ma pensando all'Italia.

Letterariamente questo attaccamento a figure e luoghi portoghesi si intensifica negli anni '80 del secolo scorso e concide con la pubblicazione dei due volumi della sua traduzione in italiano (con Maria José de Lancastre) dell'opera di Pessoa, pubblicati nel 1979 e 1984 presso l'editore Adelphi, e si prolunga per tutto il decennio successivo. Se l'immersione prolungata nell'universo pessoano sia o meno alla genesi di questa fissazione virtuosa di Tabucchi per l'opera del nostro più grande poeta del '900 è cosa che non approfondiremo in questa sede. Ma è sintomatico che il mistero essenziale del personaggio-Pessoa si fa recorrente nell'opera di Tabucchi e si afferma intensamente sia nella sua opera narrativa, sia nella saggistica.

Questa doppia figura, Pessoa e Lisbona, assume un rilievo particolare in uno dei suoi romanzi migliori e tra i più emblematici, *Requiem*, pubblicato per la prima volta nel 1991. In *Requiem* si racconta un sogno fatto di sogni, una sorta di veglia su cui aleggia la prospettiva di un appuntamento a Lisbona che il Convitato-Pessoa ha fissato per mezzanotte, «visto che i fantasmi appaiono a mezzanotte». Nel sogno iniziale, quello che scatena e contiene tutti i sogni, quello che



o que desencadeia e contém todos os sonhos, aquele que conduz o eu narrador de uma quinta em Azeitão até Lisboa, «deserta e tórrida», ao meio-dia, tudo se passa em português, e, por isso, a narrativa foi escrita directamente na nossa língua, adoptada pelo narrador-autor como uma espécie de necessidade de expressão, por lhe parecer que tinha de escrever numa «língua que fosse um lugar de afecto e reflexão».

Ao aperceber-se de que o encontro fora marcado para a meia-noite, e não para o meio-dia, como ele pensava, o narrador fica com doze horas de tempo narrativo (que nada tem que ver com o tempo cronológico, mas é determinado pelo tempo onírico), durante as quais se encontra com um drogado no Jardim de Santos, pára na Brasileira para comprar uma garrafa de champagne, envolve-se numa confusa conversa com um motorista de praça e acaba por subir no seu táxi ao cemitério dos Prazeres para adquirir duas camisas novas que lhe empapem o suor. Aí, ouve a Velha Cigana que lhe vende as camisas ler-lhe a sina: «Filho, disse a velha, ouve, assim não pode ser, tu não podes viver em dois lados, o lado da realidade e o lado do sonho, isso provoca alucinações, tu és como um sonâmbulo que atravessa uma paisagem de braços estendidos e tudo aquilo em que tocas fica a fazer parte do teu sonho».

Tudo aquilo em que o narrador toca, fica ele a saber, tende a tornar-se parte de um sonho, o seu sonho, e as fronteiras do sonho são indistintas, como sabemos todos, embora algumas coisas que nele figuram tenham a alucinante nitidez que julgávamos só existir no real, mas que é uma nitidez hiper-real, uma espécie de evidência luminosa sem razão nem causa. Um a um, o narrador convoca lugares e personagens da cidade onde o seu sonho ganha forma, tão arbitrários e intemporais como aquela apetitosa receita de sarrabulho recitada pela mulher do senhor Casimiro ao narrador e ao seu amigo Tadeus Slowacki, que o narrador vai buscar ao reino dos mortos para partilhar um almoço e prolongar uma interrogação: porque é que a Isabel se matou? E arbitrário é também o lugar para onde o narrador se há-de dirigir, mais tarde, para encontrar Isabel, a Casa do Alentejo. Mas, para já, terminado o seu despique com o fantasma do amigo polaco, o narrador tem sono, procura uma pensão, deita-se na cama, fecha os olhos e no sonho dentro do sonho vê o pai, ainda jovem, e evoca a dolorosa doença que, mais tarde, muito

conduce l'io narrante da una casa di campagna nel paesino di Azeitão fino a Lisbona, «deserta e torrida», a mezzogiorno, tutto avviene in portoghese, e per questo motivo la storia fu scritta direttamente nella nostra lingua, adottata dal narratore-autore per una sorta di necessità espressiva, perché gli pareva di dover scrivere in una «lingua che fosse un luogo di affetto e di riflessione».

Quando si accorge che l'appuntamento era stato fissato per mezzanotte e non per mezzogiorno, come credeva, al narratore restano dodici ore di tempo narrativo (che nulla ha a che vedere con il tempo cronologico, ma è determinato dal tempo onirico), durante le quali incontra un ragazzo drogado al giardino di Santos, si ferma al caffè Brasileira per comprare una bottiglia di champagne, si lascia coinvolgere in una confusa conversazione con un tassista e finisce per salire sul suo taxi e andare al cimitero dos Prazeres per comprare due camicie nuove capaci di assorbirgli il sudore. Lì ascolta la lettura del destino fattagli dalla Vecchia Zingara che gli vende le camicie: «Figlio, disse la vecchia, ascolta, così non può andare, non puoi vivere da due parti, dalla parte della realtà e dalla parte del sogno, così ti vengono le allucinazioni, sei come un sonnambulo che attraversa un paesaggio a braccia tese e tutto quello che tocchi entra a far parte del tuo sogno...».

Tutto ciò che è toccato dal narratore, scopre il narratore stesso, tende a diventare parte di un sogno, il suo sogno, e le frontiere del sogno sono indistinte, come tutti sappiamo, sebbene alcune delle cose che vi compaiono abbiano l'allucinante nitore che credevamo possibile solo nella realtà, ma che è un nitore iper-reale, una sorta di evidenza luminosa priva di ragione e di causa. Uno dopo l'altro, il narratore rievoca luoghi e personaggi della città dove il suo sogno prende forma, arbitrari e intemporali come quell'appetitosa ricetta del sarrabulho ripetuta dalla moglie del signor Casimiro al narratore e al suo amico Tadeus Slowacki, che il narratore va a prendere fin nel regno dei morti per poter pranzare con lui e prolungare così un vecchio interrogativo: perché Isabel si è uccisa? E arbitrario è anche il luogo in cui il narratore si dirigerà più tardi per incontrare Isabel, la Casa do Alentejo. Ma intanto, una volta conclusa la sua resa dei conti con il fantasma dell'amico polacco, al narratore viene sonno, cerca una pensione, si mette a letto, chiude gli occhi e nel sogno dentro il sogno vede suo padre, ancora giovane, e ne rievoca la dolorosa

mais tarde, lhe roubará a voz e a vida. Porém, a conversa passa-se em português, ainda que o pai do narrador, toscano de nascimento, não falasse outra língua senão a sua materna. E esta particularidade, que Tabucchi dirá mais tarde ser «a questão fundamental do meu romance escrito em português», define a alteridade linguística que move a narrativa e lhe define o real significado onírico e, porventura, simbólico.

Outra mudança de plano – ou de sonho, porque os sonhos avançam aos saltos, ao sabor daquilo que Freud intuía (nele, tudo eram intuizioni) ser o papel do inconsciente no «trabalho do sonho» – leva-o ao Museu de Arte Antiga para ver um quadro, *As Tentações de Santo Antão*; mas entre-tém-se na conversa com o *barman* do museu, prova uma espécie de *cocktail* que ele lhe prepara, consegue uma cunha para visitar o quadro que lhe interessa já depois do encerramento do museu e depara com um pintor que copia, por encomenda de um milionário texano, pormenores magnificados do painel de Bosch. É ele que, casualmente, lhe dá a chave da última mensagem que Tadeus lhe entregou, quando ainda moribundo: o que o consome é o vírus do remorso.

Passemos entre parêntesis um outro sonho, o que o leva a Cascais para visitar uma casa mais ou menos assombrada, pelo menos pela imaginação do narrador, onde ele viveu durante um ano, há muitos anos. Este episódio daria toda uma outra história, que não cabe aqui explorar.

Voltemos a Lisboa, como ele, rapidamente, porque espera-o o encontro prometido com Isabel, na Casa do Alentejo. Aguarda-o o *maître*, que, entre algumas divertidas observações gastronómicas, lhe propõe uma partida de bilhar. O narrador ecoa, em tom interrogativo, a frase final de um texto de Alexandre O'Neill: «É proibido o macê?» O *maître* responde, condescendente: «O macê não é proibido [...] mas se o senhor rasgar o pano tem de pagá-lo». O macê é uma tacada arriscada e difficilissima, executada com o taco na perpendicular do pano de feltro da mesa; mas com a irreverência própria do sonho, o narrador aventura-se ao macê, ligeiramente toldado por um porto muito fino que o *maître* trouxera para a ocasião. Mas a tacada resulta, com admiração do *maître* e surpresa do próprio narrador. No sonho, o que nos é fisicamente impossível torna-se real, sei lá, ganhar o prémio da montanha na Volta a Portugal, saltar de uma escarpa de trinta metros num voo perfeito para dentro de água, conseguir

malattia che, più tardi, molto più tardi, gli ruberà la voce e la vita. Però la conversazione si svolge in portoghese, sebbene il padre del narratore, toscano di nascita, non parlasse altra lingua oltre a quella materna. E questa particolarità, che Tabucchi dirà più tardi essere «la questione fondamentale del mio romanzo scritto in portoghese», definisce l'alterità linguistica che muove la narrazione e ne restituisce il reale significato onirico e forse anche simbolico.

Un altro cambio di programma – o di sogno, perché i sogni avanzano a salti, al gusto di ciò che Freud intuiva (tutto in lui era intuizione) essere il ruolo dell'inconscio nel «lavoro onirico» – lo porta al Museo de Arte Antiga a vedere un quadro, *Le tentazioni di Santo Antonio*; ma si intrattiene a chiacchierare con il barman del museo, assaggia una specie di cocktail che quello prepara per lui, riesce a ottenere una raccomandazione per poter vedere il quadro che gli interessa dopo la chiusura del museo e si imbatte in un pittore che, su commissione di un milionario texano, copia dettagli ingranditi della pala di Bosch. È lui che, casualmente, gli dà la chiave dell'ultimo messaggio che Tadeus, ancora moribondo, gli ha lasciato: a consumarlo è il virus del rimorso.

Citiamo fra parentesi un altro sogno, quello che lo porta a Cascais per visitare una casa più o meno stregata, perlomeno dall'immaginazione del narratore, che ci visse per un anno, tanti anni prima. Questo episodio aprirebbe tutta un'altra storia che qui non esploreremo.

Torniamo invece velocemente a Lisbona, come lui, perché lo attende l'incontro promesso con Isabel, nella Casa do Alentejo. Lo attende il *maître*, il quale, fra una divertente osservazione gastronomica e l'altra, gli propone una partita a biliardo. Il narratore riecheggia in tono interrogativo la frase finale di un testo di Alexandre O'Neill: «Me lo passa un massé?» Il *maître* risponde condiscente: «Certo che glielo passo... basta che non strappi il panno altrimenti lo paga». Il massé è un colpo rischioso e difficilissimo, eseguito con la stecca perpendicolare al panno di feltro del biliardo; ma, con l'irriverenza tipica del sogno, il narratore azzarda un massé, lievemente offuscato da un raffinato porto che il *maître* aveva stappato per l'occasione. E il colpo risulta vincente, con stupore del *maître* e sorpresa dello stesso narratore. Nel sogno, ciò che ci risulta fisicamente impossibile diventa reale. Chissà, forse anche vincere la tappa di montagna nel Giro del Portogallo, tuffarsi da uno scoglio di trenta metri in volo perfetto fino in

um macê improvável numa mesa de bilhar da Casa do Alentejo. Conseguir o macê é o passe de mágica, a dádiva do sonho, que faz aparecer Isabel à porta da Casa do Alentejo, como o narrador apostara consigo mesmo. Em sonho, que imediatamente se dilui. Do encontro e de Isabel, se existiram, nada ficamos a saber, por agora: haverá que esperar por *Para Isabel*, romance que estava inédito à altura da sua morte, para acompanharmos a investigação que, se não elucida o mistério de Isabel, pelo menos nos encaminha na direcção do seu fantasma.

Eu acredito que há uma espécie de guião onírico, que predetermina a orientação de um sonho para a sua conclusão. O sonho é uma improvisação que nunca perde de vista o seu ponto final. Como a loucura de Hamlet, o sonho não é desprovido de método, ou, pelo menos, de objectivo, por muito aleatório que seja o seu desenvolvimento e ilógicos que sejam os desvios do seu encaminhamento.

De modo que, se o narrador viera a Lisboa para responder à convocatória do grande poeta, assim se encerrará o sonho do narrador. Não se entendem, porém, sobre quem convocou quem; mas não é descabido pensar que o narrador é o principal dinamizador do encontro, porque é ele que diz: «era eu que precisava de si, mas agora queria deixar de precisar, é só isso». Talvez não se entendam também sobre outras coisas, porque os tempos históricos de um e do outro são bem diferentes, e eles, as mentalidades, a cidade se alteraram com o correr das décadas. O encontro entre o narrador e o Convidado-Poeta é um anacronismo e é sob esse signo que se celebra o jantar tardio num restaurante pós-moderno de Alcântara, qualificativo que o Poeta não sabe o que é, embora, segundo o narrador, tenha contribuído remotamente para o aparecimento do conceito. Discutem e discordam; e conformam-se com a ementa *nouvelle cuisine*, que é o melhor que aquele sítio moderníssimo tem para lhes propor. E, após uma última confiança – a de que uma vez dançou com a namorada, ao som de uma canção antiga – o Poeta desaparece na noite, sobre a qual trona, impassível e eterna, a mesma lua que lhe iluminava os passeios à beira-rio com a sua sempre-noiva. É o *Libera me* do narrador, no termo deste *Requiem* cantado a diversas vozes, que se reconduzem, afinal, a um único sonho.

Talvez olhar a lua, astro tutelar da prosa ficcional de Tabucchi, seja a única coisa real neste

acqua, riuscire a fare un massé improbabile su un tavolo da biliardo alla Casa do Alentejo. Fare il massé è il tocco di bacchetta magica, il regalo del sogno, quello che fa comparire Isabel sulla porta della Casa do Alentejo, proprio come il narratore aveva scommesso con se stesso. In un sogno che immediatamente svanisce. Dell'incontro e di Isabel, se mai sono esistiti, non verremo a sapere nulla, almeno per ora: bisognerà aspettare *Per Isabel*, romanzo rimasto inedito al momento della morte dello scrittore. È lì che possiamo seguire l'indagine che, se non chiarisce il mistero di Isabel, perlomeno ci incammina verso il suo fantasma.

Credo ci sia una sorta di sceneggiatura onirica che predetermina l'orientamento di un sogno fino alla sua conclusione. Il sogno è un'improvvisazione che non perde mai di vista il suo punto di approdo. Come nella pazzia di Amleto, nel sogno c'è del metodo, o perlomeno c'è un obiettivo, per quanto aleatorio sia il suo sviluppo e illogici i recessi del suo percorso.

Insomma, se il narratore era venuto a Lisbona per rispondere alla chiamata del grande poeta, è così che dovrà chiudersi il sogno del narratore. I due però non si intendono su chi aveva invitato chi; ma non è assurdo pensare che il principale fautore di quell'incontro sia il narratore, perché è lui che dice: «ero io ad aver bisogno di lei, però adesso vorrei smettere di avere bisogno, tutto qui». Forse non si intendono neanche su altri punti, perché i tempi storici dell'uno e dell'altro sono molto diversi ed essi stessi, le mentalità, la città, tutto è cambiato con il passare dei decenni. L'incontro tra il narratore e il Convidado-Poeta è un anacronismo ed è sotto questo segno che si celebra la cerimonia della tardiva cena in un ristorante post-moderno del quartiere di Alcântara, attributo di cui il Poeta ignora il significato, sebbene, secondo il narratore, abbia contribuito remotamente a farne sorgere il concetto. Discutono e discordano; e si adattano al menu *nouvelle cuisine*, che è quanto di meglio quel posto modernissimo abbia da offrire. E dopo un'ultima confidenza – secondo la quale una volta avrebbe ballato con la sua innamorata al suono di una vecchia canzone – il Poeta scompare nella notte sulla quale troneggia, impassibile ed eterna, la stessa luna che gli illuminava le passeggiate sul fiume assieme alla sua eterna fidanzata. È il *Libera me* del narratore, nel finale di questo *Requiem* cantato a più voci, che alla fine si riconducono tutte a un unico sogno.

deslumbrante repositório de invenções e reminiscências transfiguradas, em que Lisboa figura como uma outra dimensão da realidade, um catálogo de referências transformadas em sonho pela arte narrativa de Antonio Tabucchi ou pelo destino fatal do seu narrador, que vive para ilustrar a profecia da Velha Cigana: tudo o que ele toca vem para dentro do sonho. A cidade torna-se uma sucessão de aparições fantasmáticas de pontos reais nos quais o *grande* sonho do narrador episodicamente se ancora, para logo partir em qualquer outra direcção. Não por acaso, nem sequer tabucchiano, vem à memória o axioma de Calderón, porque na escrita de Tabucchi «la vida es sueño» – como ele recorda na nota preliminar a *Pequenos Equívocos sem Importância*. Lisboa é assim uma espécie de grande bolsa de reabastecimento da identidade onírica do narrador. Mas, longe de sair desta prova diminuída, a cidade agiganta-se na nossa percepção, porque é como se ela comandasse tudo, numa espécie de predestinação que move o narrador rumo a coisa nenhuma real. Em *Requiem*, Lisboa é a sua própria presença sonhada e, tal como nos pormenores do painel de Bosch copiados pelo pintor, magnificada e tornada mais que real. Uma alucinação, também ela, a nossa alucinação.

Forse guardare la luna, astro tutelare della prosa narrativa di Tabucchi, è l'unica cosa reale in questo affascinante ricettacolo di invenzioni e reminiscenze trasfigurate, in cui Lisbona appare come un'altra dimensione della realtà, un catalogo di riferimenti tramutati in sogno dall'arte narrativa di Antonio Tabucchi o dal destino fatale del suo narratore, il quale vive per illustrare la profecia della Vecchia Zingara: tutto ciò che tocca entra nel sogno. La città diventa una successione di apparizioni fantasmatiche di punti reali ai quali il *grande* sogno del narratore episodicamente si ancora, per poi subito salpare verso altre destinazioni. Non a caso, caso neanche tanto tabucchiano, torna in mente l'assioma di Calderón, perché nella scrittura di Tabucchi «la vida es sueño» – come Tabucchi stesso ricorda nella nota introduttiva a *Piccoli equivoci senza importanza*. Lisbona è dunque una sorta di grande borsa per il rifornimento di identità onirica del narratore. Eppure, lungi dall'uscire ridimensionata da questa prova, la città si ingigantisce nella nostra percezione, perché è come se dominasse tutto, in una sorta di predestinazione che spinge il narratore verso un nulla reale. In *Requiem* Lisbona è la sua stessa presenza sognata e, proprio come nei dettagli della pala di Bosch copiati dal pittore, viene ingrandita e resa più che reale. Un'allucinazione anch'essa. La nostra.

## **Mulher de Porto Pim – ou um livro de fronteira**

Gustavo Rubim

Quem as leu dificilmente terá esquecido as primeiras linhas do Prólogo que Antonio Tabucchi escreveu para o livro *Mulher de Porto Pim*, e que aqui vou relembrar a partir da edição Difel, traduzida por Maria Emília Marques Mano (não traz data, salvo a do original italiano, 1983, mas creio que é de 1986):

Tenho uma grande afeição pelos honestos livros de viagens e deles fui sempre um assíduo leitor. Têm a virtude de oferecer um *alhures* teórico e plausível ao nosso *onde* imprescindível e maciço. Mas uma elementar lealdade obriga-me a pôr de sobreaviso quem porventura esperasse deste livrinho um diário de viagem, género que pressupõe tempestividade de escrita ou uma memória impermeável à imaginação que a memória produz – qualidades que devido a um paradoxal sentido do real desisti de perseguir. Tendo chegado a uma idade em que me parece mais digno cultivar ilusões do que veleidades, resignei-me ao fado de escrever segundo a minha índole. (P. 7)

A microteoria que Tabucchi enuncia sobre os «livros de viagens» comporta, logo de início, duas componentes interessantes. Primeira, a sua enunciação a partir de uma experiência de leitura, e não de escrita, leitura de prazer experimentada por alguém que não tem dificuldade em expor os seus prazeres culturais. Segunda, a ligação imediata dos «livros de viagens» ao traçado de uma fronteira, aquela que dividiria entre um *alhures* que esses livros oferecem e um *onde* que é o da experiência comum, dir-se-ia quotidiana, dos leitores desses livros quando não estão ocupados ou desocupados a lê-los (ou, eventualmente, a escrevê-los). Nesta ideia, sendo «honestos», os «livros de viagens» provêm da cultura e formam uma parte especialmente apreciável dessa cultura que é literária por definição: a relação de «grande afeição» pela tradição dos «livros de viagens» exprime, da parte de Tabucchi, uma relação feliz com a própria literatura, sendo que literatura equivale aqui ao que Barthes tinha descrito em 1973 como «texto de prazer», quer dizer, «aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura.»

## **Donna di Porto Pim – ovvero un libro di frontiera**

Gustavo Rubim

È difficile che chi abbia letto le prime righe del prologo che Antonio Tabucchi scrisse per *Donna di Porto Pim* le abbia dimenticato:

Ho molto affetto per gli onesti libri di viaggio e ne sono sempre stato un assiduo lettore. Essi posseggono la virtù di offrire un *altrove* teorico e plausibile al nostro *dove* imprescindibile e massiccio. Ma un'elementare lealtà mi impone di mettere in guardia chi si aspettasse da questo piccolo libro un diario di viaggio, genere che presuppone tempestività di scrittura o una memoria inattaccabile dall'immaginazione che la memoria produce – qualità che per un paradossale senso di realismo ho desistito dal perseguire. Giunto a un'età in cui mi pare più dignitoso coltivare illusioni che velleità, mi sono rassegnato al destino di scrivere secondo la mia indole.

La microteoria che Tabucchi enuncia sui «libri di viaggio» implica, già in partenza, due componenti interessanti. In primo luogo, la sua enunciazione sulla base di un'esperienza di lettura e non di scrittura, lettura di piacere provato da qualcuno che non ha nessuna difficoltà a rivelare i propri piaceri culturali. In secondo luogo, il legame immediato fra i «libri di viaggio» e il tracciato di una linea di frontiera, quella che dividerebbe un *altrove* offerto da questi libri e un *dove* che è quello dell'esperienza comune, diremmo quotidiana, dei lettori di quegli stessi libri quando non sono occupati o disoccupati a leggerli (o, eventualmente, a scriverli). Secondo questa idea, essendo «onesti», i «libri di viaggio» provengono dalla cultura e formano un qualcosa di particolarmente godibile di questa cultura che è per definizione letteraria: quel «molto affetto» per la tradizione dei «libri di viaggio» esprime, da parte di Tabucchi, un rapporto felice con la letteratura stessa, dove letteratura equivale qui a ciò che Barthes aveva descritto nel 1973 come «testo di piacere», ossia «quello che soddisfa, appaga, dà euforia; quello che viene dalla cultura, non rompe con essa, è legato a una pratica *confortevole* della lettura.» È il motivo per cui la teoria della frontiera fra il «nostro *dove*» e l'«*altrove*» offerto dai «libri di viaggio» non presuppone né incita a una traversata difficile, scomoda, perturbante o inquietante:

É a razão pela qual a teoria da fronteira entre o «nosso onde» e o «alhures» oferecido pelos «livros de viagens» não pressupõe nem instiga qualquer travessia difícil, desconfortável, perturbadora ou inquietante: o *alhures* dos livros é «teórico e plausível», ou, por outras palavras, é seguro, pode-se visitá-lo assiduamente sem incorrer em grandes riscos e, em particular, sem correr o risco de perder de vista o *onde* que, antes de mais, é «imprescindível».

Desses livros, porém, o presente livro tem o cuidado de demarcar-se. Nova fronteira, portanto, que Tabucchi traça entre o seu «livrinho» e a expectativa de quem nele projetasse «um diário de viagem» com as suas particulares regras de composição literária, aqui definidas pela combinação de duas relações: uma com o tempo («tempestividade de escrita»), outra com a memória e com a imaginação em simultâneo (poder de exercer «uma memória impermeável à imaginação que a memória produz»). Mas o cuidado de Tabucchi, se pararmos um pouco para pensar neste ponto, parece ele mesmo quase inoportuno. Afinal, de onde viria a tal expectativa de «um diário de viagem»? Quem a pode criar e como e porquê? Que há antes desse Prólogo que seja capaz de desencadear tal projeção de género? Aparentemente, nada. Nada, salvo o título, que é tudo o que há antes do Prólogo: *Mulher de Porto Pim*. Mas o que haverá, no título *Mulher de Porto Pim*, que possa criar a expectativa diarística? No parágrafo seguinte, Tabucchi evoca quase só o título *Impressions d'Afrique*, do livro de Raymond Roussel, e será mais uma vez para dele (e da sua «musa majestosa») se demarcar, mas esse é justamente um título capaz, por si só, de produzir a expectativa de um diário de viagem que depois defrauda. Ora, *Mulher de Porto Pim* não é de modo nenhum um título do tipo de *Impressions d'Afrique*. É muito mais parecido, por exemplo, com *Nocturno Indiano*, de que não se fica a esperar, só por lê-lo antes de começar a ler o romance que intitula, que este venha a reportar, hora a hora, uma noite na Índia (nem sequer se espera, aliás, que relate uma história ocorrida durante a noite ou necessariamente situada na Índia). O que poderia, então, desencadear a expectativa do diário de viagem seria, no título (supondo que só o título pode estar aqui em causa), unicamente a referência a Porto Pim e, eventualmente, através dela, a evocação do arquipélago açoriano ou de uma das suas

*altrove* dei libri è «teorico e plausibile» o, in altre parole, è sicuro, lo si può visitare assiduamente senza correre grandi rischi e, in particolare, senza correre il rischio di perdere di vista il *dove* che è, prima di tutto, «imprescindibile».

Da questi libri, però, il presente libro tiene a smarcarsi. Nuova frontiera, dunque, che Tabucchi traccia tra il suo «piccolo libro» e l'aspettativa di chi in esso volesse proiettare un «diario di viaggio» con le sue particolari regole di composizione letteraria, qui definite dalla combinazione di due rapporti: uno con il tempo («tempestività di scrittura»), un altro con la memoria e con l'immaginazione in simultanea (il potere di applicare «una memoria inattaccabile dall'immaginazione che la memoria produce»). Ma l'intento di Tabucchi, se ci fermiamo un attimo a riflettere su questo punto, pare esso stesso quasi inopportuno. Alla fin fine, da dove deriverebbe questa aspettativa di «un diario di viaggio»? Chi potrebbe crearla, come e perché? Cosa c'è prima di quel prologo che sia in grado di azionare questa proiezione di genere? Apparentemente nulla. Nulla, salvo il titolo, che poi è tutto ciò che abbiamo prima del prologo: *Donna di Porto Pim*. Ma cosa ci sarà mai nel titolo *Donna di Porto Pim* tale da poter creare l'aspettativa diaristica? Nel paragrafo successivo, Tabucchi evoca quasi soltanto il titolo del libro di Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, e lo fa ancora una volta per distanziarsene (dal libro e dalla sua «musa maestosa»), ma questo è appunto un titolo capace, di per sé, di produrre l'aspettativa di un diario di viaggio che alla fine ci inganna. Ebbene, *Donna di Porto Pim* non è affatto un titolo dello stesso tipo di *Impressions d'Afrique*. È molto più simile, per esempio, a *Nocturno indiano*, di cui non ci si aspetta, semplicemente leggendolo prima di iniziare la lettura del romanzo, di trovarvi una relazione, ora dopo ora, di una notte trascorsa in India (non ci si aspetta neppure che racconti una storia trascorsa in una notte o necessariamente ambientata in India). La sola cosa dunque in grado di creare l'aspettativa del diario di viaggio nel titolo (supponendo che solo il titolo sia qui chiamato in causa) è il riferimento a Porto Pim ed eventualmente, attraverso tale riferimento, l'evocazione dell'arcipelago delle Azzorre o di una sua parte (in questo caso, l'isola di Faial). Un semplice indizio di geolocalizzazione, l'uso di un toponimo, insomma, e perlomeno alcuni lettori finirebbero per aspettarsi che *Donna di Porto Pim* sia qualcosa del tipo *Le isole sconosciute*<sup>1</sup> di Antonio Tabucchi, il quale

partes (a ilha do Faial, neste caso). Um simples índice de localização, o uso de um topónimo, em suma, e pelo menos alguns leitores ficariam à espera de que *Mulher de Porto Pim* fosse qualquer coisa como *As Ilhas Desconhecidas* de Antonio Tabucchi, que se apressa a desfazer o equívoco. Dir-se-ia, então, que os «livros de viagens», estando de algum modo no horizonte de *Mulher de Porto Pim*, impõem a Tabucchi a regra ou tradição de honestidade que os caracteriza. Tanto assim que o segundo parágrafo do Prólogo de imediato assegura que a hipótese contrária ao «diário de viagem» também não se verifica, isto é, e citando de novo Tabucchi, que «seria porém desonesto fazer passar estas páginas por pura ficção» (*ibid.*; itálico meu).

Nem diário de viagem, nem «pura ficção», mais uma fronteira que se desenha nesta dupla negativa preambular. E a cada fronteira traçada vamos sentindo que é como se aquela inócua destrinça entre o *onde* e o *alhures* contaminasse, afinal, toda a literatura, ou a mais elementar forma da literatura, e como se nada na literatura fosse realmente alheio ao gesto de produzir uma delimitação e uma distância, que é o gesto familiar dos «honestos livros de viagens». Mas voltemos ao Prólogo e ao seu modo de apresentar o «livrinho». Este seria «pura ficção» se não houvesse relação entre as páginas do livrinho e a experiência de efectivamente visitar um lugar designado, à semelhança do que teria sucedido com Raymond Roussel «que foi capaz de escrever as suas *Impressions d'Afrique* sem descer do seu iate» (*ibid.*). Mas há relação, explica Tabucchi: «De facto eu pus o pé em terra e este livrinho tem origem, além da minha disponibilidade para a mentira, num período de tempo passado nos Açores» (pp. 7-8). Fica-se um pouco perdido quando, na mesma frase, se usa a locução «de facto» e logo de seguida aquele que está a usá-la reconhece a sua própria «disponibilidade para a mentira», mas não é impossível conjugar os dois elementos de maneira a não se desmentirem mutuamente. Por exemplo, admitindo, muito dialecticamente, que a frase conjuga condições subjectivas com condições objectivas, ambas envolvidas no resultado que o livro constitui. Haver só a disponibilidade para a mentira ou só um «período de tempo passado nos Açores» não teria sido suficiente para gerar o livro tal como ele já existe. E, de resto, a mera «disponibilidade para a mentira» não impede ninguém de usar honesta e credivelmente a locução «de facto».

si affretta a dissipare l'equivoco. Si direbbe allora che i «libri di viaggio», trovandosi in qualche modo all'orizzonte di *Donna di Porto Pim*, impongano a Tabucchi la regola o la tradizione di onestà che li caratterizza. Al punto che il secondo paragrafo del prologo assicura subito che non è giusta nemmeno l'ipotesi contraria a quella del «diario di viaggio», vale a dire, citando ancora Tabucchi, che «sarebbe però *disonesto* spacciare queste pagine per pura finzione» (corsivo mio).

Né diario di viaggio, né «pura finzione», un'altra frontiera è tracciata in questa doppia negativa preliminare. E a ogni frontiera tracciata sentiamo che è come se quell'innocuo discrimine fra il *dove* e l'*altrove* contaminasse alla fine tutta la letteratura, o la forma più elementare di letteratura, e come se nulla in letteratura fosse veramente estraneo al gesto di stabilire un limite e una distanza, che è poi il gesto familiare degli «onesti libri di viaggio». Ma torniamo al prologo e al suo modo di presentare il «piccolo libro». Questo sarebbe «pura finzione» se non ci fosse alcun rapporto fra le sue pagine e l'esperienza di un'effettiva visita a un luogo prescelto, alla maniera di quel che sarebbe accaduto a Raymond Roussel «che fu capace di scrivere le sue *Impressions d'Afrique* senza scendere dal suo yacht». Ma c'è un rapporto, spiega Tabucchi: «Effettivamente io ho messo piede a terra e questo libretto trae origine, oltre che dalla mia disponibilità alla menzogna, da un periodo di tempo passato alle Azzorre.» Si resta un po' disorientati quando, nella stessa frase, si usa la locuzione «effettivamente» e, subito dopo, colui che la usa riconosce la sua «disponibilità alla menzogna», ma non è impossibile conciliare i due elementi in modo tale che non si smentiscano a vicenda. Per esempio ammettendo, assai dialetticamente, che la frase possa conciliare condizioni soggettive e condizioni oggettive, entrambe coinvolte nel risultato che il libro rappresenta. La sola esistenza di una certa disponibilità alla menzogna o solo un «periodo di tempo passato alle Azzorre» non sarebbero stati sufficienti a dar vita al libro così come esso è. Del resto, la mera «disponibilità alla menzogna» non impedisce a nessuno di usare onestamente e credibilmente la locuzione «effettivamente».

Per accelerare un po' la riflessione (e attenuare l'impazienza di chi ancora la sta ascoltando), potremmo dire, seguendo il prologo, che *Donna di Porto Pim* è un libro il quale, pur non essendo propriamente un libro o diario di viaggio,

Para acelerar um pouco a reflexão (e atenuar a impaciência de quem ainda a escuta), poderíamos dizer que, seguindo o Prólogo, *Mulher de Porto Pim* é um livro que, não sendo propriamente um livro ou um diário de viagem, não é um livro sem relação com uma viagem (aos Açores) e com os livros de viagens. É, por outras palavras, um livro que realiza de certa maneira aquilo que veio a ser o título dum volume que Tabucchi só publicou quase trinta anos depois de *Mulher de Porto Pim* e no qual, aliás, está incluído um texto extraído do livrinho mais antigo: refiro-me, obviamente, a *Viagens e Outras Viagens* (D. Quixote, 2013, tradução de Maria da Piedade Ferreira). Se levamos a sério a redundância deste outro título, a viagem é uma experiência ou uma operação de tal natureza que se pode combinar consigo mesma como se se combinasse com outra coisa. A viagem é o que já é outra coisa mesmo quando continua a ser a mesma – ou a ter o mesmo nome. Ou, pondo as coisas de maneira ligeiramente diferente: não obstante a honestidade dos «livros de viagens», a palavra «viagem» ou «viagens», que estrutura esses livros, regressa sempre a si mesma enquanto palavra, ainda quando pareça apontar insistentemente para qualquer coisa que está fora das palavras e longe das palavras que estou a escrever ou a proferir. É o tipo de palavra que se enrola tematicamente em si mesma ou, o que vai dar exatamente ao mesmo, que se desvia e se afasta de si mesma mal é inscrita ou enunciada. Daí, claro, a necessidade do prólogo, que pode ser este em pouco mais de três páginas breves, que Tabucchi redige para *Mulher de Porto Pim*, como pode ser a nota «Em Três Linhas», que Raul Brandão escreveu a anteceder, a prologar o livro *As Ilhas Desconhecidas*. Daí, também, a necessidade de sublinhar «os temas» que dão substância à impossibilidade de alinhar *Mulher de Porto Pim* no domínio da «pura ficção» (afinal, outra forma de designar a literatura e, nesta ocasião, de colocar um livro dentro e fora da literatura ao mesmo tempo, deixando ao mesmo tempo esboçada e ativa essa fronteira das fronteiras, que é a relação dentro/fora), temas esses que, veremos já a seguir, nunca são, no entanto, simplesmente exteriores à linguagem e à escrita. Cito:

Os temas de que trata [o livrinho] são fundamentalmente as baleias, que mais do que animais parecem metáforas; e também os naufrágios, que na sua aceção de actos falhados e malogros parecem

non è però neanche un libro privo di rapporti con un viaggio (alle Azzorre) e con i libri di viaggio. In altre parole, è un libro che in qualche modo realizza quel che sarà il titolo di un volume pubblicato da Tabucchi quasi trent'anni dopo *Donna di Porto Pim* e nel quale, fra l'altro, è incluso un testo estratto dal libro più vecchio: mi riferisco ovviamente a *Viaggi e altri viaggi*. A voler prendere sul serio la ridondanza di quest'altro titolo, il viaggio è un'esperienza o un'operazione di tale natura che si può abbinare a se stessa come se si abbinasse ad altro. Il viaggio significa già altro di per sé. O ancora, ponendo le cose in maniera leggermente diversa: nonostante l'onestà dei «libri di viaggio», la parola «viaggio» o «viaggi», che struttura questi libri, rimanda sempre a se stessa in quanto parola, anche quando sembrerebbe indicare insistentemente qualcosa che è fuori e distante dalle parole che sto scrivendo o proferendo. È il tipo di parola che si avvolge tematicamente su di sé oppure, il che è lo stesso, che si sposta e si allontana da sé non appena inscritta o pronunciata. Ne consegue, è chiaro, la necessità del prologo, che può essere, come questo, di poco più di tre paginette, scritto da Tabucchi per *Donna di Porto Pim*, come può essere la nota «In tre righe» che Raul Brandão scrisse come prologo del suo *Le isole sconosciute*. Ne deriva, fra l'altro, la necessità di sottolineare «i temi» che sostanziano l'impossibilità di allineare *Donna di Porto Pim* nell'ambito della «pura finzione» (un altro modo, alla fin fine, di descrivere la letteratura e, in questa occasione, di collocare un libro contemporaneamente all'interno e al di fuori della letteratura, lasciando allo stesso tempo abbozzata e attiva questa frontiera delle frontiere, cioè il rapporto fra il dentro e il fuori), temi questi che, vedremo in seguito, non sono mai semplicemente esterni al linguaggio e alla scrittura. Cito:

Suoi [del piccolo libro] argomenti sono fundamentalmente le balene, che più che animali sembrerebbero metafore; e insieme i naufragi, che nella loro accezione di atti mancati e fallimenti sembrerebbero altrettanto metaforici. [...] Se ho parlato di balene e di naufragi è solo perché alle Azzorre essi godono di una inequivocabile concretezza.

Ossia, senza la concretezza delle Azzorre e senza il «periodo di tempo» lì trascorso, non ci sarebbe materiale tematico per questo piccolo libro che effettivamente, pur così piccolo, si divide in due parti intitolate «Naufragi, relitti, passaggi,



igualmente metafóricos. [...] Se falei de baleias e de naufrágios foi apenas porque nos Açores ambos gozam de uma inequívoca concretude. (P. 8)

Ou seja, sem o concreto açoriano e o «período de tempo» que no meio dele foi passado, não haveria matéria temática para este livrinho que, de facto, apesar de tão pequeno, se divide em duas partes intituladas «Naufrágios, destroços, passagens, distâncias» (a primeira) e «De baleias e baleeiros» (a segunda). O livro determinado pelo lugar e pela experiência do lugar: poderia ser uma definição ou metadefinição dos «livros de viagens», que, neste sentido, são todos realistas desde muito antes de haver um movimento literário realista e continuam a sê-lo muito depois do ocaso ou da extinção desse movimento (ou dessa escola). Mas, ao mesmo tempo, como não notar que baleias e naufrágios são logo, na percepção de Antonio Tabucchi, matérias metafóricas, intrinsecamente metafóricas, para lá ou para cá da sua «inequívoca concretude» açoriana? É difícil dizer, neste ponto do Prólogo, se isto é assim por predisposição dos seres ou dos acontecimentos em causa (baleias e naufrágios), ou por força da «disponibilidade para a mentira» do escritor que decide fazer um livro (isto é, literatura) apenas ocupado com baleias e naufrágios. Com efeito, pode não ser verdade que baleias e naufrágios revelem potencialidade metafórica por causa daquilo que são, literal, concretamente: baleias e naufrágios. Mas aqui, como nos «honestos livros de viagens», são as próprias coisas que surgem na qualidade de livros em potência, de literatura já pré-configurada antes de estar escrito qualquer livro que dessas coisas se ocupe. Aquilo a que se chama literatura de viagens depende deste duplo jogo de traçar e invocar fronteiras que lembram a distância que vai de qualquer livro para o mundo em que ele nasce, por um lado, e de suspender a própria eficácia de qualquer fronteira que se queira traçar entre o que pertence e o que não pertence à esfera e aos poderes da linguagem e da escrita, por outro lado. Traçar e suspender fronteiras: fazer depender um livro de alguma coisa que está fora dele e existe sem ele (é preciso, portanto, passar ao livro, escrever), ao mesmo tempo que se insinua a característica já literária, já em si mesma metafórica daquilo que, por isso mesmo, se oferece, enquanto tema, à conversão em livros que, por sua vez, irão oferecer (recordo que é esse o verbo de Tabucchi)

lontananze» (la prima) e «Di balene e balenieri» (la seconda). Il libro determinato dal luogo e dall'esperienza del luogo: potrebbe essere una definizione o metadefinizione dei «libri di vaggio» che, in questo senso, sono sempre stati realisti ben prima che esistesse un movimento letterario realista, e lo sono ancora molto dopo il tramonto o l'estinzione di questo movimento (o di questa scuola). Ma come non notare, allo stesso tempo, che balene e naufragi diventano subito, nella percezione di Antonio Tabucchi, materie metaforiche, intrinsecamente metaforiche, al di là o al di qua della loro «inequivocabile concretezza»? È difficile dire, a questo punto del prologo, se questo è così per predisposizione degli esseri o degli eventi in causa (balene e naufragi), o per via della «disponibilità alla menzogna» dello scrittore che decide di fare un libro (cioè letteratura) fatto solo di balene e naufragi. In effetti, potrebbe non essere vero che balene e naufragi rivelino delle potenzialità metaforiche a causa di ciò che letteralmente e concretamente sono: balene e naufragi. Ma qui, come negli «onesti libri di viaggio», sono le cose stesse che appaiono in qualità di libri potenziali, di letteratura configurata prima ancora che sia scritto un qualunque libro che se ne occupi. Quel che chiamiamo letteratura di viaggio dipende da questo doppio gioco di tracciare e invocare frontiere che ricordano la distanza che passa fra un qualunque libro e il mondo in cui esso nasce, da un lato, e dall'altro di sospendere l'efficacia stessa di qualsivoglia frontiera fra ciò che appartiene e ciò che non appartiene alla sfera e ai poteri del linguaggio e della scrittura. Tracciare e sospendere frontiere: far dipendere un libro da qualcosa che è fuori dal libro e che esiste senza di esso (bisogna dunque passare al libro, scriverlo), insinuando allo stesso tempo la caratteristica già letteraria, di per sé metaforica, di ciò che, proprio per questo motivo, si offre in quanto tema alla conversione in libri che, a loro volta, offriranno (ricordo che è questo il verbo usato da Tabucchi) ai lettori un *altrove* «teorico e plausibile» (ossia un immaginario). Senza questo doppio movimento non ci sarebbero «onesti libri di viaggio».

Le Azzorre, con naufragi e balene, sono dunque l'*altrove* che, tra finzione e viaggio, regge un libro come *Donna di Porto Pim*. Il quale è una raccolta di testi fra cui il quasi ultimo, che dà il titolo all'insieme ed è, nello specifico titolo completo, «una storia»: «Donna di Porto Pim. Una storia». In concreto si tratta della storia di una menzogna,

aos leitores um *alhures* «teórico e plausível» (ou seja, um imaginário). Sem este duplo movimento não haveria «honestos livros de viagens».

Os Açores, com naufrágios e baleias, são, assim, o *alhures* que sustenta esse livro entre ficção e viagem que é *Mulher de Porto Pim*. Livro que é uma coleção de textos, entre os quais o quase último que dá título ao conjunto do livro e é, no seu específico título completo, «uma história»: «Mulher de Porto Pim. Uma história» (pp. 84-93). É, aliás, concretamente, a história de uma mentira, como ficamos a saber no último parágrafo desse conto faialense (e desculpem o eventual *spoiler*). O autor ouviu um homem contar a história de um crime que garante ter cometido («a verdadeira história de Lucas Eduíno, que matou com o arpão a mulher que julgava sua, em Porto Pim», p. 93), mas, no derradeiro parágrafo, depois de reproduzir o que ouviu e os termos e a circunstância em que o ouviu, conclui: «Ah, só numa coisa não me tinha mentido, descobri-o no processo. Chamava-se mesmo [a mulher supostamente assassinada pelo narrador local] Yeborath. Se isso pode ter importância» (*ibid.*). Por outras palavras, não é certo que tenha importância o facto de este conto poder ter outro título, por exemplo: «Yeborath. Uma história», visto que Yeborath é o nome da mulher de Porto Pim e esse nome seria, segundo o narrador-autor, a única coisa verdadeira na história da mulher de Porto Pim, que, em tudo o mais, seria uma história falsa contada por alguém que, como Tabucchi, mostraria notável «disponibilidade para a mentira» (*les beaux esprits se rencontrent*). Mas, sem querer fornecer qualquer interpretação para este mecanismo de escolha de um título que poderia perfeitamente ser outro (mecanismo esse que substitui um nome próprio por uma perífrase), defendo que isso mostra, em *Mulher de Porto Pim* e provavelmente em toda a escrita de Tabucchi, a inequívoca e indubitável importância dos títulos. O título da história da mulher de Porto Pim, tomado na sua inteireza, é, por exemplo, o contraponto do título de um texto, aliás o primeiro, da primeira parte do livro: «Pequenas Baleias Azuis Que Passeiam nos Açores. Fragmento de Uma História» (pp. 21-28). Ora, sucede que este fragmento (e seria fragmento porque, explica o Prólogo, nem o autor do livro conhece «o antes e o depois da história», p. 9) acaba por contar exatamente a história de um título que fica em falta ou, noutra versão possível, de um título indecível.

come veniamo a sapere nell'ultimo paragrafo di questo racconto dall'isola di Faial (e chiedo scusa per lo *spoiler*). L'autore ha sentito un uomo raccontare la storia di un delitto che assicura di aver commesso («la vera storia di Lucas Eduino, che uccise con l'arpione la donna che aveva creduto sua, a Porto Pim»), ma nell'ultimo paragrafo, dopo aver ripetuto quello che ha sentito nei termini e nelle circostanze in cui lo ha sentito, conclude: «Ah, su una sola cosa lei non mi aveva mentito. Lo scopersi al processo. Si chiamava davvero [la donna che si suppone assassinata dal narratore locale] Yeborath. Se questo può contare qualcosa.» In altre parole, non è detto che abbia importanza il fatto che questo racconto possa avere un altro titolo, per esempio: «Yeborath. Una storia», visto che Yeborath è il nome della donna di Porto Pim e questo nome sarebbe, secondo il narratore-autore, l'unica cosa vera nella storia della donna di Porto Pim, che in tutto il resto sarebbe una storia falsa raccontata da qualcuno che, come Tabucchi, rivelerebbe una notevole «disponibilità alla menzogna» (*les beaux esprits se rencontrent*). Ma, senza voler fornire alcuna interpretazione per questo meccanismo di scelta di un titolo che potrebbe tranquillamente essere un altro (meccanismo che sostituisce un nome proprio con una perífrasi), affermo che questo rivela, in *Donna di Porto Pim* e probabilmente in tutta l'opera di Tabucchi, l'inequivocabile e indubitabile importanza dei titoli. Il titolo della storia della donna di Porto Pim, preso nella sua interezza, è per esempio il contrappunto del titolo di un testo, il quale oltretutto è il primo della prima parte del libro: «Piccole balene azzurre che passeggiano alle Azzorre. Frammento di una storia». Succede che questo frammento (e sarebbe frammento perché, spiega il prologo, nemmeno l'autore del libro conosce «il prima e il dopo della storia») finisce per narrare esattamente la storia di un titolo che manca o, in un'altra versione possibile, di un titolo indecidibile.

Ma procediamo per parti. Incluso nella sezione che riguarda i naufragi, questo frammento narra la breve storia di un viaggio in barca (probabilmente verso l'isola di Pico) intrapreso da una sorta di coppia letteraria. È un punto importante, perché introduce nel libro, in maniera esplicita e distinta, un'altra condizione necessaria all'esistenza del libro di viaggio, ossia il mezzo di trasporto. È inutile tuttavia cercare tanto nella critica letteraria che ultimamente si occupa di libri di viaggio l'analisi del

Mas vamos por partes. Incluído na parte que diz respeito a naufrágios, este fragmento conta a história curta de uma travessia de barco (provavelmente em direcção ao Pico) feita por uma espécie de casal literário. É um ponto importante, porque introduz no livro, de maneira explícita e proeminente, outra condição necessária para haver livros de viagens, ou seja, o *meio de transporte*. É escusado, porém, procurar muito na crítica literária que ultimamente se ocupa de livros de viagens a análise do meio de transporte e da sua função na definição do género (é raro haver quem o destaque), uma vez que essa crítica tende a preocupar-se apenas com aquilo que é transportado e que, na sua óptica mais difundida, é essencialmente ideologia (veja-se, a título de mero exemplo, *The Cambridge Introduction to Travel Writing*, de Tim Youngs, publicado em 2013). Ora, o meio de transporte, o barco e a duração desta viagem de barco, é essencial a este fragmento e ao modo como encena a relação de um casal que, ao fim do trajecto, que não é longo, já não será exactamente o mesmo casal que era no início. E o episódio que melhor exhibe essa diferença é o do momento, quase final, em que a mulher pergunta ao homem escritor que a acompanha, «como se se tivesse lembrado de repente de uma pergunta esquecida, tens o título para a comédia?, não mo disseste» (p. 27). Ele responde que rejeitou a centena de títulos que já lhe ocorreram e pergunta pela razão do interesse dela por esse título. Ela confessará que «estava a pensar num título possível», mas, supondo que fosse «muito frívolo», acabará por não o revelar e dirá que, além de dezoito «num repertório importante», «não tem nada a ver com o tema». À insistência do dramaturgo («talvez seja genial») ela furta-se dizendo «Parvoíces [...], é uma ideia absolutamente peregrina» (pp. 27-28). Se um título é o nome de um texto (e, em certo sentido, não é mais nada), como é que esta ficção em que uma mulher, numa viagem de barco, se recusa a oferecer um título a um escritor de comédias a quem só falta o título, pode ser, como escreve Tabucchi no Prólogo, «uma espécie de naufrágio» (p. 9)?

A pergunta é tanto mais interessante quanto, na verdade, nada parece ter a ver com o facto, que se diria quase etnográfico, de haver pequenas baleias azuis que passeiam nos Açores.

mezzo di trasporto e della sua funzione nella definizione del genere (è raro che qualcuno lo metta in rilievo), dato che questa critica tende a preoccuparsi solo di quello che è trasportato e che, nella sua ottica più diffusa, è essenzialmente ideologia (si veda, a titolo di mero esempio, *The Cambridge Introduction to Travel Writing*, di Tim Youngs, edito nel 2013). Ebbene, il *mezzo di trasporto*, la barca e la durata di questo viaggio in barca è essenziale a questo frammento e al modo in cui mette in scena il rapporto di una coppia che, alla fine del percorso, non lungo, non sarà esattamente la stessa coppia dell'inizio del viaggio. E l'episodio che meglio esibisce questa differenza è quello del momento, quasi finale, in cui la donna chiede all'uomo scrittore che la accompagna «come se si fosse ricordata all'improvviso di una domanda dimenticata, ce l'hai il titolo della commedia?, non me l'hai detto» (p. 27). Lui risponde di aver scartato centinaia di titoli che gli erano venuti in mente e le chiede poi il motivo di questo suo interesse per il titolo. La donna confessa: «pensavo a un titolo possibile», ma, credendo che fosse «troppo frivolo», finisce per non rivelarlo e dirà che, oltre a stonare «in un cartellone impegnativo», «non c'entra niente con l'argomento». Su insistenza del dramaturgo («magari è geniale») lei svicola dicendo «Sciocchezze [...], è un'idea assolutamente peregrina.» (P. 27) Se un titolo è il nome di un testo (e, in un certo senso, non è nient'altro), come può questa finzione – in cui una donna, in viaggio su una barca, si rifiuta di offrire un titolo a uno scrittore di commedie a cui manca solo quello – essere, come scrive Tabucchi nel prologo, «una sorta di naufragio»?

La domanda è tanto più interessante quanto, in realtà, non pare aver nulla a che fare con l'esistenza, che si direbbe quasi etnografica, di piccole balene azzurre che passeggiano alle Azzorre.

#### NOTA

<sup>1</sup> Riferimento al libro dello scrittore portoghese Raul Brandão (1867-1930), che parla delle isole degli arcipelaghi di Madeira e Azzorre (N.d.T).

## Evocação de Antonio Tabucchi

Nuno Júdice

O que distingue um escritor? Aquilo que me parece responder a esta questão é: causar surpresa no leitor. E quando num escritor se cruzam literatura e ensino, a surpresa é dupla pela sua capacidade de nos dar novas visões de conhecimentos que pareciam imutáveis e definitivos.

O meu convívio com Antonio Tabucchi não foi muito frequente mas, em cada um dos nossos encontros, pude aperceber-me da sua inteligência e da forma como captava o essencial da literatura e dos acontecimentos. Tive o privilégio de estar com ele em Florença, em sua casa, e de acompanhar a sua instalação parisiense num pequeno mas magnífico apartamento de Saint-Germain-des-Prés – talvez a sua segunda, ou terceira, pátria. E foi em Paris, em Março de 2003, que assisti ao curso que deu no Collège de France, tabernáculo da cultura por onde passaram todos os grandes nomes da literatura e do ensino franceses e internacionais. O título intrigou-me: «Selenófilos e selenófobos na poesia europeia do século xx». Para mim, a lua era Soares de Passos (o do «Vai alta a Lua. Na mansão da morte / Já meia-noite com vagar soou...») – mas o seu curso começou com Mário de Sá-Carneiro e nunca ouvi lições tão precisas, na sua agudeza interpretativa, como essas que foram dadas para um anfiteatro completamente cheio.

E foi ele, também, que me levou a um outro lugar improvável, que não frequentava desde os meus tempos da faculdade: o Ginjal, em Cacilhas onde se passavam filmagens de *Requiem*, e que tinha uma das mais belas perspectivas de Lisboa que bem merece reabilitação. Foi uma excepção porque, habitualmente, encontrámo-nos em sítios menos insalubres, como a quinta da Arrábida da Ana e do Júlio onde se fazia um almoço estival por onde passavam Júlio Pomar, Bartolomeu Cid, Gérard Castello-Lopes, Pedro Tamen, entre outros, ou na sua casa lisboeta em que tive oportunidade de comprovar os seus dotes de cozinheiro.

Tive também múltiplas ocasiões de assistir a intervenções suas em que manifestou a sua intransigência perante qualquer atentado à dignidade do escritor e ao seu aproveitamento para fins que não fossem os da literatura. Falarei, em relação ao primeiro aspecto, do que se passou

## Evocazione di Antonio Tabucchi

Nuno Júdice

Cosa contraddistingue uno scrittore? La risposta alla domanda mi pare sia questa: sorprendere il lettore. E quando in uno scrittore si incrociano letteratura e attività accademica, la sorpresa è doppia per la sua capacità di offrirci nuovi punti di vista su nozioni che ci parevano immutabili e definitive.

Non ho incontrato Antonio Tabucchi molto spesso, ma in ciascuno dei nostri incontri mi sono reso conto della sua intelligenza e del modo in cui, della letteratura e degli eventi, sapeva cogliere l'essenziale. Ho avuto il privilegio di stare con lui a Firenze, a casa sua, e di seguire il suo trasloco parigino in un piccolo ma magnifico appartamento di Saint-Germain-des-Prés – forse la sua seconda o terza patria. E proprio a Parigi, nel marzo del 2003, potei assistere al corso che tenne presso il Collège de France, tempio della cultura da cui sono passati tutti i grandi nomi della letteratura e dell'accademia non solo francesi ma anche internazionali. Mi intrigava il titolo: «Selenofili e selenofobi nella poesia europea del sec. xx». Per me, la luna era Soares de Passos (quello di «Alta è la luna! nel palazzo della morte / Già mezzanotte lentamente scocca...») – ma il suo corso si aprì con Mário de Sá-Carneiro, e mai più ho sentito lezioni così precise, nel loro acume interpretativo, come queste che si svolgevano in un anfiteatro tutto esaurito.

Fu lui, inoltre, a portarmi in un altro luogo improbabile, che non frequentavo dai tempi dell'università: il Ginjal, a Cacilhas, dove erano in corso le riprese di *Requiem*, da cui si godeva di uno dei più bei panorami di Lisbona e che certamente merita una riqualificazione urbanistica. Fu un'eccezione, perché abitualmente ci incontravamo in luoghi meno insalubri, come la casa di campagna di Ana e Júlio, a Arrábida, dove si preparavano pranzi da cui passavano, fra gli altri, Júlio Pomar, Bartolomeu Cid, Gérard Castello-Lopes, Pedro Tamen; oppure nella sua casa di Lisbona, dove ebbi modo di saggiare le sue doti di cuoco.

Ci furono tante altre occasioni per assistere ad alcuni suoi interventi in cui manifestò la sua intransigenza dinanzi a ogni tipo di attentato alla dignità dello scrittore e al suo sfruttamento per fini estranei alla letteratura. Per quanto riguarda il primo aspetto, dirò di quel che successe alla

na Feira do Livro de Frankfurt em que Tabucchi foi convidado não só na sua qualidade de estudioso pessoano mas também de escritor da língua portuguesa uma vez que fora autor do *Requiem*, escrito directamente em português, entrando num grupo em que encontramos outros grandes autores europeus, como Milan Kundera, que trocou a sua língua checa pelo francês.

Fazia parte do programa um diálogo entre ele e Cardoso Pires. A curiosidade era muita, mas foi preciso esperar. O problema, tanto quanto me lembro, que levou a que só começasse uma meia hora depois da hora prevista, foi que o moderador não fazia ideia das pessoas que tinha ao seu lado. Parece que tal era habitual – a função desses moderadores seria divertir a audiência com algumas graças, sendo a presença dos escritores um intervalo no meio da sua actuação para animar o público. Tendo percebido isso, Antonio pôs o homem de lado e a conversa decorreu entre os dois escritores, em português, e sem dar lugar a desvios para esses jogos sociais que ele detestava.

O que o Antonio aceitou em Frankfurt onde a referência comum aos escritores era a língua portuguesa sem mais adjectivos, já recusou no Salão do Livro de Paris em que o quiseram colocar no capítulo da lusofonia. Publicou no *Le Monde* um texto bastante crítico dessa tentativa de manter o conceito de Império através de uma união linguística; e se virmos hoje o que se passa no mundo da língua portuguesa, talvez ele tenha tido razão antes de tempo: os países ganham em afirmar as suas diferenças e as suas individualidades em vez de procurarem uma unidade artificial que decorre acima de tudo de imposições políticas.

Esta sua relação com o mundo e a realidade fez com que Tabucchi tivesse uma presença activa na imprensa italiana, denunciando a deriva dos tempos de Berlusconi e não hesitando em tomar posições que lhe valeram muitos ataques, como sucedeu quando denunciou a perseguição aos ciganos em Florença. Também a situação portuguesa e o que se passou numa esquadra, com a decapitação de um preso, deu origem ao romance *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro*. Esta coragem como é evidente ganhou-lhe inimigos e incompreensão, tanto mais que tudo se passou num período em que progressivamente os intelectuais, no sentido antigo do termo, iam abdicando de tomar posições públicas.

Fiera del Libro di Francoforte, a cui Tabucchi fu invitato non solo in qualità di studioso di Pessoa, ma anche in quanto scrittore in lingua portoghese, per aver scritto *Requiem* direttamente in portoghese, entrando a far parte di un gruppo nel quale troviamo altri grandi autori europei, come Milan Kundera, che scambiò la sua lingua ceca con il francese.

Era in programma un dialogo fra lui e José Cardoso Pires. La curiosità era tanta, ma bisognava aspettare. Il problema che, da quel che ricordo, ritardò di mezz'ora l'inizio dell'evento era che il moderatore non aveva la minima idea di chi fossero le persone al suo fianco. A quanto pare, la cosa era abituale: questi moderatori avevano la funzione di divertire il pubblico con qualche battutina, mentre la presenza degli scrittori era solo un intervallo nel loro spettacolo di intrattenimento del pubblico. Essendosene accorto, Antonio mise il signore da parte e così poté svolgersi la conversazione fra i due scrittori, in portoghese, senza dirottare su certi giochini di società che egli detestava.

Ciò che Antonio accettò a Francoforte, dove il punto di riferimento comune agli scrittori era la lingua portoghese, senza altri aggettivi, rifiutò poi al Salone del Libro di Parigi, in cui vollero inserirlo alla voce «lusofonia». Pubblicò su *Le Monde* un articolo piuttosto critico su questo tentativo di tenere in vita il concetto di Impero attraverso un'unione linguistica. Se guardiamo oggi a quel che succede nel mondo della lingua portoghese forse concludiamo che ha avuto ragione in anticipo: i paesi hanno da guadagnare se affermano le loro differenze e la loro individualità piuttosto che cercare un'unità artificiale, che dipende soprattutto da imposizioni politiche.

Questo suo rapporto con il mondo e la realtà determinò la presenza attiva di Tabucchi nella stampa italiana, con la denuncia della deriva berlusconiana e senza esitare nel prendere certe posizioni che gli attirarono molte critiche, come quando denunciò la persecuzione degli zingari a Firenze. Anche la situazione portoghese e ciò che avvenne presso un comando di polizia, con la decapitazione di un cittadino in stato di fermo, diede origine al romanzo *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. Questo coraggio, come è evidente, gli procurò nemici e incompreensione, tanto più che tutto ciò avveniva in un periodo in cui progressivamente gli intellettuali, nel senso che si dava una volta alla parola, rinunciavano a prendere posizione nel dibattito pubblico.

A sua relação com Portugal, a partir da descoberta que fez de Fernando Pessoa, pode ter servido como uma forma de encontrar um espaço, ou melhor, «uma língua que fosse um lugar de afecto e de reflexão», como diz na nota que antecede a edição de *Requiem* em Portugal. Sendo talvez demasiado óbvio, o primeiro ponto que queria notar é o paralelismo na construção deste romance com o «Inferno» de Dante no plano simbólico da sua divisão em 9 capítulos, tantos quantos os círculos infernais na *Divina Comédia*. O narrador, tal como Dante, desce ao inferno – sendo este o verão lisboeta, num fim de Julho, para encontrar o «gajo», isto é, o «grande poeta, talvez o maior poeta do século vinte» que «morreu há muitos anos». E para o fazer ele abandona o «paraíso» que era Azeitão, onde passava férias, para vir a Lisboa onde «o sol dardejava, o sol do fim de Julho». A analogia torna-se mais visível quando o próprio narrador se vê como sombra e acentua a sua saída do mundo dos vivos:

E olhei aos meus pés a silhueta da minha sombra, e também me pareceu absurda, incongruente, não tinha sentido, era uma silhueta curta, esmagada pelo sol do meio-dia, e foi então que me lembrei: ele tinha marcado às doze, mas talvez quisesse dizer doze da noite, porque os fantasmas aparecem à meia-noite.

Torna-se claro, logo de início, que esta tentação de reviver o Inferno dantesco vai ser contrariada pelo racionalismo do narrador que vai contra a própria evidência da situação infernal. Mas não há dúvida que o Inferno é sobretudo um modelo, no sentido de estrutura narrativa, para a construção em 9 capítulos do *Requiem*. O narrador faz a mesma descida ao longo de sucessivos encontros ao longo desse inferno lisboeta, até se encontrar finalmente com algo que pode ser a sombra, o fantasma, a alucinação, de um Pessoa saído desse túmulo para juntos celebrarem o Requiem – pondo a hipótese, claro, de que «o meu Convidado», como é designado o personagem, seja efectivamente o Pessoa. Não sendo nunca dado o seu nome – as sombras talvez não o tenham – ele vai dando sinais claros da sua identificação com o poeta: responde em inglês ao criado, sendo que este diz chamar-se Mariazinha, o que lhe serve para falar de António Botto – «*Botto wasn't merry*, disse ele, *he was an aesthete, it's not the same thing*»; e confessa, para surpresa do narrador, que aprendera a dançar «com um livrinho que se chamava *O Dançarino*

Possiamo dire che la sua relazione con il Portogallo, sin dalla sua scoperta di Fernando Pessoa, può essere servita a trovare uno spazio, o meglio, «una lingua che fosse luogo di affetto e di riflessione», come dice nella nota che precede l'edizione portoghese di *Requiem*. A rischio di essere forse troppo ovvio, il primo punto che vorrei far notare è il parallelismo nella costruzione di questo romanzo con l'Inferno di Dante sul piano simbolico della sua divisione in nove capitoli, tanti quanti sono i cerchi infernali nella *Divina Commedia*. Il narratore, proprio come Dante, scende all'inferno – che è l'estate di fine luglio a Lisbona, per incontrare il «tizio», vale a dire «un grande poeta, forse il più grande poeta del ventesimo secolo» che «è morto ormai da tanti anni». E per fare questo abbandona il «paradiso» che era Azeitão, dove trascorreva le vacanze, per venire a Lisbona dove «Il sole dardeggiava, il sole di fine luglio». L'analogia diventa più visibile quando lo stesso narratore si vede come ombra e acentua la sua uscita dal mondo dei vivi:

E adocchiai ai miei piedi la mia ombra, e anche lei mi parve assurda e incongrua, non aveva senso, era un'ombra corta, appiattita dal sole di mezzogiorno, e fu allora che ricordai: lui aveva fissato per le dodici, ma forse voleva dire le dodici di notte, visto che i fantasmi appaiono a mezzanotte.

È chiaro fin dall'inizio che questa tentazione di rivivere l'Inferno dantesco sarà contrastata dal razionalismo del narratore che va contro l'evidenza stessa della situazione infernale. Tuttavia, ciò che si fa via via evidente è che l'Inferno è un modello di struttura narrativa per la costruzione in nove capitoli di *Requiem*. Il narratore compie la stessa discesa in questo inferno lisbonese attraverso una serie di incontri successivi, fino a incontrare finalmente qualcosa che potrebbe essere l'ombra, il fantasma, l'allucinazione di un Pessoa venuto fuori dalla tomba affinché potessero insieme celebrare il Requiem – ciò ammettendo l'ipotesi, chiaro, che «il mio Convidato», come è denominato il personaggio, sia effettivamente Pessoa. Pur non essendo mai dato esplicitamente il suo nome – le ombre forse non hanno nome – lui di tanto in tanto dà segni chiari che indicano trattarsi del poeta: risponde in inglese al cameriere, il quale dice di chiamarsi Mariazinha, pretesto per parlare di António Botto – «*Botto wasn't merry*, disse lui, *he was an aesthete, it's different*»; e confessa, con sorpresa del narratore, di aver imparato a ballare «con un libriccino che si chiamava *Il ballerino*

*Moderno*» para dançar com a namorada, a quem escrevia poemas e cartas.

O livro termina num cais onde o narrador, para fugir do Inferno da Lisboa estival e sugerindo o embarque para um outro espaço, entra num barco em direcção ao ar mais fresco e paradisíaco da quinta de onde tinha partido, no início do livro, para fazer a travessia lisboeta que o leva a encontrar, antes do fantasma de Pessoa, um outro morto, Tadeus Waclaw Slowacki, de quem visita a campa modesta no cemitério dos Prazeres. É curiosa esta analogia que Tabucchi faz das suas deambulações pela Lisboa literária com a *Divina Comédia*, encontrando para além de Pessoa a sombra de Salazar, isto é, um Presidente do Conselho que aparece em diversas ocasiões, como mancha impossível de apagar num país em que se aproxima o fim do seu regime. E na conclusão, tal como Dante vê as estrelas ao sair do inferno, o narrador, já na quinta, despede-se:

Boa noite, disse, ou melhor: adeus. A quem ou a quê estava a dizer adeus? Não sabia bem, mas era o que me apetecia dizer em voz alta. Adeus e boa noite a todos, repeti. Encostei a cabeça para trás e pus-me a olhar para a lua.

Compreende-se agora o que terá levado Tabucchi a estudar os poetas selenitas, talvez para entender, através dos outros, o que o fascina nessa lua, embora com as precauções que Tadeus aponta à Mulher do Senhor Casimiro que lhes preparou umas papas de sarrabulho:

eu cá por mim sempre preferi o material ao imaginário, ou melhor, sempre gostei de atear o imaginário com o material, imaginário sim mas com prudência, mesmo o imaginário colectivo, era preciso dizê-lo ao senhor Jung, antes do imaginário vem o cibinho

isto é, a comida.

Os círculos que o trazem a Portugal vão-se apertando, a partir dos primeiros livros em que o país ocupa as esferas mais distantes de Goa em *Nocturno Indiano*, dos Açores da *Mulher de Porto Pim*, tal como o tempo também segue o seu caminho desde a época de Pessoa de *Os Últimos Três Dias de Fernando Pessoa* ou de *Requiem*, até ao início do fascismo em *Afirma Pereira*, ou à democracia policial de *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro*. Sempre um Portugal que oscila entre o paraíso de um imaginário constituído pela literatura e os aspectos infernais de uma sociedade que vem desde a Ditadura até

*moderno*» che insegnava a chi scriveva poesie e lettere d'amore come ballare con la fidanzata.

E per fuggire dall'Inferno della Lisbona estiva il libro si conclude su un molo, che suggerisce l'imbarco verso un altro spazio, entrare in una barca che va verso l'aria più fresca e paradisiaca della casa di campagna da dove era partito, all'inizio del libro, per attraversare Lisbona nel viaggio che lo porta a incontrare, prima del fantasma di Pessoa, un altro morto, Tadeus Waclaw Slowacki, di cui visita la modesta tomba nel cimitero *dos Prazeres*. Curiosa questa analogia che Tabucchi crea fra il suo girovagare per la Lisbona letteraria e la *Divina Commedia*, incontrandovi, oltre a Pessoa, anche l'ombra di Salazar, vale a dire un Presidente del Consiglio che appare in varie occasioni come macchia indelebile in un paese che si avvicina alla fine del suo regime. Nel finale, come Dante vede le stelle quando esce dall'inferno, il narratore, già di ritorno alla casa di campagna, si congela:

Buonanotte, dissi, o meglio: addio. A chi, o a che cosa, stavo dicendo addio? Non lo sapevo bene, ma era quel che mi andava di dire ad alta voce. Addio e buonanotte a tutti, ripetei. Reclinai il capo all'indietro e mi misi a guardare la luna.

Si capisce ora cosa avrà spinto Tabucchi a studiare i poeti seleniti, forse per capire, attraverso gli altri, che cos'è che affascina in questa luna, sia pur con tutte le precauzioni che Tadeus ricorda alla Moglie del Signor Casimiro, che gli ha preparato le *papas de sarrabulho*<sup>1</sup>:

per quel che mi riguarda io ho sempre preferito il materiale all'immaginario, o meglio mi è sempre piaciuto ravvivare l'immaginario con il materiale, immaginario sì ma con giudizio, anche l'immaginario collettivo, bisognava cantarglielo chiaro al signor Jung, prima dell'immaginario viene la pappa

ossia il cibo.

I cerchi che lo portano fino in Portogallo si stringono. Si parte dai primi libri, quelli in cui il Portogallo occupa le sfere più distanti di Goa in *Notturmo indiano*, fino alle Azzorre di *Donna di Porto Pim*. Allo stesso modo il tempo segue il suo percorso dall'epoca del Pessoa di *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* o *Requiem* fino agli albori del fascismo in *Sostiene Pereira*, oppure alla democrazia poliziesca di *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. Sempre un Portogallo che oscilla fra il paradiso di un immaginario costituito dalla letteratura e gli aspetti infernali di una società che viene

esse regime dos pequenos autoritarismos que se prolongam num pós-25 de Abril já «corrigido» pelo 25 de Novembro.

O seu romance póstumo, o fascinante *Para Isabel*, apresenta uma construção em paralelo com *Requiem*: os mesmos 9 capítulos correspondendo aos mesmos círculos infernais, desta vez com a referência concreta a Dante dado que cada capítulo faz anteceder o título com o nome que vai de «Primeiro Círculo» a «Nono Círculo», seguido do nome dos narradores, femininos e masculinos. Também temos uma «Justificação em forma de Nota» em que é prestada homenagem a Hölderlin, antecedendo a citação que dele faz com uma referência à Lua que se encontrava antes de completar a sua última fase, o que o levou a sonhar:

Desejo sublinhar que naquela noite de Verão a minha imaginação me fez voar até Nápoles, porque nesse céu distante havia uma lua cheia. E era uma *luna rossa*.

O romance faz um périplo pelo fantasma do império, nos seus dois pólos opostos em termos simbólicos: Portugal e Macau. Portugal é visto no tempo do salazarismo, com as suas figuras sociais, do poder à oposição; e desta vez a viagem infernal, em que mais um vez Tadeus Waclaw Slowacki volta a surgir como alter ego irónico do narrador, é feita em direcção ao encontro com um outro fantasma, o do poeta Camilo Pessanha:

O poeta levantou-se. Estava nu, era esquelético. Cobriu-se com um lençol, como se fosse um senador romano, e exclamou: quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho, onde esperei morrer – meus tão castos lençóis.

É muito interessante esta forma de definir o personagem romanesco-biográfico através dos elementos recuperados da sua obra, num jogo de citações que procuram caracterizá-lo, e da imagem mítico-fotográfica que deles ficou. E o romance termina, tal como *Requiem*, com um encontro com a sombra presente de Isabel, num outrora-agora em que ela o conduz ao barco do regresso ao mundo real, e ao paraíso da Arrábida, numa nova citação do fim do «Inferno» dantesco:

Levantei os olhos para a abóbada celeste e vi uma estrela que reconheci. Pus-me a caminho. E nesse momento vi Isabel. Acenava com uma écharpe branca e estava a dizer-me adeus.

dalla dittatura e arriva a questo regime dei piccoli autoritarismi che si prolungano in un post-25 aprile già «corretto» dal 25 novembre.<sup>2</sup>

Il suo romanzo postumo, l'affascinante *Per Isabel*, presenta una costruzione parallela a quella di *Requiem*: gli stessi nove capitoli corrispondono agli stessi cerchi infernali, stavolta con un riferimento concreto a Dante, dato che il titolo di ciascun capitolo è preceduto da diciture che vanno da «Primo cerchio» a «Nono cerchio», seguiti dal nome, femminile o maschile, dei narratori. Abbiamo anche una «Giustificazione in forma di nota», in cui si presta omaggio a Hölderlin, facendo precedere la citazione da un riferimento alla Luna, che stava per compiere la sua ultima fase, cosa che lo portava a sognare:

Voglio sottolineare che in quella notte d'estate mi capitò di volare a Napoli con la fantasia, perché in quel cielo lontano c'era una luna piena. Ed era una luna rossa.

Il romanzo fa un percorso che attraversa il fantasma dell'impero nei suoi due poli opposti in termini simbolici: Portogallo e Macao. Il Portogallo è visto al tempo del salazarismo, con le sue figure sociali, dal potere all'opposizione; e questa volta il viaggio infernale – in cui, ancora una volta, Tadeus Waclaw Slowacki ricompare come alter ego ironico del narratore – si muove andando incontro a un altro fantasma, quello del poeta Camilo Pessanha:

Il poeta si alzò. Era nudo, era scheletrico. Si coprì con un lenzuolo come se fosse un senatore romano ed esclamò: chi sporcò, chi strappò i miei lenzuoli di lino dove volevo morire, i miei casti lenzuoli?

È molto interessante questo modo di definire il personaggio romanesco/biografico attraverso gli elementi recuperati dalla sua opera, un gioco di citazioni che cercano di caratterizzarlo, così come attraverso l'immagine mitico-fotografica che ne è rimasta. E il romanzo termina, proprio come *Requiem*, con un incontro con l'ombra presente di Isabel, un'ora-e-sempre in cui lei lo guida fino alla barca che farà ritorno al mondo reale e al paradiso di Arrábida, in una nuova citazione del finale dell'Inferno dantesco:

Io alzai gli occhi verso la volta celeste e vidi una stella che riconobbi. Mi incamminai. E in quel momento vidi Isabel. Sventolava una sciarpa bianca e mi stava dicendo addio.



Talvez metaforicamente esse adeus de Isabel seja o adeus ao próprio mundo do romance que a última frase sottolinea. É um adeus que tem un lugar concreto nos dois romances: a Arrábida, onde se encontra a quinta e também o Portinho (sinédoque de Portugal em termos retóricos e fonéticos) que talvez se possa ler como a Ítaca desejada a que aporta esse Ulisses, viajante pelo mundo do imaginário embora con a precaução de não enveredar pelo labirinto dos símbolos de Jung. O mito tem roupagens humanas e concretas, e é isso que nos permite conviver con ele, acompanhados pelos muitos vinhos e pratos que vão enchendo as mesas da sua obra, enchendo-nos o paladar no sentido do gosto gastronomico, enquanto olhamos para as estrelas e as luas dos céus que a obra de Tabucchi oferece ao nosso paladar de leitores fascinados pela sua imaginação.

Forse metaforicamente quell'addio di Isabel è l'addio al mondo del romanzo sottolineato dall'ultima frase. È un addio che ha un luogo concreto in entrambi i romanzi: Arrábida, dove si trova la casa di campagna e anche il Portinho da Arrábida, il porticciolo (sinédoche del Portogallo in termini retorici e fonetici) che forse si potrebbe leggere come l'agognata Itaca a cui approda questo Ulisse, viaggiatore nel mondo dell'immaginario che tuttavia si guarda bene dall'infilarsi nel labirinto dei simboli di Jung. Il mito ha vesti umane e concrete, ed è ciò che ci permette di convivere con esso, accompagnati dai tanti vini e piatti che riempiono le tavole delle sue opere, riempiendoci anche il palato di sapori gastronomici, mentre guardiamo le stelle e le lune dei cieli che l'opera di Tabucchi offre al nostro palato di lettori affascinati dalla sua immaginazione.

**NOTE**

<sup>1</sup> Sorta di polenta a base di carne e sangue di maiale, la cui ricetta è descritta nelle pagine di *Requiem* (N. d. T.).

<sup>2</sup> Le date indicano l'inizio della Rivoluzione dei garofani (25 aprile 1974) e la fine (25 novembre 1975) del periodo più radicale di quella esperienza rivoluzionaria (N. d. T.).

## **L'amore di Pedro. Tempo e transcendência**

Rita Marnoto

1. Sem os povoados da Toscana por onde alastra insurreição anárquica e sonho, sem os frescos de San Marco, em passeios a Florença com o tio, ou sem a estação de Santa Maria Novella, à espera de Liuba, a obra de Antonio Tabucchi não seria a mesma. São lugares que constroem as páginas do escritor, num efeito de realidade que torna mais instigantes as vozes, as nuvens, as lágrimas e os rancores que neles se dizem, assim transformando esses mesmos lugares, bem conhecidos, em *loci* literários tabucchianos.

A sua obra também não seria a mesma sem a baía de Porto Pim, sem o cemitério dos Prazeres ou sem a clínica de Cascais donde Fernando Pessoa tenta falar ao telefone com Luigi Pirandello. Há que sublinhar, porém, que as formas e as imagens do horizonte antropológico português que a plasmam assumem características particularmente específicas, ao tocarem filões sustidos por tradições culturais arreigadas e profundas.

Mostra-o bem o conto «L'amore di Don Pedro», integrado no volume *I volatili del beato Angelico*, que saiu em 1987. Nesse conto, Antonio Tabucchi reescreve um dos mitos mais enraizados da cultura portuguesa, que tem na sua base um episódio histórico ocorrido no século XIV, e cuja tradição continua hoje bem viva: o mito de Pedro e Inês, também designado como mito inesiano. A densidade da sua infiltração, até à contemporaneidade, é explanada por Roberto Francavilla num ensaio recente, que significativamente intitula «Inês, fra storia e leggenda» (Francavilla 2017). «Topos medievale di grande impatto nell'immaginario popolare e nella costruzione dell'identità nazionale portoghese» (Francavilla 2017, p. 115), designa-o esse crítico, analisando o tratamento que dele fizeram Herberto Helder, Nuno Júdice e outros escritores portugueses da actualidade.

Um mito envolve um agregado de ideias e sentimentos que se vai cristalizando, ao mesmo tempo que os seus rizomas vão alastrando por entre motivos recorrentes, costumes ou modos gregários de sentir e de pensar. As suas potencialidades de significação localizada muito devem à disponibilidade para novas modelações que constantemente oferece. São reservadas, porém,

## **L'amore di Pedro. Tempo e trascendenza**

Rita Marnoto

1. Senza i paesini della Toscana, dove si propaga l'insurrezione anarchica e il sogno; senza gli affreschi di San Marco, nelle passeggiate a Firenze con lo zio; oppure senza la stazione di Santa Maria Novella, in attesa di Liuba, l'opera di Antonio Tabucchi non sarebbe la stessa. Sono luoghi che costruiscono le pagine dello scrittore, in un effetto di realtà che rende più galvanizzanti le voci, le nuvole, le lacrime e i rancori che vi si narrano, trasformando così quegli stessi luoghi, ben noti, in *loci* letterari tabucchiani.

Allo stesso modo, la sua opera non sarebbe la stessa senza la baia di Porto Pim, senza il cimitero *dos Prazeres* o senza la clinica di Cascais dove Fernando Pessoa cerca di parlare al telefono con Luigi Pirandello. Va tuttavia sottolineato che le forme e le immagini dell'orizzonte antropologico portoghese che la plasmano assumono caratteristiche del tutto specifiche, toccando dei filoni che si poggiano su tradizioni culturali radicate e profonde.

Lo dimostra bene il racconto *L'amore di Don Pedro*, facente parte del volume *I volatili del Beato Angelico*, pubblicato nel 1987. In questo racconto Antonio Tabucchi riscrive uno dei miti culturali portoghesi più radicati, il quale ha alla base un fatto storico avvenuto nel sec. XIV, la cui tradizione è ancora oggi vivissima: il mito di Pedro e Inês, noto anche come mito «inesiano». La densità della sua infiltrazione fino in epoca contemporanea è dipanata da Roberto Francavilla in un saggio recente, che significativamente si intitola «Inês, fra storia e leggenda» (Francavilla 2017). «Topos medievale di grande impatto nell'immaginario popolare e nella costruzione dell'identità nazionale portoghese» (Francavilla 2017, 115), lo definisce il critico analizzando il trattamento che ne fecero Herberto Helder, Nuno Júdice e altri scrittori portoghesi nostri contemporanei.

Un mito chiama in causa un insieme di idee e sentimenti che man mano si cristallizza, mentre i suoi rizomi si spandono fra motivi ricorrenti, costumi o modi gregari di sentire e di pensare. Le sue potenzialità di significazione localizzata devono molto alla disponibilità con cui costantemente si sottopone a nuove modellature. Sono tuttavia riservate a coloro che sanno guardare

àqueles que sabem olhar o seu fundo e nele são capazes de penetrar, para a partir daí o reescreverem, renovando-o e revivificando-o como mito. Antonio Tabucchi é um deles, pela forma como selecciona, agrega e reescreve mitemas de raízes longínquas.

2. Para ilustrar o lastro do mito de Pedro e Inês, em Portugal e noutros países e culturas, bastará recordar os 2318 itens coligidos por Adrien Roïg em *Inesiana ou Bibliografia Geral sobre Inês de Castro*, num elenco que está longe de ser exaustivo (Roïg 1986)<sup>1</sup>. As modalidades da sua difusão são variadíssimas e irradiantes, reparando-se por oito secções: bibliografia e história da literatura; história; poesia; camoniana; teatro; ópera e coreografia; ficção; viagens, iconografia, outros estudos e referências. Mais recentemente, a relativa bibliografia foi dilatada pelas páginas finais do ensaio dedicado por Maria Leonor Machado de Sousa a *Inês de Castro. Um Tema Português na Europa* (Sousa s. d.).

Anais, registos de arquivo e crónicas coevas são exactos (Menino & Costa 2019; Pimenta 2015). A 7 de Janeiro de 1355 Inês de Castro é degolada em Coimbra a mando do rei Afonso IV. Membro da família Castro, que detinha grande poder na Galiza e em Castela, a mãe de quatro filhos do príncipe herdeiro, Pedro, era sentida como uma ameaça à soberania portuguesa.

O relato é cruento e seco: «occidit rex alfonsus domnam agnetem colimbrie», «decolata fuit Doña Enes», regista o *Livro da Noa de Santa Cruz de Coimbra*, que remonta ao século XIV<sup>2</sup>. Contudo, a fonte histórica mais antiga, datada de 5 de Agosto daquele mesmo ano de 1355, sintomaticamente intitulada *Pacto de Amnistia e Concórdia*, contém informação mais abundante. Prende-se, em particular, com os factos ocorridos depois de 7 de Janeiro. O príncipe Pedro levava a cabo uma série de desacatos no Norte do país, fazendo estragos que foram sanados por esse acordo entre o velho rei e o seu filho. O cronista Fernão Lopes, ao historiar a sublevação, consagrará, na *Crónica do Senhor Rei Dom Pedro*, a sua designação como «desvairos», palavra já usada no *Pacto* e também reiterada por Rui de Pina e por Acenheiro. Se o príncipe tinha sede de poder, a rebelião armada permitiu-lhe obter, do longevo pai, a delegação para governar sectores-chave do reino. O mito associou porém o seu «desvairo» ao estado de desespero em que o assassinio de Inês o afundara.

a fundo e penetrare in esso, per poi riscriverlo, rinnovandolo e dandogli nuova vita come mito. Antonio Tabucchi è uno di questi, per il modo in cui seleziona, aggrega e riscrive mitemi che hanno radici lontane.

2. Per illustrare la traccia del mito di Pedro e Inês, in Portogallo e in altri paesi e culture, basterà ricordare le 2318 voci raccolte da Adrien Roïg in *Inesiana ou bibliografia geral sobre Inês de Castro*, un elenco che è tuttavia lontano dal risultare esaustivo (Roïg 1986)<sup>1</sup>. Le modalità della sua diffusione sono molto varie e sparse, e si dividono in otto sezioni: bibliografia e storia della letteratura; storia; poesia; studi su Luís de Camões; teatro; opera lirica e coreografia; narrativa; viaggi; iconografia; altri studi e riferimenti vari. Più di recente la bibliografia sulla materia si è arricchita delle pagine finali del saggio che Maria Leonor Machado de Sousa ha dedicato a *Inês de Castro. Um tema português na Europa* (Sousa s. d.).

Annali, archivi e cronache coeve sono precisi (Menino & Costa 2019; Pimenta 2015). Il 7 gennaio 1355 Inês de Castro viene decapitata, a Coimbra, su ordine del re Alfonso IV. Apparteneva alla famiglia Castro, che aveva grande potere in Galizia e in Castiglia, era madre di quattro figli del principe ereditario, Pedro, ed era considerata una minaccia alla sovranità portoghese.

Il racconto è cruento e secco: «occidit rex alfonsus domnam agnetem colimbrie», «decolata fuit Doña Enes», attesta il *Livro da Noa de Santa Cruz de Coimbra* («Libro dell’Ora Nona del Monastero di Santa Croce di Coimbra»), che risale al sec. XIV<sup>2</sup>. Tuttavia la fonte storica più antica, datata 5 agosto di quel 1355, significativamente intitolata *Pacto de amnistia e concórdia*, contiene un maggior numero di informazioni. Ha a che vedere in particolare con i fatti avvenuti dopo il 7 gennaio. Il principe Pedro aveva provocato una serie di disordini nel nord del Paese, danni che furono risanati solo da quell’accordo tra il vecchio re e suo figlio. Con il cronista Fernão Lopes, che parla di questa rivolta nella sua *Crónica do Senhor Rei Dom Pedro*, passerà alla storia la sua definizione di «desvairos» (follie), parola già usata nel *Pacto* e ripetuta anche da Rui de Pina e Acenheiro. Se il principe aveva sete di potere, la ribellione armata gli permise di ottenere, dal longevo genitore, la delega a governare settori chiave del regno. Il mito associò però la sua «follia» allo stato di disperazione in cui l’assassinio di Inês lo aveva sprofondato.

Nesse mesmo *Pacto*, o príncipe assume solenemente alguns compromissos. A rogo de sua mãe, a rainha Beatriz, «Perdoava e perdoou pera sempre a todollos que cõ ElRey chegarom e se acercarom en sa conpanha ao tempo da morte da dicta dona Enes e aos outros que el auya e Razouava por culpados». Apesar de ter ficado escrito que Pedro perdoava e perdoou os assassinos de Inês, a tradição não os quis perdoar, fazendo do desesperado amante protagonista de perseguições e vinganças sobre eles cruelmente exercidas.

Quando, no século XVI, o episódio passa da crónica à poesia, é para plasmar espaços bastante inovadores do processo dinâmico de evolução literária, o que ilustra a atractividade do seu tratamento. As primeiras obras que o modelam têm em comum a característica de assinalarem momentos inaugurais de novos géneros ou de novas formas literárias. Tanto as *Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Inês de Castro, que el-rei Dom Afonso, o quarto de Portugal, matou em Coimbra*, editadas no *Cancioneiro Geral* de 1516, como a *Carta que Henrique da Mota mandou a el-rei D. João o terceiro deste nome da cidade de Coimbra* (1528 ca.) se integram no filão das figuras além-túmulo. Este tipo de poesia, inspirada na *Commedia* de Dante e nos *Triumphs* de Petrarca, estava destinada, na Península Ibérica, a um êxito extraordinário. Além disso, as *Trovas* constituem um dos primeiros monólogos da literatura portuguesa, ao passo que a *Carta* é um exemplo prístino da combinação de prosa e verso, à maneira da *Vita nova* de Dante e da *Arcadia* de Sannazaro. Por sua vez, cabe à *Castro*, de António Ferreira, um papel essencial na modelação do mito, dada a mestria com que a força trágica do conflito é engrandecida por uma cadeia de contrapontos cénicos perfeitamente calibrados. A escolha do episódio de Pedro e Inês como matéria da primeira tragédia clássica renascentista da Península Ibérica ilustra bem o seu alcance antropológico e literário.

Nenhum dos citados autores se refere à coroação de Inês depois de morta. A sobreposição de uma extraordinária variedade de idiosincrasias fantasmagóricas, fortemente emocionais, ao relato essencial e conciso, fixado pelas crónicas, estava porém em acto. Terá sido Juan Timoneda, no *Romance de como el Rey de Portugal vengó la muerte de Isabel de Liar* (1573), a ficcionar a coroação de Inês como rainha, depois de morta. Inspirado pela ideia, o dramaturgo galego Jerónimo Bermúdez, tradutor da

Proprio in questo *Pacto* il principe si fa solennemente carico di alcuni impegni. Su richiesta di sua madre, la regina Beatrice, «Perdonava e perdonò per sempre tutti coloro che erano vicini a sua Maestà il Re al tempo della morte della citata donna Inês così come tutti gli altri che considerava colpevoli». Malgrado sia rimasto scritto che Pedro perdonava e perdonò gli assassini di Inês, la tradizione non li volle perdonare, facendo del disperato amante il protagonista di persecuzioni e vendette ai loro danni.

Quando, nel XVI secolo, l'episodio passa dalla cronaca alla poesia, serve a plasmare spazi piuttosto innovativi nel processo dinamico dell'evoluzione letteraria, prova evidente di quanto attraente fosse il suo trattamento. Le prime opere che lo modellano hanno in comune la caratteristica di segnare momenti inaugurali di nuovi generi o nuove forme letterarie. Sia le *Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Inês de Castro, que el-rei Dom Afonso, o quarto de Portugal, matou em Coimbra* («Strofe composte da Garcia de Resende alla morte di Donna Inês de Castro, che il re del Portogallo Don Alfonso IV uccise a Coimbra»), pubblicate nel *Cancioneiro geral* del 1516, sia la *Carta que Henrique da Mota mandou a el-rei D. João o terceiro deste nome da cidade de Coimbra* («Lettera che Henrique da Mota mandò al re Don Giovanni III dalla città di Coimbra», 1528 ca.) fanno parte del filone delle raffigurazioni oltretombali. Questo tipo di poesia, ispirato alla *Commedia* di Dante e ai *Triumphs* di Petrarca, era destinato ad avere, nella Penisola Iberica, un successo straordinario. Inoltre, le *Trovas* rappresentano uno dei primi monologhi della letteratura portoghese, mentre la *Carta* è un esempio pionieristico della combinazione di prosa e verso, alla maniera della *Vita nova* di Dante e dell'*Arcadia* di Sannazaro. A sua volta, tocca al dramma *Castro*, di António Ferreira, un ruolo essenziale nel plasmare il mito, data la maestria con cui la forza tragica del conflitto viene ingrandita da una catena di contrappunti scenici perfettamente calibrati. La scelta dell'episodio di Pedro e Inês come argomento della prima tragedia classica rinascimentale iberica illustra bene la sua portata antropologica e letteraria.

Nessuno degli autori citati si riferisce all'incoronazione di Inês dopo morta. La sovrapposizione di una straordinaria varietà di idiosincrasie fantasmagoriche, fortemente emotive, al racconto essenziale e conciso, fissato dalle cronache, era tuttavia in atto. Fu forse Juan Timoneda, nel

Castro de António Ferreira, fez dela tema da sua peça *Nise Laureada*. Pôs em cena a exumação do corpo de Inês, o seu casamento com Pedro e a sua coroação como rainha depois de morta. A ideia teve um certo sucesso, em particular em Espanha, devendo-se a Luis Vélez de Guevara uma das suas mais deslumbrantes dramatizações, no drama barroco *Reinar despues de morir* (Lisboa, 1652, ed. póstuma).

Um singular percurso faz desta peça um marco impreterível da associação do mito de Pedro e Inês a um outro mito (ou agregado de mitos), enraizado na cultura portuguesa, a mitologia da saudade, como a designa Eduardo Lourenço. Em *Reinar despues de morir* a ausência de Pedro é cantada por Inês com estes versos:

Saudade minha,  
quando te veria  
[...]

Para compreender melhor o alcance da referida associação, avancemos até inícios do século xx. Encontrava-se Justo Gómez Ocerín a preparar a edição crítica de *Reinar despues de morir*, quando escreveu a Carolina Michaëlis de Vasconcelos para lhe pedir informação sobre os ditos versos entoados por Inês. Gómez Ocerín, que foi diplomata, nunca veio a terminar tal edição. D. Carolina, essa, respondeu ao correspondente espanhol com um ensaio sobre a saudade que é também um marco para a interpretação do mito de Pedro e Inês: *A Saudade Portuguesa. Divagações Filológicas e Literar-Históricas em volta de Inês de Castro e do Cantar Velho 'Saudade Minha - ¿Quando Te Veria?'* (Vasconcelos 1922; 1.<sup>a</sup> ed.: 1914).

Já intimamente ligada ao sentimento do tempo, a história dos dois amantes mais indelevelmente o ficou.

3. O tempo inscreve-se em «L'amore di Don Pedro» como elemento basilare quer da sua organização diegética, quer das suas proposições metadieéticas, conforme Antonio Tabucchi o frisa desde o primeiro momento.

A limpidez que caracteriza a narrativa exprime-se na incisividade com que é inicialmente enunciada uma sequência de *loci*, o que se adequa de modo muito eficaz à dimensão breve do conto. As poéticas clássicas prescreviam esse recurso da *inventio*, para dar credibilidade ao contado, conquistando o leitor desde o primeiro momento. Assim: *locus a persona* («Un uomo, una donna», «L'amore», p. 854<sup>3</sup>), *locus a re*

*Romance de como el Rey de Portugal vengó la muerte de Isabel de Liar* («Romance di come il Re del Portogallo vendicò la morte di Isabel de Liar, 1573), a narrare l'incoronazione a regina di Inês dopo morta. Ispirato da quell'idea, il drammaturgo gallego Jerónimo Bermúdez, traduttore della tragedia *Castro* di António Ferreira, ne fece il tema del suo dramma *Nise Laureada* («Ines incoronata»). Mise in scena l'esumazione del corpo di Inês, il suo matrimonio con Pedro e la sua incoronazione a regina da morta. L'idea ebbe un certo successo, in particolare in Spagna, dove a Luis Vélez de Guevara si deve una delle sue più stupefacenti drammatizzazioni nel dramma barocco *Reinar despues de morir* («Regnare dopo la morte», Lisbona, 1652, ed. postuma).

Un percorso singolare fa di questo dramma una pietra miliare dell'accostamento del mito di Pedro e Inês a un altro mito (o aggregato di miti) radicato nella cultura portoghese, la mitologia della *saudade* così come la definisce Eduardo Lourenço. In *Reinar despues de morir* l'assenza di Pedro viene cantata da Inês con questi versi:

Saudade minha,  
quando te veria  
[...]

Per capire meglio la portata di tale accostamento facciamo un salto fino agli inizi del Novecento. Quando Justo Gómez Ocerín preparava l'edizione critica di *Reinar despues de morir*, scrisse a Carolina Michaëlis de Vasconcelos per chiederle delle informazioni su quei versi intonati da Inês. Gómez Ocerín, che era stato diplomatico, non concluderà mai quell'edizione. Carolina Michaëlis de Vasconcelos intanto rispose al suo interlocutore spagnolo con un saggio sulla *saudade* che è a sua volta una pietra miliare nell'interpretazione del mito di Pedro e Inês: *A saudade portuguesa. Divagações filológicas e literar-históricas em volta de Inês de Castro e do cantar velho* «Saudade minha - ¿Quando te veria?» («La *saudade* portoghese. Divagazioni filologiche e storico-letterarie intorno a Inês de Castro e all'antica canzone Saudade minha - ¿Quando te veria?» Vasconcelos 1922; 1.<sup>a</sup> ed. 1914).

Già intimamente allacciata al sentimento del tempo, la storia dei due amanti lo rimase di forma ancora più indelebile.

3. Il tempo si iscrive nel racconto *L'amore di Don Pedro* come elemento basilare sia della sua organizzazione diegetica, sia delle sue proposizioni

(«la passione e un'insensata rivincita»), *locus a loco* («Il greto candido del fiume Mondego che attraversa Coimbra»). Por sua vez, o *locus a tempore* é o que merece explicitação:

Il tempo, che come concetto è essenziale nella vicenda, è di scarsa importanza come misura cronologica: per dovere di cronaca dirò che si era, comunque, alla metà del secolo decimoquarto. («L'amore», p. 854)

Apresentado nestes termos, o tempo não quantitativo oferece-se como instigante enigma a descobrir. O seu andamento rectilíneo, mais liminarmente perceptível, é o que menos interessa ao escritor. Aliás, as remissões para os testemunhos do cronista, que vão pontuando a narrativa, são o expediente que confere valor de realidade a uma história que deslumbra pelos seus excessos. Assim se cria aquela intermitência interceptiva entre facticidade e imaginário, tão característica do universo tabucchiano<sup>4</sup>.

Uma outra componente dessa limpidez narrativa, dotada de uma incisividade quase geométrica, é a distinção entre o que na história de Pedro há de banal e de não banal. Comporta a sua eleição como protagonista da história, com o consequente destaque conferido à focalização da sua interioridade.

Reentram nos hábitos da época a realização de um casamento motivado por circunstâncias de estratégia política, a atitude de expectativa do príncipe, a aguardar a noiva vinda de Espanha, a respectiva chegada na companhia de um séquito, o fascínio de Pedro por uma das damas, dotada de particular elegância, que o integram, Inês de Castro, e a relação extramatrimonial que com ela manteve. Apesar de estarem em causa aspectos muito gerais, o escritor sabe seleccionar perfeitamente os ingredientes que mais cativaram uma tradição difusa, dispondo-os na sua sequência. A história documental diz que Inês frequentara a corte portuguesa anteriormente à chegada da noiva e seu irmão era amigo do príncipe. Mas também isso é para Antonio Tabucchi de escassa importância.

Quanto aos elementos não banais, o escritor distingue-os, com a mesma precisão, em dois tipos. O primeiro é a monogamia de Pedro, que se dedica totalmente a Inês. O segundo é a assunção da relação, morando em sua companhia na cidade de Coimbra, então capital do reino, e dela fazendo «la sua vera sposa» («L'amore», p. 855).

metadiegetiche, come Antonio Tabucchi sottolinea sin dal primo momento.

La limpidezza che caratterizza la narrativa si esprime nell'incisività con cui è inizialmente enunciata una sequenza di *loci*, il che risulta assai efficacemente adeguato alla dimensione breve del racconto. Le poetiche classiche prescrivevano questo ricorso alla *inventio* per dare credibilità alla narrazione, conquistando il lettore sin dal primo momento. Così: *locus a persona* («Un uomo, una donna», *L'amore*, 854<sup>3</sup>), *locus a re* («la passione e un'insensata rivincita»), *locus a loco* («Il greto candido del fiume Mondego che attraversa Coimbra»). A sua volta, il *locus a tempore* è quello che merita un'esplicitazione:

Il tempo, che come concetto è essenziale nella vicenda, è di scarsa importanza come misura cronologica: per dovere di cronaca dirò che si era, comunque, alla metà del secolo decimoquarto. (*L'amore*, 854)

Presentato in questi termini, il tempo non quantitativo si offre come stimolante enigma da risolvere. Il suo andamento rettilineo, totalmente percepibile, è ciò che meno interessa allo scrittore. I rimandi alla testimonianza del cronista che puntellano il racconto, inoltre, sono l'espedito che conferisce valore di realtà a una storia che stupisce per i suoi eccessi. Si crea così quell'intermittenza intercettiva tra fattualità e immaginario, così caratteristica dell'universo tabucchiano<sup>4</sup>.

Un'altra componente di questa limpidezza narrativa, dotata di un'incisività quasi geometrica, è la distinzione tra ciò che nella storia di Pedro è banale e ciò che non lo è. Comporta la sua elezione a protagonista della storia, con il conseguente rilievo dato alla focalizzazione della sua interiorità.

Rientrano nelle abitudini dell'epoca la realizzazione di un matrimonio motivato da circostanze di strategia politica, l'atteggiamento del principe in attesa della promessa sposa proveniente dalla Spagna, il rispettivo arrivo con la compagnia al seguito, il fascino che Pedro avverte per una delle dame che ne fanno parte, Inês de Castro, dotata di particolare eleganza, e la relazione extraconiugale che intreccia con lei. Malgrado siano in causa aspetti generali, lo scrittore sa selezionare perfettamente gli ingredienti che più attrassero una tradizione diffusa, disponendoli in sequenza. La storia documentale dice che Inês aveva già frequentato la corte portoghese prima dell'arrivo della promessa sposa, e che suo fratello era

As circunstâncias do assassinio são também elas descritte brevemente, com reenvio para um outro mitema, a «assenza del principe» («L'amore», p. 855). Foi introduzido na tradição literária por António Ferreira, na sua tragédia *Castro*, que não inclui um só diálogo em que Pedro e Inês contracenem, frente a frente. O reenvio para o testemunho do cronista que conta o trapasse de Inês continua a sugerir que é Cronos a guiar o tempo.

Os dados da história de Pedro e Inês estão pois lançados, com a manutenção dos seus nomes na língua que falavam a acentuar a vinculação da história ao mito português. O leitor italiano ou um leitor menos familiarizado com o episódio fica em posse da matéria que lhe permite contextualizar a narrativa e seguir o seu desenvolvimento.

Começa então a descrição dos «desvaios» de Pedro, cuja envolvente política Antonio Tabucchi descarta, remetendo-os para depois da morte de Afonso IV, quando é já rei, e enfatizando as suas motivações emocionais. O ritmo denso da prosa confere um forte impacto à cruel violência de que usa e aos requintes com que perpetra a vingança, procurando os idosos conselheiros do falecido rei e planificando com absoluta frieza todos os pormenores da sua tortura e do seu assassinio. Corresponde-lhe um estado de perturbação mental que nem sequer o deixa dormir, tais são as insónias provocadas pela ansiedade da captura dos conselheiros responsáveis pela morte de Inês. Durante a noite há tochas acesas, trombetas, estrídulos de cascos de cavalo, fragores de correntes e gritos que anunciam mais uma captura.

Toda essa violência foi inútil. A sanguinolência, além de nunca saciar Pedro, não compensava o sofrimento causado pela morte de Inês. É então que se processa a passagem a um outro conceito de tempo:

Ma la sua vendetta sanguinaria, che fa inorridire il buon cronista, fu per Don Pedro un placebo di scarsa efficacia. Il suo risentimento di uomo travolto da eventi irrimediabili non si accontentò del muscolo cardiaco di alcuni cortigiani: nella solitudine di pietra del suo palazzo egli meditò una rivincita più sottile, che non concerne il piano del pragma e dell'umano, ma quello del Tempo e della concatenazione degli eventi che sono la vita – e che in quel caso erano già stati. Egli pensò di correggere il definitivo. («L'amore», p. 856)

amico del principe. Ma anche questo per Antonio Tabucchi è di scarsa importanza.

Quanto agli elementi non banali, lo scrittore li distingue, con la stessa precisione, in due tipi. Il primo è la monogamia di Pedro, che si dedica totalmente a Inês. Il secondo è la pubblicità di quel rapporto, con lui che va a vivere insieme a lei nella città di Coimbra, allora capitale del regno, facendo di quella donna «la sua vera sposa» (*L'amore*, 855).

Anche le circostanze dell'assassinio sono descritte brevemente, con un rimando a un altro mitema, l'«assenza del principe» (*L'amore*, 855). Fu introdotto nella tradizione letteraria da António Ferreira, nella sua tragedia *Castro*, che non include un unico dialogo in cui Pedro e Inês siano insieme sulla scena, faccia a faccia. Il rimando alla testimonianza del cronista che racconta il trapasso di Inês continua a suggerire che è Cronos a guidare il tempo.

Il dado della storia di Pedro e Inês è dunque tratto, con la conservazione dei nomi nella lingua da essi parlata ad accentuare il vincolo della storia con il mito portoghese. Il lettore italiano, o un lettore che avesse meno familiarità con l'episodio, si appropria della materia che gli permette di contestualizzare la narrazione e così seguire il suo sviluppo.

Comincia dunque la descrizione delle «follie» di Pedro, da cui Antonio Tabucchi elimina le implicazioni politiche, riportando tutto a dopo la morte del re Alfonso IV, quando Pedro è già re, e accentuando le sue motivazioni emotive. Il ritmo denso della prosa conferisce un forte impatto alla crudele violenza di cui fa uso e alla ricercatezza con cui infigge la sua vendetta, andando in cerca degli anziani consiglieri del defunto re e calcolando con estrema freddezza tutti i dettagli della tortura e dell'assassinio. Lo accompagna uno stato di perturbamento mentale che non lo lascia neppure dormire, tanta è l'insonnia provocata dall'ansia della cattura dei consiglieri responsabili della morte di Inês. Nella notte ci sono torce accese, squilli di trombe, stridore di zoccoli di cavallo, fragori di catene e grida che annunciano l'ennesima cattura.

Tutta questa violenza fu inutile. Il sangue, oltre a non saziare mai Pedro, non diede conforto alla sofferenza per la morte di Inês. Ed è qui che si effettua il passaggio verso un altro concetto di tempo:

Ma la sua vendetta sanguinaria, che fa inorridire il buon cronista, fu per Don Pedro un placebo di scarsa efficacia. Il suo risentimento di uomo travolto

Com perfeita cadência narrativa, a primeira circunvolução do tempo é simbolizada pela nova aparição, que se segue, do tranquilo cenário que tinha sido evocado no início do conto, o *locus a loco*, com o leito do Mondego que continua a atravessar Coimbra, num Verão cálido. O rei cru percebe que a sua vingança, por mais violenta que fosse, não podia mudar os factos. E percebe que o que lhe resta é moldar o tempo, transferindo o voluntarismo e a determinação soberana da violência, exercida sobre o humano, para um outro plano mais dúctil, que permite à sua vontade torner o tempo. Nele radica a possibilidade de reelaborar o passado, não no que definitivamente foi, mas no que algo mais subjectivo possibilita que seja. Assim nasce «un piano geniale» («L'amore», p. 857).

À acidez narrativa das vinganças de Pedro, serve de contraponto o júbilo descritivo da coroação de Inês, do cortejo nupcial que vai de Coimbra a Alcobaça e do sumptuoso túmulo. O rei regressa sozinho e feliz a Coimbra, gratificado, para ser um bom governante e encontrar uma nova companheira.

A coroação da nova rainha e o cortejo são elementos indissociáveis, como acima se disse, do mitema da saudade. É por isso muito sintomático que aquela alteração do regime temporal que permite a Pedro corrigir o que já se passara tenha por matéria literária os grandes temas da *Nise Laureada*, ponto de partida para *A Saudade Portuguesa*, de D. Carolina. Entronca numa problemática essencial da tradição mítica.

Aliás, Antonio Tabucchi dedicou um ensaio à saudade, em homenagem a Remo Ceserani: «L'araba fenice. Tentativo dissenato di spiegare a un amico una parola indefinibile», de 2003<sup>5</sup>. O conceito de saudade tem vindo a ser interpretado de formas bastante diferentes. É da leitura etnológica que dele fez Eduardo Lourenço que o escritor se faz tributário. Como tal, a saudade é assimilada à atitude de des-realização que deforma o sentido das coisas e da história, enleando-o num labirinto emaranhado e sem saída<sup>6</sup>.

Já muitos anos antes, em «L'amore di Don Pedro», Tabucchi considerava o regresso ao passado como sentimento atrofiador. O movimento nostálgico de recuperação pretérita não liberta Pedro do peso do passado, nem corrobora o seu alívio. Diferentemente, faz parte das suas insónias. Só quando se distancia «di ciò che avremmo voluto fosse» tem outra inspiração:

da eventi irrimediabili non si accontentò del muscolo cardiaco di alcuni cortigiani: nella solitudine di pietra del suo palazzo egli meditò una rivincita più sottile, che non concerne il piano del pragma e dell'umano, ma quello del Tempo e della concatenazione degli eventi che sono la vita – e che in quel caso erano già stati. Egli pensò di correggere il definitivo. (L'amore, 856)

Com perfeita cadência narrativa, a primeira circunvolução do tempo é simboleggiata dalla nuova apparizione, subito dopo, del tranquillo scenario che era stato evocato all'inizio del racconto, il *locus a loco*, con il letto del Mondego che continua ad attraversare Coimbra, in una torrida estate. Il re crudele capisce che la sua vendetta, per quanto violenta, non potrà mai cambiare i fatti. E capisce che tutto quel che gli resta è plasmare il tempo, trasferendo il voluntarismo e la determinazione sovrana della violenza, esercitata sull'umano, su un altro piano più duttile, che permette alla sua volontà di modellare il tempo. In esso si radica la possibilità di rielaborare il passato, non in ciò che definitivamente è stato, ma in ciò che qualcosa di più soggettivo rende possibile che sia ancora. Nasce così «un piano geniale» (*L'amore*, 857).

All'acidità narrativa delle vendette di Pedro fa da contrappunto il giubilo descrittivo dell'incoronazione di Inês, del corteo nuziale che va da Coimbra ad Alcobaça e della sontuosa tomba. Il re torna a Coimbra solo, felice e gratificato, per dedicarsi al buon governo e a trovare una nuova compagna.

L'incoronazione della nuova regina e il corteo sono elementi indissolubili, come abbiamo detto prima, dal mitema della saudade. È per questo assai sintomatico che quel cambio di regime temporale, che permette a Pedro di correggere quanto già accaduto, abbia come materia letteraria i grandi temi della *Nise Laureada*, punto di partenza per *A saudade portuguesa*, di Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Si innesta in una problematica essenziale della tradizione mitica.

Antonio Tabucchi ha dedicato un saggio alla *saudade*, in omaggio a Remo Ceserani: *L'araba fenice. Tentativo dissenato di spiegare a un amico una parola indefinibile*, del 2003<sup>5</sup>. Il concetto di *saudade* è stato interpretato in modi alquanto variegati. Lo scrittore si fa debitore della lettura etnologica che di quel concetto ci ha dato Eduardo Lourenço. Come tale, la *saudade* viene assimilata all'atteggiamento di de-realizzazione che deforma il senso delle cose e della storia,



La nostalgia di ciò che fu, può essere struggente; ma quella di ciò che avremmo voluto fosse, che avrebbe potuto essere e non fu, deve essere intollerabile. Probabilmente Don Pedro fu travolto da questa nostalgia. Nella sua incurabile insonnia, ogni notte, egli guardava le stelle: e forse le distanze siderali, gli spazi incommensurabili per il tempo umano gli dettero l'ispirazione. («L'amore», p. 857)

Com estas palavras, o escritor está a convocar, uma vez mais, um motivo basilar do mito, moldando-o, ao mesmo tempo que o cita, ao seu conto «L'amore di Don Pedro». Para Tabucchi, e com ele para a sua personagem, a nostalgia e a saudade nem são redentoras nem redimem. São o labirinto do que devia ter sido mas não foi. A imersão no passado e o regresso ao que aconteceu não têm capacidades redentoras, apenas cavando mais a dor de quem se encontra preso ao irrecuperável. Para corrigir o passado, há que o reelaborar: o cortejo nupcial e a coroação de Inês como rainha são esfuziantes.

A selecção e a filtragem de temas históricos e de mitemas levadas a cabo por Antonio Tabucchi movem-se pois pelos interstícios de um agregado antropológico vasto e multimodo. Colhem os elementos da tradição que melhor se adaptam ao universo literário do escritor, para os inscreverem no horizonte que lhe é próprio. São autenticados pelo conhecimento em detalhe do mito português, bem como pelos termos em que ocorreu a sua difusão.

4. A plasticidade do tempo, na obra de Antonio Tabucchi, mereceu a Remo Ceserani agudas observações: «Un tema, che è anch'esso procedimento, riguarda la percezione del tempo e la rottura, che avviene di frequente nell'opera letteraria di Tabucchi, delle barriere fra passato, presente e futuro» (Ceserani 2013, p. 14). Memória e entrega ao esquecimento, nostalgia pelo mundo perdido da infância, revisitação dos mortos e desdobramento são alguns dos motivos tabucchianos a que esse crítico aplica a célebre formulação de Zygmunt Baum sobre uma modernidade líquida. Contudo, o tratamento do tempo, como motivo, e o manejo dos correlatos movimentos temporais em função de uma liquidez fluida e corrente captam apenas um aspecto dessa temporalidade.

A dinâmica temporal tabucchiana sustém uma organização complexa, na qual se alojam sentidos profundos que escapam a determinações de causalidade, e nessa medida reenviam para

imprigionandolo in un labirinto aggrovigliato e senza via d'uscita<sup>6</sup>.

Già molti anni prima, in *L'amore di Don Pedro*, Tabucchi considerava il ritorno al passato come un sentimento atrofizzante. Il movimento nostalgico di recupero del passato non libera Pedro dal suo peso, né dà forza al suo sollievo. Al contrario, fa parte delle sue crisi di insonnia. Solo quando si distanzia da «ciò che avremmo voluto fosse» prende un'altra ispirazione:

La nostalgia di ciò che fu, può essere struggente; ma quella di ciò che avremmo voluto fosse, che avrebbe potuto essere e non fu, deve essere intollerabile. Probabilmente Don Pedro fu travolto da questa nostalgia. Nella sua incurabile insonnia, ogni notte, egli guardava le stelle: e forse le distanze siderali, gli spazi incommensurabili per il tempo umano gli dettero l'ispirazione. (*L'amore*, 857)

Con queste parole, lo scrittore richiama ancora una volta un motivo basilare del mito e lo adatta, nel momento stesso in cui lo cita, al suo racconto *L'amore di Don Pedro*. Per Tabucchi, come per il suo personaggio, la nostalgia e la saudade non sono redentrici, non redimono. Sono il labirinto di ciò che avrebbe potuto essere ma non fu. L'immersione nel passato e il ritorno a ciò che è stato non servono a redimere alcunché, scavano solo più a fondo il dolore di chi si trova prigioniero dell'irrecuperabile. Per correggere il passato, bisogna rielaborarlo: il corteo nuziale e l'incoronazione di Inês come regina sono sfarzosi.

La selezione e il filtraggio che Antonio Tabucchi fa dei temi storici e dei mitemi si muovono negli interstizi di un aggregato antropologico vasto e multimodale. Vi colgono gli elementi della tradizione che meglio si adattano all'universo letterario dello scrittore per inscrivere poi nell'orizzonte più appropriato. Sono autenticati dalla conoscenza dettagliata del mito portoghese, come dai termini in cui avviene la sua diffusione.

4. La plasticità del tempo nell'opera di Antonio Tabucchi, stimolò in Remo Ceserani acute osservazioni: «Un tema, che è anch'esso procedimento, riguarda la percezione del tempo e la rottura, che avviene di frequente nell'opera letteraria di Tabucchi, delle barriere fra passato, presente e futuro» (Ceserani 2013, 14). Memoria e abbandono all'oblio, nostalgia per il mondo perduto dell'infanzia, rivisitazione dei morti e sdoppiamento sono alcuni dei motivi tabucchiani cui questo critico applica la celebre formula di Zygmunt Bauman

um universo extremamente singular<sup>7</sup>. No conto «L'amore di Don Pedro» esse processo adquire um papel fulcral no plano da narração, como ponto de viragem resolutivo. O tratamento a que é sujeito enche-se de um sentido tal que adquire potencialidades de significação susceptíveis de serem alargadas ao universo tabucchiano.

Essa dobragem coincide com o momento em que Pedro compreende que as distâncias celestes são «incommensurabili per il tempo umano» («L'amore», p. 857). É então que se dá conta de formas alternativas para a apreensão e a concepção do tempo, capazes de penetrarem nos seus interstícios e, da mesma feita, de libertarem um amante, rendido ao sofrimento intolerável da morte de Inês e esmagado pelo peso de «ciò che avremmo voluto fosse, che avrebbe potuto essere e non fu» («L'amore», p. 857). Estamos perante um plano que, não se confinando ao humano, requer mais do que o lugar da mera existência no plano concreto do *pragma* e do *oeconomicus*.

Escreve Emmanuel Levinas, em *Le temps et l'autre*, a propósito do sofrimento e da morte:

seul un être arrivé à la crispation de sa solitude par la souffrance et à la relation avec la mort se place sur un terrain où la relation avec l'autre devient possible. (Levinas 2011, p. 64)

É nestes termos que o filósofo funda o sofrimento e o trauma da morte como ponto axial que institui o diálogo entre a existência e a subjetividade do sujeito (Bernardo 1997). A morte de outrem ou a morte do próprio, esta última apenas concebível na ideia da respectiva finitude, torna-se, nesses termos, condição da abertura ao outro. Ao interrogar o direito a existir, a morte convoca a alteridade, «l'autre visage», na formulação de Levinas, que dá conta da revelação da transcendência e do mistério, assim integrando altruísmo e ética na responsabilidade pelo outro.

Os cruéis desmandos daquele Pedro que escolhe as mais atroz formas de morte para os conselheiros do pai assentam numa visão do presente como tempo definitivo e absoluto. Nada do que está para além dele e do seu horizonte tem representação na sua mente. Usa o seu poder, também ele absoluto, para enviar emissários por toda a parte à procura dos assassinos de Inês e para ordenar que a morte de cada um deles seja perpetrada nos termos que detalhadamente define.

O outro é o refém que não tem direito a existir, numa atitude cujo fundo simbólico faz

su uma modernità liquida. Tuttavia il trattamento del tempo, come motivo, e la manipolazione dei correlati movimenti temporali in funzione di una liquidità fluida e corrente captano solo un aspetto di questa temporalità.

La dinamica temporale tabucchiana sostiene un'organizzazione complessa, nella quale si annidano sensi profondi che sfuggono ai rapporti di causalità, e in questa misura rinviano verso un universo estremamente singolare<sup>7</sup>. Nel racconto *L'amore di Don Pedro* questo procedimento acquisisce un ruolo fulcrale sul piano della narrazione, come punto di svolta risolutivo. Il trattamento a cui è sottoposto si riempie di un senso tale da acquisire potenzialità di significato suscettibili di ampliarsi a tutto l'universo tabucchiano.

Questo dispiegamento coincide con il momento in cui Pedro comprende che le distanze celesti sono «incommensurabili per il tempo umano» (*L'amore*, 857). È lì che si accorge dell'esistenza di forme alternative di percezione e concezione del tempo, capaci di penetrare nei suoi interstizi e, contemporaneamente, di liberare un amante che si arrende alla sofferenza intollerabile della morte di Inês, schiacciato dal peso di «ciò che avremmo voluto fosse, che avrebbe potuto essere e non fu» (*L'amore*, 857). Siamo dinanzi a un piano che, non essendo confinato all'umano, richiede più del luogo della mera esistenza sul piano concreto del *pragma* e dell'*oeconomicus*.

Scriva Emmanuel Levinas, in *Le temps et l'autre*, a proposito della sofferenza e della morte:

seul un être arrivé à la crispation de sa solitude par la souffrance et à la relation avec la mort se place sur un terrain où la relation avec l'autre devient possible. (Levinas 2011, 64)

È in questi termini che il filosofo fonda la sofferenza e il trauma della morte come punto assiale che istituisce il dialogo tra l'esistenza e la soggettività del soggetto (Bernardo 1997). La morte degli altri o la morte di se stessi, quest'ultima concepibile solo nell'idea della rispettiva finitudine, diventano in questi termini una condizione di apertura all'altro. Interrogando il diritto a esistere, la morte richiama l'alterità, «l'autre visage», secondo la formula di Levinas, che parla della rivelazione della trascendenza e del mistero, integrando così altruísmo ed etica nel concetto di responsabilità rispetto all'altro.

Gli eccessi crudeli di quel Pedro che sceglie i metodi più atroci di morte per i consiglieri del

dele o inimigo, *tout court*. A sua morte consagra o poder autocrático de um eu que assim mata não só o outro, como também a possibilidade de se pensar como outro. O carácter insaciável da violência que Pedro exerce condena-o, a ele mesmo, a prisioneiro de um egotismo extremo e cêntrico, na cegueira da sua própria soberania e da sua mesmidade. Não será um jogo de palavras afirmar que o seu poder redundava num não-poder. Esse totalitarismo egótico é o abismo em que se afunda.

Imobilidade, imutabilidade e solidão são imagens da mesmidade de quem só se vê a si. O palácio real reduz-se a um «cortile austero e spoglio» («L'amore», p. 855). É «immobile a una finestra dalla quale dominava il cortile e la strada» que espera pela chegada das suas vítimas («L'amore», p. 855). A sua indumentária simboliza igualmente esse fechamento circular: «vestiva sempre un identico mantello sull'identico giustacuore» («L'amore», p. 856). Aliás, essa mesmidade que o afecta tem uma tèmpera semelhante à da referida não banalidade obsessiva, nos termos em que o escritor já anteriormente a notara: a monogamia e a eleição de Inês como «vera sposa».

É durante a noite que espera as suas vítimas, em vigílias de insónia e tumulto que desdobram a penumbra em que se encontra mergulhado e que não o deixa ver o que está à sua volta. Tal como Pedro persegue os seus reféns, assim a insónia o persegue e lhe tira o sono e os sonhos. A morte invade-o como mesmidade indiferenciada, a morte de Inês e a dos conselheiros. O seu egotismo impede-o de apreender a *durée* diferenciadora na qual fica contido o mistério que se aloja para lá da existência do humano, que é dizer, aquele espaço entre finito e infinito que recusa e denega o nada<sup>8</sup>. Como tal, não lhe resta senão o vazio de um presente absoluto e desmesurado, em que a morte equivale ao nada, num círculo de finitude.

O termo resolutivo da mesmidade encontra-o Pedro na inspiração. Antonio Tabucchi insiste na formulação: «e forse le distanze siderali, gli spazi incommensurabili per il tempo umano gli dettero l'ispirazione. Forse a tale ispirazione concorse anche l'ironia sottile» («L'amore», p. 855). Esta inspiração que vem de fora parece guardar em si um subtil reenvio para o pneumatismo. O pneuma era, para os Gregos, aquele sopro capaz de modificar os líquidos e os sólidos através da energia espiritual. A inspiração

padre si basano su una visione del presente come tempo definitivo e assoluto. Nulla di ciò che è al di là di sé e del suo orizzonte è rappresentato nella sua mente. Usa il suo potere, anch'esso assoluto, per inviare dappertutto emissari in cerca degli assassini di Inês e ordinare che la morte di ciascuno di essi sia perpetrata nei termini che definisce dettagliatamente.

L'altro è l'ostaggio che non ha diritto di esistere, in un atteggiamento il cui fondo simbolico fa di lui il nemico *tout court*. La sua morte consacra il potere autocratico di un io che in questo modo uccide non solo l'altro, ma anche la possibilità di pensarsi come altro. Il carattere insaziabile della violenza che Pedro esercita lo condanna a essere lui stesso prigioniero di un estremo e centrato egotismo, nella cecità della sovranità e dell'identico. Non sarà un gioco di parole affermare che il suo potere trova eco in un non-potere. Questo totalitarismo egotico è l'abisso in cui affonda.

Immobilità, immutabilità e solitudine sono immagini dell'identico di chi vede solo se stesso. Il palazzo reale si riduce a un «cortile austero e spoglio» (*L'amore*, 855). È «immobile a una finestra dalla quale dominava il cortile e la strada» che aspetta l'arrivo delle sue vittime (*L'amore*, 855). Il suo abbigliamento simbolizza ugualmente questa chiusura circolare: «vestiva sempre un identico mantello sull'identico giustacuore» (*L'amore*, 856). Inoltre quell'identico che lo coglie ha una tempra simile a quella della già citata non banalità ossessiva, nei termini in cui lo scrittore l'aveva già notata: la monogamia e la scelta di Inês come «vera sposa».

È nella notte che aspetta le sue vittime, in veglie fatte di insonnia e tumulto che dispiegano la penombra in cui si trova immerso e che non gli lasciano vedere cosa ha intorno. Come Pedro perseguita i suoi ostaggi, così l'insonnia perseguita lui e gli toglie il sonno e i sogni. La morte lo invade come identico indifferenziato, la morte di Inês e quella dei consiglieri. Il suo egotismo gli impedisce di cogliere la *durée* differenziale nella quale è contenuto il mistero che si annida oltre l'esistenza dell'umano, vale a dire quello spazio tra finito e infinito che rifiuta e nega il nulla<sup>8</sup>. Come tale, non gli resta altro che il vuoto di un presente assoluto e smisurato, in cui la morte equivale al nulla, in un cerchio di finitudine.

Il termine resolutivo dell'identico Pedro lo trova nell'ispirazione. Antonio Tabucchi insiste nel

equivale à possibilidade de pôr fim à autarcia egótica, o que Pedro compreende ao contemplar a esfera celeste, no que tem de não mensurável. Liberto do mesmismo e do presente absoluto, absorbe a possibilidade de se abrir ao outro, que aliás é o terreno da heteronímia<sup>9</sup>. Irá perscrutá-lo naquele preciso espaço em que, para Levinas, «seul un être arrivé à la crispation de sa solitude par la souffrance et à la relation avec la mort se place».

A exumação de Inês permite a Pedro ver finalmente o seu «visage», quando o seu outro se senta junto dele mesmo, na carruagem nupcial: «scheletro spoglio o altrimenti decomposta. Fu vestita di bianco, incoronata e collocata sul cocchio regale scoperto, alla destra del re» («L'amore», p. 857)<sup>10</sup>. A decomposição do seu corpo confronta-o com a experiência do tempo e com o plano que até então se obstinara, de todos os modos, em aniquilar. Ao coroar Inês, está a reconhecer a morte como transcendência, iluminada pelo cortejo que vai de Coimbra a Alcobaça. O que acolhe na sua carruagem, é o outro do mesmo, rei e rainha, esposo e esposa, numa complementaridade entre partes que reconhece a Inês, defunta, um lugar de poder, à sua direita. Ao ser celebrada como esposa e como rainha, é também celebrada como morta, no monumento funerário que a irá acolher, não só a ela, como também a Pedro. O tempo é a *durée* que liga finito e infinito<sup>11</sup>.

Liberto do seu egotismo, Pedro desperta para o outro e o reconhecimento da alteridade pode transmutar-se em empenho ético de responsabilidade perante um reino que então compreende como seu. Através de uma formidável evolução, a vontade de aniquilar o outro transmuta-se em vontade de amar o outro, com as suas decorrências éticas e políticas. Quando regressa sozinho a Coimbra, traz dentro de si o outro que inspirou.

Para «Penser le temps tout en reconnaissant à la mort une différence par rapport au néant issu de la simple négation de l'être» (Levinas 1992, p. 130), é necessário aniquilar o vazio do nada. É o tempo que permite pensar o existente a partir do outro, porquanto lugar que torna possível o diálogo entre existência e transcendência.

É também o tempo que permite uma aproximação cada vez mais intensa dessa transcendência, até ao limiar em que os anos se fazem todos iguais, ao mesmo tempo, já passados:

formulare: «e forse le distanze siderali, gli spazi incommensurabili per il tempo umano gli dettero l'ispirazione. Forse a tale ispirazione concorse anche l'ironia sottile» (*L'amore*, 855). Tale ispirazione che viene dall'esterno pare racchiudere in sé un sottile rinvio allo pneumatismo. Lo pneuma era, per i greci, quel soffio capace di modificare i liquidi e i solidi attraverso l'energia spirituale. L'ispirazione equivale alla possibilità di porre fine all'autarchia egotica, cosa che Pedro comprende nel contemplare la sfera celeste in ciò che ha di incommensurabile. Liberatosi dall'identico e dal presente assoluto, assorbe la possibilità di aprirsi all'altro, che è poi il terreno dell'eteronímia<sup>9</sup>. Andrà a scrutarlo in quel preciso spazio in cui, per Levinas, «seul un être arrivé à la crispation de sa solitude par la souffrance et à la relation avec la mort se place».

L'esumazione di Inês consente a Pedro di vedere finalmente il suo «visage», quando il suo altro si siede a fianco di se stesso, nella carrozza nuziale: «scheletro spoglio o altrimenti decomposta. Fu vestita di bianco, incoronata e collocata sul cocchio regale scoperto, alla destra del re» (*L'amore*, 857)<sup>10</sup>. La decomposizione del suo corpo lo mette a confronto con l'esperienza del tempo e con il piano che fino ad allora si era ostinato ad annichilire in tutti i modi. Incoronando Inês, riconosce la morte come trascendenza illuminata dal corteo che va da Coimbra ad Alcobaça. Quello che accoglie nella sua carrozza è l'altro dell'identico, re e regina, sposo e sposa, in una complementarità fra le parti che riconosce a Inês, defunta, un luogo di potere, alla sua destra. Mentre viene celebrata come sposa e regina è celebrata anche come morta, nel monumento funebre che accoglierà non solo lei, ma anche Pedro. Il tempo è la *durée* che lega finito e infinito<sup>11</sup>.

Liberato dal suo egotismo, Pedro si desta all'altro e il riconoscimento dell'alterità può tramutarsi in impegno etico di responsabilità dinanzi a un regno che solo allora comprende come suo. Attraverso una formidabile evoluzione, la volontà di annichilire l'altro si tramuta in volontà di amare l'altro, con tutto quanto ne deriva sul piano etico e politico. Quando se ne torna da solo a Coimbra, porta dentro di sé l'altro che ha ispirato.

Per «Penser le temps tout en reconnaissant à la mort une différence par rapport au néant issu de la simple négation de l'être» (Levinas 1992, 130), bisogna annichilire il vuoto del nulla. È il tempo che permette di pensare l'esistente a partire dall'altro,

Quegli anni, probabilmente, ebbero per lui una misura diversa dalla misura di ogni uomo. Essi furono tutti uguali, e forse tutti subito, come se fossero già trascorsi. («L'amore», p. 858)

Essa transcendência só o escritor pode narrar.

## NOTAS

<sup>1</sup> Quanto a Itália, Manuel Pereira Peixoto d'Almeida Carvalhais assinalou a representação de cerca de centena e meia de espectáculos centrados na figura de Inês de Castro, em pesquisas apresentadas nos inícios do século xx (Carvalhais 1908; 1915), ao passo que Giacinto Manuppella, na secção de *Camoniana itálica* que dedica a «O Tema de Inês de Castro em Itália», registou 110 itens, entre bibliografias, estudos, e originais italianos e traduções de peças e de libretos (Manuppella 1972, pp. 194–238).

<sup>2</sup> Todas as citações são retiradas de Sousa s. d., pp. 15–70. A grafia das citações das crónicas medievais não é actualizada.

<sup>3</sup> Todas as referências são dadas a partir de Tabucchi 2019, vol. 1.

<sup>4</sup> Os reenvios para a crónica são dispostos num crescendo que reflecte uma sequência de mitemas em progressivo afastamento da história documental: «Inês de Castro, che i cronisti e i poeti coevi, con gli stilemi dell'epoca, descrivono [...]» («L'amore», p. 854); «Donna Inês fu messa a morte per ferro, come riferisce un cronista» («L'amore», p. 855); «Il cronista del tempo che annota gli avvenimenti

è prodigo di dettagli» («L'amore», p. 855); «L'esatto cronista riporta anche i dialoghi, anzi le suppliche, che i prigionieri rivolgevano al loro carnefice, e che non ebbero mai risposta» («L'amore», p. 856); «Ma la sua vendetta sanguinaria, che fa inorridire il buon cronista, fu per Don Pedro [...]» («L'amore», p. 856); «Il cronista non rivela se fosse già uno scheletro spoglio o altrimenti decomposta» («L'amore», p. 857).

<sup>5</sup> Depois inserido na colecção de ensaios publicada póstuma em 2013, *Di tutto resta un poco* (Tabucchi 2019, 2, pp. 968–976).

<sup>6</sup> «Ma per Eduardo Lourenço, il maggior filosofo portoghese vivente, che si è fatto etnologo dell'anima lusitana (*O Labirinto da Saudade*) la *Saudade* è qualcosa di più di tutto questo: quasi una categoria dello spirito che non si trova altrove (la *Saudade* è una cosa che solo i portoghesi hanno perché hanno una parola per dire che ce l'hanno, ha scritto Pessoa), una *Stimmung* che costituisce anche un labirinto nel quale i portoghesi sono penetrati (o si sono rifugiati) senza riuscire a trovare più una via d'uscita» (Tabucchi 2019, 1, p. 970).

<sup>7</sup> Em *La gastrite di Platone* é explicitado um percurso que remonta aos pré-socráticos e à teoria do caos:

in quanto luogo che rende possibile il dialogo tra esistenza e trascendenza.

È anche il tempo che permette un avvicinamento sempre più intenso di tale trascendenza, fin sulla soglia in cui gli anni si fanno tutti uguali, allo stesso tempo già trascorsi:

Quegli anni, probabilmente, ebbero per lui una misura diversa dalla misura di ogni uomo. Essi furono tutti uguali, e forse tutti subito, come se fossero già trascorsi. (*L'amore*, 858)

Questa trascendenza solo lo scrittore può narrarla.

## NOTE

<sup>1</sup> Quanto all'Italia, Manuel Pereira Peixoto d'Almeida Carvalhais ha segnalato la messa in scena di circa 150 spettacoli incentrati sulla figura di Inês de Castro, in ricerche svolte all'inizio del Novecento (Carvalhais 1908; 1915), mentre Giacinto Manuppella, nella sezione di *Camoniana itálica* intitolata «O tema de Inês de Castro em Itália», registra 110 voci tra bibliografie, studi, originali italiani e traduzioni di drammi e libretti (Manuppella 1972, 194–238).

<sup>2</sup> Tutte le citazioni sono tratte da Sousa s. d., 15–70. La grafia delle citazioni delle cronache medievali non è aggiornata.

<sup>3</sup> Tutte le citazioni sono tratte da Tabucchi 2019, vol. 1.

<sup>4</sup> I rimandi ai cronisti coevi sono disposti in un crescendo che riflette una sequenza di mitemi in progressivo allontanamento dalla storia documentale: «Inês de Castro, che i cronisti e i poeti coevi, con gli stilemi dell'epoca, descrivono [...]» (*L'amore*, 854); «Donna Inês fu messa a morte per ferro, come riferisce un cronista» (*L'amore*, 855); «Il cronista del tempo che annota gli avvenimenti è prodigo di dettagli» (*L'amore*, 855); «L'esatto cronista riporta anche i dialoghi, anzi le suppliche, che i prigionieri rivolgevano al loro carnefice,

e che non ebbero mai risposta» (*L'amore*, 856); «Ma la sua vendetta sanguinaria, che fa inorridire il buon cronista, fu per Don Pedro [...]» (*L'amore*, 856); «Il cronista non rivela se fosse già uno scheletro spoglio o altrimenti decomposta» (*L'amore*, 857).

<sup>5</sup> Poi inserito nella raccolta di saggi pubblicata postuma nel 2013, *Di tutto resta un poco* (Tabucchi 2019, 2, 968–976).

<sup>6</sup> «Ma per Eduardo Lourenço, il maggior filosofo portoghese vivente, che si è fatto etnologo dell'anima lusitana (*O Labirinto da Saudade*) la *Saudade* è qualcosa di più di tutto questo: quasi una categoria dello spirito che non si trova altrove (la *Saudade* è una cosa che solo i portoghesi hanno perché hanno una parola per dire che ce l'hanno, ha scritto Pessoa), una *Stimmung* che costituisce anche un labirinto nel quale i portoghesi sono penetrati (o si sono rifugiati) senza riuscire a trovare più una via d'uscita» (Tabucchi 2019, 1, 970).

<sup>7</sup> In *La gastrite di Platone* si spiega un percorso che risale ai presocratici e alla teoria del caos: «il «sapere» di Pasolini che procede per collegamenti apparentemente illogici come quello di Joyce o di Broch (e di tanti altri) non è certo cosa del Novecento. È cosa antica, molto antica.

«il 'sapere' di Pasolini che procede per collegamenti apparentemente illogici come quello di Joyce o di Broch (e di tanti altri) non è certo cosa del Novecento. È cosa antica, molto antica. Appartiene in qualche modo a un misterioso frammento di Anassimandro che parla dell'ordine ingiusto del tempo («Là, dove le cose provengono, esse ritornano, pagando l'una all'altra il castigo di essere venute secondo l'ordine ingiusto del tempo»). Appartiene a Parmenide [...] che, al contrario di Pitagora (fautore di una Verità intesa come armonica consonanza con le sfere dell'Universo), individua il momento conoscitivo proprio nella *divergenza* e nella *tensione retrograda* («Gli uomini non comprendono in che modo ciò che / diverge non meno converge con se stesso, c'è un rapporto di tensione retrograda / come quello dell'arco e della lira [...]») quell'Eraclito per il quale il *Kosmos*, sinonimo di Ordine e di Bellezza, è invece Caos e Bruttezza» (Tabucchi 2019, 2, pp. 989-990).

<sup>8</sup> Vd. nota 11.

<sup>9</sup> A personagem, em Tabucchi, é uma multiplicação pessoana de outros, embora desprovida de nitidez suficiente para conformar biografias e pessoas autónomas. Nesse ponto, intervém a máscara de Pirandello que dissolve limites e impossibilita a fixação das formas. Contudo, o abismo de Tabucchi, à diferença do de Pirandello, não é o da nudez. Tem um fundo e um sentido, que se encontra porém sempre noutra lugar, o avesso ou o rovescio que seja, condenando a personagem ao inapelável descentramento donde resulta uma nova forma de desassossego infiltrada pela *durée*.

<sup>10</sup> A ideia de que não existe um limite intransponível

entre existência e transcendência, vida e morte, o eu e o outro é frequentemente tematizado, na obra de Tabucchi, através do papel de intermediária que cabe à mulher, quase desdobramento da mulher activa do *dolce stil novo*. À Miriam de «Rebus» é atribuído o poder de fazer aquilo que a razão não é capaz, «riempire i vuoti fra le cose, a stabilire la completezza» (Tabucchi 2019, 1, p. 642).

<sup>11</sup> As «distanze siderali» convocam um finito e um infinito que renegam o vazio e o nada. A associação da recusa do nada à recusa do mensurável remete para o elucidativo diálogo com o jovem cientista em *Si sta facendo sempre più tardi*: «Ah, sì, ho obiettato io cercando di nascondere la stizza, ma scusi, caro scienziato, se tale universo è finito, e si espande, cioè avanza in varie direzioni, avanza verso dove?, perdoni la curiosità. Verso il nulla, ha risposto il giovanotto con naturalezza. [...] Carissima cara, capirai la mia indignazione e anche la mia perplessità: per noi è sempre stato più facile capire il concetto di infinito che di finito, riferito all'universo, ma anche ad altre cose, prova un po' a pensare se un giorno tu mi avessi detto: ti voglio un bene finito, o te lo avessi detto io. E ora, che costui mi venisse anche a parlare del nulla mi è sembrato francamente eccessivo.» (Tabucchi 2019, 2, p. 65). A recusa do nada está para a *durée* que Levinas retoma de Bergson e que assinala um ponto fundamental do seu desvio de Heidegger.

#### BIBLIOGRAFIA

Bernardo, Fernanda. 1997. «A morte segundo Emmanuel Levinas: limite-limiar do eu inter-essado», *Revista Filosófica de Coimbra*, 6, 11, pp. 119-203.

Appartiene in qualche modo a un misterioso frammento di Anassimandro che parla dell'ordine ingiusto del tempo («Là, dove le cose provengono, esse ritornano, pagando l'una all'altra il castigo di essere venute secondo l'ordine ingiusto del tempo»). Appartiene a Parmenide [...] che, al contrario di Pitagora (fautore di una Verità intesa come armonica consonanza con le sfere dell'Universo), individua il momento conoscitivo proprio nella *divergenza* e nella *tensione retrograda* («Gli uomini non comprendono in che modo ciò che / diverge non meno converge con se stesso, c'è un rapporto di tensione retrograda / come quello dell'arco e della lira [...]») quell'Eraclito per il quale il *Kosmos*, sinonimo di Ordine e di Bellezza, è invece Caos e Bruttezza» (Tabucchi 2019, 2, pp. 989-990).

<sup>8</sup> Vd. nota 11.

<sup>9</sup> Il personaggio è, in Tabucchi, una moltiplicazione pessoana di altri, sebbene sprovvista della nitidezza sufficiente a formare biografie e persone autonome. Qui interviene la maschera di Pirandello, che dissolve i limiti e rende impossibile fissare le forme. Tuttavia l'abisso di Tabucchi, a differenza di Pirandello, non è quello della nudità. Ha un fondo e un senso, che però si trova sempre altrove, il «rovescio» che condanna il personaggio all'inappellabile decentramento da cui risulta una nuova forma di inquietudine infiltrata dalla *durée*.

<sup>10</sup> L'idea secondo cui non esiste un limite insuperabile fra esistenza e trascendenza, vita e morte, l'io e l'altro è spesso tematizzata, nell'opera di Tabucchi, tramite il ruolo di intermediaria che spetta alla donna, quasi uno sdoppiamento della donna attiva del *dolce stil novo*. Alla Miriam di *Rebus* viene attribuito il potere di fare ciò di cui la ragione non è capace,

«riempire i vuoti fra le cose, a stabilire la completezza» (Tabucchi 2019, 1, p. 642).

<sup>11</sup> Le «distanze siderali» chiamano in causa un finito e un infinito che rinnegano il vuoto e il nulla. L'abbinamento tra rifiuto del nulla e rifiuto del misurabile rimanda al dialogo chiarificatore con il giovane scienziato in *Si sta facendo sempre più tardi*: «Ah, sì, ho obiettato io cercando di nascondere la stizza, ma scusi, caro scienziato, se tale universo è finito, e si espande, cioè avanza in varie direzioni, avanza verso dove?, perdoni la curiosità. Verso il nulla, ha risposto il giovanotto con naturalezza. [...] Carissima cara, capirai la mia indignazione e anche la mia perplessità: per noi è sempre stato più facile capire il concetto di infinito che di finito, riferito all'universo, ma anche ad altre cose, prova un po' a pensare se un giorno tu mi avessi detto: ti voglio un bene finito, o te lo avessi detto io. E ora, che costui mi venisse anche a parlare del nulla mi è sembrato francamente eccessivo.» (Tabucchi 2019, 2, p. 65). Il rifiuto del nulla rappresenta la *durée* che Levinas riprende da Bergson e che segnala un punto fondamentale della deviazione da Heidegger.

#### BIBLIOGRAFIA

Bernardo, Fernanda. 1997. «A morte segundo Emmanuel Levinas: limite-limiar do eu inter-essado». *Revista Filosófica de Coimbra*, 6, 11, 119-203.

Carvalhais, Manuel Pereira Peixoto d'Almeida. 1908. *Inês de Castro na ópera e na coreografia italianas. Separata da obra em manuscrito intitulada Subsídios à história da ópera e da coreografia italianas, no século XVIII, em Portugal*. Lisboa: Tipografia Castro e Irmão.

Carvalhais, Manuel Pereira Peixoto d'Almeida. 1915. *Inês de Castro na ópera e na coreografia italianas*.

- Carvalhais, Manuel Pereira Peixoto d'Almeida. 1908. *Inês de Castro na ópera e na coreografia italianas. Separata da obra em manuscrito intitulada Subsídios à história da ópera e da coreografia italianas, no século XVIII, em Portugal*, Lisboa, Tipografia Castro e Irmão.
- Carvalhais, Manuel Pereira Peixoto d'Almeida. 1915. *Inês de Castro na ópera e na coreografia italianas. Suplemento à Separata da obra em manuscrito intitulada Subsídios à história da ópera e da coreografia italianas, no século XVIII, em Portugal*, Lisboa, Tipografia Castro e Irmão.
- Ceserani, Remo. 2013. «Fra modi e generi, codici e mezzi, finzione e realtà. Pratiche intense di sconfinamento nella società della modernità liquida», in *Le forme della narrazione nel Novecento. Letteratura, cinema, televisione, fumetto, musica. Atti delle Rencontres de l'Archet, Morgex, 10-15 settembre 2012*, pp. 7-21, S. I., Fondazione Centro di Studi Storico-letterari Natalino Sapegno.
- Francavilla, Roberto. 2017. *Calligrafie morali. Discorsi del potere in José Cardoso Pires, António Lobo Antunes, Herberto Helder*. Pisa, ETS.
- Levinas, Emmanuel. 2011. *Le temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Levinas, Emmanuel. 1992. *La mort et le temps*, Paris, Grasset.
- Manuppella, Giacinto. 1972. *Camoniana Itálica. Subsídios Bibliográficos*, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos.
- Menino, Vanda Lourenço; Adelaide Pereira Millán da Costa. 2019. *A Rainha, as Infantas e a Aia. Beatriz de Castela, Branca de Castela, Constança Manuel, Inês de Castro*, S. I., Círculo de Leitores.
- Pimenta, Cristina. 2015. *D. Pedro I*, S. I., Círculo de Leitores.
- Roïg, Adrien. 1986. *Inesiana ou Bibliografia Geral sobre Inês de Castro*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
- Sousa, Maria Leonor Machado. S. d. *Inês de Castro. Um Tema Português na Europa*, Lisboa, ACD [2.ª ed.].
- Tabucchi, Antonio. 2019. *Opere*, ed. Paolo Mauri, Thea Rimini, Milano, Mondadori, 2 vols. [2.ª ed.].
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de. 1922. *A Saudade Portuguesa. Divagações Filológicas e Literar-Históricas em volta de Inês de Castro e do Cantar Velho 'Saudade Minha – ¿Quando Te Veria?'*, Porto, Renascença Portuguesa; Lisboa, Seara Nova; Rio de Janeiro, Anuário do Brasil, 2.ª ed. revista e acrescentada [1.ª ed. 1914].
- Suplemento à Separata da obra em manuscrito intitulada Subsídios à história da ópera e da coreografia italianas, no século XVIII, em Portugal. Lisboa: Tipografia Castro e Irmão.
- Ceserani, Remo. 2013. «Fra modi e generi, codici e mezzi, finzione e realtà. Pratiche intense di sconfinamento nella società della modernità liquida». In *Le forme della narrazione nel Novecento. Letteratura, cinema, televisione, fumetto, musica. Atti delle Rencontres de l'Archet, Morgex, 10-15 settembre 2012*, 7-21, S. I.: Fondazione Centro di Studi Storico-letterari Natalino Sapegno.
- Francavilla, Roberto. 2017. *Calligrafie morali. Discorsi del potere in José Cardoso Pires, António Lobo Antunes, Herberto Helder*. Pisa: ETS.
- Levinas, Emmanuel. 2011. *Le temps et l'autre*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Levinas, Emmanuel. 1992. *La mort et le temps*. Paris: Grasset.
- Manuppella, Giacinto. 1972. *Camoniana itálica. Subsídios bibliográficos*. Coimbra: Instituto de Estudos Italianos.
- Menino, Vanda Lourenço; Adelaide Pereira Millán da Costa. 2019. *A rainha, as infantas e a aia. Beatriz de Castela, Branca de Castela, Constança Manuel, Inês de Castro*. S. I.: Círculo de Leitores.
- Pimenta, Cristina. 2015. *D. Pedro I*. S. I.: Círculo de Leitores.
- Roïg, Adrien. 1986. *Inesiana ou bibliografia geral sobre Inês de Castro*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
- Sousa, Maria Leonor Machado. S. d. *Inês de Castro. Um tema português na Europa*. Lisboa: ACD [2.ª ed.].
- Tabucchi, Antonio. 2019. *Opere*, ed. Paulo Mauri, Thea Rimini. Milano: Mondadori, 2 vols. [2.ª ed.].
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de. 1922. *A saudade portuguesa. Divagações filológicas e literar-históricas em volta de Inês de Castro e do cantar velho «Saudade minha – ¿Quando te veria?»*. Porto: Renascença Portuguesa; Lisboa, Seara Nova; Rio de Janeiro, Anuário do Brasil, 2.ª ed. revista e acrescentada [1.ª ed. 1914].

## «É um Domingo de Lisboa e tenho saudades de Drummond». Tabucchi e o Brasil

Roberto Francavilla

O título da minha comunicação tem origem num texto de Antonio Tabucchi intitolado «Nostalgia di Drummond» publicado no *Corriere della Sera* em Agosto de 1999 (posteriormente integrado na colectânea *Viagens e Outras Viagens*). Voltarei a este texto no fim, como última etapa de uma breve viagem, não cronológica, em torno da relação, essencialmente cultural, entre Tabucchi e o Brasil. A geografia tabucchiana no imaginário colectivo foi de tal maneira absorvida pelo impacto proveniente de Portugal (e depois também – em menor grau e por diferentes motivos – de outros países como a França ou a Grécia), que relegou para uma espécie de pseudo-esquecimento o país latino-americano. Talvez também por isso falar desta relação significa falar de um tema menos estudado pelos seus analistas: a tradução.

Os primeiros dados sobre este assunto obtive-os como estudante universitário num curso sobre a narrativa brasileira da segunda metade do século xx (1985, na Universidade de Génova), em que Tabucchi falava sobretudo de *Laços de Família*, de Clarice Lispector, e de Guimarães Rosa. Focar-me-ei em Guimarães Rosa: Tabucchi apreciava aquela «individualíssima palavra» do escritor brasileiro, para citar Stegagno Picchio<sup>1</sup>, que ele próprio designava de «falar incomum»<sup>2</sup>, aquela «criatividade expressionista no tecido vivo de uma convenção linguística regional»<sup>3</sup> que caracteriza as formas rosianas. Creio, contudo, que lhe interessassem sobretudo os aspectos inerentes à complexa instrumentação metafórica da ficção rosiana, especialmente aquela que se realiza nas dimensões do lugar e do tempo. O lugar: o Sertão de Minas Gerais como metáfora do mundo e ao mesmo tempo «metáfora de algo que não sabemos decifrar bem», como diz Tabucchi na introdução de *Miguilim*<sup>4</sup> e que resulta numa espécie de capitulação partilhada de que ambos parecem participar: disse Guimarães Rosa que quase sempre um livro é maior que a gente.

E depois o tempo: suspenso, indecifrável, cuja única contemplação possível requer a expressa «capacidade de o frequentar de modo anfíbio,

## «È una domenica di Lisbona, e io ho nostalgia di Drummond». Tabucchi e il Brasile

Roberto Francavilla

Il titolo del mio contributo viene da un testo di Tabucchi che si intitola *Nostalgia di Drummond* pubblicato sul «Corriere della Sera» nell'agosto del 1999 (poi incluso nella raccolta di testi *Viaggi e altri viaggi* (Feltrinelli, Milano, 2010)). A questo testo tornerò in chiusura, come ultima tappa di un brevissimo percorso non cronologico intorno al rapporto, essenzialmente culturale, intercorso fra Tabucchi e il Brasile. La geografia tabucchiana nell'immaginario collettivo è stata così assorbita dall'impatto scaturito dal Portogallo (e poi anche – in maniera minore e per circostanze diverse – da altri paesi come la Francia, o la Grecia) da relegare in una specie di pseudo-oblio il paese latino-americano. Forse anche per queste ragioni, parlare di questo rapporto significa parlare di un argomento fra i meno frequentati da parte dei suoi esegeti: la traduzione.

Ho avuto le prime indicazioni su questo rapporto in qualità di studente universitario in un corso sulla narrativa brasiliana del secondo Novecento (parlo del 1985, all'Università di Genova) in cui Tabucchi parlava soprattutto di *Legami familiari* di Clarice Lispector e di Guimarães Rosa. Desidero soffermarmi sul secondo dei due, del quale sicuramente Tabucchi apprezzava quella »individualissima parola» per citare Stegagno Picchio<sup>1</sup>, che lui stesso definiva «parlare inconsueto»<sup>2</sup>, quella «creatività expressionista nel tessuto vivo di una convenzione linguistica regionale»<sup>3</sup> che caratterizza le forme rosiane. Tuttavia, mi pare che lo interessassero maggiormente gli aspetti più inerenti alla complessa strumentazione metaforica della narrativa rosiana, specie quella che si realizza nelle dimensioni del luogo e del tempo. Il luogo: il Sertão di Minas Gerais come metafora del mondo e insieme »metafora di un qualcosa che non sappiamo bene decifrare», come dice Tabucchi nell'introduzione di *Miguilim*<sup>4</sup> e che si risolve in una sorta di resa condivisa di cui appunto sembrano entrambi partecipi: «a volte, quasi sempre, un libro è più grande di noi» (Guimarães Rosa).

E poi il tempo: sospeso, indecifrabile, la cui unica possibile contemplazione richiede l'espressa «capacità di frequentarlo in modo anfíbio, cioè



isto é, com uma compreensão antecipada ou atrasada, uma compreensão precoce ou tardia»<sup>5</sup>. Em suma, o limbo insondável onde a existência fica suspensa e que encontra expressão metafórica precisamente num dos títulos (e textos) mais intensos e complexos (uma história sobre a culpa) de Guimarães Rosa, *A Terceira Margem do Rio*, aquela terceira margem do rio que, segundo Tabucchi, remete para a esfera de Pascal, para as *Ilhas sem lugar* de Pessoa, para a concepção fatalista de Leibniz do indivíduo que contém em si, *a priori*, todos os factos que lhe acontecerão. Sobre a ficção de Guimarães Rosa, escreve Tabucchi:

a metáfora muitas vezes é do domínio da ambiguidade. É polivalente e misteriosa, não exemplar: provoca desassossego (termo recorrente no léxico e no universo de Tabucchi, nomeadamente via Pessoa) e preserva sempre um valor não atribuível, à margem (ou além dela) da formulação especulativa [...]. Algo de obscuro e de germinal, de primordial e de insondável.<sup>6</sup>

São palavras escritas em 1984 e, pessoalmente, estou convencido de que o seu eco ressoa forte em muitas histórias e romances escritos naqueles anos e nos anos seguintes. Penso sobretudo em *Nocturno Indiano* (que é precisamente de 1984) e *O Fio do Horizonte* (1986). Caso fossem precisas provas, eis a frase de Vladimir Jankélévitch usada como epígrafe deste romance que se passa numa Génova que não é Génova (Fernando Lopes transformou-a numa Lisboa noturna no filme que dele tirou), em que se procura a identidade de um cadáver sem identidade e em que se avança, inutilmente, em direcção à linha do horizonte marítimo que se vai deslocando à medida que procuramos alcançá-la: «O ter sido, de algum modo, pertence a um *terceiro género*, radicalmente estranho tanto ao ser como ao não-ser»<sup>7</sup>.

Como disse, o meu percurso é por etapas. Tenho que saltar para a seguinte, que será realmente exposta em jeito de simples apontamentos com uma breve referência filológica relativa à tradução.

O que traduziu Antonio no contexto brasileiro? Em 1974, Ignácio Loyola Brandão, *Zero. Romanzo* (para a Feltrinelli, dele falarei a seguir) e, no mesmo ano, José Lins do Rego, *Il treno di Recife. Due romanzi*. Em 1987, uma antologia de Carlos Drummond de Andrade, *Sentimento del mondo*, que saiu na colecção «Bianca» de Einaudi com uma expressão clara: «Trinta e sete poesias

con una comprensione anticipata o posticipata, una comprensione precoce o tardiva»<sup>5</sup>. Insomma il limbo insondabile dove l'esistenza si sospende e che trova espressione, appunto, metaforica, in uno dei titoli (e dei testi) più intensi e complessi (un racconto sulla colpa) di Guimarães Rosa, *A terceira margem do rio*, quella terza sponda del fiume che per Tabucchi rimanda alla sfera pascaliana, alle *Isole senza luogo* di Pessoa, alla concezione fatalista di Leibniz dell'individuo che racchiude in sé, a priori, tutti i fatti che gli accadranno. Dei racconti rosiani scrive Tabucchi:

la metafora rimane spesso affidata all'ambiguità. È polivalente e misteriosa, non esemplare: suscita inquietudine (termine ricorrente nel lessico e nell'universo di Tabucchi, anche per via di Pessoa) e conserva sempre una valenza non attribuibile, a margine (o al di là) della formulazione speculativa (...). Qualcosa di oscuro e di germinale, di primordiale e di insondabile<sup>6</sup>.

Sono parole scritte nel 1984 e, personalmente, sono abbastanza convinto del fatto che la loro eco risuoni con una certa decisione in molti racconti e romanzi scritti in quegli anni e negli anni a seguire. Penso in particolare a *Notturmo indiano* (che è proprio del 1984) e a *Il filo dell'orizzonte* (1986). In caso ci fosse bisogno di prove, ecco la frase di Vladimir Jankélévitch che appare in esergo a questo romanzo che si svolge in una Genova che non è Genova (Fernando Lopes l'ha trasformata in una Lisboa notturna nel film che ne ha tratto), in cui si cerca l'identità di un cadavere senza identità e in cui si muovono invano passi in avanti verso quella linea dell'orizzonte marino che si sposta a mano a mano che tentiamo di raggiungerla: «L'essere stato appartiene in qualche modo a un terzo genere, radicalmente eterogeneo all'essere come al non-essere»<sup>7</sup>.

Come dicevo, il mio è un percorso a tappe. Devo saltare alla seguente, che sarà esposta davvero a mo' di semplici appunti saldati a un breve cenno di natura filologica che riguarda appunto la traduzione.

Cosa ha tradotto Tabucchi? In ambito brasiliano: nel 1974 Ignácio Loyola Brandão, *Zero. Romanzo* (per Feltrinelli, a cui arrivo fra poco) e, nello stesso anno, José Lins do Rego, *Il treno di Recife. Due romanzi*. Nel 1987 s'un vaglio antologico di Carlos Drummond de Andrade, *Sentimento del mondo*, che esce per la bianca di Einaudi con una franca dicitura: «Trentasette poesie scelte

escolhidas e traduzidas por Antonio Tabucchi». Como mostra esta frase, em 1987, Tabucchi é já Tabucchi. Paralelamente, é interessante notar que no âmbito estritamente lusitano (que virá a ser a sua área por excelência), exceptuando a estreia dedicada ao amigo Alexandre O'Neill em 1978 (*Made in Portugal*, para a Guanda), Tabucchi traduziu essencialmente Pessoa<sup>8</sup>.

Voltando ao Brasil, Luciana Stegagno Picchio traduzira em 1956 *Fogo Morto* (1943) de José Lins do Rego. Quase vinte anos depois, Tabucchi reúne num único volume, *Il treno di Recife* (com prefácio de Luciana Stegagno Picchio, Milão, Longanesi, 1974)<sup>9</sup>, dois romances nucleares não apenas para a recepção, mas para a criação de um paradigma do romance regionalista brasileiro, ou seja, *Menino de Engenho* (1932) e *O Moleque Ricardo* (1936): o universo do engenho, a parte nordestina da Geração de 30, os grandes «ciclos» económicos e culturais da sociedade agrária brasileira. Numa das orelhas de *Il treno di Recife* diz-se: «O Moleque Ricardo (1935), transfere o enquadramento do protagonista branco para o negro e a cena do campo para a cidade, abordando a temática social do romance radical brasileiro»<sup>10</sup>. Esses mesmos temas de grande impacto social regressam, muitos anos depois, num curso universitário em Siena, no seu contraponto poético, a epopeia dos *retirantes* descrita numa das obras mais importantes do século xx brasileiro: *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Esse curso universitário, graças a uma feliz alchimia entre Tabucchi e um grupo de excelentes estudantes, deu origem a uma nova tradução dessa obra lançada na «Bianca» de Einaudi em 1973.

Mas, regressando a 1974, Antonio traduziu Loyola Brandão «guiado» pelo magistério de Stegagno Picchio.

Loyola Brandão trabalhava então num dos jornais mais importantes de S. Paulo (*A Última Hora*). Nesse jornal, Brandão recolhia minuciosamente o que a censura não deixava publicar (crónicas, telegramas, entrevistas, caricaturas)<sup>11</sup>. Esse material variado foi depois parar a *Zero*, que, de facto, é um romance-programa decifrado a partir de recortes e margens de um país sufocado pela sua própria história. A intenção era realizar uma paródia delirante da América Latina (ou melhor, da «Latíndia»), mas sobretudo um romance sobre a ditadura militar que oprimiu o Brasil entre 1964 e 1985, uma alegoria evidente da morte, da tortura e do terrorismo praticado pela polícia

e tradotte da Antonio Tabucchi». Come rende evidente questa dicitura, nel 1987 Tabucchi è già Tabucchi. A margine, è interessante considerare il fatto che in ambito più strettamente portoghese (che poi è il suo ambito per eccellenza), se si esclude l'esordio dedicato all'amico Alexandre O'Neill nel 1978 (*Made in Portugal*, per Guanda), Tabucchi ha tradotto esclusivamente Pessoa<sup>8</sup>.

Tornando al Brasile, di José Lins do Rego Luciana Stegagno Picchio aveva tradotto nel 1956 *Fogo morto* (1943) (Fuoco spento). Poi, quasi vent'anni dopo, Tabucchi riunisce in un solo volume dal titolo *Il treno di Recife* (con prefazione di Luciana Stegagno Picchio, Milano: Longanesi, 1974)<sup>9</sup> due romanzi nucleari non solo per la ricezione ma per l'elaborazione stessa di un paradigma del romanzo regionalista brasiliano, ovvero *Menino de Engenho* (1932) e *O moleque Ricardo* (1936): l'universo dell'engenho, la parte nordestina della Geração de 30, i «cicli». Nella terza di copertina de *Il treno di Recife* si legge: «O Moleque Ricardo (1935), sposta l'inquadratura dal protagonista bianco al negro e la scena dalla campagna alla città, affrontando la tematica sociale del romanzo radicale brasiliano»<sup>10</sup>. Sono quelle stesse tematiche di grande impatto sociale che ritornano molti anni dopo in un corso universitario a Siena nel loro contrappunto poetico, ovvero l'epopea dei *retirantes* descritta in una delle opere più importanti del Novecento brasiliano: *Morte e vita severina*, di João Cabral de Melo Neto. Quel corso universitario, complice una fortunata alchimia nata fra Tabucchi e un gruppo di validissimi studenti, diede vita a una nuova traduzione di quell'opera che era uscita per la bianca di Einaudi nel 1973.

Nel 1974, dunque, Tabucchi, in qualche modo «guidato» dal magistero di Stegagno Picchio traduce Loyola Brandão.

Loyola Brandão lavorava allora in uno dei giornali più importanti di S. Paulo («A última hora»). Lì raccoglieva con puntiglio tutto ciò che la censura non lasciava pubblicare (cronache, telegrammi, interviste, caricature)<sup>11</sup>. Questo materiale eterogeneo era poi confluito in *Zero* che, di fatto, è un romanzo-palimpsesto decifrado a partire da ritagli e da margini di un paese soffocato dalla sua stessa storia. L'intento era sì quello di una delirante parodia dell'America latina (o meglio della Latíndia), ma soprattutto un romanzo sulla dittatura militare che ha oppresso il Brasile dal 1964 al 1985, un'evidente allegoria della morte, delle torture, del terrorismo praticato dalla polizia

naquele país. Como cenário, a cidade de São Paulo, transfigurada, mas sempre reconhecível.

A história editorial de *Zero* é interessante. O romance foi publicado em estreia mundial pela Feltrinelli em 1974 depois de ter sido recusado por várias editoras brasileiras. Escrito inicialmente com o título *A Inauguração da Morte*, foi depois simplificado e sofreu diversos cortes antes da sua forma definitiva. Em 1976, depois da publicação no Brasil, *Zero* recebeu o prêmio de Melhor Ficção conferido pela Fundação Cultural do Distrito Federal. Em Novembro, o livro foi censurado por ser considerado atentatório à moral e aos bons costumes e foi proibido em todo o país pelo Ministério da Justiça. Ficou novamente disponível em 1979. O tema principal é a repressão e o desejo de liberdade (temática que seria explorada novamente em *Não Verás País Nenhum*, de 1981) e o seu pano de fundo histórico é a Ditadura Militar Brasileira.

O elo com a Itália talvez estivesse já patente antes do encontro com Tabucchi, pois Loyola Brandão ficou profundamente obcecado pelo filme de Federico Fellini *Otto e Mezzo*, que acabou por ter grande influência na escrita de *Zero*. Por mera coincidência, *La dolce vita* de Fellini aparece como verdadeiro fetiche no imaginário tabucchiano sobre a Itália dos anos 60.

*Zero* é uma distopia política, mas também mais maldosa e por isso mais humana. Uma ficção científica aviltante que recorre à realidade contemporânea daquela área do mundo, feita de esquadrões da morte, subnutrição, hipocrisia religiosa e moral, para descrever um país dominado pelo terror policial. Uma leitura sincopada, cheia de problemas para quem traduz, marcada nitidamente pelo sociolecto dos subúrbios, pelas referências religiosas ao sincretismo afro-brasileiro, pelo plurilinguismo (inglês, português, jargão brasileiro).

Recentemente, o escritor brasileiro Inácio de Loyola Brandão enviou-me um texto muito comovente e muito útil para a reconstituição da história das traduções brasileiras em Itália. O texto intitula-se «Não seria quem sou, não fosse Tabucchi». Depois de uma primeira parte dedicada à tristeza de receber de um amigo comum, o fotógrafo Marcio Scavone, a notícia do desaparecimento de Tabucchi, Loyola Brandão relata fielmente a história de *Zero*, que é muito interessante: «Não fosse a ditadura militar e a viagem de um escritor e jornalista a Roma, não fosse Murilo Mendes e Luciana Stegagno Picchio, tudo seria

in quel paese. Sullo sfondo la città di San Paolo, trasfigurata ma pur sempre riconoscibile.

È alquanto interessante ripercorrere il percorso editoriale di *Zero*. Il romanzo fu pubblicato in prima mondiale in Italia da Feltrinelli nel 1974, dopo aver ricevuto il rifiuto di numerose editrici brasiliane. Scritto con il titolo *A inaugurazione della Morte*, venne poi alleggerito e tagliato diverse volte, prima della sua forma definitiva. Nel 1976, dopo la pubblicazione in Brasile, *Zero* ricevette il premio come Melhor Ficção concesso dalla Fundação Cultural do Distrito Federal. Nel novembre dello stesso anno il libro venne censurato per attentato alla morale. Per essere poi di nuovo disponibile nel 1979.

Il legame con l'Italia era forse già presente prima dell'incontro con Tabucchi, considerando che Loyola Brandão era profondamente ossessionato da *Otto e Mezzo* di Federico Fellini, film che influenzò moltissimo la stesura di *Zero*. Per mera coincidenza, *La dolce vita* di Fellini costituisce un vero e proprio feticcio nell'immaginario tabucchiano sull'Italia degli anni 60.

I temi principali di questa distopia politica vertono sulla questione della repressione politica e sul desiderio di libertà (argomento che sarebbe stato nuovamente affrontato in *Não Verás País Nenhum*, de 1981), corredati da uno scenario composto da squadroni della morte, ipocrisia religiosa e morale. Lo sfondo, dal punto di vista della storia, è quello della dittatura militare brasiliana, ovvero di un paese dominato dal terrore poliziale. Una lettura sincopata fitta di problemi per chi traduce e segnata dal socioletto dei suburbi, da riferimenti religiosi al sincretismo afro-brasiliano, dal plurilinguismo (inglese, portoghese, slang brasiliano).

Recentemente lo scrittore brasiliano Ignácio de Loyola Brandão mi ha recapitato un testo molto toccante e molto utile per ricostruire la storia delle traduzioni brasiliane in Italia. Il testo si intitola «Não seria quem sou, não fosse Tabucchi» (Non sarei chi sono se non ci fosse stato Tabucchi). Ne ho scelto alcuni brani.

Dopo una prima parte dedicata alla tristezza nell'accogliere, da parte di un comune amico, il fotografo Marcio Scavone, la notizia della scomparsa di Antonio Tabucchi, Loyola Brandão riporta fedelmente la storia di *Zero*, che è davvero interessante: «Não fosse a ditadura militar e a viagem de um escritor e jornalista a Roma, não fosse Murilo Mendes e Luciana Stegagno Picchio, tudo seria diferente»<sup>12</sup>. Si noti la presenza di due figure chiave

diferente»<sup>12</sup> (repare-se aqui na presença de duas figuras-chave da divulgação da literatura brasileira na Itália daquela época). E mais:

Nos anos 60 vivia-se um regime opressivo no Brasil, a vida a cada dia mais sofrida. Jornalista eu via as coisas, vivia e sentia, via amigos sendo mortos e torturados, sentia como o medo crescia e nos esmagava, testemunhei a repressão tomando forma. Sentia uma censura na pele como jornalista e como escritor [...] Depois de guardar por anos todos os textos que os censores nos tinham proibido de publicar no jornal no qual eu trabalhava [...] olhei para aquele material de mais de cinco mil páginas. Pensei: isto é tudo o que o Brasil não leu, não soube, tudo que foi escondido, permaneceu oculto. Então, é um romance. Trabalhei cerca de 10 anos procurando a forma de contar uma história de violência, ausência de liberdade, batalhas pela redemocratização. Não queria fazer um livro panfletário, queria narrar com cores fortes, literárias, indignadas [...] Um dia, terminei *ZERO*. Levei a 13 editoras brasileiras que recusaram. Não pela qualidade ou pela estranha estrutura do livro – baseada em parte no filme *Oito e meio*, de Fellini, no qual ele usou vários planos. Os editores recusaram pelo medo vigente de que as editoras fossem fechadas, e eles, o autor e os funcionários presos. [...] Jorge Andrade, dos mais respeitáveis dramaturgos brasileiros, trabalhava comigo na revista *Realidade*, depois fechada pela censura que apertou o cerco até o final. Ele ia para Roma entrevistar Murilo Mendes para a revista. Para ler no avião acabou levando o original de *ZERO*. Dois calhamaços. Jorge tinha conversado muito comigo, sabia do livro, minha ambição, estava curioso. Sabia que tinha acabado de escrever e estava curioso. Ao desembarcar em Roma, me disse ele, estava fascinado com o livro, que «colocava a nu o regime militar». Nas conversas com Luciana Stegagno Picchio, acabou deixando o original na Itália, Luciana leu e um dia me enviou um telegrama: «Posso colocar o livro na Feltrinelli. Você quer? Está disposto? Não tem medo? Pense bem. Tenho até quem o traduza, um aluno meu, dos melhores, seis ou sete anos mais novo do que você. Maneja super bem o português.» Assim fui posto em contato com Tabucchi. [...] Ele falava um português de Portugal. Havia dificuldades de entender usos e costumes, certas gírias, expressões idiomáticas usadas aqui por marginais, traficantes, polícia, povo. [...] Vendo o *ZERO* nascer em outra língua, eu adorava mesmo percebendo o paradoxo – como Tabucchi me dizia –

per la divulgazione della letteratura brasiliana in Italia in quell'epoca. E ancora:

Nos anos 60 vivia-se um regime opressivo no Brasil, a vida a cada dia mais sofrida. Jornalista eu via as coisas, vivia e sentia, via amigos sendo mortos e torturados, sentia como o medo crescia e nos esmagava, testemunhei a repressão tomando forma. Sentia a censura na pele como jornalista e como escritor [...] Depois de guardar por anos todos os textos que os censores nos tinham proibido de publicar no jornal no qual eu trabalhava [...], olhei para aquele material de mais de cinco mil páginas. Pensei: isto é tudo o que o Brasil não leu, não soube, tudo que foi escondido, permaneceu oculto. Então, é um romance. Trabalhei cerca de 10 anos procurando a forma de contar uma história de violência, ausência de liberdade, batalhas pela redemocratização. Não queria fazer um livro panfletário, queria narrar com cores fortes, literárias, indignadas [...]. Um dia, terminei *Zero*. Levei a 13 editoras brasileiras que recusaram. Não pela qualidade ou pela estranha estrutura do livro – baseada em parte no filme *Oito e meio*, de Fellini, no qual ele usou vários planos. Os editores recusaram pelo medo vigente de que as editoras fossem fechadas, e eles, o autor e os funcionários presos. [...] Jorge Andrade, dos mais respeitáveis dramaturgos brasileiros, trabalhava comigo na revista *Realidade*, depois fechada pela censura que apertou o cerco até o final. Ele ia para Roma entrevistar Murilo Mendes para a revista. Para ler no avião acabou levando o original de *Zero*. Dois calhamaços. Jorge tinha conversado muito comigo, sabia do livro, minha ambição, estava curioso. Sabia que tinha acabado de escrever e estava curioso. Ao desembarcar em Roma, me disse ele, estava fascinado com o livro, que colocava a nu o regime militar. Nas conversas com Luciana Stegagno Picchio, acabou deixando o original na Itália, Luciana leu e um dia me enviou um telegrama: 'Posso colocar o livro na Feltrinelli. Você quer? Está disposto? Não tem medo? Pense bem. Tenho até quem o traduza, um aluno meu, dos melhores, seis ou sete anos mais novo do que você. Maneja super bem o português.' Assim fui posto em contato com Tabucchi. [...] Ele falava um português de Portugal. Havia dificuldades de entender usos e costumes, certas gírias, expressões idiomáticas usadas aqui por marginais, traficantes, polícia, povo. [...] Vendo o *Zero* nascer em outra língua, eu adorava mesmo percebendo o paradoxo – como Tabucchi me dizia – de ver o livro nascer em uma língua que não a minha. Percebe minha responsabilidade nisto tudo? Mas me emociona<sup>13</sup>.

de ver o livro nascer em uma língua que não a minha. Percebe minha responsabilidade nisto tudo? Mas me emociona.<sup>13</sup>

A carta continua relatando memórias da estadia do autor na Itália alternando verdadeiras revelações de descobrimentos culturais (foi na casa de Tabucchi em Vecchiano, em 1973, que leu pela primeira vez Fernando Pessoa!) a episódios mais anedóticos (uma noite, numa sala de cinema, quando depois de o filme ter acabado acendem-se as luzes, ele julga que é a polícia política a fazer uma rusga). O que importa, na economia desta contribuição, é a afirmação peremptória com que Loyola Brandão homenageia o trabalho de Tabucchi tradutor:

De todas as traduções do romance, para mim a de Tabucchi é a melhor, a mais próxima, talvez por essa breve convivência. A partir da edição italiana, *ZERO* foi lançado no Brasil, hoje é obra emblemática de um tempo muito duro. Foi proibido, depois liberado, hoje está em 15 línguas. [...] Sou tão agradecido a Tabucchi como a quem me colocou no mundo.<sup>14</sup>

Finalmente, a última etapa, na verdade, um retorno ao lugar de onde parti: Drummond.

A primeira coisa a mencionar é uma espécie de dívida permanente a Drummond: quanto devemos nós, que nos ocupámos de Tabucchi após a sua morte, a este poeta, nós que usámos o verso de Drummond «De tudo fica um pouco»: com essas palavras fechei o meu livro-tributo *Parole per Antonio Tabucchi*, e depois Anna Dolfi e o livro de ensaios póstumo de Tabucchi e, finalmente, os membros do colectivo «Dottor Cardoso» que intitularam assim o seu documentário sobre o Antonio.

Na sua antologia há aliás muitos tributos pessoais: por exemplo, a poesia de *Claro Enigma*, «Um Boi Vê os Homens», que fornece a Tabucchi a inspiração para o título do texto chamado «Uma Baleia Vê os Homens» em *Mulher de Porto Pim*, uma figura de inversão essencial utilizada para explicar o mundo visto pelos olhos pensativos de um animal lento, visão dum bestiário que, a propósito de literatura brasileira, lembra também a escrita de Clarice Lispector em *Laços de Família*. E ainda «O Rancor e as Nuvens» (de *Pequenos Equívocos sem Importância*), um conto que foi buscar o seu título ao poema drummondiano «Conclusão», de *Fazendeiro do Ar* (1954):

De que se formam nossos poemas? – Onde?  
Que sonho envenenado lhes responde,  
se o poeta é ressentido, e o mais são nuvens?

Il testo continua riportando ricordi del soggiorno dell'autore in Italia alternando vere e proprie rivelazioni sulle sue scoperte culturali (è a casa di Tabucchi a Vecchiano, nel 1973, che legge per la prima volta Fernando Pessoa!) a episodi di natura più aneddotica (come quando una sera, in un cinema, quando finito il film si riaccendono le luci in sala, è convinto che si tratti di una perquisizione da parte della polizia). In ogni caso, quello che importa nell'economia di questo contributo, è la perentoria affermazione con cui Loyola Brandão rende omaggio al lavoro di Tabucchi traduttore:

De todas as traduções do romance, para mim a de Tabucchi é a melhor, a mais próxima, talvez por essa breve convivência. A partir da edição italiana, *Zero* foi lançado no Brasil, hoje é obra emblemática de um tempo muito duro. Foi proibido, depois liberado, hoje está em 15 línguas. ... Sou tão agradecido a Tabucchi como a quem me colocou no mundo<sup>14</sup>.

Infine l'ultima tappa, in realtà un ritorno da dove sono partito: Drummond.

La prima cosa da segnalare è una sorta di debito permanente nei confronti di Carlos Drummond de Andrade da parte di coloro (me compreso) che si sono occupati di ricordare Tabucchi dopo la sua scomparsa, attraverso lavori di natura editoriale. In almeno tre casi si è ricorso al verso drummondiano «Di tutto resta un poco»: con quelle parole ho chiuso il mio omaggio *Parole per Tabucchi*, e poi Anna Dolfi, e infine i membri del collettivo «Dottor Cardoso» che hanno intitolato così il loro documentario su Tabucchi.

Frammenti antologici dell'opera di Drummond confluiscono nitidamente, a livello intertestuale, nella scrittura di Tabucchi. Per esempio la poesia di *Claro enigma*, «Um boi vê os homens» («Un bue vede gli uomini»), che fornisce a Tabucchi l'ispirazione per il titolo del testo chiamato «Una balena vede gli uomini», in *Donna di Porto Pim*, una figura di inversione essenziale utilizzata per spiegare il mondo visto con gli occhi pensosi di un lento animale, visione di un bestiario che, a proposito di letteratura brasiliana, ricorda inoltre la scrittura di Clarice Lispector, specie in *Legami familiari*. E ancora «Il rancore e le nuvole» (da *Piccoli equivoci senza importanza*), racconto che deve il suo titolo alla poesia «Conclusão» da *Fazendeiro do ar* (1954):

De que se formam nossos poemas? Onde?  
Que sonho envenenado lhes responde,  
se o poeta é ressentido, e o mais são nuvens?

Tenho de me deter nestes versos para desenhar um pequeno labirinto. Tabucchi publicou um livro muito bonito, *Autobiografias Alheias*, enganador a começar pelo título, para tentar explicar a si próprio e aos outros algumas das recorrências intertextuais da sua obra e, digamos, pôr em ordem a constelação de vozes, de personagens e de máscaras (nem todas de natureza inteiramente fictícia) que habitaram ou inspiraram a sua escrita. O resultado não é a ordem (que talvez nem desejasse realmente). O resultado é literatura pura e simples. Mas, naquele livro, era como se Tabucchi concedesse ao leitor uma espécie de autorização para um jogo de investigação em torno das suas criações e até das suas criaturas. Na verdade, o protagonista do conto em que surgem os versos de Drummond inspira-se num filólogo fácil de reconhecer, na sua existência dúbia, nos compromissos académicos. O conto termina precisamente com o estudioso a observar perplexo (talvez seja tomado pelo estranhamento?) aqueles versos brasileiros, embora depois, possuído pela auto-estima que subjugara em si todos os resíduos de empatia e compaixão e no limiar do delírio da onnipotência, decida dedicar-lhe um estudo, convencido de ter superado, na qualidade de crítico e tradutor, o próprio poeta:

O poeta afinal não lhe desagradava: seco, realista, com um olhar lúcido sobre as coisas, embora talvez embaciado por uma veia metafísica que achava supérflua. Pensando bem, havia algo de piegas naquela espécie de alusão ultra-romântica a um empíreo pouco definido, no qual os conceitos poéticos pairariam abstractos para depois descerem sob forma de palavras ao receptáculo vil do poeta: homem mortal e contaminado pelo pecado e pelo ressentimento. Mas talvez aquele poeta [...] tivesse escrito aquelas palavras sem entender o significado delas, julgando-as misteriosas e oriundas sabe-se lá de que profundezas do espaço cósmico. Ao passo que, para ele que estava a lê-las, elas não tinham nenhum mistério [...] podia agarrá-las e segurá-las todas na palma da mão, brincar com elas como com as letras de madeira de um alfabeto infantil. Sorriu e escreveu: *O rancor e as nuvens. Para uma leitura rítmica de um poema do século XX*. O verdadeiro poeta era ele, sentia-o bem.<sup>15</sup>

Aqui, parece-me, sente-se claramente o eco de Benjamin:

Mas o que «diz» um poema? Que coisa comunica? Muito pouco a quem o entende. Essencialmente,

'Di cosa si formano le nostre poesie? Dove? Quale sogno avvelenato risponde loro, se il poeta è un rancoroso, e il resto è nuvole?'<sup>15</sup>

Su questi versi mi preme soffermarmi per disegnare un piccolo labirinto. Tabucchi ha pubblicato un libro molto bello, *Autobiografie altrui*, ingannevole fin dal titolo, per provare a spiegare a se stesso e agli altri alcune delle ricorrenze intertestuali della sua opera e per, diciamo, mettere ordine nella costellazione di voci, di personaggi e di maschere (non tutte di natura completamente fittizia) che hanno abitato o hanno ispirato la sua scrittura. Il risultato non è l'ordine (che forse non era nemmeno auspicato in maniera convinta). Il risultato è pura e semplice letteratura. Ma in quel libro era un po' come se Tabucchi concedesse al lettore una sorta di nulla osta al gioco dell'indagine intorno alle sue creazioni e infondo anche un po' intorno alle sue creature. Ciò detto, il protagonista del racconto in cui compaiono i versi drummondiani si ispira ad un filologo abbastanza riconoscibile, alla sua dubbia parabola esistenziale, ai compromessi accademici. Il racconto si conclude proprio con lo studioso che osserva perplesso (forse lo coglie lo straniamento?) quei versi brasiliani, salvo poi, cedendo all'autostima che ha soverchiato in lui ogni residuo di empatia e di compassione e rasentando il delirio dell'onnipotenza, decidersi a dedicargli uno studio, persuaso di aver superato, in veste di critico e traduttore il poeta stesso. Leggo:

Il poeta dopotutto non gli dispiaceva: asciutto e realistico, con uno sguardo lucido sulle cose, anche se forse appannato da una venatura metafisica che trovava superflua. C'era qualcosa di querulo in quel rimando tardoromantico a un empíreo non meglio definito nel quale vagherebbero in forma astratta i concetti poetici per scendere poi in forma di parole nel recipiente vile del poeta: uomo mortale e contaminato dal peccato e dal risentimento. Ma forse quel poeta [...] aveva scritto quelle parole senza capirne il significato, credendole misteriose e provenienti da chissà quali profondità dello spazio cosmico. E invece esse non avevano nessun mistero per lui che le leggeva [...] poteva afferrarle e tenerle tutte nel palmo della mano, giocare con loro come con le lettere di legno di un alfabeto infantile. Sorrise e scrisse: *Il rancore e le nuvole. Per una lettura ritmica di una poesia del Novecento*. Il vero poeta era lui, lo sentiva<sup>16</sup>.

Qui, mi pare, si percepisce chiaramente l'eco di Benjamin:

a poesia não é comunicação, não é enunciado. Por isso, a tradução que pretendesse comunicar não comunicaria senão a comunicação, isto é, o inessencial. É este, de facto, o sinal de reconhecimento das más traduções. Mas aquilo que na poesia está para lá da comunicação – e até o mau tradutor admite que é isso o essencial – não é geralmente considerado inapreensível, misterioso, «poético»? Que o tradutor só pode devolver se por sua vez se puser a poetar.<sup>16</sup>

O texto, muito interessante, é construído em forma «drummondiana» (poema-lista) e possui um andamento litúrgico com uma frase repetida em forma de ladainha («Tenho saudades de Drummond» como um «libera nos Domine»). Na segunda parte, uma série de citações. Na terceira, uma invocação que cito na íntegra e que tem um efeito de carácter quase doxológico. O texto termina assim:

Há uns anos, quando te conheci, caro Carlos Drummond de Andrade, era uma límpida noite de Copacabana. E tu eras um velho poeta que me falava do cometa Halley admirado em criança no distante planalto de Minas Gerais. E eras tão magro que eu receei que o vento do Atlântico te levasse. Agora que passaram anos desde a tua morte, debes ser mais leve que uma folha. Por que não aproveitas a brisa que a televisão prometeu para hoje à noite e vens meter dois dedos de conversa comigo neste domingo de Lisboa?<sup>17</sup>

Encontramos aqui coisas caras a Tabucchi: os mortos como presença latente, a circulação das vozes que estão sempre aqui, à nossa volta, e que é preciso captar, atentos às suas histórias e à sua memória. Afirma-se, mais uma vez, a função do escritor como colecionador de sons acusmáticos, de pedaços atirados ao vento.

E com uma nota, toda minha e muito pessoal – perdoar-me-ão a fraqueza, ou o sentimentalismo – que representa o remate desta minha modesta contribuição, digo:

*Há uns anos, quando te conheci, caro Antonio, era uma límpida manhã de Génova. E tu eras um professor que me falava do Livro do Desassossego e do Grande Sertão. Não receei que o vento do Mediterrâneo te levasse. Agora que passaram anos desde a tua morte, debes ser mais leve que uma folha. Porque não aproveitas a brisa que a televisão prometeu para hoje à noite e vens meter dois dedos de conversa comigo (e conosco) nesta tarde de Lisboa?*

Ma cosa 'dice' una poesia? Cosa comunica? Molto poco a chi la capisce. Essenzialmente la poesia non è comunicazione, non è enunciato. Pertanto la traduzione che pretendesse comunicare non comunicerebbe altro che la comunicazione, cioè l'inessenziale. È questo, infatti, il segno di riconoscimento delle cattive traduzioni. Ma ciò che in poesia esce dalla comunicazione – e anche il cattivo traduttore ammette che ciò sia l'essenziale – non è in generale considerato come inafferrabile, misterioso, «poetico»? Che il traduttore può restituire solo se si mette a poetare a sua volta?<sup>17</sup>.

Il testo, molto interessante, è costruito in forma «drummondiana» (poesia-elenco) e possiede un andamento liturgico con una frase ripetuta in forma di giaculatoria («ho nostalgia di Drummond» come un «libera nos Domine»). Nella seconda parte una serie di citazioni. Nella terza un'invocazione che cito per intero e che ha un esito a carattere quasi dossologico. Il testo si chiude così:

Anni fa, quando ti conobbi, caro Carlos Drummond de Andrade, era una limpida sera di Copacabana. E tu eri un vecchio poeta che mi parlava della cometa di Halley ammirata da bambino nel remoto altopiano di Minas Gerais. Ed eri così esile che temetti che il vento dell'Atlantico ti portasse via. Ora che sono passati degli anni dalla tua morte, devi essere più leggero di una foglia. Perché non approfitti della brezza che la televisione ha promesso per stasera e non vieni a fare due chiacchiere con me in questa domenica di Lisbona?<sup>18</sup>.

Qui ci sono cose care a Tabucchi: i morti come presenza latente, la circolazione delle voci che stanno sempre qui, intorno a noi, e che bisogna captare, attenti ai loro racconti e alla loro memoria. Si afferma, ancora una volta, la funzione dello scrittore come raccoglitore di suoni acusmatici, di lacerti affidati al vento. E, con la chiosa tutta mia e molto personale – mi si perdoni il cedimento sentimentalista, cosa che in effetti è – che costituisce l'explicit di questo mio esile contributo, dico:

*Anni fa, quando ti conobbi, caro Antonio, era una limpida mattinata genovese. E tu eri un professore che mi parlavi del Libro dell'Inquietudine e del Grande Sertão. Non temetti che il vento del Mediterraneo ti portasse via. Ora che sono passati degli anni dalla tua morte, però, devi essere più leggero di una foglia. Perché non approfitti della brezza che la televisione ha promesso per stasera e vieni a fare due chiacchiere con me (e con noi) in questo pomeriggio di Lisbona?*

**NOTAS**

<sup>1</sup> Contracapa de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão*, Milão, Feltrinelli, 1985.

<sup>2</sup> Contracapa de João Guimarães Rosa, *Miguilim*, Milão, Feltrinelli, 1984.

<sup>3</sup> Idem, *ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Antonio Tabucchi, *Viagens e Outras Viagens*, trad. de Maria da Piedade Ferreira, Lisboa, Dom Quixote, 2013, p. 23.

<sup>6</sup> Introdução, em João Guimarães Rosa, *Miguilim*, Milão, Feltrinelli, 1984.

<sup>7</sup> Antonio Tabucchi, *O Fio do Horizonte*, trad. de Helena Domingos, Lisboa, Dom Quixote, 2014, p. 5.

<sup>8</sup> A partir do primeiro volume fundamental de *Una sola moltitudine* para a Adelphi, a que se seguiu o segundo volume cinco anos depois. Em 1986, novamente com *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, para a Feltrinelli. Em 1988, *Il marinaio. Dramma statico in un quadro* (para a Einaudi, na afortunada coleção «Scrittori tradotti da scrittori» («Escritores traduzidos por escritores»). No mesmo ano, o florilégio pessoal de *Il poeta è un fingitore, duecento citazioni scelte da Antonio Tabucchi* (Feltrinelli); e ainda as *Lettere alla fidanzata* (para a Adelphi em 1988); *Nove poesie di Álvaro de Campos e sette poesie ortonime* (para a Baskerville, também em 1988); *Poesie di Álvaro de Campos* (para a Adelphi em 1993). E, finalmente, a obra póstuma com Maria José de Lancastre (como aconteceu muitas vezes noutros casos) com as *Poesie di Fernando Pessoa* (Adelphi).

<sup>9</sup> Afirmo a propósito Roberto Vecchi: «O resultado é, na minha opinião, uma imagem multidimensional da língua portuguesa que justifica algumas considerações à margem.

Foi precisamente com a sua chegada a Bolonha, em 1974, que Tabucchi pôs mãos a um duplo projecto ligado ao Brasil. A primeira com a publicação, em 1974, de *O Trem de Recife* de José Lins do Rego, contentor construído sobre isotopias temáticas de dois romances – o primeiro e o quarto da pentalogia – do ciclo da cana de açúcar de Lins do Rego, *Menino de Engenho* e *O Moleque Ricardo*. É importante sublinhar a filiação da obra na tradução do grande romance de Lins do Rego, *Fogo Morto*, com o qual a professora de Antonio, Luciana Stegagno Picchio, iniciara, em 1956, a sua carreira de lusitanista (é a publicação n.º 5 da sua interminável bibliografia). Uma coincidência de princípios, curiosa e, de certo modo, intencional concentrou-se num clássico do «Romance de 30» da literatura nordestina. A tradução – se me é permitido um comentário baseado em perspectivas limitadas – evidencia já a preocupação de adaptar o texto original a uma expressão elegante da prosa italiana, assente numa atenção escrupulosa à expressão linguística dos efeitos da narração. E é essa a característica mais saliente das traduções literárias aqui reunidas: a atenção dada à língua de chegada, em detrimento até de possíveis e imediatas contiguidades literais» (Roberto Vecchi, *L'impegno del traduttore – O compromisso do tradutor*, comunicação apresentada em homenagem a Antonio Tabucchi no encontro organizado por Roberto Mulinacci, a 4 de Março de 2013, no Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas Modernas da Universidade de Bolonha).

<sup>10</sup> José Lins do Rego, *Il treno di Recife*, tradução de Antonio Tabucchi, Milão, Longanesi, 1974.

<sup>11</sup> Em *Jornal de Letras* (15–28 de Fevereiro de 2017, p. 8).

**NOTE**

<sup>1</sup> Luciana Stegagno Picchio, Quarta di copertina in João Guimarães Rosa, *Grande Sertão*, Milano, Feltrinelli, 1985.

<sup>2</sup> Antonio Tabucchi, Quarta di copertina in João Guimarães Rosa, *Miguilim*, Milano, Feltrinelli, 1984.

<sup>3</sup> *ivi*

<sup>4</sup> *ibidem*

<sup>5</sup> Antonio Tabucchi, *Viaggi e altri viaggi*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 23.

<sup>6</sup> Antonio Tabucchi, introduzione in João Guimarães Rosa, *Miguilim*, Milano, Feltrinelli, 1984.

<sup>7</sup> Antonio Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1986

<sup>8</sup> a partire dal fondamentale primo volume di *Una sola moltitudine* per Adelphi a cui fa seguito il secondo volume cinque anni dopo. Nel 1986 ancora con *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, per Feltrinelli. Nel 1988 *Il marinaio. Dramma statico in un quadro* (per Einaudi, nella fortunata collana intitolata «Scrittori tradotti da scrittori»). Nello stesso anno un florilegio di..., *Il poeta è un fingitore*, Duecento citazioni scelte da Tabucchi Tabucchi (Feltrinelli); e ancora le *Lettere alla fidanzata* (per Adelphi nel 1988); *Nove poesie di Álvaro de Campos e sette poesie ortonime* (per Baskerville, sempre nell'88); *Poesie di Álvaro de Campos* (per Adelphi nel 1993). E infine il lavoro postumo con Maria José de Lancastre (come spesso in altri casi) con le *Poesie di Fernando Pessoa*.

<sup>9</sup> Afferma a proposito Roberto Vecchi: «Ne scaturisce, a mio avviso, una immagine multidimensionale della lingua portoghese che merita qualche considerazione a margine. È proprio al suo arrivo a Bologna, nel 1974, che Tabucchi mette mano ad un doppio progetto che

riguarda il Brasile. Il primo con la pubblicazione nel 1974 de *Il treno di Recife* di José Lins do Rego, contentore costruito su isotopie tematiche di due romanzi – il primo e il quarto della pentalogia – del ciclo della canna da zucchero di Lins do Rego, *Menino de Engenho* e *O moleque Ricardo*. È importante sottolineare la filiazione dell'opera dalla traduzione del grande romanzo sempre di Lins do Rego, *Fogo morto – Fuoco spento*, con cui nel 1956 aveva praticamente iniziato la sua carriera di lusitanista (è la pubblicazione n. 5 della sua sterminata bibliografia) la maestra di Tabucchi, Luciana Stegagno Picchio. Una curiosa e in un certo senso voluta coincidenza di inizi, dunque, concentrata su un classico del «Romance de 30» della letteratura nordestina. La traduzione, se un commento mi è permesso peraltro basato su prospettive limitate, già evidenzia un impegno all'adeguamento del testo originale a una modalità elegante di prosa italiana, impostata su una scrupolosa attenzione verso la resa linguistica degli effetti della narrazione. È questa, l'attenzione per la lingua di arrivo, anche a scapito di possibili e immediate contiguità letterali, un tratto piuttosto evidente delle traduzioni letterarie qui riunite. Un frammento molto lineare ma in grado comunque di dare conto di questo impegno, al contempo filologico e stilistico» (Comunicazione presentata nell'omaggio a Tabucchi Tabucchi *L'impegno del traduttore*, organizzato da Roberto Mulinacci, il 4 marzo 2013, presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna).

<sup>10</sup> José Lins do Rego, *Il treno di Recife*, Milano, Longanesi, 1974.

<sup>11</sup> «Jornal de Letras» (15–28 de Fevereiro de 2017, p. 8). «O que me levou a escrevê-lo foi a raiva, o ódio aos



«O que me levou a escrevê-lo foi a raiva, o ódio aos militares e ao que eles estavam fazendo ao país. A ira, a dor, a angústia, a impotência. Zero nasceu de tudo o que a censura não deixou publicar durante anos e anos».

<sup>12</sup> E-mail privado enviado ao autor deste texto.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Antonio Tabucchi, «O Rancor e as Nuvens» em *O Jogo do Reverso/Pequenos Equívocos sem Importância*, trad. de Helena Domingos e António Mega Ferreira, Lisboa, Dom Quixote, 2015, pp. 247-248.

<sup>16</sup> Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, «aut aut», 334, 2007, pp. 7-20.

<sup>17</sup> Antonio Tabucchi, *Viagens e Outras Viagens*, ed. cit.

militares e ao que eles estavam fazendo ao país. A ira, a dor, a angústia, a impotência. Zero nasceu de tudo o que a censura não deixou publicar durante anos e anos».

<sup>12</sup> mail privata inviata all'autore di questo testo.

<sup>13</sup> *ivi.*

<sup>14</sup> *ibidem.*

<sup>15</sup> Carlos Drummond de Andrade, *Sentimento*

*del mondo. Trentasette poesie scelte e tradotte da Tabucchi*, Torino, Einaudi, 1987.

<sup>16</sup> Antonio Tabucchi, «Il rancore e le nuvole» in *Piccoli equivoci importanza*, Milano, Feltrinelli, 1985.

<sup>17</sup> Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, «aut aut», 334, 2007, pp. 7-20.

<sup>18</sup> Antonio Tabucchi, *Viaggi e altri viaggi*, op. cit.

## O fio de outro horizonte

Timothy Basi

No ensaio «'Uno che si cerca e si cercherà sempre': la 'quête' di Antonio Tabucchi», Luigi Surdich afirma que *Nocturno Indiano* (1984), *O Fio do Horizonte* (1986) e *Requiem* (1992) podem ser lidos, *a posteriori*, como uma trilogia, na medida em que as três narrativas possuem o mesmo tipo de *quête* que mais não é do que «uma procura de identificação que acaba por coincidir com a procura da morte»<sup>1</sup>. Partindo desta reflexão, pretendo limitar ainda mais o campo desta *quête* a dois romances, *O Fio do Horizonte* e *Requiem*, ligados pela presença fantasmática de uma cidade e de um poeta, constituindo um curioso díptico no seio deste hipotético tríptico.

Spino, o protagonista de *O Fio do Horizonte*, é um auxiliar de saúde que trabalha na morgue de um hospital de uma cidade anónima em que se pode ver, em certos momentos, a cidade de Génova. O romance começa como se fosse um policial: certa noite, uma ambulância chega à morgue com o cadáver de um jovem morto na sequência de um tiroteio com a polícia. A identidade do jovem não é clara e as circunstâncias da sua morte são confusas<sup>2</sup>, Spino arma-se em detective e dá início a uma obstinada investigação pelas ruas da cidade procurando dar um sentido à ocorrência e não deixar que o jovem desapareça sem deixar rasto. Inicialmente, na senda dos clássicos livros policiais, o protagonista enceta uma investigação seguindo um percurso feito de encontros, mistérios e pistas, em que cada nova conversa parece acrescentar uma peça à sua busca, parece aproximá-lo cada vez mais da solução. De repente, no entanto, o objecto inicial da pesquisa perde-se, desvanece entre as páginas, a «quête» transforma-se em algo de estranho, principalmente em encontros com presenças invisíveis, o primeiro num cemitério, o segundo num cais; depois, a investigação inicial não encontra solução e a história termina com Spino atravessando a escuridão de um barracão do cais da sua cidade.

*O Fio do Horizonte* é o único romance de Tabucchi cujo cenário não é explícito<sup>3</sup> e o motivo dessa omissão é o facto de o episódio não se passar numa única cidade mas abranger sub-repticiamente «o fio de outro horizonte». Numa entrevista a Vasco Câmara para a revista *Público*, Tabucchi explica: «Fiz uma fusão das duas cidades onde morava simultaneamente nesse período,

## Il filo di un altro orizzonte

Timothy Basi

Nel saggio «'Uno che si cerca e cercherà sempre': la «quête» di Antonio Tabucchi, Luigi Surdich afferma che *Notturmo indiano* (1984), *Il filo dell'orizzonte* (1986) e *Requiem* (1992) si possono leggere, *a posteriori*, come una trilogia, in quanto le tre narrazioni condividono le modalità di una *quête* che altro non è che «una ricerca di identificazione che viene a coincidere con la ricerca della morte»<sup>1</sup>. A partire da questa riflessione, intendo restringere ulteriormente il campo della *quête* a due romanzi, *Il filo dell'orizzonte* e *Requiem*, uniti dalla presenza, fantasmatica, di una città e di un poeta, al punto da formare un curioso dittico a sé all'interno di questo ipotetico trittico.

Spino, il protagonista de *Il filo dell'orizzonte*, è un paramedico che lavora in un obitorio di un ospedale di una città anonima in cui si può, a tratti, riconoscere Genova. Il romanzo inizia come se fosse un poliziesco: una notte un'ambulanza giunge all'obitorio con il cadavere di un giovane morto in uno scontro a fuoco con la polizia. L'identità del giovane non è chiara e le circostanze del suo decesso sono confuse<sup>2</sup>, quindi Spino s'improvvisa detective e inizia una ricerca ostinata per le vie della città per tentare di dare un senso all'intera vicenda e non far scomparire questo ragazzo nel nulla. Inizialmente, sulle orme dei gialli classici, il protagonista porta avanti un'indagine seguendo un percorso fatto di incontri, misteri e indizi, in cui ogni nuova conversazione sembra aggiungere un tassello in più alla ricerca, sembra portare più vicino alla soluzione. All'improvviso però l'oggetto iniziale della ricerca si perde, sfuma fra le pagine, la *quête* si trasforma in qualcosa di bizzarro, perlopiù in appuntamenti con presenze invisibili, la prima in un cimitero, la seconda in un molo; l'inchiesta iniziale non trova quindi soluzione e la storia termina con Spino che avanza nel buio di un capannone di un molo della sua città.

*Il filo dell'orizzonte* è l'unico romanzo di Tabucchi in cui l'ambientazione non viene resa esplicita<sup>3</sup> e la ragione di questa omissione è che la vicenda non si svolge in una sola città ma abbraccia, furtivamente, anche «il filo di un altro orizzonte». In un'intervista rilasciata a Vasco Câmara per la rivista «Público», Tabucchi spiega: «Ho realizzato una fusione delle due città dove vivevo simultaneamente in quel periodo, nel 1985. La toponomastica è completamente inventata.

em 1985. A toponímia é completamente inventada. Génova nunca aparece como Génova, mas tem muito a ver com Lisboa»<sup>4</sup>.

Alguns anos mais tarde, o realizador Fernando Lopes reforça esta geminação literária com a adaptação cinematográfica do romance, estreada em 1993. Fernando Lopes ambienta a história de Spino em Lisboa, uma Lisboa que Tabucchi define «crepuscular e misteriosa, secreta e metafísica»<sup>5</sup>. A particularidade deste filme é explicada numa carta fictícia a Fernando Lopes, escrita por um cientista da área médica, também ele uma personagem fictícia, que Tabucchi publica no seu livro *Autobiografias Alheias: Poéticas a posteriori* (2003):

Direi apenas que daquele romance de Tabucchi, o senhor soube fazer aquilo que Mondrian conseguiu fazer com os ramos intrincados de uma árvore, quando os transformou em linhas horizontais e verticais. Nessa sua geometrização, talvez um pouco intelectual, mas que consegue a quadratura do círculo, [...] o protagonista, Spino, é a mesma pessoa que o cadáver que procura, ao ponto de, no final, as impressões digitais deles coincidirem.<sup>6</sup>

Uma ligação menos evidente, mas mais intrigante, com Lisboa – pelo menos do ponto de vista literário – é a relação deste romance com uma obra escrita alguns anos depois, *Requiem*, e com Fernando Pessoa, em particular com o seu heterónimo Álvaro de Campos.

*Requiem* começa onde *O Fio do Horizonte* termina: com um encontro num cais. Em *O Fio do Horizonte* não se chega a saber quem ou o que Spino encontra. O que sabemos é que ele recebeu uma mensagem na caixa do correio de casa, uma nota escrita em maiúsculas com a indicação do local e da hora. Ele chega ao cais e a história termina com Spino a rir, primeiro discretamente e depois mais intensamente, depois cai o pano que só se volta a abrir cinco anos depois num cenário aparentemente diferente, mas na realidade muito semelhante: sempre num cais de uma grande cidade à beira d'água, também desta vez há um encontro marcado, também de novo o protagonista não vê ninguém no sítio combinado. A única diferença é o lugar, agora ficamos a saber explicitamente que estamos em Lisboa e que o encontro, no cais de Alcântara, é com o fantasma de um grande poeta.

O encontro está marcado para as 12 horas, mas o narrador, não vendo ninguém no cais, pensa que o seu convidado terá percebido meia-noite em vez

Genova non appare mai come Genova ma ha molto a che vedere con Lisbona»<sup>4</sup>.

Qualche anno più tardi il regista Fernando Lopes rafforza questo gemellaggio letterario, con la sua trasposizione cinematografica del romanzo, uscita nelle sale nel 1993. Lopes ambienta la vicenda di Spino a Lisbona, una Lisbona che Tabucchi definisce «crepuscolare e misteriosa, segreta e metafisica»<sup>5</sup>. La peculiarità di questa pellicola è spiegata in una finta lettera a Fernando Lopes scritta da uno scienziato del ramo medico, anche lui personaggio di finzione, e che Tabucchi pubblica nel suo libro *Autobiografie altrui: Poetiche a posteriori* (2003):

Mi limiterò a osservare che di quel romanzo di Tabucchi Lei ha saputo fare quello che Mondrian riuscì a fare con i rami intricati di un albero, trasformandoli in linee orizzontali e verticali. In questa Sua geometrizzazione, forse un po' intellettualistica, ma che riesce a quadrare il cerchio, [...] il protagonista, Spino, è la stessa persona del cadavere che cerca, tanto che nel finale le loro impronte digitali risultano identiche.<sup>6</sup>

Un legame con Lisbona meno ovvio ma più intrigante – perlomeno da un punto di vista letterario – è il rapporto che questo romanzo intrattiene con un'opera scritta qualche anno più tardi, cioè *Requiem*, e con Fernando Pessoa, in particolare nei panni del suo eteronimo Álvaro de Campos.

*Requiem* inizia dove *Il filo dell'orizzonte* finisce: con un appuntamento su un molo. Ne *Il Fio dell'orizzonte* non si viene a sapere chi o cosa incontri Spino. Quello che sappiamo è che lui ha ricevuto un messaggio nella cassetta delle lettere di casa sua, un biglietto scritto in stampatello con l'indicazione del luogo e dell'ora. Lui giunge nel molo e la storia termina con Spino che ride, prima piano e poi più forte, quindi il sipario si chiude per riaprirsi cinque anni dopo su uno scenario apparentemente diverso ma in realtà molto simile: siamo sempre su un molo di una grande città affacciata sull'acqua, anche questa volta c'è un appuntamento, anche questa volta il protagonista non trova nessuno nel punto stabilito. L'unica differenza è il luogo, ora ci viene detto in maniera esplicita che siamo a Lisbona e veniamo a sapere che l'appuntamento, sul molo di Alcântara, è col fantasma di un grande poeta.

L'incontro è fissato per le 12, ma il narratore, non vedendo nessuno sul molo si rende conto che probabilmente il suo invitato intendeva mezzanotte e non mezzogiorno. Quindi da quel momento

de meio-dia. Entre esse momento e a meia-noite, o protagonista começa a vagar pela cidade, exatamente como faz Spino. Referindo-se a *Requiem*, Tabucchi usa palavras que, na minha opinião, se aplicam perfeitamente a *O Fio do Horizonte*: «o romance é também uma vagabundagem, uma errância pela cidade que não obedece a nenhuma lógica topográfica. No final deste percurso ilógico, talvez fique a ideia de uma cidade, do mesmo modo que, a partir de algumas peças de mosaico, se pode colher a ideia do mosaico inteiro»<sup>7</sup>.

Falando de *O Fio do Horizonte*, Tabucchi, entrevistado por Marina Delli Colli, lança alguma luz sobre o mistério do capítulo final do livro, Spino a vagar de noite num cais deserto:

Spino é uma personagem solitária, tão solitária que marca um encontro consigo mesmo e, portanto, quando alguém marca encontro consigo próprio, tem de eliminar a companhia, tem de eliminar as interferências. Eu creio que a solidão desta personagem resulta disto, do facto de se querer encontrar ou procurar.<sup>8</sup>

Spino percebe que as razões que o levaram a iniciar a investigação têm raízes profundas, que há questões não resolvidas do seu passado que indirectamente governam as suas escolhas actuais, que se estabeleceu um nexo entre ele e o morto, Carlo Nobodi, e que a verdadeira investigação que deve realizar diz respeito precisamente a esse nexo: compreender o sentido dessa ligação é indispensável para continuar a viver.

De forma semelhante, no penúltimo capítulo do livro, Spino detém-se a observar um jarro sobre uma cómoda e a janela do quarto. Pergunta a si próprio qual será o nexo entre esses dois objectos e acaba por responder que provavelmente a única ligação são os seus olhos que estabelecem uma correlação. No entanto, numa segunda análise, reflecte: «[...] qualquer coisa, algo mais do que isto [devia ter havido], a levar a mão dele a comprar aquele jarro: e esse gesto esquecido e apressado era o verdadeiro nexo; e nesse gesto estava tudo, o mundo e a vida, um universo»<sup>9</sup>. Essa reflexão é influenciada pelo pensamento de Baruch Spinoza, em particular o conceito de necessidade, ou seja, em síntese a ideia segundo a qual julgamos agir livremente quando na realidade nos esquecemos da infinita série de causas (ou nexos) que determinam as nossas acções<sup>10</sup>. Não é por acaso que o nome do protagonista, Spino, é também uma homenagem a Spinoza, filósofo de que Tabucchi

fino alla mezzanotte il protagonista inizia a vagare per la città, proprio come fa Spino. Riferendosi a *Requiem*, Tabucchi usa parole che a mio parere funzionano molto bene anche per *Il filo dell'orizzonte*: «il romanzo è anche un vagabondaggio, un'erranza attraverso la città che non risponde a nessuna logica topografica. Alla fine di questo percorso illogico resta forse l'idea di una città, come da alcune tessere di un mosaico si può avere l'idea dell'intero mosaico»<sup>7</sup>.

Parlando de *Il Fio dell'orizzonte*, Tabucchi, in un'intervista realizzata da Marina Delli Colli, getta un po' di luce sul mistero del capitolo finale del libro, con Spino che vaga di notte in un molo deserto:

Spino è un personaggio solitario, estremamente solitario che si propone la sua solitudine nel senso che fissa un appuntamento con se stesso e dunque, nel momento in cui uno si dà un appuntamento, deve eliminare la compagnia, deve eliminare le interferenze. Io credo che la solitudine di questo personaggio derivi da questo, dal fatto di volersi trovare o cercare.<sup>8</sup>

Spino intuisce che i motivi che lo hanno spinto a iniziare l'indagine hanno radici profonde, che ci sono questioni non risolte del suo passato che indirectamente stanno guidando le sue scelte presenti, che si è stabilito un nesso fra lui e il morto, Carlo Nobodi, e che la vera indagine che deve intraprendere riguarda proprio questo legame: cogliere il senso di questo nesso è indispensabile per poter continuare a vivere.

In modo simile, nel penultimo capitolo del libro, Spino si sofferma a guardare una brocca poggiata su un cassetto e la sua finestra. Si chiede quale sia il nesso fra questi due oggetti e finisce per risponderci che probabilmente l'unico nesso sono i suoi occhi che stabiliscono una correlazione. Poi però, a un secondo esame, riflette: «[...] qualcosa, qualcosa di più di questo doveva aver guidato la sua mano a comprare quella brocca: e quel gesto dimenticato e frettoloso era il vero nesso; e in quel gesto c'era tutto, il mondo e la vita, e un universo.»<sup>9</sup> Questa riflessione è influenzata dal pensiero di Baruch Spinoza, in particolare il concetto di necessità, ovvero, in breve, l'idea che noi crediamo di agire liberamente, quando in realtà ci dimentichiamo dell'infinita serie di cause (o nessi) che determinano le nostre azioni<sup>10</sup>. Non per nulla il nome del protagonista, Spino, è anche un omaggio a Spinoza, filosofo molto amato da Tabucchi, come ci spiega nella nota a margine alla fine del romanzo<sup>11</sup>.

tanto gostava, como explica na nota à margem no fim do romance<sup>11</sup>.

O romance *O Fio do Horizonte* termina portando com um encontro do protagonista consigo próprio, o início de uma indagação introspectiva sugerida, mencionada, sussurrata, mas cujas consequências não chegamos a saber. Significativamente, Tabucchi diz o seguente sobre o título do romance: «O fio do horizonte é a tendência, a vontade de procurar sempre alguma coisa sem necessariamente a encontrar»<sup>12</sup>.

Que conseguenze tem un encontro com nós próprios? Parece ser essa a pergunta central de *Requiem*. O protagonista de *Requiem* marca também ele un encontro consigo próprio e, à imagem de Spino, é una pessoa «estremamente solitária», já que se encontra praticamente só ao longo de todo o romance: o eu narrante queda-se à sombra de una árvore em Azeitão lendo o *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares, quando de repente se vê catapultado para a dimensão da alucinação; os seus encontros são vistos como reais, mas, na realidade, só acontecem a nível mental. Falando com o Cauteleiro Coxo, personagem de o *Livro do Desassossego*, o protagonista observa: «hoje é un dia muito estranho para mim, estou a sonhar mas parece-me que é verdade, tenho encontro marcado com pessoas que só existem na minha memória»<sup>13</sup>. É este o encontro marcado que o protagonista tem consigo mesmo, o eu narrante inizia una viagem ao interior das suas memórias para enfrentar o seu passato e encontra pessoas e lugares do passato: por exemplo, o encontro fundamental com o fantasma do pai jovem, que morreu de cancro da laringe; o encontro com o velho amigo Tadeus, o encontro com Isabel; e o jantar com o fantasma de Fernando Pessoa. A todas estas pessoas, ele coloca questões ou dá respostas que, na realidade, não pôde ou não teve tempo de colocar ou de dar. Este percurso mental que abrange vários pontos de Lisboa ocorre com o mesmo sentido de inevitabilidade que caracteriza a investigação de Spino, como rivelam as palavras da Velha Cigana em frente ao Cemitério dos Prazeres: «o dia de hoje espera-te e tu não podes fugir, não podes escapar à tua sina»<sup>14</sup>.

Também *Requiem* termina num cais, o mesmo cais de Alcântara onde a história teve início. O protagonista regressa ao cais à meia-noite e, desta vez, encontra o fantasma de Fernando Pessoa e vão os dois jantar a un restaurante

Il romanzo *Il filo dell'orizzonte* si conclude dunque con un appuntamento del protagonista con se stesso, l'inizio di una ricerca introspettiva che ci viene suggerita, accennata, sussurrata, ma di cui non veniamo a conoscere le conseguenze. Significativamente Tabucchi, a proposito del titolo del romanzo, commenta: «Il filo dell'orizzonte è la tendenza, la volontà di cercare sempre qualcosa anche senza necessariamente trovarla»<sup>12</sup>.

Quali conseguenze implica un appuntamento con noi stessi? Sembra essere proprio questo l'interrogativo al centro di *Requiem*. Il protagonista di *Requiem* fissa anche lui un appuntamento con se stesso e condivide con Spino lo status di persona «estremamente solitaria», dal momento che è praticamente solo per tutto il romanzo: l'io narrante se ne sta sotto un albero nella campagna di Azeitão a leggere *Il libro dell'inquietudine* di Bernardo Soares, quando all'improvviso si trova catapultato nella dimensione dell'allucinazione; i suoi incontri sono percepiti come reali ma in realtà avvengono solo a livello mentale. Parlando con lo Zoppo della Lotteria, un personaggio del *Libro dell'inquietudine*, il protagonista osserva: «oggi per me è un giorno molto strano, sto sognando ma mi pare che sia vero, devo incontrare delle persone che esistono soltanto nel mio ricordo.»<sup>13</sup> È questo l'appuntamento che il protagonista ha con se stesso, l'io narrante inizia un viaggio all'interno dei suoi ricordi per fare i conti col proprio passato, e trova persone e luoghi del passato: c'è, ad esempio, l'incontro fondamentale col fantasma del padre giovane, morto di cancro alla laringe, quello con il vecchio amico Tadeus, l'incontro con Isabel, e la cena col fantasma di Fernando Pessoa. A tutte queste persone lui rivolge domande o dà risposte che nella realtà non ha potuto o non ha fatto in tempo a rivolgere o a dare. Questo percorso mentale che tocca vari punti di Lisbona avviene con lo stesso senso di ineluttabilità che caratterizza l'indagine di Spino, come testimoniano le parole della Vecchia Zingara davanti al Cimitero dos Prazeres: «questo giorno ti aspetta e tu non puoi sfuggirgli, non puoi sfuggire al tuo destino.»<sup>14</sup>

Anche *Requiem* si conclude su un molo, il molo di Alcântara dove la storia ha avuto inizio. Il protagonista ci ritorna a mezzanotte e stavolta trova il fantasma di Fernando Pessoa e vanno insieme a cenare in un ristorante portoghese post-moderno, l'Alcântara-Café, in cui il nome di ogni pietanza contiene un riferimento letterario.<sup>15</sup>

português pós-moderno, o Alcântara-Café, onde o nome de cada prato contém referências literárias<sup>15</sup>.

O cais é o elo de ligação entre estas duas obras e o local que fecha o segundo destes dois romances, *Requiem*. Em *Requiem*, trata-se do cais de Alcântara e, uma vez que Tabucchi concebe o cenário de *O Fio do Horizonte* como uma fusão entre Génova e Lisboa, não será arriscado imaginar que também Spino, no final do livro, percorra esse mesmo cais.

No texto *La Lisbona di un mio libro*, Tabucchi explica a sua opção de iniciar e terminar *Requiem* nesta parte da cidade falando-nos de uma figura que lhe é muito cara, uma personagem amante de cais e em particular deste cais:

O cais de Alcântara era o lugar predilecto de um dos heterónimos de Pessoa, Álvaro de Campos, engenheiro naval formado em Glasgow e dandy sem profissão em Lisboa, que, na sua fase «futurista», antes de cair no pessimismo irónico e desesperado, compôs nesse cais belas odes exaltadas e grandiloquentes evocando as descobertas marítimas do Portugal quinhentista.<sup>16</sup>

Existe, no entanto, outro fio que liga a figura de Álvaro de Campos a *O Fio do Horizonte*: o poema «Tabacaria» de Álvaro de Campos, que Tabucchi considerava uma das composições mais significativas do século XX. *O Fio do Horizonte* termina com um riso enigmático de Spino e «Tabacaria» termina com um sorriso, gesto facial da família do riso:

O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na  
[algibeira das calças?]).  
Ah, conheço-o: é o Esteves sem metafísica.  
(O Dono da Tabacaria chegou à porta.)  
Como por um instinto divino, o Esteves voltou-se  
[e viu-me.  
Acenou-me adeus, eu gritei-lhe Adeus ó Esteves!,  
[e o universo  
Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e  
[o Dono da Tabacaria sorriu.<sup>17</sup>

No seu *Elogio della letteratura*, Tabucchi, mencionando o Dono da Tabacaria do poema de Álvaro de Campos, observa: «Há algo de Leonardo naquele sorriso, ousaria dizer a imperscrutabilidade das coisas, o limite do conhecimento humano [...], algo que Ortega y Gasset define como 'inefável'»<sup>18</sup>. O riso de Spino também possui algo de inefável e de necessário. E de facto o próprio Tabucchi, no início de um texto dedicado precisamente a esse riso, explica: «Quando escrevi *O Fio do Horizonte*

Il molo è l'anello di congiunzione fra queste due opere e anche il luogo che chiude il secondo di questi due romanzi, *Requiem*. In *Requiem* si tratta del molo di Alcântara e dal momento che Tabucchi ha concepito l'ambientazione de *Il Fio dell'orizzonte* come una fusione fra Genova e Lisbona, non mi sembra azzardato immaginare che anche Spino percorra alla fine del libro il molo di Alcântara.

Nel testo *La Lisbona di un mio libro*, Tabucchi spiega la scelta di iniziare e concludere *Requiem* in questa parte della città parlandoci di una figura a lui molto cara, un personaggio amante dei moli e in particolare di questo molo:

Il molo di Alcantara era un luogo prediletto di uno degli eteronimi di Pessoa, Álvaro de Campos, ingegnere navale laureatosi a Glasgow e dandy senza professione a Lisbona, che nella sua fase «futurista», prima di raggiungere un ironico e disperato pessimismo, su quel molo compose bellissime odi furibonde e magniloquenti evocando le scoperte marittime del Portogallo cinquecentesco<sup>16</sup>.

Esiste tuttavia un altro filo che collega la figura di Álvaro de Campos a *Il Fio dell'orizzonte*: la poesia *Tabaccheria* di Álvaro de Campos, che Tabucchi considerava uno dei più significativi componimenti del Novecento. *Il filo dell'orizzonte* si conclude con una enigmatica risata di Spino e *Tabaccheria* termina con un sorriso, atteggiamento del viso imparentato con la risata:

L'uomo è uscito dalla Tabaccheria (infilandosi  
[in tasca il resto?]).  
Ah, lo conosco: è l'Esteves senza metafisica.  
(Il Padrone della Tabaccheria si è fatto sulla soglia)  
Come per un istinto divinatorio Esteves si è girato  
[e mi ha visto.  
Mi ha fatto un cenno di saluto, io gli ho gridato, *ciao*  
[Esteves!, e l'universo  
Mi si è ricostruito senza ideale né speranza, e il  
[Padrone della Tabaccheria ha sorriso.<sup>17</sup>

Nel suo *Elogio della letteratura*, Tabucchi, menzionando il Padrone della Tabaccheria della poesia di Álvaro de Campos, osserva: «In quel sorriso c'è qualcosa di leonardesco, mi spingerei a dire, come se si trattasse dell'imperscrutabilità delle cose, del limite della conoscenza umana [...] un qualcosa che Ortega y Gasset definisce «ineffabile»»<sup>18</sup>. Anche la risata di Spino ha qualcosa di ineffabile e di necessario, tanto che Tabucchi stesso all'inizio di un suo testo dedicato per l'appunto a questa risata, spiega: «Quando scrissi

(aliás, enquanto estava a acabar de o escrever), pareceu-me natural que ele, naquele determinado momento da história, se risse. E aceitei que ele se risse, sem lhe perguntar a razão»<sup>19</sup>.

As analogias entre a conclusão de *O Fio do Horizonte* e «Tabacaria» não acabam aqui. No poema de Álvaro de Campos, o poeta encontra-se numa mansarda e, olhando pela janela, questiona-se sobre a existência e tem intuições significativas. Entretanto, ele desloca-se da janela para a cadeira, da cadeira para a janela, e fuma. Nos dois últimos capítulos do romance, Spino parece quase uma reencarnação do poeta de «Tabacaria»: um homem só, num apartamento no último andar de um prédio antigo, que elege como lugares de especulação um sofá e uma janela através da qual se vêem a cidade e as luzes do porto, e, naturalmente, fuma: «Quando a noite caiu, ligou o rádio sem acender a luz e ficou a fumar na obscuridade, olhando para as luzes do porto pela janela»<sup>20</sup>.

O fio invisível que liga o poema «Tabacaria» e *O Fio do Horizonte* é um fio invisível mas longo, pois na verdade estabelece nexos que transcendem *Requiem* e a dimensão da narrativa. Por exemplo, é o mesmo fio que liga Antonio Tabucchi a Portugal, já que Tabucchi conheceu Álvaro de Campos por acaso, ao comprar um livrinho de edição limitada com o poema «Tabacaria», num *bouquiniste*, quando se dirigia para a Gare de Lyon em Paris<sup>21</sup>; e esse livrinho na verdade continha um universo em forma de poeta e, atrás dele, um país então ainda misterioso, Portugal, que em breve se tornaria a sua segunda casa. Não é por acaso que Tabucchi escreve em *Autobiografias Alheias*: «Um livro para um escritor (mas creio também para o leitor) nunca acaba onde termina. Um livro é um pequeno universo em expansão»<sup>22</sup>. E eu acho que agora nós, leitores, também fazemos parte desse universo, as palavras de Tabucchi tornaram-se parte da nossa história, da nossa *quête* cada vez que questionámos a realidade e o seu reverso, e hoje continuam a servir-nos de bússola, ajudando-nos a orientarmo-nos um pouco melhor na contemporaneidade. Provavelmente, se naquele dia, ao dirigir-se para a Gare de Lyon, Tabucchi não tivesse deparado com o poema «Tabacaria», agora o fio do horizonte de muitos de nós seria o fio de outro horizonte. Felizmente, aquele dia esperava por Antonio Tabucchi e ele não pôde fugir-lhe.

*Il filo dell'orizzonte* (anzi, mentre stavo finendo di scriverlo), mi sembrò naturale che egli a quel punto della storia ridesse. E accettai che ridesse senza chiedergliene il motivo»<sup>19</sup>.

Le analogie fra la conclusione de *Il filo dell'orizzonte* e *Tabaccheria* non finiscono qui. Nella poesia di Álvaro de Campos il poeta si trova in una mansarda e guardando fuori dalla finestra si pone delle domande sull'esistenza ed ha delle importanti intuizioni. Nel frattempo si sposta dalla finestra alla sedia, dalla sedia alla finestra, e fuma. Negli ultimi due capitoli del romanzo Spino sembra quasi una reincarnazione del poeta di Tabaccheria: c'è un uomo solo in un appartamento all'ultimo piano di un vecchio palazzo che elege a luoghi adatti per la speculazione un divano e una finestra da cui si vedono la città e le luci del porto, e naturalmente fuma: «Quando la sera è calata ha acceso la radio senza accendere la luce ed è rimasto nell'oscurità a fumare guardando dalla finestra le luci del porto.»<sup>20</sup>.

Il filo invisibile che collega la poesia *Tabaccheria* a *Il filo dell'orizzonte* è un filo invisibile ma lungo, perché in realtà stabilisce nessi che trascendono *Requiem* e la dimensione della narrativa. Ad esempio, è lo stesso filo che collega Antonio Tabucchi al Portogallo, dal momento che Tabucchi ha conosciuto Álvaro de Campos per caso, acquistando una plaquette in edizione limitata contenente la poesia *Tabaccheria* su una bancarella andando verso la Gare de Lyon di Parigi<sup>21</sup>; e questo gracile libretto in realtà conteneva un universo nella forma di un poeta, e alle sue spalle un paese allora misterioso, il Portogallo, che presto è divenuto la sua seconda casa. Non a caso in *Autobiografie altrui* Tabucchi scrive: «Un libro per uno scrittore (ma credo anche per il lettore), non finisce mai laddove finisce. Un libro è un piccolo universo in espansione»<sup>22</sup>. E io credo che di questo universo facciamo adesso parte anche noi lettori, le parole di Tabucchi sono diventate parte della nostra storia, della nostra *quête* ogni volta che abbiamo interrogato la realtà e il suo rovescio, e oggi continuano a farci da bussola, permettendoci di orientarci un po' meglio nella contemporaneità. Molto probabilmente, se quel giorno camminando verso la Gare de Lyon Tabucchi non si fosse imbattuto nel poemetto *Tabaccheria*, adesso il filo dell'orizzonte di molti di noi sarebbe il filo di un altro orizzonte. Per fortuna quel giorno aspettava Antonio Tabucchi e lui non poté sfuggirgli.

NOTAS

<sup>1</sup> Cf. Luigi Surdich, «'Uno che si cerca e si cercherà sempre': la 'quête' di Antonio Tabucchi», in *Il Ponte*, LIV, 4, 1998, p. 80.

<sup>2</sup> Esta abertura inspira-se, como explica Luigi Surdich, num facto que realmente aconteceu: «Em Março de 1980, em Génova, a polícia invadiu um esconderijo de brigadistas e quatro terroristas foram mortos. Durante dias, os jornais locais publicaram a fotografia, tirada na morgue, de um dos terroristas mortos, mas durante muito tempo essa personagem continuou por identificar». Cf. Luigi Surdich, «Uno che si cerca e che si cercherà sempre», *op. cit.*, p. 96.

<sup>3</sup> Do mesmo modo, em *Il piccolo naviglio* (1978), o lugar exacto em que decorre a história não é mencionado, mas sabemos que se trata de uma pequena aldeia da Toscana.

<sup>4</sup> Vasco Câmara, «Preferia Maior Ambiguidade...», *Público*, 4 de Março de 1994, p. 13.

<sup>5</sup> Idem, *ibid.*

<sup>6</sup> Antonio Tabucchi, «Autópsia», *Autobiografias Alheias*, trad. de Pedro Tamen, Clelia Bettini e Susana Mateus, Lisboa, Dom Quixote, 2018, pp. 61-62.

<sup>7</sup> Idem, «A Lisboa de Um Livro Meu», *Viagens e Outras Viagens*, trad. de Maria da Piedade Ferreira, Lisboa, Dom Quixote, 2013, p. 159.

<sup>8</sup> Marina Delli Colli, «Ma tu chi sei per te?», *Voci della Rotaia*, a. XXX, n.º 5, Maio de 1987, p. 46.

<sup>9</sup> Antonio Tabucchi, *O Fio do Horizonte*, trad. de Helena Domingos, Lisboa, Dom Quixote, 2014, pp. 94-95.

<sup>10</sup> Cf., a título de exemplo, a palestra sobre a *Ética* de Spinoza proferida por Remo Bodei em Carpi, a 18 de Setembro de 2011, especialmente a partir do minuto 31:30: <<https://www.youtube.com/watch?v=2crv6QcN14Q&t=1s>>.

<sup>11</sup> Antonio Tabucchi, *O Fio do Horizonte*, ed. cit., p. 101. Também este elemento representa um elo subtil da História com Portugal, já que Spinoza era um sefardita cuja família emigrou para a Holanda depois de ter sido expulsa de Portugal.

<sup>12</sup> Marina Delli Colli, «Ma tu chi sei per te?», *op. cit.*, p. 47.

<sup>13</sup> Antonio Tabucchi, *Requiem*, 4.ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 2007, p. 18.

<sup>14</sup> Idem, *Requiem*, ed. cit., p. 27.

<sup>15</sup> Entre os vários pratos, destacam-se a sopa «Amor de Perdição», a salada «Mendes Pinto», o cherne «trágico-marítimo» e o linguado «interseccionista».

<sup>16</sup> Antonio Tabucchi, «A Lisboa de Um Livro Meu», *Viagens e Outras Viagens*, ed. cit., pp. 159-160.

<sup>17</sup> Fernando Pessoa, *Uma sola moltitudine*, I vol., Milão, Adelphi, 1979, pp. 383-385.

<sup>18</sup> Antonio Tabucchi, «Elogio della letteratura» (texto originalmente publicado em francês por ocasião da atribuição do doutoramento *honoris causa* na Université de Provence a 12 de Janeiro de 2007), *Di tutto resta un poco*, Milão, Feltrinelli, 2013, p. 18.

<sup>19</sup> Antonio Tabucchi, «Mas de que se ri o senhor Spinoza?», *Autobiografias Alheias*, ed. cit., p. 51.

<sup>20</sup> Idem, *O Fio do Horizonte*, ed. cit., p. 98.

<sup>21</sup> Cf., o seguinte vídeo no site da Rai Cultura, intitulado: *Antonio Tabucchi: Pessoa e il Portogallo* <<https://www.raicultura.it/letteratura>>

<sup>22</sup> Antonio Tabucchi, *Autobiografias Alheias*, ed. cit., p. 98.

NOTE

<sup>1</sup> Cfr. Surdich, Luigi. «Uno che si cerca e che si cercherà sempre»: la «quête» di Antonio Tabucchi, in «Il Ponte», LIV, 4, 1998, p.80.

<sup>2</sup> Questo incipit prende spunto, come spiega Luigi Surdich, da un fatto di cronaca realmente accaduto: «Nel marzo del 1980 a Genova la polizia fece irruzione in un covo di brigatisti e quattro terroristi furono uccisi. Per giorni i quotidiani locali pubblicarono la foto, scattata all'obitorio, di uno dei terroristi morti, ma a lungo il personaggio rimase non identificato». Cfr. Surdich, Luigi. «Uno che si cerca e che si cercherà sempre»..., cit. p.96.

<sup>3</sup> Anche ne *Il piccolo naviglio* (1978), il luogo esatto dove si svolge la vicenda è innominato, ma sappiamo che è un paesino della Toscana.

<sup>4</sup> Câmara, Vasco. «Preferia maior ambiguidade...», in «Público», 4 marzo 1994, p.13.

<sup>5</sup> Câmara, Vasco. «Preferia maior ambiguidade...», cit., p.13.

<sup>6</sup> Tabucchi, Antonio. *Autopsia*, in *Autobiografie altrui: Poetiche a posteriori* (2003), Feltrinelli, Milano, 2014, p.62.

<sup>7</sup> Tabucchi, Antonio. *La Lisbona di un mio libro*, in *Viaggi e altri viaggi*, Feltrinelli, Milano, 2010, p.163.

<sup>8</sup> Delli Colli, Marina. *Ma tu chi sei per te?* in «Voci della Rotaia», a. XXX, n.5, maggio 1987, p.46.

<sup>9</sup> Tabucchi, Antonio, *Il filo dell'orizzonte*, cit., p.99.

<sup>10</sup> Cfr., a titolo d'esempio, la lezione sull'*Etica* di Spinoza tenuta da Remo Bodei a Carpi, il 18 settembre 2011, in particolare dai minuti 31:30: <<https://www.youtube.com/watch?v=2crv6QcN14Q&t=1s>>

<sup>11</sup> Tabucchi, Antonio, *Il filo dell'orizzonte*, cit., p.107. Anche questo è un sottile legame che la storia ha col Portogallo, visto che Spinoza era un sefardita la cui famiglia era emigrata in Olanda dopo essere stata espulsa dal Portogallo.

<sup>12</sup> Delli Colli, Marina. *Ma tu chi sei per te?*, cit., p.47.

<sup>13</sup> Tabucchi, Antonio, *Requiem*, cit., p.19.

<sup>14</sup> Tabucchi, Antonio, *Requiem*, cit., p.29.

<sup>15</sup> Fra le varie pietanze, spiccano la zuppa «Amor de perdição», l'insalatina «Mendes Pinto», la cernia «tragico-marittima» e la sogliola «interseccionista».

<sup>16</sup> Tabucchi, Antonio. *La Lisbona di un mio libro*, cit., p.163.

<sup>17</sup> Pessoa, Fernando. *Una sola moltitudine*, I vol., Milano, Adelphi, 1979, pp.383-385.

<sup>18</sup> Tabucchi, Antonio. *Elogio della letteratura* (testo originariamente uscito in francese in occasione del conferimento a Tabucchi del dottorato *honoris causa* all'Université de Provence il 12 gennaio 2007), in *Di tutto resta un poco*, Feltrinelli, Milano, 2013, p.18.

<sup>19</sup> Tabucchi, Antonio. *Ma cosa ha da ridere il signor Spinoza?*, in *Autobiografie altrui...*, cit., p.51.

<sup>20</sup> Tabucchi, Antonio, *Il filo dell'orizzonte*, cit., p.102.

<sup>21</sup> Cfr. il seguente video nel sito Rai Cultura intitolato: *Antonio Tabucchi: Pessoa e il Portogallo* <<https://www.raicultura.it/letteratura>>

<sup>22</sup> Tabucchi, Antonio. *Autobiografie altrui*, in *Autobiografie altrui...*, cit., p.98.



# Outros ob- servatórios. Os tradutores de Tabucchi

# Altri osservatori. I traduttori di Tabucchi

Carlos Gumpert  
Tadahiko Wada

## Galáxia Tabucchi

Era uma ideia realmente louca, disse ela, estava a enviar mensagens moduladas e procurei uma que guardava no coração, escolhi um código que me era querido, traduzi-o para a modulação matemática e enviei-o.

ANTONIO TABUCCHI, PARA ISABEL

Segundo Remo Ceserani, «Tabucchi pede aos seus leitores um esforço contínuo de interpretação e um questionar constante da própria enciclopédia cultural». Partindo deste pressuposto, podemos afirmar que Tabucchi requer um empenho hermenêutico ainda maior aos seus tradutores, que têm de encontrar novos instrumentos para observar o céu tabucchiano e verter para as diferentes línguas uma surpreendente alternância de níveis linguísticos altos e baixos, uma profusão de estrangeirismos, gírias e metáforas de vários tipos, uma pontuação semanticamente significativa e ainda o uso dialéctico da citação «de memória».

Esta mesa-redonda quer dar espaço às vozes estrangeiras do escritor, extremamente significativas para a compreensão da Galáxia Tabucchi.

Além dos tradutores da obra de Antonio Tabucchi a quem se devem as comunicações que se seguem, Carlos Gumpert (espanhol) e Tadahiko Wada, (japonês), participaram também no debate Karin Fleischanderl (alemão), Shagayegh Sharafi (farsi) e Gaëtan Martins de Oliveira (português).

## Galassia Tabucchi

Era un'idea veramente folle, disse lei, io inviavo messaggi modulati e cercai una modulazione che avevo nel cuore, scelsi un codice che mi era caro, lo tradussi nella modulazione matematica e lo inviai.

ANTONIO TABUCCHI, PARA ISABEL

Secondo Remo Ceserani, «Tabucchi chiede ai suoi lettori un continuo lavoro di interpretazione e una continua messa in discussione della propria enciclopedia culturale». Partendo da questo presupposto, si può affermare che egli domanda uno sforzo ermeneutico ancora maggiore ai suoi traduttori che, quali astronomi, devono trovare nuovi telescopi per rendere nelle diverse lingue uno spiazzante alternarsi di livelli linguistici alti e bassi, un proliferare di forestierismi, di gerghi e di metafore, una punteggiatura semanticamente significativa e ancora l'uso «dialettico» di citazioni «a memoria». Questa tavola rotonda conclusiva vuole dare spazio alle voci straniere dello scrittore, estremamente importanti per comprendere la Galassia Tabucchi.

Hanno partecipato al dibattito sulla traduzione dell'opera di Antonio Tabucchi nelle varie lingue, oltre agli autori delle comunicazioni che seguono, Carlos Gumpert (spagnolo) e Tadahiko Wada (giapponese), anche Karin Fleischanderl (tedesco), Shagayegh Sharafi (farsi) e Gaëtan Martins de Oliveira (portoghese).

## Tabucchi a partir da outra margem: recordações de um tradutor

Carlos Gumpert

Não é habitual que os tradutores travem amizade com os escritores que traduzem, mas também nisso Antonio Tabucchi foi muito especial. Deu sempre grande importância aos tradutores, visto ele também o ser, e tendo consciência de que escrevia numa língua de escassa implantação pelo mundo fora. Talvez por isso, muitos dos seus tradutores foram primeiro seus amigos ou acabaram por sê-lo depois, tornando-se por sua vez amigos entre eles, unidos por esse trato comum com o escritor toscano, bem como por essa casual quanto peculiar intimidade que liga os responsáveis do transvase das palavras de um escritor para outra língua.

Alguns dos tradutores de Tabucchi traduzem ocasionalmente e apenas os seus livros, pela devoção que sentem pela sua obra; outros, como eu, são tradutores profissionais. No meu caso, contudo, apesar de uma longa carreira e de ter traduzido muitos outros autores, mais ou menos importantes, continuo a considerar-me e a apresentar-me principalmente como o tradutor de Antonio Tabucchi, pois se acabei por ser tradutor, algo que nunca poderia suspeitar antes de o conhecer, foi em larga parte graças a Antonio Tabucchi e a uma série de casualidades muito tabucchianas.

Este texto quer ser, portanto, uma recordação do escritor toscano a partir da outra margem, a partir da visão de quem partilhou com ele, para além de vinte e cinco anos de amizade e de infindáveis horas de conversa, a tarefa de transpor a sua obra para outro idioma. Tabucchi, como dizíamos, preocupava-se com as suas traduções e acompanhava-as nas línguas em que podia fazê-lo. Para as suas traduções em castelhano, adquirimos o hábito de nos encontrarmos em Lisboa cada vez que eu acabava de traduzir uma das suas obras, para fazermos uma revisão em conjunto: eu lia em castelhano e ele seguia o original italiano.

É sabido que o escritor toscano sempre sentiu uma grande paixão por tudo o que era espanhol (e hispano-americano), a partir do *Quixote*, um dos seus livros de cabeceira. Se não tivesse depurado com Pessoa no seu caminho, é possível que tivesse sido um hispanista. Portanto, entendia e lia perfeitamente o espanhol, mas não o falava tão bem como outros idiomas. Ele próprio dizia que falava *tabuqués*, uma curiosa mistura de italiano,

## Tabucchi visto dall'altra riva: ricordi di un traduttore

Carlos Gumpert

Di solito i traduttori non fanno amicizia con gli scrittori che traducono, ma anche in questo Antonio Tabucchi è sempre stato molto particolare. Ha sempre dato molta importanza ai traduttori, essendone stato lui stesso uno e avendo piena coscienza di scrivere in una lingua non molto diffusa nel mondo. Forse per questo molti dei suoi traduttori erano suoi amici già da prima o lo sono diventati dopo, finendo per conoscersi tra loro, uniti dalla comune frequentazione dello scrittore toscano e da quella specie di peculiare intimità che unisce i responsabili del travaso delle parole di uno scrittore in un'altra lingua.

Alcuni dei traduttori di Tabucchi traducono solo occasionalmente e solo i suoi libri, per devozione nei confronti della sua opera; altri, come me, sono traduttori professionisti. Nel mio caso, tuttavia, nonostante una ormai lunga carriera come traduttore di molti autori diversi, più o meno importanti, continuo a considerarmi, e a presentarmi, soprattutto come il traduttore di Antonio Tabucchi, anche perché se ho finito per fare il traduttore, professione che non avrei neppure sospettato di poter fare, è stato in gran parte grazie a lui e a una serie di coincidenze molto tabucchiane.

Questo mio testo vuol essere dunque un ricordo dello scrittore toscano visto dall'altra riva, ovvero attraverso lo sguardo di chi ha condiviso con lui, oltre a venticinque anni di amicizia e di inesauribili ore di conversazioni, il compito di trasporre la sua opera in un'altra lingua. A Tabucchi, come dicevamo, stavano molto a cuore le sue traduzioni e le seguiva nelle lingue in cui poteva ed era in grado di farlo. Per le sue traduzioni in castigliano avevamo preso l'abitudine di trovarci a Lisbona ogni qualvolta ne terminavo una, per poter fare insieme una revisione: io leggevo il castigliano e lui seguiva l'originale italiano.

È nota la grande passione che Tabucchi ha sempre avuto per tutto quanto è spagnolo (e ispano-americano), a partire dal *Don Chisciotte*, uno dei suoi libri d'elezione. Se non avesse incontrato Pessoa sul suo cammino, forse avrebbe fatto l'ispanista. Per questo capiva e leggeva perfettamente lo spagnolo, però non lo parlava bene come altre lingue che conosceva. Lui stesso diceva di parlare *tabucchese*, una curiosa mescolanza di italiano, spagnolo e portoghese, che, va da sé, funzionava a meraviglia nei suoi incontri con il pubblico spagnolo.

espanhol e português, que de facto acabava por ter um efeito extraordinário nos seus encontros com o público espanhol.

Por isso, as suas sugestões nas nossas reuniões eram por norma muito respeitadoras e não insistia quando eu lhe explicava que as suas achegas não podiam ser aceites. Contudo, graças à sua extraordinária sensibilidade como escritor e provavelmente com a ajuda do fundo latino que une ambos os idiomas, era capaz às vezes de me surpreender, propondo algumas soluções (que se concluíam sempre com a inevitável pergunta «e isso diz-se em espanhol?»), que eram mais acertadas do que as minhas, como se a força da palavra soubesse ultrapassar as barreiras de Babel.

E as barreiras de Babel não eram poucas nem fáceis no caso de Tabucchi, e posso dizer isso com conhecimento de causa, depois de ter traduzido mais de 130 livros de autores muito diferentes entre eles, alguns dos quais, como ele, se encontram entre os maiores escritores da literatura italiana das últimas décadas. No entanto, mais uma vez, o caso de Tabucchi é especial, porque ele foi, antes de mais e principalmente, um homem livre, um herdeiro tenaz dessa tradição anarquista da sua Toscana natal que retratou em *Piazza d'Italia*, o seu primeiro romance, e à qual se manteve fiel a todo o custo ao longo da vida. E se isso o levou a ser a mais vigorosa voz crítica contra Berlusconi entre os escritores italianos, também nos explica algo que os seus leitores conhecem bem e que os seus tradutores sofreram na pele, ou seja, a sua permanente inquietação literária: nenhum dos seus livros percorreu os caminhos trilhados pelos anteriores e, sem deixar de ser obra sua, cada livro novo era radicalmente diferente, com grande surpresa dos seus seguidores (e até agastamento, no caso dos que procuravam uma qualquer referência da leitura anterior).

Para entender de que maneira isto afectava os tradutores, há que esclarecer que geralmente o nosso maior desafio consiste em encontrar a música do autor que traduzimos, essa mistura de estilo, ritmo e cadência que é a marca indelével dos grandes escritores, e normalmente acontece que sejam necessários um par de livros até que se saiba transpor isso para a nossa língua, mas a partir de um determinado momento, uma vez conseguida essa complexa operação, resulta-nos mais familiar e um pouco menos difícil a sempre intrincada tarefa da tradução. Por isso é normal que os bons editores prefiram que seja sempre o mesmo tradutor a ser responsável pela maior parte das obras de um autor estrangeiro, porque

Per questo i suoi suggerimenti, durante i nostri incontri, erano in genere molto rispettosi e non insisteva quando gli spiegavo che non era possibile apportare le modifiche che chiedeva di fare. Tuttavia, grazie alla sua straordinaria sensibilità di scrittore e forse anche grazie all'aiuto che gli veniva dal comune fondo latino che unisce entrambe le lingue, era capace a volte di sorprendermi, proponendo alcune soluzioni (sempre sugellate dall'inevitabile formula «si può dire questo in spagnolo?»), che erano più giuste delle mie, come se la forza della parola fosse in grado di superare le barriere di Babele.

E le barriere di Babele non erano poche, né semplici da valicare nel caso di Tabucchi, e posso dirlo con cognizione di causa, dopo aver tradotto 130 libri di autori fra loro diversissimi, alcuni dei quali, come Antonio, rientrano fra i più grandi scrittori della letteratura italiana degli ultimi decenni. Tuttavia, ancora una volta, il caso di Tabucchi è speciale, perché è stato, prima di tutto e soprattutto, un uomo libero, un erede tenace della tradizione anarchica della sua Toscana natale, quella che ha raccontato in *Piazza d'Italia*, il suo primo romanzo, e a cui si è mantenuto inesorabilmente fedele per tutta la vita. E se questo lo ha portato ad essere la più vigorosa voce critica contro Berlusconi fra gli scrittori italiani, è indice di qualcosa che i suoi lettori conoscono bene e che noi, i suoi traduttori, abbiamo sofferto sulla nostra pelle, la sua inquietudine letteraria: nessuno dei suoi libri si è mai inoltrato lungo i sentieri percorsi dai precedenti e, senza per questo smettere di essere opere sue, ogni nuovo libro era sempre radicalmente diverso, con grande sorpresa dei suoi affezionati lettori (forse anche suscitando la stizza di alcuni, che vi cercavano un qualche riferimento a una lettura precedente).

Per comprendere in che modo tutto ciò si ripercuotesse sui traduttori, si deve chiarire che in genere la nostra sfida più grande consiste nel trovare la musica dell'autore che traduciamo, quella mescolanza di stile, ritmo e cadenza che costituisce l'impronta indelebile dei grandi scrittori, e solitamente accade di «metterci un paio di libri» per riuscire a trasporlo nella nostra lingua, ma a partire da un determinato momento, una volta riuscita questa complessa operazione, ci risulta più familiare e un po' meno difficile il sempre rovesciato compito della traduzione. Per questo è normale che i bravi editori preferiscano sempre affidare a uno stesso traduttore la maggior parte delle opere di un autore straniero, perché si suppone che si sia abituato a quella musica, che la domini. Ecco, nel caso di Tabucchi, come si è detto, questa regola non vale e ogni

se supõe que esteja habituado a essa música, que a domine. Ora bem, no caso de Tabucchi, como dissemos, esta regra não vale, e cada nova obra dele era um desafio quase completo, por mais que uma filigrana comum estivesse sempre presente. Ao reinventar-se constantemente, obrigava o tradutor a fazer o mesmo, pois com ele nunca se sentia em terreno seguro.

Quando se trata de uma obra literária, podemos contar sempre com algum tempo para reflectir e procurar as melhores soluções. Caso completamente diferente era o de outra importante actividade de Tabucchi em determinada época da sua vida, a de articulista. E não me refiro aos numerosos artigos de literatura que escreveu, que formam parte da sua obra de ensaísta, mas aos de intervenção política, muito mais acossados pela urgência e pelos prazos. O próprio Antonio deixou claro muitas vezes que nunca procurou o seu incansável papel de demolidor intelectual do berlusconismo, ao qual quase se viu obrigado e pelo qual pagou um elevado preço pessoal de tensões e de polémicas.

Durante esse período, os seus artigos eram publicados em Itália e ao mesmo tempo também em prestigiosos jornais europeus, entre os quais *El País*. E aí a inquietude do nosso escritor, o seu desassossego poder-se-ia dizer, em mais de uma ocasião arrastou num torvelinho os redactores, os chefes de secção, os directores, e claro, o seu tradutor. Muitas vezes me chamou para que falasse com *El País* e os convencesse da necessidade impreterível de publicar um artigo urgentemente; noutras ocasiões, com o artigo entregue e já no prelo (em tempos menos informatizados, em que as mudanças saíam muito mais caras), havia que parar tudo para introduzir alterações ou para o retirar.

Durante anos teve uma colaboração semanal no suplemento de Domingo que nos obrigava, à redactora e a mim, a perseguir Tabucchi pelo mundo inteiro, para que entregasse os seus artigos, ainda por cima quando eu sabia perfeitamente que essa obrigação semanal era completamente contrária ao seu espírito, inimigo declarado de qualquer constricção. O pobre desenhador que ilustrava os seus artigos ficava desesperado, e pedia-me que lhe desse umas dicas sobre o tema do artigo, quase me suplicava. Mil vezes pensei que acabariam por nos matar, a ele e a mim, na minha condição de intermediário. E, contudo, apesar de tudo, e também isso era típico de Antonio, todos no *El País* o adoravam, pelos seus artigos (que fizeram com que ganhasse um importante prémio de jornalismo em Espanha), pela sua voz crítica, pelo seu papel de intelectual

o seu novo livro era quase sempre uma sfida nova, nonostante sussistesse una filigrana comune. Reinventandosi costantemente, obbligava il traduttore a fare lo stesso, che con lui non riusciva mai a trovare la terraferma.

E quando ci occupiamo di opere letterarie, si può sempre contare sul tempo per poterci pensare su e cercare le soluzioni migliori. Un caso a parte era quello costituito da un'importante attività che Tabucchi svolse in una certa epoca della sua vita, ovvero quella di scrivere articoli per i giornali. Non mi riferisco ai molti articoli di letteratura che ha scritto e che sono parte integrante della sua produzione di saggista, ma agli interventi di carattere politico, sempre incalzati dalla contingenza del momento e dalla fretta. Lo stesso Antonio ha dichiarato molte volte di non essersi mai andato a cercare quel suo indefesso ruolo di debellatore intellettuale del berlusconismo, a cui si vide quasi costretto e per il quale ha dovuto pagare un prezzo personale assai elevato, per le tensioni e le polemiche che gli sono derivate.

Durante quel periodo, i suoi articoli uscivano in Italia e contemporaneamente su prestigiosi giornali europei, fra i quali *El País*. E così l'inquietudine del nostro scrittore, il suo desassossego potremmo dire, più di una volta ha trascinato in un mulinello redattori, capisezione e direttori, e ovviamente, il suo traduttore. Spesso mi chiamava perché io scrivessi a *El País* e li convincessi dell'imperiosa necessità di pubblicare urgentemente un articolo; oppure, con l'articolo già consegnato e composto per la stampa (e in un'epoca meno informatizzata di questa, quando i cambiamenti erano molto più costosi), si doveva fermare tutto per introdurre certe modifiche o per ritirare il pezzo.

Per anni ha tenuto una collaborazione settimanale con il supplemento domenicale, che costringeva me e la redattrice a inseguire Tabucchi per mezzo mondo, perché consegnasse i suoi articoli, sebbene io sapessi benissimo che tale obbligo settimanale era completamente contrario al suo spirito, nemico giurato di qualunque tipo di costrizione. Il povero disegnatore che illustrava i suoi articoli si disperava, mi chiedeva di rivelargli qualche indizio sul tema che avrebbero avuto, quasi mi supplicava. Mille volte ho pensato che avrebbero finito per ucciderci, a lui e a me, in qualità di suo messaggero. Tuttavia, nonostante tutto, e Antonio era anche questo, tutti quanti a *El País* lo adoravano, per i suoi articoli (che in Spagna gli fecero vincere un premio di giornalismo importante), per la sua voce critica, per il suo ruolo di intellettuale e di scrittore. Lo stesso disegnatore che aveva fatto tanto soffrire, divenne l'uomo

e de escritor. O próprio desenhador que ele tanto fez sofrer, ficou o homem mais feliz do mundo quando Antonio lhe escreveu um emocionante texto para o catálogo de uma sua exposição, e a mim enviou-me um dos seus quadros, consciente do meu trabalho de mediação.

E se Tabucchi era estremamente livre como intelectual e como escritor, não era menos livre enquanto pessoa e enquanto amigo. Encarnando a lição de desassossego do seu mestre Pessoa, pode-se dizer que não teve terra firme debaixo dos pés: como se sabe, sem deixar de ser profundamente italiano (ou melhor, toscano), adoptou outro país, Portugal, e outro idioma, pelo amor que tinha a Pessoa, e à extraordinária mulher com quem partilhou a sua vida, mas a sua paixão pela variedade infinita do mundo não teve fim (será suficiente como exemplo citar *Viagens e Outras Viagens*): teve uma casa em Paris, passava parte dos verões em Creta e a sua paixão pelo mundo hispânico, como dissemos, é mais do que conhecida.

Também o peculiar sentimento do tempo que é uma das grandes constantes da sua obra, zigzagueante, descontínuo e sincopado, tinha rigorosa correspondência na sua existência real: nunca se sabia quando começavam nem quando acabavam os encontros com ele, e se o telefone tocava a meio da noite, não era caso para nos alarmarmos, era Antonio a ligar para perguntar alguma coisa ou simplesmente para falar um pouco. Quem sabe, talvez entre as muitas coisas que amava de Espanha preferisse precisamente o horário flexível das refeições e da vida que, segundo afirmava, parecia assentar-lhe como uma luva.

É impossível não lembrar também as dificuldades que encontrei para traduzir a ironia e o humor de Tabucchi, fino e corrosivo ao mesmo tempo, segundo a melhor tradição da Toscana, e que na sua obra encontra o seu correspondente nesse «permanente registro lúdico» de que falava Sergio Pitol, que lhe permitia atravessar a vertigem ontológica da sua profunda investigação da condição humana. É que a complexa visão do mundo deste escritor de gema, capaz de delinear personagens e situações com pouquíssimas pinceladas e de arrastar o leitor nos meandros dos seus enredos, transmite-nos nos seus livros um olhar transido de perplexidade que se alimenta ao mesmo tempo dos aspectos mais obscuros da vida e de um amor desmedido por todas as suas manifestações. E assim era também Tabucchi, abatido por vezes pelo lado sombrio que acompanha todos os grandes criadores, porém inacessível ao desalento devido à sua perene atracção

più felice del mondo quando Antonio gli scrisse un affettuoso testo per il catalogo di una delle sue mostre, e a me mandò uno dei suoi quadri, conscio delle mie fatiche di mediatore.

Se Tabucchi era un intellettuale e uno scrittore profondamente libero, lo era anche come persona e come amico. Incarnando la lezione di inquietudine del suo maestro Pessoa, si potrebbe dire che non ha mai avuto la terra ferma sotto ai piedi: è noto come, senza mai smettere di essere profondamente italiano (o meglio, toscano), abbia adottato un altro paese, il Portogallo, e un'altra lingua, per amore di Pessoa e della donna straordinaria con cui ha condiviso la sua vita, ma la sua passione per l'infinita varietà del mondo non ha mai avuto fine (basta ricordare *Viaggi e altri viaggi*): aveva una casa a Parigi, trascorrevva sempre parte dell'estate a Creta e la sua passione per il mondo ispanico, come si è detto, è arcinota.

Anche il suo peculiare senso del tempo, che è una delle grandi costanti della sua opera, a zig-zag, discontinuo e sincopato, trovava rigorosa corrispondenza nella sua esistenza reale: gli incontri con Antonio non si sapeva mai bene quando iniziassero, né quando sarebbero finiti, e se il telefono di casa squillava in piena notte, non c'era ragione di allarmarsi, era Antonio di sicuro, che chiamava per chiedere qualcosa oppure semplicemente per chiacchierare. Forse, tra le molte cose che amava della Spagna, preferiva proprio l'orario flessibile dei pasti e della vita, che, come diceva, gli calzava come un guanto.

Ma come non ricordare ancora la difficoltà nel tradurre l'ironia e l'umorismo di Tabucchi, raffinato e allo stesso tempo sferzante, anche questo secondo la migliore tradizione toscana, e che nella sua opera trova il proprio corrispettivo in quel «permanente registro ludico» di cui parlava Sergio Pitol, che gli permetteva di attraversare la vertigine ontologica della sua profonda indagine della condizione umana. Ed ecco che la complessa visione del mondo di questo scrittore di razza, capace di delineare personaggi e situazioni con pochissime pennellate e di trascinare il lettore dentro ai meandri delle sue trame, ci trasmette nei suoi libri uno sguardo permeato di perplessità, che si alimenta allo stesso tempo degli aspetti più oscuri della vita e di un amore smisurato per tutte le sue manifestazioni. E anche Tabucchi era così, talvolta sopraffatto dal lato tenebroso che accompagna tutti i grandi creatori, ma inaccessibile allo sconforto perché perennemente attratto dall'esistenza, che sempre ha visto come un indovinello, un enigma, un puzzle disordinato che era necessario ricomporre con

pela existência, a qual sempre lhe pareceu uma adivinha, um enigma, um *puzzle* desordenado que era preciso recompor com os instrumentos da literatura, pobres e insuficientes talvez, mas capazes como poucos outros de penetrar no reverso das coisas.

Com estes e muitos outros fios foi entretecendo uma obra complexa, de rara leveza e profundidade, tão propensa aos paradoxos e à ambiguidade como inacessível a qualquer interpretação unívoca, caracterizzata por costanti mudanças di registro e por una visione del mondo entre o caleidoscópico e o labiríntico. As suas personagens, forçadas a viver, dir-se-ia (porém quem não o está?), procuram constantemente o fio condutor, por vezes excêntrico, a meio caminho entre a casualidade e a responsabilità individual, para ir avançando, incapazes também elas de rinunciare a indagare a existência, de se subtraírem à impenitente rebeldia perante a sua inexorabilidade.

Tabucchi gostava de recorrer às citações (quase tanto como inventar muitas delas, fazendo enlouquecer uma vez mais os seus tradutores) e repetia com frequência uma frase de um dos seus poetas preferidos, Eugenio Montale, que creio ser verdadeira: «Contentar-me-ia com transmitir a luz de um fósforo». Na escuridão em que nos deixou a sua ausência, quanta luz, quanto calor nos pode dar uma só chama, a chama que aviva qualquer uma das suas páginas que, essas sim, ficarão conosco para sempre.

gli strumenti della letteratura, talvolta poveri e insufficienti, ma gli unici in grado di penetrare veramente il rovescio delle cose.

Con questi e molti altri fili ha intrecciato un'opera complessa, straordinariamente leggera quanto profonda, tanto incline ai paradossi e all'ambiguità, quanto inaccessibile a qualunque interpretazione univoca, caratterizzata da continui cambiamenti di registro e da una visione del mondo tra il caleidoscopico e il labirintico. I suoi personaggi, costretti a vivere, diremmo (ma chi non lo è, in fondo?), cercano di continuo un filo conduttore, a volte eccentrico, a metà strada tra il caso e la responsabilità individuale, per poter andare avanti, anche loro incapaci di rinunciare a indagare l'esistenza, di sottrarsi all'impenitente ribellione dinnanzi alla sua inesorabilità.

A Tabucchi piaceva ricorrere alle citazioni (quasi quanto inventarsene molte, facendo impazzire, ancora una volta, i suoi traduttori) ed era solito ripetere una frase di uno dei suoi poeti preferiti, Eugenio Montale, questa, credo, vera: «Sarei contento di trasmettere la luce di un fiammifero». Nell'oscurità in cui ci ha sprofondato la sua assenza, quanta luce, quanto calore può darci anche una sola fiamma, quella che accende una qualunque delle sue pagine che, queste sì, rimarranno con noi per sempre.

## Escrever a emoção do tempo. Observações sobre a tradução como acto de exofonia<sup>1</sup>

Tadahiko Wada

### 1. A memória do texto entre escritor e tradutor

A propósito de tradução literária, é frequente colocarem-me três perguntas sobre a relação entre a teoria e a prática. São as seguintes: 1. Que sentido têm na práxis as teorias da tradução? 2. Enquanto traduz, como e até que ponto é que o tradutor tem consciência das teorias da tradução? 3. Que efeito têm as teorias da tradução na sua práxis?

Em resposta, normalmente prefiro citar os meus escritos anteriores, agora reunidos em livro, apresentando as duas perguntas que sintetizam esta tema: 1. Quem é o tradutor? 2. Onde se encontra o tradutor?

E as minhas respostas são respectivamente:

1. Um ser que está suspenso entre as línguas nunca se cansa de avançar, tirando o máximo proveito do próprio discurso indirecto no acto de ler (cf. edição japonesa de «Ler, traduzir», em *Voices enquanto não significado*, Tóquio, Heibonsha, 2004).

2. Alguém que está do lado da língua de chegada. A língua materna como resultado da tradução já não será a língua materna intacta, mas a língua que inevitavelmente sofreu transformações como consequência dos contínuos movimentos entre as duas línguas, língua de origem e língua de chegada. Uma vez que a própria tradução é um acumular de infinitos *misreadings*, a língua materna fica inevitavelmente alterada (cf. edição japonesa de «Kawabata em Itália», em *Escutar, Desviando-se*, Tóquio, Shoshi-Yamada, 2017).

Definida a minha posição acerca das questões relativas à tradução literária, gostaria de trazer à baila uma figura emblemática que nos abeira da perspectiva tabucchiana sobre a relação entre escrita e tradução. Refiro-me a uma excelente tradutora de Tabucchi que depois se tornou escritora, Atsuko Suga (1929-1998), uma japonesa que viveu muitos anos em Itália e ainda hoje é conhecida pelos italianos sobretudo como tradutora de Tanizaki, Kawabata e outros escritores japoneses modernos.

Nos termos da perspicaz análise de um psicanalista, Hisao Nakai, ele próprio tradutor de Kavafis, Atsuko Suga é essencialmente uma

## Scrivere l'emozione del tempo. Osservazioni sulla traduzione come atto di exofonia<sup>1</sup>

Tadahiko Wada

### 1. La memoria del testo fra scrittore e traduttore

Sulla traduzione letteraria mi pongono spesso tre domande che riguardano il rapporto fra teoria e prassi. Sono queste tre: 1. Che senso hanno le teorie della traduzione nella prassi? 2. Il traduttore, mentre traduce, in che modo e quanto è consapevole delle teorie della traduzione? 3. In che modo funzionano efficacemente le teorie della traduzione nei confronti della prassi?

Per rispondere preferisco di solito citare i miei scritti precedenti, ora raccolti in volume, proponendo le due domande che sintetizzano l'argomento in questione: 1. Chi è il traduttore? 2. Dove sta il traduttore?

Le mie risposte sono rispettivamente: 1. L'essere sospeso tra le lingue non si stanca di procedere, traendo il massimo vantaggio dal proprio discorso indirecto nel leggere. (*Leggere, tradurre, da Voci in quanto non significato*, Heibonsha, Tokyo 2004). 2. Sta dalla parte della lingua-target. La lingua madre come risultato della traduzione non sarà più la lingua madre intatta, ma la lingua che inevitabilmente ha subito trasformazioni come conseguenza dei movimenti continui fra le due lingue, lingua di partenza e lingua-target. Dato che la traduzione stessa è un accumulo d'infiniti *misreading*, la lingua madre deve essere deformata. (*Kawabata in Italia, in: Ascoltare deviando*, Shoshi-Yamada, Tokyo 2017).

Una volta definita la mia posizione nei confronti delle problematiche riguardanti la traduzione letteraria, vorrei tirar in ballo una figura emblematica che ci permetterà di arrivare alle opinioni di Tabucchi sul rapporto fra scrittura e traduzione. Mi riferisco ad una eccelsa traduttrice di Tabucchi, diventata poi scrittrice lei stessa: Atsuko Suga (1929-1998), giapponese vissuta a lungo in Italia e tutt'ora conosciuta dagli italiani soprattutto come traduttrice di Tanizaki, Kawabata e altri scrittori giapponesi moderni.

Secondo l'acuta analisi di uno psicoanalista, Hisao Nakai, lui stesso traduttore di Kavafis, Atsuko Suga è essenzialmente una mediatrice, nel senso che al contrario di quanto avviene nei suoi testi creativi, in cui emerge con forza la sua



mediadora: ao contrário do que acontece nos seus textos criativos, em que emerge vigorosa a sua personalidade, na sua produção teórica isso está completamente ausente. Na qualidade de tradutora, opta por ficar na sombra e assumir o papel de mediadora para transmitir ao leitor a palavra do escritor. Mediação: por outras palavras, o papel que o tradutor deve assumir. Diz Nakai: «O tradutor é um mediador que não deseja destacar-se pela sua meticulosidade. É um mediador atormentado por uma voz interior que diz: ‘afinal, a incerteza em relação à sua verdadeira posição não passa de falsidade’». E ainda: «aquilo que distingue os seus ensaios dos romances autobiográficos está intimamente relacionado com isso, na medida em que o romance autobiográfico é a obra de alguém que afirma o próprio eu» (cf. edição japonesa de Atsuko Suga, «Traduzir a Poesia», *Os Poetas Italianos*, Tóquio, Seidosha, 1998).

E é por isso que Suga, ao evitar essencialmente a afirmação do próprio eu para fazer dele um mediador, escreve tudo isso em relação a Fernando Pessoa.

No estilo de Suga há algo que repentinamente capta a nossa atenção. São afirmações aparentemente banais que, no entanto, nos surpreendem e fazem pensar.

Como facilmente se perceberá, para autores que revelam uma vontade tenaz de exprimir o próprio eu através da palavra, o facto de não terem oportunidade de se exprimir na sua língua materna, e de viverem num ambiente em que ninguém ouve essa língua, representa uma «dupla solidão».

«Dupla solidão» é uma expressão que podemos mutuar de «No rasto do Imperador» (texto incluído na edição japonesa de Atsuko Suga, *Os sapatos de M. Yourcenar*, Tóquio, Kawadeshoboshinsha, 1996), onde, a esta, se segue imediatamente outra fórmula, a da «solidão dos tempos»: uma sensação que Marguerite Yourcenar condensara no termo «dépaysement» ao observar, da América, a queda de Paris às mãos dos nazis. Uma solidão levada, pois, até ao desespero e que M. Yourcenar, atormentada por um contínuo *desconforto* em relação à vida nova-iorquina, enfrentava sempre que se voltava para aquilo que trouxera consigo do outro lado do Atlântico; uma solidão que Suga, tradutora da escritora francesa, define como «facilmente compreensível».

Perante uma conclusão tão categórica, apetece perguntar porque é que aquilo que aqui

personalità, negli scritti teorici di Suga questo è del tutto assente. In veste di traduttrice, sceglie di restare in ombra e di assumere il ruolo di mediatrice al fine di trasmettere al lettore la parola dello scrittore. La mediazione: in altre parole, il ruolo che deve assumere il traduttore. Dice Nakai: «Il traduttore è un mediatore che non aspira a distinguersi per la propria scrupolosità. Un mediatore tormentato da una voce interiore che dice: ‘in fin dei conti l’incertezza nei confronti della propria reale posizione non è che falsità’». E ancora: «ciò che distingue i suoi saggi dai romanzi autobiografici è in stretta relazione con questo, in quanto il romanzo autobiografico è l’opera di qualcuno che afferma il proprio io» (*Tradurre la poesia* in: A. Suga, *I poeti italiani*, Seidosha, Tokyo 1998).

Ed è per questo che Suga, evitando essenzialmente di affermare il proprio io per farne un mediatore, scrive tutto ciò a proposito di Fernando Pessoa.

Nello stile di Suga c’è qualcosa che a un tratto ci colpisce. Affermazioni apparentemente triviali, ma che invece ci sorprendono e ci fanno riflettere.

Com’è facilmente intuibile, per autori che sono testimonianza di una tenace volontà di esprimere il proprio sé attraverso la parola, il fatto di non avere occasione di esprimersi nella propria lingua madre, e di vivere in un ambiente in cui nessuno può ascoltare quella lingua, assume il significato di una «doppia solitudine».

«Doppia solitudine» è un’espressione che si può mutuare da *Sulle tracce dell’imperatore* (in: A. Suga, *Le scarpe di Yourcenar*, Kawadeshoboshinsha, Tokyo, 1996) dove essa segue immediatamente un’altra formula, quella della «solitudine dei tempi»: una sensazione che Marguerite Yourcenar, osservando dall’America la caduta di Parigi per mano nazista, aveva riassunto nel termine «dépaysement». Una solitudine spinta, dunque, fino alla disperazione, che la Yourcenar, tormentata da un continuo *disagio* nei confronti della vita newyorkese, dovette affrontare ogni volta che si volgeva a quanto aveva portato con sé dall’altra riva dell’Atlantico; una solitudine, insomma, che Suga, traduttrice della scrittrice francese, definisce come «facilmente comprensibile».

Di fronte a una simile conclusione così perentoria, viene spontaneo interrogarsi, perché quanto viene qui affermato non è immediatamente riferibile alla logica. Infatti, ciò che potremmo definire come consapevolezza esistenzialistica della

se afirma não está directamente relacionado com a lógica. De facto, aquilo que poderíamos chamar consciência existencialista de M. Yourcenar é aqui definido como um fenómeno, um estado de coisas «facilmente» compreensível. Inicialmente, pensei que por detrás dessa afirmação se escondesse a experiência literária de Atsuko Suga. Mas, depois de reler o texto, tive de reconsiderar a minha opinião e passei a admirar aquilo que se afigura como uma sabedoria que advém da experiência: é o que acontece sempre que nos impressionam (e acontece mais do que uma vez) as afirmações de Suga.

De onde vêm estas definições que tendemos a chamar «existencialistas»? Para responder à questão, convém modificar e corrigir alguns pontos de vista inerentes aos aspectos da memória características da figura de Suga. Não será, contudo, a própria escritora-tradutora a dar-nos a melhor resposta, mas antes o escritor que ela traduziu. Trata-se de uma observação de Tabucchi sobre Yourcenar em *Autobiografias Alheias*.

Limitar-me-ei a citar o que diz Marguerite Yourcenar na nota do seu «Alexis ou le traité du vain combat»: «Comme tout récit à la première personne, Alexis est le portrait d'une voix». Também as cartas do meu «romance em forma de cartas» são principalmente retratos de vozes, vozes que parecem vir do nada [...], que vagueiam no espaço anónimas e perdidas [...].

Estabelecidas as ressonâncias entre Tabucchi e Suga, analisemos as observações de Suga sobre «o tradutor existente no escritor».

É necessário um vaivém constante entre várias línguas: aparecem nas entrelinhas as contradições com que o poeta se confronta inevitavelmente no trabalho de tradução. Ao mesmo tempo, estas contradições surgem no vaivém entre os dois mundos, diversos, da realidade e da ficção, ou seja, a inquietação e o sofrimento de cada escritor, e lembram-nos que a realização extrema do eu é uma operação complexa que visa desenvolver com uma paciência infinita todas as diferentes possibilidades presentes no nosso íntimo.

O próprio Tabucchi que, juntamente com a sua mulher, que é portuguesa, possui um domínio quase absoluto do italiano e do francês, vive um quotidiano feito de duas ou três línguas diferentes. Este facto confere claramente às suas obras uma universalidade anteriormente estranha à literatura italiana.

Yourcenar, viene qui definita come un fenomeno, uno stato di cose «facilmente» comprensibile.

Infatti, ho pensato in un primo momento che dietro a quell'affermazione si nascondesse l'esperienza letteraria di Atsuko Suga. Ma rileggendo il testo, mi trovo a dover tornare sui miei passi, per ammirare ciò che appare una saggezza nata dall'esperienza: succede sempre così ogni volta che si è colpiti (e non una volta sola) dalle affermazioni di Suga.

Da dove scaturiscono queste definizioni, che ci piacerebbe definire esistenzialistiche? Per arrivare alla risposta, sarà necessario modificare e correggere alcuni punti di vista che riguardano gli aspetti della memoria, che appartengono alla figura di Suga. Una risposta efficace ci verrà, non dalla scrittrice-traduttrice stessa ma dallo scrittore da lei tradotto. Si tratta dell'osservazione di Tabucchi su Yourcenar in *Autobiografie altrui*.

Mi limiterò a citare quello che dice Marguerite Yourcenar nella nota di «Alexis ou le traité du vain combat»: «Comme tout récit à la première personne, Alexis est le portrait d'une voix». Anche le lettere del mio «romanzo in forma di lettere» sono soprattutto ritratti di voci, voci che paiono venire dal nulla (...), che vagano nello spazio anonime e sperdute (...)

Una volta costatati gli echi tra Tabucchi e Suga, possiamo ora ad analizzare le osservazioni di Suga che riguardano «il traduttore presente nello scrittore».

È necessario fare incessantemente la spola fra una pluralità di idiomi: le contraddizioni che deve affrontare il poeta impegnato nel lavoro di traduzione trapelano fra le righe. Allo stesso tempo, tali contraddizioni emergono nell'andirivieni tra i due mondi separati della realtà e della finzione, ovvero l'inquietudine e la sofferenza di ogni scrittore, e ci ricordano che la realizzazione estrema dell'io è una complessa operazione volta a sviluppare con infinita pazienza tutte le diverse possibilità presenti nel nostro intimo.

Anche Tabucchi, che insieme a sua moglie, che è portoghese, possiede una quasi assoluta padronanza dell'italiano e del francese, vive una quotidianità fatta di due o tre diverse lingue. Questo fatto investe chiaramente le sue opere di un'universalità prima sconosciuta alla letteratura italiana.

Nella mia traduzione non emerge forse in modo soddisfacente, ma la versione originale di *Notturmo indiano* è un vero e proprio intrico d'inglese,

Talvez na minha tradução não seja tão evidente, mas a versão original de *Nocturno Indiano* é um autêntico emaranhado de inglês, português e italiano, línguas que se infiltram na «estrutura» literária como as raízes de uma árvore se estendem e se enrodilham no cascalho.

Este excerto de «Notturmo Indiano e o Duplo» (texto incluído na edição japonesa de Atsuko Suga, *Leituras de Uma Tonelada de Sal*, Tóquio, Kawadeshoboshinsha, 2003) manifesta o ponto de vista de Atsuko Suga a propósito da tradução de um escritor culto e plurilingue, e mostra claramente o modo como a memória linguística e a memória do texto «se infiltram» no íntimo da própria tradutora. E aquilo que se infiltra «na ‘estrutura’ literária como as raízes de uma árvore se estendem e se enrodilham no cascalho» mais não é do que a memória do texto.

Por falar da memória do texto, não podemos esquecer o importante encontro da tradutora japonesa com a escritora Natalia Ginzburg – um encontro sem o qual Atsuko Suga provavelmente não se teria tornado escritora. Para Suga, Natalia Ginzburg não representa apenas uma presença ciosamente guardada nas profundezas do seu coração: «O estilo dos autores que amamos, arrastamo-lo para o lugar mais próximo de nós e é aí, como se fôssemos protegidos por ele, que construímos o nosso estilo» (cf. edição japonesa de Atsuko Suga, «Mão Trémula», *Ladeiras de Trieste*, Tóquio, Bungeishunjusha, 1995).

«Mais cedo ou mais tarde, quero traduzir *Lessico familiare* de Natalia Ginzburg», declarou Atsuko Suga: quando, finalmente, em 1979, surgiu a ocasião de realizar esse desejo alimentado durante dezasseis anos, desde que o lera pela primeira vez em Milão, começa a publicar as suas observações sobre o texto que traduz para *Spazio*, o boletim editorial da Olivetti. Nessa altura, quase ninguém percebeu que o texto «Prefazione del traduttore», que serve de preâmbulo confidencial ao leitor, era um prenúncio do nascimento da escritora Atsuko Suga.

## 2. A infiltração do tempo

Desde a tradução de *Nocturno Indiano*, feita por Atsuko Suga em 1991 e que coincidiu com a estreia do filme homónimo, até hoje, durante quase trinta anos, os leitores japoneses puderam continuar a apreciar a obra de Tabucchi. Só muito poucos escritores italianos, nomeadamente Umberto Eco

portoghese e italiano, lingue che vanno ad infiltrarsi nella «struttura» letteraria come le radici di un albero che si protendono e si avviluppano fra la ghiaia.

Questo brano tratto da *Notturmo indiano e il doppio* (in *Letture d'una tonnellata di sale*, Kawadeshoboshinsha, Tokyo 2003) esprime le vedute di Atsuko Suga a proposito della traduzione di uno scrittore colto e plurilingue, e dimostra chiaramente in che modo la memoria linguistica e la memoria del testo «filtrano» all'interno della traduttrice stessa. E ciò che va ad infiltrarsi «nella «struttura» letteraria come le radici di un albero che si protendono e si avviluppano fra la ghiaia» altro non è che la memoria del testo.

Parlando della memoria del testo, non possiamo dimenticare il rilevante incontro della traduttrice giapponese con la scrittrice Natalia Ginzburg – un incontro senza il quale, possiamo affermarlo senza troppe remore, Atsuko Suga non sarebbe probabilmente diventata scrittrice. Natalia Ginzburg rappresenta per Suga non solo una presenza gelosamente custodita nel profondo del cuore, ma qualcos'altro: «Lo stile degli autori che amiamo, lo trasciniamo nel posto più vicino a noi, e lì, quasi protetti da esso, elaboriamo il nostro stile» (*Mano tremante*, in: *Salite di Trieste*, Bungeishunjusha, Tokyo 1995)

«Prima o poi voglio tradurre *Lessico familiare* della Ginzburg», così aveva dichiarato Atsuko Suga: giunta finalmente, nel 1979, l'occasione di realizzare quel desiderio coltivato per sedici anni, cioè da quando per la prima volta lo aveva letto nel 1963 a Milano, inizia a pubblicare le sue osservazioni sul testo che traduce su «Spazio», il bollettino editoriale della Olivetti; a quel tempo quasi nessuno si accorse che la Prefazione del traduttore, il testo di premessa confidenziale al lettore, era un prodromo della nascita della scrittrice Atsuko Suga.

## 2. L'infiltrarsi del tempo

Dalla traduzione di *Nocturno indiano*, ad opera di Atsuko Suga, nel 1991, in contemporanea con l'uscita nelle sale dell'omonimo film, fino ad oggi, cioè per quasi trent'anni, i lettori giapponesi hanno potuto continuare ad apprezzare la letteratura di Tabucchi; questo è avvenuto solo per pochissimi altri scrittori italiani, cioè Umberto Eco e Italo Calvino. Al volgere del secolo, però, in coincidenza con un relativo allontanamento dall'attività letteraria dello scrittore stesso, la pubblicazione

e Italo Calvino, tiveram tal privilégio. Na viragem do século, contudo, numa altura em que o próprio escritor reduzira a sua actividade literária, e diminuía por isso a publicação de novas obras, pairou a sensação de que a tradução japonesa da sua obra entrara num *impasse*. O mesmo não aconteceu em países como a França, a Grécia ou Portugal, onde o escritor goza, tal como no Japão, de um grande número de leitores afeiçoados e tanto a sua narrativa como a crítica literária sobre a sua obra, e até as suas entrevistas, continuaram a ser traduzidas. Ao mesmo tempo, pelo contrário, aumentou significativamente o reconhecimento do escritor nos países de língua inglesa.

Alguns sinais sugerem, no entanto, que o período de estagnação no Japão terá chegado ao fim. Talvez por pura coincidência, no Outono de 2009 saía finalmente no Japão a primeira obra de Tabucchi, *Piazza d'Italia* (1975); e, quase na mesma altura, chegava às livrarias italianas *Il tempo invecchia in fretta*, uma nova colectânea de contos originais publicada após um silêncio que durava desde 2004. Nesta colectânea, que tive oportunidade de ler em formato *pdf* no início da Primavera desse ano, notei imediatamente uma nova subtilidade em relação ao Tabucchi dos últimos anos. Manifestei ao autor a minha sincera admiração por essa extraordinária colectânea de nove contos, subtilmente ligados entre si, que nos coloca perante o microcosmo de um «tempo» amargo e nostálgico, como aliás tive oportunidade de lhe dizer.

Efectivamente, depois de *Si sta facendo sempre più tardi*, livro de 2001 composto pelas cartas que dezassete personagens masculinas escrevem a dezassete personagens femininas, vem o volume *Racconti* de 2005, uma colectânea de todos os contos anteriores, incluindo dois inéditos, que revela de algum modo o desejo de efectuar uma suspensão na carreira de escritor, como se pretendesse adoptar uma nova maneira quanto à forma «conto».

Em vez de impor um limite temporal (formal), como o do romance epistolar, em relação à nova série de contos Tabucchi teria já em mente uma ideia de mudança imposta por um motivo interior próprio: um motivo que encontrasse forma só quando as várias emoções e os acontecimentos vertidos em cada conto fossem observados a uma certa distância. Como nos rostos de Arcimboldo, formados por composições de abóboras e cenouras, cada detalhe das histórias é um sinal que nos lembra que toda a colectânea é feita de ligações entre as suas várias partes.

di nuove opere ha subito un rallentamento, e forse per questo si è avuta la sensazione che le traduzioni in giapponese avessero incontrato una piccola *impasse*. Questo non è successo in paesi come la Francia, la Grecia o il Portogallo, dove, come in Giappone, lo scrittore raccoglie un gran numero di lettori affezionati, e sia la sua narrativa, ma anche la critica letteraria su di lui e persino le sue interviste hanno continuato ad essere oggetto di traduzioni. Contemporaneamente, invece, il riconoscimento dello scrittore nei paesi di lingua inglese ha conosciuto una decisa impennata.

Alcuni segnali ci suggeriscono però che il periodo di stagnazione in Giappone sia ormai giunto a termine. Forse per pura combinazione, nell'autunno del 2009 la prima opera di Tabucchi, *Piazza d'Italia* (1975) divenne finalmente fruibile dal pubblico giapponese, e quasi nello stesso periodo in Italia esce *Il tempo invecchia in fretta*, nuova raccolta di racconti originali dopo un silenzio durato dal 2004. In questa raccolta, letta da me in formato *pdf* all'inizio della primavera dello stesso anno, avevo notato subito un'acutezza nuova rispetto al Tabucchi degli ultimi anni; ho espresso all'autore tutta la mia sincera ammirazione per questa straordinaria raccolta di nove racconti delicatamente legati fra loro, che ci mette di fronte al microcosmo di un «tempo» amaro e nostalgico, come dissi a lui stesso.

A pensarci, dopo *Si sta facendo sempre più tardi*, libro del 2001 costituito dalle lettere scritte da diciassette personaggi maschili a altrettanti personaggi femminili, c'è il volume *Racconti* del 2005, una raccolta di tutti i racconti precedenti, incluso due inediti, mostrando in qualche modo la volontà di operare una cesura nella carriera dello scrittore, quasi di porsi in modo nuovo nei confronti della forma «racconto».

Piuttosto che imporre un limite temporale (formale), come quello del romanzo epistolare, per la nuova serie di racconti Tabucchi aveva forse già in mente il tentativo di una svolta secondo un suo motivo interiore; un motivo che trovasse forma solo qualora le varie emozioni e gli avvenimenti contenuti in ogni racconto venissero osservati un po' da lontano. Come nei volti dell'Arcimboldo formati da composizioni di zucche e carote, ogni dettaglio dei racconti è un segnale che ci ricorda come tutta la raccolta sia internamente legata.

Come avverte l'epigramma attribuito a Crizia posto in esergo all'opera, mentre 'insegue ombre' racconto dopo racconto, il lettore si trova a

Como lembra o fragmento atribuído a Crítias presente na epígrafe da obra, *ao seguir a sombra* conto após conto, o leitor perde constantemente de vista o *tempo*. No entanto, é só nessa inútil repetição que o *tempo* pode voltar a manifestar a sua forma. O *tempo* desvanece-se, inutilmente e sem deixar rasto – o motivo interno que Tabucchi pretende exprimir em *O Tempo Envelhece depressa* talvez seja esta característica do *tempo*.

O cenário comum aos nove contos, desta vez, não surge voltado para ocidente, para a Península Ibérica tão familiar a Tabucchi; em vez disso, aparece decididamente voltado para leste da Itália. Existia certamente, nessa região antes chamada Europa do Leste, uma temporalidade completamente diferente do *tempo* e do *calendário* que a Europa Ocidental julgava ingenuamente manipular a seu bel-prazer; e continua a existir agora que o Ocidente já não é apenas sinónimo de Europa Ocidental.

Bucareste, Budapeste, Varsóvia, Berlim, Telavive, Creta, a Croácia... Os sentimentos experimentados por todos aqueles que, por qualquer circunstância ou acaso, viveram uma passagem e uma dissipação do tempo diferentes dos do Ocidente poderiam talvez chamar-se «nostalgia».

Mas a «nostalgia» deles não é esse sentimento que emociona e aquece os corações. É antes uma experiência impiedosa sem igual, uma emoção dilacerante. Os nove contos parecem lembrar-nos que essa «nostalgia» se reacenderá não só como «recipiente de boas recordações» com que geralmente a identificamos, mas também como um recipiente «de recordações terríveis e funestas».

\* \* \*

Por exemplo, para um romeno de origem judaica que passa os últimos anos de vida numa confortável casa de repouso em Telavive, o que evoca a nostalgia é a experiência devastadora de uma dupla submissão, a do fascismo de Codreanu e a do comunismo de Ceausescu do pós-guerra, é exactamente daí que vem a frase «Bucareste não mudou absolutamente nada». No emaranhado de histórias e memórias que se escondem por trás do desconforto vivido pelo filho, também o leitor tem a sensação de ser atirado para o vazio do tempo.

Um ex-agente secreto da República Democrática Alemã – um homem que durante anos espiou Bertolt Brecht – vagueia por Berlim num passeio sem destino, que faz lembrar a errância do prota-

perdere continuamente de vista o ‘tempo’. Eppure è solo in questa vana ripetizione che il ‘tempo’ può tornare a manifestare la sua forma. Il ‘tempo’ svanisce, inutilmente e senza lasciar traccia – il motivo interno che Tabucchi vuole esprimere ne *Il tempo invecchia in fretta* è forse questa caratteristica del ‘tempo’.

L’ambientazione che accomuna i nove racconti non si rivolge ad ovest verso quella penisola iberica tanto familiare a Tabucchi; punta invece decisamente ad est dello Stivale. Una temporalità completamente differente da quel ‘tempo’ e quel ‘calendario’ che l’Europa Occidentale era ingenuamente sicura di manipolare a proprio piacimento, esisteva di certo in quell’area chiamata una volta Europa dell’Est; ed esiste tutt’ora che Occidente non è più solo sinonimo di Europa Occidentale.

Bucarest, Budapest, Varsavia, Berlino, Tel Aviv, Creta, la Croazia... I sentimenti provati da tutti coloro che per qualche circostanza o casualità hanno vissuto uno scorrere e uno svanire del tempo diversi da quelli dell’Occidente, si potrebbero forse chiamare «nostalgia».

Ma la loro «nostalgia» non è quel sentimento che emoziona e scalda i cuori. È piuttosto un’esperienza crudele come nessun’altra, un’emozione lacerante. I nove racconti sembrano avvertirci che questa «nostalgia» si ridesterà non soltanto come quel «contenitore di ricordi felici» con cui noi comunemente la intendiamo, ma anche come un contenitore «di ricordi orribili e funesti».

\* \* \*

Ad esempio per un romeno di origine ebraica che trascorre i suoi ultimi anni in una confortevole casa di riposo di Tel Aviv è la devastante esperienza di una duplice oppressione, quella fascista di Codreanu e quella comunista di Ceausescu nel dopoguerra, a richiamare la «nostalgia» è proprio da questo che scaturisce quella frase: «Bucarest non è cambiata per niente». Nell’intrico di storia e ricordi che si nasconde dietro allo sconforto provato dal figlio, anche il lettore prova la sensazione di essere scaraventato nel vuoto del tempo.

Una spia dell’ex Germania dell’Est – un uomo che per lunghi anni ha controllato Bertold Brecht – vaga per Berlino in una passeggiata a zonzo che ci ricorda quella del protagonista di *Requiem* per Lisbona, e quasi senza accorgersene si trova di fronte alla tomba dello scrittore. Un uomo che confessa un segreto tenuto a lungo dentro di sé.

gonista de *Requiem* pela cidade de Lisboa, e, quase sem se aperceber, encontra-se diante do túmulo do escritor. O homem confia um segredo longamente guardado dentro de si. Ele próprio, em tempos espião, na verdade era também espiado – mas tem dificuldade em se adaptar aos novos tempos. Tabucchi parece querer aqui dizer-nos que até o *muro*, uma das recordações mais «terríveis», pode despertar a «nostalgia».

Ou, quando uma manhã os tanques irrompem aparatosamente na capital húngara e tem início uma violenta guerra civil, isto é, o acontecimento que, após a Segunda Guerra Mundial, levou à nítida bipolarização a que se chamou Guerra Fria: dois militares que tinham chefiado as tropas opostas reencontram-se passado meio século em Moscovo. Quem procura esse encontro é o general do país invadido, um homem que ambicionava ser poeta e que, em vez disso, se viu celebrado como herói nacional contra a sua vontade. Inimigo do antigo exército soviético, vive agora confortavelmente servido por uma jovem porto-riquenha num arranha-céus em Nova Iorque. Na sala com vista para o Central-Parque, entretém-se ouvindo velhos discos de Bartók e passa o dia mergulhado em lembranças; antes de ir para a cama, cumpre um ritual, dar duas palmadinhas no ombro da sua farda de oficial, dependurada no armário, «como se fosse um velho amigo». As lembranças e os sentimentos invertidos de uma sobreposição descritos no conto «Entre Generais» estão impregnados do mesmo odor de «nostalgia».

Ou o velho professor que lê em lágrimas o poema do Prémio Nobel polaco Wislawa Szymborska «O Velho Professor», e, ao olhar para ele, uma mulher ainda jovem recorda as vicissitudes de uma família – quando, no circuito de memórias que se enreda e deforma vertiginosamente, começa a cintilar um cenário que não é de sonho nem de fantasia, sabemos que a «nostalgia», mesmo quando dirigida para um objecto desconhecido, convidará a visitar as suas recordações mais caras.

\* \* \*

Retornar ao passado e perseguir inutilmente o *tempo* é um pouco como ligar-se a pensamentos e cenários usando-os para dar forma a essas arquitecturas a que chamamos «contos». De qualquer maneira, se procurarmos imprimir na retina das recordações algo que somos incapazes de captar completamente, até as «falsidades» que

Lui stesso, un tempo una spia, in realtà era stato a sua volta spiato –ma ha difficoltà ad aggiustarsi ai tempi nuovi. Tabucchi sembra qui volerci dire che persino il ‘muro’, uno per eccellenza fra i ricordi «orribili», può ridestare la «nostalgia».

Oppure, quando una mattina i carri armati irrompono con fragore nella capitale ungherese, ha inizio una feroce guerra civile, ossia l’evento che nel secondo dopoguerra ha portato a quella netta bipartizione chiamata ‘guerra fredda’: due militari che allora avevano guidato le fazioni avverse si ritrovano dopo mezzo secolo a Mosca. A cercare quell’incontro è l’ufficiale della nazione invasa, un uomo che ambiva a diventare poeta e che invece si è trovato suo malgrado ad essere celebrato come eroe nazionale. Nemico del vecchio esercito sovietico, ora vive agiatamente assistito da una ragazza portoricana in un grattacielo di New York. Nella stanza affacciata su Central Park si diletta ad ascoltare vecchi dischi di Bartók e passa il giorno immerso nei ricordi; prima di coricarsi osserva il rito di dare due piccoli colpi sulla spalla alla sua divisa da ufficiale nell’armadio, «come se si trattasse di un vecchio amico». Anche i ricordi e i sentimenti rovesciati di una sovrimpressionazione descritti nel racconto «Tra generali», sono intrisi dello stesso odore di «nostalgia».

O ancora il vecchio docente che legge in lacrime la poesia del premio Nobel polacco Szymborska *Il vecchio professore* e, guardandolo, una giovane donna rievoca le vicende di una famiglia – quando nel circuito dei ricordi che si complica e deforma vertiginosamente inizia a luccicare uno scenario che non è né di sogno né di fantasia, sappiamo che la «nostalgia», anche se rivolta ad un oggetto sconosciuto, inviterà a rivisitare i ricordi più cari.

\* \* \*

Riandare al passato e inseguire invano il ‘tempo’ che fugge è un po’ come legare a sé pensieri e scenari servendosene per dare forma a quelle architetture che chiamiamo ‘racconti’. In ogni caso, se cerchiamo di imprimere nelle retine dei ricordi qualcosa che non riusciamo ad afferrare del tutto, anche le ‘falsità’ che lì vengono ad insinuarsi devono essere eventi ‘reali’ funzionali alla cosiddetta ‘storia’ (cioè la falsità del ‘tempo’).

Fra i racconti in cui il tentativo di sovrapporre il paradosso del ‘comunicare il tempo’ con quello dello ‘scrivere’ crea un forte sentimento di nostalgia,

aí acabam por se insinuar deverão ser acontecimentos *reais*, funcionais para a chamada *história* (isto é, a falsidade do *tempo*).

Um exemplo de conto em que a tentativa de sobrepor o paradoxo do «comunicar o tempo» com o da «escrita» cria um forte sentimento de nostalgia, é o do escritor que vai ao hospital visitar a tia à beira da morte. De quem são as recordações de que o escritor vai à procura? Talvez não pertençam a ninguém e se limitem a reflectir, em vão, os seus desejos pessoais num espaço ilusório onde sabe-se lá quando se terá perdido. Talvez seja este o cenário visível nas entrelinhas desse conto maravilhoso e comovente em que ecoa o título de uma poesia vanguardista surgida em Milão nos anos sessenta.

Ou o conto sobre um conto de um homem que viaja de um sítio qualquer de Itália para Creta, uma viagem em que se entrelaçam recordações e fantasias. Também este nos demonstra a lógica de aceitar o inevitável paradoxo segundo o qual escrever uma história e comunicar o tempo são sinónimos. Por mais imprecisas que se tenham tornado as cores e as figuras de um fresco comidas pelo tempo, o conto que originalmente ilustravam, longe de desaparecer, permanece sempre lá; é uma experiência com que nos confrontamos frequentemente.

E também o cenário de uma localidade croata à beira-mar, onde um ex-soldado italiano, para se curar das radiações de urânio empobrecido sofridas durante a guerra no Kosovo, passa os dias ociosa e penosamente a olhar para as nuvens, bem como o acto de ensinar a uma miúda que conheceu na praia a arte inventada de ler o futuro nas formas das nuvens, surgem necessariamente com o objectivo de *escrever/contar* uma história que já lá estava desde o início.

\* \* \*

Todas as personagens de *O Tempo Envelhece depressa* se consomem na tentativa de se confrontarem com o «tempo». O tempo que estas personagens viveram ou estão a viver, o tempo da memória ou o da consciência. É como se uma tempestade de areia se tivesse levantado nas suas ampulhetas. O tempo foge, detém-se, retorna, esconde-se, reaparece a pedir contas. Do passado emergem fantasmas quase escarninhos, e vão-se esfumando os contornos de todas as coisas.

c'è ad esempio quello dello scrittore che va in ospedale a far visita alla zia morente. Di chi sono i ricordi di cui lo scrittore va in cerca? Forse non appartengono a nessuno, e non fanno altro che rispecchiare i suoi personali desideri, vanamente, in uno spazio illusorio in cui chissà quando si è perduto. È forse questo lo scenario che possiamo intravedere fra le righe di quel racconto bello e commovente che prende il titolo da una poesia avanguardista nata nella Milano degli anni '60.

O ancora il racconto su un racconto di un uomo arrivato a Creta da qualche luogo d'Italia, un viaggio in cui ricordi e fantasie si intrecciano; anche questo ci insegna la logica di accogliere il paradosso ineludibile per cui lo scrivere una storia e il comunicare il tempo costituiscono una sinonimia. Per quanto indistinti siano divenuti i colori e le figure di un affresco mangiati dal tempo, il racconto che originariamente illustravano, lungi dallo svanire, rimane sempre là; è un'esperienza che spesso ci capita di incontrare.

E anche l'ambientazione in una località marittima della Croazia, dove un ex-soldato italiano, per curarsi dalle radiazioni dell'uranio impoverito subite durante le operazioni belliche in Kosovo, trascorre oziosamente e penosamente le giornate guardando le nuvole, e l'atto di insegnare a una ragazzina conosciuta sulla spiaggia l'arte inventata di leggere il futuro nelle forme delle nubi, nascono necessariamente al fine di 'scrivere/raccontare' una storia che era già lì fin dall'inizio.

\* \* \*

Ognuno dei personaggi de *Il tempo invecchia in fretta* si strugge nel tentativo di confrontarsi con il «tempo». Il tempo che questi personaggi hanno vissuto o vivono, il tempo dei ricordi o quello della coscienza. È come se nella loro clessidra si fosse scatenata una tempesta di sabbia. Il tempo fugge, si arresta, ritorna, si nasconde, ricompare per chiedere di saldare un conto. I fantasmi del passato si ripresentano quasi beffardi e i contorni di ogni cosa si fanno sfumati.

Chiuderei citando una pertinente frase di Atsuko Suga, quasi una dichiarazione di appartenenza a chi si trova nel presente *soluto-solvente* fra lingue e culture vissute in sospensione:

Chi vuole vivere in due mondi non ha possibilità di sfuggire al destino di un eterno senso di spaesamento.

## Tadahiko Wada

Concluo citando uma significativa frase de Atsuko Suga, quase uma declaração de pertença a quem se encontra no presente *soluto-solvente* entre línguas e culturas vividas em suspensão:

Quem quer viver em dois mundos não pode escapar ao destino de um contínuo sentimento de desorientação.

### NOTA

1. O termo, que ainda não faz parte do dicionário italiano e português, indica a escrita num idioma diferente da língua materna.

### NOTA

1. Il termine, non ancora presente nei dizionari italiani, indica la pratica di scrivere in una lingua che non è la propria lingua madre.



## Notas biográficas

### Note biografiche



#### Anna Dolfi

É professora emérita da Universidade de Florença, onde ensinou Literatura Italiana Moderna e Contemporânea; é sócia da Accademia Nazionale dei Lincei. Considerada uma das maiores estudiosas de Leopardi, do leopardismo, de narrativa e poesia do século XX, ideou e editou, com critérios comparatísticos, obras dedicadas às «formas da subjectividade» de temáticas como o *journal intime*, a escrita epistolar, a melancolia e depressão melancólica, alteridade e duplo nas literaturas modernas. Concebeu e publicou volumes colectivos sobre a ensaística dos escritores, a reflexão filosófica na narrativa, o não finito, o mito proustiano, as bibliotecas reais e imaginárias, a relação entre nocturnos e música, entre literatura e fotografia, entre hebraísmo e testemunho. Interessa-se há anos pela relação entre modernidade, literatura e melancolia e pela relação entre ética e escrita. Dedicou à obra de Tabucchi uma edição comentada (*Notturmo indiano*, Turim, Sei, 1996), dois livros (*Antonio Tabucchi, la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006; *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*,

Florença, Le Lettere, 2010), as actas de um congresso (*I 'notturmi' di Antonio Tabucchi*, Roma, Bulzoni, 2008). A ela se deve também a publicação póstuma do último livro de ensaios do escritor (*Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, Milão, Feltrinelli, 2013). **Professore emerito di Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Firenze, è socio dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Tra i maggiori studiosi di Leopardi, di leopardismo, di narrativa e poesia del Novecento, ha progettato e curato volumi di taglio comparatistico dedicati alle «Forme della subjectività» sulle tematiche del *journal intime*, della scrittura epistolare, di malinconia e malattia malinconica, di alterità e doppio nelle letterature moderne, e raccolte sulla saggistica degli scrittori, la riflessione filosofica nella narrativa, il non finito, il mito proustiano, le biblioteche reali e immaginarie, il rapporto tra notturni e musica, letteratura e fotografia, ebraismo e testimonianza. Si occupa da anni della relazione tra modernità, letteratura e malinconia e del rapporto tra etica e scrittura. Ha dedicato all'opera di Tabucchi un commento (*Notturmo indiano*, Torino, Sei, 1996), due libri (*Antonio Tabucchi, la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006; *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Firenze, Le Lettere, 2010), gli atti di un convegno (*I 'notturmi' di Antonio Tabucchi*, Roma, Bulzoni, 2008). A lei si deve la cura dell'ultimo, postumo libro di saggi dello scrittore (*Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, Milano, Feltrinelli, 2013).**



#### António Mega Ferreira

Escritor, gestor e jornalista, nasceu em Lisboa em 1949, estudou Direito e Comunicação Social e foi jornalista profissional de 1975 a 1986, na imprensa escrita e na televisão. Foi director editorial do Círculo de Leitores de 1986 a 1988, chefiou a candidatura de Lisboa à EXPO'98 e foi seu comissário executivo. De 2006 a 2012, presidiu à Fundação Centro Cultural de Belém. Actualmente, é director executivo da AMEC Metropolitana. Traduziu Stendhal, Unamuno, Cendrars, Akhmátova, Mishima, Perec, Stevenson. Como escritor, tem cerca de quarenta obras publicadas, entre ficção, ensaio, poesia e crónicas. Último livro publicado: *O Essencial sobre Dante Alighieri* (INCM, 2017). **Scrittore, amministratore e giornalista, è nato a Lisbona nel 1949, ha studiato Giurisprudenza e Scienze della Comunicazione ed è stato giornalista professionista dal 1975 al 1986, lavorando sia per la carta stampata che per la televisione. È stato Direttore editoriale del Círculo de Leitores dal 1986 al 1988, ha guidato la candidatura di Lisbona all'EXPO '98, di cui è poi stato il Commissario esecutivo. Dal 2006 al 2012 ha presieduto la Fondazione Centro Cultural de Belém. Attualmente è Direttore Esecutivo dell'AMEC Metropolitana. Ha tradotto autori come Stendhal, Unamuno, Cendrars, Akhmátova,**

Mishima, Perec, Stevenson. Come scrittore ha circa una quarantina di opere pubblicate tra narrativa, saggistica, poesia e articoli. Il suo libro più recente è *O Essencial sobre Dante Alighieri* (INCM, 2017).



### **Carlos Gumpert**

Nasceu em Madrid em 1962. É licenciado em Filologia Hispânica. Viveu vários anos em Pisa (Itália), em cuja Universidade foi leitor de espanhol. Vive em Madrid, onde foi professor e trabalha há anos como editor. Traduziu mais de cem livros de literatura italiana contemporânea de autores como Antonio Tabucchi, Giorgio Manganelli, Italo Calvino, Erri de Luca, Dario Fo, Primo Levi, Simonetta Agnello Hornby e Andrea Bajani, entre outros. Recebeu em 2007 o prémio literário Campiello de Espanha e o governo italiano nomeou-o comendador da Ordem da Estrela da Solidariedade. É igualmente tradutor de italiano e de português de vários jornais e revistas, nomeadamente do diário *El País*, desde 1998, e da edição espanhola da revista *FMR* (2004–2010). Publica regularmente resenhas e artigos sobre cultura italiana e é autor de algumas antologias de literatura espanhola e do livro *Conversaciones con Antonio Tabucchi* (1995), traduzido para francês e italiano. Escreveu também vários artigos sobre o autor toscano.

È nato nel 1962 a Madrid. È laureato in Studi Ispanici. Ha vissuto diversi anni a Pisa (Italia), dove ha lavorato come lettore di spagnolo presso la locale Università. Vive a Madrid, dove è stato professore e, da anni, lavora come editore. Ha tradotto oltre cento libri di letteratura italiana contemporanea di autori come, fra gli altri, Antonio Tabucchi, Giorgio Manganelli, Italo Calvino, Erri de Luca, Dario Fo, Primo Levi, Simonetta Agnello Hornby e Andrea Bajani. Ha ricevuto nel 2007 il premio Campiello Letteratura Spagna e il governo italiano lo ha insignito del titolo di Commendatore dell'Ordine della Stella della Solidarietà. Traduce sia dall'italiano che dal portoghese per diverse pubblicazioni periodiche, in particolare, dal 1998, per il quotidiano *El País*, oltre che per l'edizione spagnola della rivista *FMR* (2004–2010). Publica regolarmente recensioni e articoli sulla cultura italiana, è autore di alcune antologie di letteratura spagnola e del libro *Conversaciones con Antonio Tabucchi* (1995), già tradotto in francese e in italiano. Sull'autore toscano ha scritto anche diversi articoli.



### **Clelia Bettini**

Clelia Bettini nasceu em Livorno em 1978 e vive em Lisboa desde 1999. Estudou Filologia Românica na Universidade de Pisa e doutorou-se em Literaturas Comparadas e

Tradução do Texto Literário na Universidade de Siena. Foi docente de Língua, Literatura e Cultura Italiana na Faculdade de Letras e bolsista de pós-doutoramento no Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos da Universidade de Coimbra. Trabalhou durante vários anos no arquivo privado de Antonio Tabucchi, com Maria José de Lancastre. É autora de monografias e ensaios dedicados à literatura portuguesa moderna e contemporânea, mas escreveu também sobre cinema e teoria da tradução. Traduziu narrativa e ensaio a partir do inglês, do castelhano, do francês e do português para o italiano, e do italiano para o português. Entre os seus trabalhos de tradução mais recentes, Antonio Tabucchi, *L'automobile, la nostalgia e l'infinito* (Sellerio, 2015) e A. Tabucchi, *Autobiografias Alheias* (D. Quixote, 2018). Entre 2010 e 2017 trabalhou activamente na Festa do Cinema Italiano, festival inteiramente dedicado ao cinema e à cultura italiana. Clelia Bettini è nata a Livorno nel 1978 e vive a Lisbona dal 1999. Ha studiato Filologia Romanza all'Università di Pisa ed ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Letterature Comparete e Traduzione del Testo Letterario presso l'Università di Siena. È stata docente di Lingua, Letteratura e Cultura Italiana alla Facoltà di Lettere dell'Università di Coimbra e borsista di post-dottorato presso il Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos della stessa università portoghese. Ha lavorato a lungo presso l'archivio privato di Antonio Tabucchi, assieme a Maria José de Lancastre. È autrice di monografie e saggi

dedicati alla letteratura portoghese moderna e contemporanea, ma ha scritto anche di cinema e di teoria della traduzione. Ha tradotto narrativa e saggistica dall'inglese, dallo spagnolo, dal francese e dal portoghese in italiano, e dall'italiano al portoghese. Fra i suoi più recenti lavori di traduzione A. Tabucchi, *L'automobile, la nostalgia e l'infinito* (Sellerio 2015) e A. Tabucchi, *Autobiografias alheias* (D. Quixote, 2018). Dal 2010 al 2017 ha lavorato attivamente alla Festa do Cinema Italiano, festival interamente dedicato al cinema e alla cultura italiana.



### Eduardo Lourenço

(São Pedro de Rio Seco, 1923 – Lisboa, 2020) Filósofo e ensaísta português, ensinou em diversas universidades, nomeadamente na de Nice, entre 1965 e 1989. Autor de vasta obra, abarcando grande variedade de temas filosóficos, políticos, culturais, religiosos e literários, exerceu sobre ele particular fascínio o lugar da Europa no mundo. Dedicou parte importante dos seus estudos críticos e literários à poesia, com ênfase em Camões, Pessoa e Antero. Dos livros que publicou destacam-se *Heterodoxia I* (1949), *Fernando Pessoa Revisitado* (1973), *O Labirinto da Saudade* (1978), *Poesia e Metafísica* (1983), *Fernando, Rei da Nossa Baviera* (1986), *Nós e a Europa ou As Duas Razões*

(1988), *L'Europe introuvable* (1991), *O Esplendor do Caos* (1998), *Portugal como Destino, seguido de Mitologia da Saudade* (1999), *A Noite Intacta. (I)recuperável Antero* (2000), *A Morte de Colombo. Metamorfose e Fim do Ocidente como Mito* (2005). Recebeu numerosas distinções, entre as quais o Prémio Europeu de Ensaio Charles Veillon (1988), o Prémio Camões (1996), o Prémio Pessoa (2011) e o Prémio da Academia Francesa (2016).

Filosofo e saggista portoghese, è nato nel 1923, docente presso varie università, in particolare a Nizza, dal 1965 al 1989. Autore di una vasta opera su un'enorme varietà di temi filosofici, politici, culturali, religiosi e letterari, ha subito con una forza tutta particolare il fascino del posizionamento dell'Europa nel mondo. Ha dedicato una parte importante dei suoi studi critici e letterari alla poesia, in particolare a Camões, Pessoa e Antero de Quental. Fra i libri che ha pubblicato spiccano *Heterodoxia* (1949), *Fernando Pessoa Revisitado* (1973), *O Labirinto da Saudade* (1978), *Poesia e Metafísica* (1983), *Fernando, Rei da Nossa Baviera* (1986), *Nós e a Europa ou As Duas Razões* (1988), *L'Europe introuvable* (1991), *O Esplendor do Caos* (1998), *Portugal como Destino, seguido de Mitologia da Saudade* (1999), *A Noite Intacta. (I)recuperável Antero* (2000), *A Morte de Colombo. Metamorfose e Fim do Ocidente como Mito* (2005). Ha ricevuto numerosi premi, fra i quali il Premio europeo per la saggistica Charles Veillon (1988), il premio Camões (1996), il premio Pessoa (2011) e il premio dell'*Académie Française* (2016).



### Eleonora Conti

Italianista de formação, fez a sua dissertação de licenciatura (Universidade de Bolonha), o DEA e o doutoramento (Universidade de Paris IV–Sorbonne) sobre Giuseppe Ungaretti. Co-fundadora e redactora da revista electrónica de literaturas contemporâneas *Bollettino '900* (na Universidade de Bolonha, Dep. de Filologia Clássica e Italianista, em 1995, ainda existente). Membro do ELCI – Équipe Littérature et Culture Italiennes EA 1496, Universidade de Paris IV–Sorbonne. Editou a correspondência de Giuseppe Ungaretti (*Lettere a Giuseppe Raimondi, 1918–1966*, Bolonha, Pàtron, 2004) e é co-autora da obra *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)* (com Stefano Lazzarin et al., Florença, Le Monnier Università, 2016). É autora de ensaios, notas e recensões sobre Ungaretti, Tabucchi, Savinio, Bontempelli, Elena Ferrante e a narrativa italiana contemporânea. Quanto à obra de Tabucchi, interessou-se em particular por *Praça de Itália, Il piccolo naviglio, O Anjo Negro, Para Isabel*, e, em geral, pela personagem, pela relação entre História e Fantástico e entre as crianças e a História.

Italianista di formazione, ha dedicato a Giuseppe Ungaretti la tesi di laurea (Università di Bologna), il D.E.A. e il Dottorato di ricerca

(Université de Paris IV-Sorbonne). Co-fondatrice e redattrice della rivista elettronica di letterature contemporanee «Bollettino '900» (nata presso l'Università di Bologna, Dip. di Filologia Classica e Italianistica nel 1995 e ancora attiva). Membro dell'ELCI - Équipe Littérature et Culture Italiennes E. A. 1496, Université de Paris IV-Sorbonne. Ha curato il carteggio Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Giuseppe Raimondi (1918-1966)*, Bologna, Pàtron, 2004 ed è coautrice del volume *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, con Stefano Lazzarin et alia, Firenze, Le Monnier Università, 2016. Autrice di saggi, note e recensioni su Ungaretti, Tabucchi, Savinio, Bontempelli, Elena Ferrante e la narrativa italiana contemporanea. Quanto a Tabucchi si è occupata in particolare di *Piazza d'Italia*, *Il piccolo Naviglio*, *L'angelo nero*, *Per Isabel* e in generale del personaggio, del rapporto fra la Storia e il Fantastico, tra i bambini e la Storia in Tabucchi.

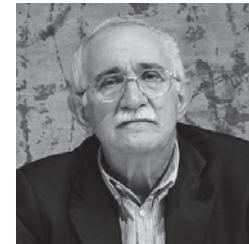


#### Flavia Brizio-Skov

É doutorada em Literaturas Comparadas pela Universidade de Washington, Seattle. É profesora catedrática de Italiano na Universidade do Tennessee, onde ensina Literatura Moderna e Cinema. Escreveu numerosos artigos, publicados em revistas italianas, americanas, francesas, espanholas e portu-

guesas. Publicou uma monografia sobre Lalla Romano (*La scrittura e la memoria: Lalla Romano*, Milão, Selene Edizioni, 1993), uma monografia sobre Antonio Tabucchi (*Antonio Tabucchi: navigazioni in un universo narrativo*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2002), editou uma colectânea de ensaios intitulada *Reconstructing Societies in the Aftermath of War: Memory, Identity, and Reconciliation* (Boca Raton, Bordighera Press, 2004); recentemente, publicou através da editora Tauris (Reino Unido) a obra *Popular Italian Cinema: Culture and Politics in a Postwar Society* (Londres, I. B. Tauris, 2011). É referee reader e membro do Conselho Editorial de *Studies in European Cinema, Italian Cinema Studies and Media* e de *Arena Romanistica*. Actualmente está a trabalhar num ensaio sobre o cinema western. Ha ricevuto il Dottorato di Ricerca in Letterature Comparete presso l'Università di Washington, Seattle. E' cattedratico di Italiano presso l'Università del Tennessee, dove insegna letteratura moderna e cinema. Ha scritto numerosi articoli apparsi su riviste italiane, americane, francesi, spagnole e portoghesi. Ha pubblicato una monografia su Lalla Romano (*La scrittura e la memoria: Lalla Romano*. Milano: Selene Edizioni, 1993), una monografia su Antonio Tabucchi (*Antonio Tabucchi: navigazioni in un universo narrativo*. Cosenza: Pellegrini Editore, 2002), ha curato una collezione di saggi intitolati *Reconstructing Societies in the Aftermath of War: Memory, Identity, and Reconciliation* (Boca Raton: Bordighera Press, 2004), e ultimamente ha pubblicato un volume per i tipi di Tauris (UK) intitolato *Popular Italian Cinema:*

*Culture and Politics in a Postwar Society* (London: I.B. Tauris, 2011). È referee reader e membro dell'Editorial Board di *Studies in European Cinema, Italian Cinema Studies and Media* e di *Arena Romanistica*. Al momento sta lavorando a un manoscritto sul cinema western.



#### Giulio Ferroni

É professor emérito da Universidade La Sapienza de Roma, onde leccionou Literatura Italiana até 2013. É autor de estudos sobre as mais variadas áreas da literatura italiana e do manual *Storia della letteratura italiana* (Einaudi Scuola, 1991; Mondadori Università, 2012). São numerosos os seus estudos sobre a literatura do século XVI, de que se destacam *Mutazione e riscontro nel teatro di Machiavelli* (Bulzoni, 1972), *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro* (Liguori, 1977), *Il testo e la scena* (Bulzoni, 1980), *Machiavelli o dell'incertezza* (Donzelli, 2003), *Ariosto* (Salerno, 2008). Atento aos problemas teóricos, (como mostra o volume *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura* (Einaudi, 1996, Donzelli, 2010), interessou-se por vários aspectos da literatura do século XX e contemporânea, nomeadamente com intervenções de crítica «militante». Entre as suas publicações mais recentes, destacam-se: *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea*

Zanzotto (Il Saggiatore, 2013), *La fedeltà della ragione* (Liguori, 2014), *La scuola impossibile* (Salerno, 2015).

Professore emerito della Sapienza di Roma, dove ha insegnato letteratura italiana fino al 2013. È autore di studi sulle più diverse zone della letteratura italiana e dell'ampio manuale *Storia della letteratura italiana* (Einaudi Scuola, 1991, Mondadori Università, 2012). Numerosi i suoi studi sulla letteratura del Cinquecento, tra cui ricordiamo *Mutazione e riscontro nel teatro di Machiavelli* (Bulzoni, 1972), *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro* (Liguori 1977), *Il testo e la scena* (Bulzoni, 1980), *Machiavelli o dell'incertezza* (Donzelli, 2003), *Ariosto* (Salerno, 2008). Attento ai problemi teorici (come mostra il volume *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura* (Einaudi, 1996, Donzelli, 2010), si è occupato di vari aspetti della letteratura del Novecento e contemporanea, anche con interventi di critica «militante». Tra le sue più recenti pubblicazioni: *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, il Saggiatore (2013), *La fedeltà della ragione* (Liguori, 2014), *La scuola impossibile* (Salerno, 2015).



#### Giovanni Palmieri

Italianista de formação filológica e especialista na obra de Svevo e de Gadda, escreveu também sobre Tabucchi, Gozzano,

Boccaccio, Calvino e Pizzuto. Entre os seus livros, salientam-se a monografia *Schmitz, Svevo, Zeno* (1994), a edição comentada da *Coscienza di Zeno* (1994), a monografia *La fuga e il pellegrinaggio. Carlo Emilio Gadda e i viaggi* (2014) e a colectânea de ensaios *Svevo, Zeno e oltre* (2016).

Italianista di formazione filologica e specialista dell'opera di Svevo e di Gadda, ha scritto anche su Tabucchi, Gozzano, Boccaccio, Calvino e Pizzuto. Tra i suoi libri ricordiamo la monografia *Schmitz, Svevo, Zeno* (1994), l'edizione commentata della *Coscienza di Zeno* (1994), la monografia *La fuga e il pellegrinaggio. Carlo Emilio Gadda e i viaggi* (2014) e la raccolta di saggi *Svevo, Zeno e oltre* (2016).



#### Guilherme de Oliveira Martins

Nasceu em Lisboa em 1952. Licenciado e mestre em Direito. Professor universitário convidado. É administrador executivo da Fundação Calouste Gulbenkian e presidente do Grande Conselho do Centro Nacional de Cultura. Coordenador nacional do Ano Europeu do Património Cultural 2018. É doutor *honoris causa* pelas Universidades Lusíada e Aberta e pelo Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas - ISCSP. Foi presidente do Tribunal de Contas (2005-2015); da SEDES - Associação

para o Desenvolvimento Económico e Social (1985-1995); da Comissão do Conselho da Europa que elaborou a Convenção de Faro sobre o valor do Património Cultural na sociedade contemporânea (Faro, Portugal, 27 de Outubro de 2005); da EUROSAI - Organização das Instituições Superiores de Controlo das Finanças Públicas da Europa (2011-2014); do Conselho de Prevenção da Corrupção (2008-2015), e vice-presidente da Comissão Nacional da UNESCO (1988-1994). Nos Governos de Portugal foi, sucessivamente, secretário de Estado da Administração Educativa (1995-1999), ministro da Educação (1999-2000), ministro da Presidência (2000-2002) e ministro das Finanças (2001-2002). Autor de diversas obras, entre as quais: *Oliveira Martins, Uma Biografia* (1986); *O Enigma Europeu* (1994); *Educação ou Barbárie?* (1999); *Portugal, Identidade e Diferença - Aventuras da Memória* (2007; 2.ª ed.: 2008; 3.ª ed.: 2015); *Património, Herança e Memória - A Cultura como Criação* (2009; 2.ª ed.: 2011); *Mounier: O Compromisso Político*, de Guy Coq (tradução e prefácio, 2012); *Na Senda de Fernão Mendes - Percursos Portugueses no Mundo* (2014; 2.ª ed.: 2015).  
È nato a Lisbona nel 1952. Laurea e Master in Diritto. Ha ricoperto diverse cattedre come *Visiting Professor*. È Amministratore esecutivo della Fondazione Calouste Gulbenkian. E Presidente del Consiglio del Centro Nacional de Cultura. Coordinatore nazionale dell'Anno Europeo del Patrimonio Culturale 2018. Dottore Honoris Causa presso

le Università *Lusíada e Aberta* e presso l'*Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas – ISCSP*. Ha presieduto la Corte dei Conti dal 2005 al 2015; della SEDES – Associazione per lo Sviluppo Economico e Sociale (1985–1995); della Commissione del Consiglio d'Europa che ha elaborato la Convenzione di Faro sul valore del patrimonio culturale nella società contemporanea (Faro, Portogallo, 27 ottobre 2005); dell'EUROSIAI – Organizzazione degli Istituti superiori di controllo delle finanze pubbliche d'Europa (2011–2014); del Consiglio per la prevenzione della corruzione (2008–2015), nonché Vicepresidente della Commissione Nazionale dell'UNESCO (1988–1994). Ha ricoperto varie funzioni in diversi governi portoghesi: Sottosegretario all'Amministrazione scolastica (1995–1999), Ministro dell'Istruzione (1999–2000), Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri (2000–2002) e Ministro delle Finanze (2001–2002). È autore di varie opere, fra le quali: *Oliveira Martins, Uma Biografia* (1986); *O Enigma Europeu* (1994); *Educação ou Barbárie?* (1999); *Portugal, Identidade e Diferença – Aventuras da Memória* (2007; 2ª ed. 2008; 3ª ed. 2015); *Património, Herança e Memória – A Cultura como Criação*, 2009, 2ª ed. 2011; *Mounier: O Compromisso Político*, de Guy Coq (traduzione e prefazione), 2012; *Na Senda de Fernão Mendes – Percursos Portugueses no Mundo*, 2014, 2ª ed. 2015.



### Gustavo Rubim

Ensina Literatura na Universidade Nova de Lisboa. Publicou uma edição de *Clepsydra*, de Camilo Pessanha, na revista *Colóquio/ Letras* (2000). Autor de *Experiência da Alucinação: Camilo Pessanha e a Questão da Poesia* (1993, Prémio PEN Clube de Ensaio), *Arte de Sublinhar. Ensaios* (2003) e *A Canção da Obra. Ensaios* (2008). Co-autor, com Abel Barros Baptista, de *Importa-se de Me Emprestar o Barroco?* (2003). É consultor das revistas académicas *Românica* (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) e *Boletim de Pesquisa NELIC* (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil). Integra a equipa dos projectos «Estranhar Pessoa: Um Escrutínio das Pretensões Heteronímicas» e «A Fábula na Literatura Portuguesa: Catálogo e História Crítica», ambos financiados pela FCT.

Insegna letteratura presso l'Università Nova di Lisbona. Ha curato un'edizione di *Clepsydra*, di Camilo Pessanha, sulla rivista *Colóquio-Letras* (2000). È autore di *Experiência da Alucinação: Camilo Pessanha e a Questão da Poesia* (1993, premio Pen Club per la saggistica), *Arte de Sublinhar: ensaios* (2003) e *A Canção da Obra: ensaios* (2008). È coautore, con Abel Barros Baptista, di *Importa-se de me Emprestar o Barroco?* (2003). È consulente per le riviste universitarie *Românica* (Faculdade de Letras dell'Università di

Lisbona) e *Boletim de Pesquisa NELIC* (Università Federale di Santa Catarina, Brasile). Fa parte dell'équipe che lavora ai progetti «Estranhar Pessoa: um Escrutínio das Pretensões Heteronímicas» e «A Fábula na Literatura Portuguesa: Catálogo e História Crítica», entrambi finanziati dalla FCT (Fondazione per la Scienza e la Tecnologia).



### José Sasportes

Escritor e historiador de dança. Publicou, em português e em italiano, textos teatrais, romances, poesia, ensaio e histórias da dança. Entre outras funções, exerceu as de director do serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian, de ministro da Cultura e de presidente da Comissão Nacional da UNESCO. Doutor *honoris causa* pela Universidade Nova de Lisboa. Comendador da Ordem das Artes e das Letras do Ministério da Cultura francês. Últimas obras: *Poemas Dispersos* (Lisboa, 2017); *Giovanni Coralli, l'autore di 'Giselle'* (ed., com Patrizia Veroli, Roma, 2018).

Scrittore e Storico della Danza. Ha pubblicato, in portoghese e in italiano, testi teatrali, romanzi, poesia saggi e diverse opere in volumi dedicate alla Storia della danza. In Portogallo, ha svolto, tra le altre, le funzioni di direttore del servizio ACARTE della Fondazione Calouste Gulbenkian, di Ministro della Cultura e di Presidente della Commissione

Nazionale dell'UNESCO. Gli è stato conferito un dottorato honoris causa dall'Universidade Nova di Lisbona e il Ministero della Cultura francese lo ha insignito con il titolo di «Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres». Le sue opere più recenti sono: *Poemas Dispersos*, Lisboa 2017; *Giovanni Coralli*, l'autore di *Giselle* (a cura di J. Sasportes e Patrizia Veroli), Roma 2018.



#### **Maria José de Lancastre**

Nasceu em Lisboa em 1946. Completou o terceiro ano do curso de Românicas na Universidade Clássica de Lisboa e licenciou-se na Faculdade de Línguas e Literaturas Estrangeiras da Universidade de Pisa, em Itália. Foi, nesse ateneu, professora catedrática de Língua e Literatura Portuguesa até 2006. Publicou vários livros e ensaios, entre os quais, em 1981, *a Fotobiografia de Fernando Pessoa* e, em 2009, *Com Um Sonho na Bagagem. Uma Viagem de Pirandello a Portugal*. Conheceu Antonio Tabucchi em 1965 e partilhou com ele a vida e aventuras intelectuais: entre outras, a tradução para italiano da obra de Fernando Pessoa e, juntamente com Luciana Stegagno Picchio, a direcção da revista *Quaderni portoghesi*. Traduziu para português *O Jogo do Reverso* (1984) e *Estórias com Figuras* (2020). É, desde 2012, a responsável do arquivo particular de Antonio Tabucchi em Lisboa.

È nata a Lisbona nel 1946. Ha iniziato gli studi alla facoltà di Lettere dell'Università di Lisbona e si è laureata alla facoltà di Lingue dell'Università di Pisa. Nell'ateneo pisano è stata professore ordinario di Lingua e letteratura portoghese fino al 2006. Ha pubblicato diversi saggi e curatele di testi di letteratura portoghese del Novecento, tra cui, nel 1981, *la Fotobiografia di Fernando Pessoa* e, nel 2006, *Con un sogno nel bagaglio. Un viaggio di Pirandello in Portogallo*. Ha conosciuto Antonio Tabucchi nel 1965 e ha condiviso con lui vita e avventure intellettuali: tra queste, la traduzione in italiano dell'opera di Fernando Pessoa e, insieme a Luciana Stegagno Picchio, la direzione della rivista «Quaderni portoghesi». Ha tradotto in portoghese *Il gioco del rovescio* (1984) e *Racconti con figure* (2020). Dal 2012 è la responsabile dell'archivio privato di Tabucchi a Lisbona.



#### **Nuno Júdice**

Nasceu em Mexilhoeira Grande, em 1949. Licenciado em Filologia Românica na Faculdade de Letras de Lisboa e doutorado em Literaturas Românicas Comparadas na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Exerceu funções docentes, de assistente a professor associado, entre 1976 e 2015. Tem publicado livros de poesia,

de ficção, de ensaio e de teatro. O seu primeiro livro, *A Noção de Poema*, data de 1972. A sua poesia foi reunida por duas vezes: em 1991 com o título *Obra Poética (1972-1985)*; e em 2001 saiu a *Poesia Reunida. 1967-2000*. Está traduzido em várias línguas. Foi também tradutor de poesia e de teatro. É o actual director da revista literária *Colóquio/Letras*, da Fundação Calouste Gulbenkian, função que exerce desde 2009. Recebeu, em 2013, pelo conjunto da sua obra, o XXII Prémio Rainha Sofia de Poesia Iberoamericana; e no México, em 2014, o Prémio Poetas do Mundo Latino e, em 2017, o Prémio Juan Crisóstomo Doria para as Humanidades, atribuído pela Universidade Autónoma de Hidalgo. Também em 2017 é-lhe atribuído o Prémio Camaiore, um dos mais prestigiados prémios de poesia de Itália.

È nato a Mexilhoeira Grande, nel 1949. Laurea in Filologia romanza presso la *Faculdade de Letras* di Lisbona e Dottorato in Letterature romanze comparate presso la *Faculdade de Ciências Sociais e Humanas* dell'Universidade Nova di Lisbona. Come docente universitario ha ricoperto funzioni che spaziano da Assistente a Professore Associato, tra il 1976 e il 2015. Tra le sue pubblicazioni ci sono libri di poesia, narrativa, saggistica e teatro, e il primo libro, *A noção de poema*, nel 1972. Nei successivi anni di attività la sua opera poetica completa è stata raccolta due volte: nel 1991 sotto il titolo *Obra poética (1972-1985)*; e nel 2001 con la pubblicazione di *Poesia reunida. 1967-2000*. È tradotto in molte lingue, tra cui francese, spagnolo e italiano, ed

è stato a sua volta traduttore di poesia e di teatro. Dal 2009 è direttore della rivista letteraria *Colóquio/Letras*, edita dalla Fundação Calouste Gulbenkian. La sua opera poetica ha ricevuto numerosi premi. Nel 2013, per l'insieme della sua opera, ha ricevuto il xxii Premio Reina Sofía di Poesia Iberoamericana e, nel 2014, il Premio Poeti del Mondo Latino, in Messico, dove nel 2017 ha anche ricevuto il Premio Juan Crisóstomo Doria per gli Studi umanistici, attribuito dall'Università Autonoma di Hidalgo. Sempre nel 2017 gli è stato conferito il Premio Camaione, uno dei più prestigiosi premi di poesia in Italia.



### Paolo Flores d'Arcais

Filósofo, director da revista *MicroMega*. Tem combinado o trabalho e o ensino filosófico com o compromisso cívico e político. Inscrito no Partido Comunista Italiano em 1963, é expulso em 1967, acusado de trotskismo. Figura entre os organizadores e os líderes do movimento estudantil de 1968. Em 1977, organiza o congresso de abertura da Bienal de Veneza dedicada a dissidentes da Europa Oriental. Em 2002 é, com Nanni Moretti, um dos animadores do movimento dos «girotondi» e da manifestação que juntou um milhão de pessoas na Praça San Giovanni a 14 de Setembro em Roma. O seu mais recente livro é *La*

*guerra del Sacro – terrorismo, laicità e democrazia radicale* (2016). Entre os seus outros livros, salientam-se: *Etica senza fede* (1992), *L'individuo libertario* (1999), *Il sovrano e il dissidente* (2004), *Dio esiste?* (debate com Joseph Ratzinger, 2005; ed. portuguesa: *Esiste Deus? Um Confronto sobre Verdade, Fé e Ateísmo*, Pedra Angular, 2009), *Hannah Arendt* (2006), *Atei o credenti?* (debate com Michel Onfray e Gianni Vattimo, 2007), *La democrazia ha bisogno di Dio? Falso!* (2013).

Filosofo, direttore della rivista *MicroMega*. Ha sempre intrecciato il lavoro e l'insegnamento filosofico con l'impegno civile e politico. Iscritto al Partito comunista nel 1963, viene espulso nel 1967 per trozkismo. E' tra gli organizzatori e i leader del movimento studentesco del Sessantotto. Nel 1977 è l'organizzatore del convegno di apertura della Biennale di Venezia dedicata al Dissenso nell'Europa dell'Est. Nel 2002 è con Nanni Moretti l'animatore della stagione dei «girotondi» e della manifestazione di un milione di persone a piazza san Giovanni il 14 settembre a Roma. *Il suo libro più recente è La guerra del Sacro – terrorismo, laicità e democrazia radicale* (2016). Tra gli altri suoi libri: *Etica senza fede* (1992), *L'individuo libertario* (1999), *Il sovrano e il dissidente* (2004), *Dio esiste?* (2005, in controversia con Joseph Ratzinger), *Hannah Arendt* (2006), *Atei o credenti?* (2007, in controversia con Michel Onfray e Gianni Vattimo), *La democrazia ha bisogno di Dio? Falso!* (2013).



### Paolo Mauri

Nasceu em Milão em 1945. Historiador de Literatura e crítico literário do jornal *La Repubblica*, para o qual trabalhou desde a sua fundação e onde foi director das páginas culturais durante mais de vinte anos. É autor de uma monografia sobre Carlo Porta (Milão, 1972) e do primeiro estudo monográfico dedicado a Luigi Malerba (Florença, 1977). A amplitude dos seus interesses é documentada, entre outras obras, pelas antologias *Corpi estranei* (Palermo, 1982), *L'opera imminente* (Torino 1999), *Nord* (Turim, 2001). Em 2007, venceu o prémio Viareggio com o ensaio *Buio* (Turim, 2007). Publicou ainda *Nei luoghi di Guido Gozzano. Saggio di geografia letteraria* (Turim, 2012). Organizou a edição das principais obras de Antonio Tabucchi na colecção «I Meridiani» da editora Mondadori (Milão, 2018). Foi director, desde a sua fundação em 1981 até ao seu encerramento em 1989, da revista literária *Il Cavallo di Troia*. Colaborou na «Letteratura italiana» da Einaudi, dirigida por Alberto Asor Rosa. Com Irene Bignardi e Joachim Sartorius, foi director do «Il Festival letterario delle Utopie» de Ascona. Paolo Mauri (Milano 1945) storico della letteratura e autorevole critico letterario de «La Repubblica», quotidiano per il quale ha lavorato fin dalla fondazione e di cui è stato direttore delle pagine culturali per oltre vent'anni, ha al suo attivo una monografia su



Carlo Porta (Milano 1972) e il primo studio monografico dedicato a Luigi Malerba (Firenze, 1977). L'ampiezza dei suoi interessi è documentata, tra l'altro, dalle raccolte «Corpi estranei» (Palermo 1982) «L'opera imminente» (Torino 1999), «Nord» (Torino 2001). Nel 2007 ha vinto il premio Viareggio con il saggio «Buio» (Torino 2007). Ha pubblicato infine «Nei luoghi di Guido Gozzano - saggio di geografia letteraria». (Torino 2012). Sta curando l'edizione delle principali opere di Antonio Tabucchi nei Meridiani Mondadori. Ha diretto fin dalla fondazione la rivista letteraria «Il Cavallo di Troia». È stato collaboratore della «Letteratura italiana» Einaudi diretta da Alberto Asor Rosa. Ha diretto con Irene Bignardi e Joachim Sartorius Il Festival letterario delle Utopie di Ascona.



### Perle Abbrugiati

É professora catedrática de Literatura Italiana na Universidade de Aix-Marseille, em França, onde dirige também a University Press. É membro do Centre Aixois d'Etudes Romanes, em que é responsável por um núcleo de investigação. É autora de numerosos artigos sobre Antonio Tabucchi e de uma monografia em francês, *Vers l'envers du rêve. Pérégrination dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi* (Aix-en-Provence, PUP, 2011). Em 2007, organizou o

congresso de Aix-en-Provence «Echi di Tabucchi / Echos de Tabucchi» e editou as respectivas Actas, publicadas em papel num número especial da revista *Italies* (2007; agora disponível em <<http://journals.openedition.org/italies/3692>>). Neste congresso, foi conferido a Antonio Tabucchi o doutoramento *honoris causa*, cuja cerimónia Perle Abbrugiati organizou (o volume das Actas contém o discurso inaugural de Antonio Tabucchi). O percurso «tabucchiano» de Perle Abbrugiati, que possui evidentemente uma forte autonomia, está também ligado a um conjunto de pesquisas sobre a relação entre ironia e melancolia na literatura italiana, de Giacomo Leopardi aos nossos dias, passando por Svevo e Calvino.

È professore ordinario di letteratura italiana all'Università di Aix-Marseille, in Francia, di cui dirige anche l'University Press. È membro del Centre Aixois d'Etudes Romanes di cui dirige un asse di ricerca. È autrice di numerosi articoli su Antonio Tabucchi e di una monografia in francese, *Vers l'envers du rêve. Pérégrination dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi* (Aix-en-Provence, PUP, 2011). È stata nel 2007 organizzatrice del convegno di Aix-en-Provence *Echi di Tabucchi / Echos de Tabucchi*, e editrice degli Atti del convegno, pubblicati in un numero speciale della rivista «Italies» (2007), pubblicato in formato cartaceo, ma ormai disponibile anche in rete (<http://journals.openedition.org/italies/3692>). Il convegno è stato l'occasione per conferire ad Antonio Tabucchi il dottorato Honoris Causa, di cui Perle Abbrugiati ha organizzato la cerimonia (il volume degli Atti

contiene la prolusione di Antonio Tabucchi). Il percorso tabucchiano di Perle Abbrugiati, che ha naturalmente una forte autonomia, è da percepire anche in relazione ad un insieme di ricerche sul rapporto tra ironia e malinconia nella letteratura italiana, che va da Giacomo Leopardi ai giorni nostri, passando da Svevo e Calvino.



### Remo Bodei

Remo Bodei (Cagliari, 1938 - Pisa, 2019) foi um dos filósofos italianos mais importantes do seu tempo. Fez os estudos universitários em Pisa e depois na Alemanha, onde frequentou as aulas de Ernst Bloch e Eugen Fink, em Tubinga e Friburgo, e as de Karl Löwith e Dieter Henrich, em Heidelberg. Foi professor durante muitos anos na Scuola Normale Superiore de Pisa e professor convidado nas Universidades de Cambridge, Ottawa, Nova Iorque, Toronto, Girona, da Cidade do México, e na UCLA (Los Angeles), onde foi professor efectivo a partir de 2006. Interessou-se pela filosofia clássica alemã e pelo idealismo, traduziu *Hegels Leben (Vida de Hegel)* de Johann Karl Friedrich Rosenkranz. Cultor apaixonado da poesia de Hölderlin, dedicou ao grande poeta iluminantes ensaios. A partir da publicação da obra *Geometria delle passioni* (1991), alargou as suas reflexões também a protagonistas da filosofia moderna, como

Descartes, Hobbes e sobretudo Spinoza. Studioso do pensamento utópico do século xx, em particular do marxismo heterodoxo de Ernst Bloch e de autores como Theodor Adorno e Walter Benjamin, interveio no debate sobre a filosofia política italiana, dialogando com Norberto Bobbio e outros filósofos contemporâneos. Da sua contínua atenção a Freud e à evolução da psicanálise são testemunho obras como *Il dottor Freud e i nervi dell'anima. Filosofia e società a un secolo dalla nascita della psicoanalisi* (2001) e *Il sapere della follia* (2008). Interessou-se por temas como a teoria das paixões, modelos anómalos da consciência (delírio, *déjà vu*) e por problemas ligados à memória e à identidade individual e colectiva. Entre as suas obras mais recentes, contam-se *Paesaggi sublimi. L'uomo davanti alla natura selvaggia* (Bompiani, 2008); *Immaginare altre vite* (Feltrinelli, 2013); *La civetta e la talpa. Sistema ed epoca in Hegel* (Il Mulino, 2014); *Ordo amoris. Conflitti terreni e felicità celeste* (Il Mulino, 2015); *La filosofia nel Novecento (e oltre)* (Feltrinelli, 2015); *Limite* (Il Mulino, 2016); *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno* (Il Mulino, 2016); *Geometria delle passioni* (Feltrinelli, 2017); *Le forme del bello* (Il Mulino, 2017).

Remo Bodei (Cagliari, 1938 – Pisa, 2019) è stato uno dei filosofi italiani più importanti del suo tempo. Ha svolto gli studi universitari a Pisa e poi in Germania: a Tubinga e Friburgo, dove ha frequentato le lezioni di Ernst Bloch e Eugen Fink, e ad Heidelberg, dove ha seguito quelle di Karl Löwith e Dieter Henrich. È stato per molti anni professore alla Scuola

Normale Superiore di Pisa e *visiting professor* alle università di Cambridge, Ottawa, New York, Toronto, Girona, Città del Messico nonché alla UCLA (Los Angeles), dove è entrato di ruolo dal 2006. Ha coltivato la filosofia classica tedesca e gli studi sull'idealismo, ha tradotto *Hegels Leben* (Vita di Hegel) di Johann Karl Friedrich Rosenkranz. Cultore appassionato della poesia di Hölderlin, ha dedicato al grande poeta illuminanti saggi. A partire dalla pubblicazione del volume *Geometria delle passioni* (1991), ha esteso le sue riflessioni anche a protagonisti della filosofia moderna come Cartesio, Hobbes e soprattutto Spinoza. Studioso del pensiero utopistico del secolo xx, in particolare del marxismo eterodosso di Ernst Bloch e di autori come Theodor Adorno e Walter Benjamin, è intervenuto nel dibattito sulla filosofia politica italiana dialogando con Norberto Bobbio e altri filosofi contemporanei. Della sua costante attenzione all'universo freudiano e all'evoluzione della psicanalisi offrono testimonianza opere come *Il dottor Freud e i nervi dell'anima. Filosofia e società a un secolo dalla nascita della psicoanalisi* (2001) o *Il sapere della follia* (2008). Si è occupato di teoria delle passioni, di modelli della coscienza anomali (delirio, *déjà vu*) e di problemi legati alla memoria e all'identità individuale e collettiva. Tra le opere più recenti: *Paesaggi sublimi. L'uomo davanti alla natura selvaggia* (Bompiani, 2008); *Immaginare altre vite* (Feltrinelli, 2013); *La civetta e la talpa. Sistema ed epoca in Hegel* (Il Mulino, 2014); *Ordo amoris. Conflitti terreni e felicità celeste* (Il Mulino, 2015); *la filosofia nel Novecento (e oltre)* (Feltrinelli, 2015); *Limite*

(Il Mulino, 2016); *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno* (Il Mulino, 2016); *Geometria delle passioni* (Feltrinelli, 2017); *Le forme del bello* (Il Mulino, 2017).



### Rita Marnoto

É professora da Faculdade de Letras e do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Dedicou-se ao estudo da Literatura Italiana, da Literatura Portuguesa e das relações entre estas literaturas. É directora do doutoramento em Línguas Modernas – Culturas, Literaturas, Tradução, coordenadora da Secção de Estudos Italianos e vice-presidente do Centre International d'Études Portugaises de Genebra. O seu mais recente livro tem por título *Cortegiano e cortesão. Baldassarre Castiglione e D. Miguel da Silva* (Genebra, 2017). Rita Marnoto è docente presso la Faculdade de Letras e il Colégio das Artes dell'Università di Coimbra. Si dedica allo studio della Letteratura italiana, della Letteratura portoghese e dei rapporti fra le due letterature. Dirige il Dottorato in Lingue Moderne – Culture, Letterature, Traduzione; coordina anche la Sezione di Italianistica ed è vicepresidente del Centre International d'Études Portugaises di Ginevra. Il suo libro più recente ha per titolo *Cortegiano e cortesão. Baldassarre Castiglione e D. Miguel da Silva* (Ginevra, 2017).



### Roberto Francavilla

Nasceu em 1966. É professor associado de Literatura Portuguesa e Brasileira na Universidade de Génova onde, além dos cursos de graduação, lecciona no doutoramento em Literaturas Comparadas. Colabora com algumas universidades portuguesas e brasileiras. Anteriormente foi professor na Universidade de Siena e desenvolveu trabalhos de investigação como bolsheiro da Fundação Calouste Gulbenkian e do Instituto Camões. Na qualidade de crítico literário, colabora com regularidade com diários e suplementos culturais italianos. É tradutor de Fernando Pessoa (do qual realizou uma edição em italiano do *Livro do Desassossego*), Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, João Guimarães Rosa e José Cardoso Pires, entre outros. Publicou livros e artigos sobre literatura portuguesa (entre os quais, *Calligrafie Morali. Discorsi del Potere in Cardoso Pires, Lobo Antunes e Herberto Helder*), literatura brasileira e as literaturas africanas em português. É autor do projecto *Hotel Sodade*, com o fotógrafo Filippo Romano, e da performance *Pessoa / Persona*, com o artista português António Jorge Gonçalves. Sobre a figura e a obra de Antonio Tabucchi publicou o volume *Parole per Antonio Tabucchi* (2012).

È Professore Associato di Letteratura portoghese e brasiliana presso l'Università di Genova dove, oltre ai corsi di Laurea, insegna nell'ambito del Dottorato in Letterature Compare. Collabora inoltre con alcuni atenei portoghesi e brasiliani. In precedenza ha sviluppato progetti di ricerca per la Fundação Calouste Gulbenkian di Lisbona e per l'Istituto Camões e ha insegnato a lungo all'Università di Siena. In veste di critico letterario ha collaborato con le pagine culturali di vari quotidiani. Ha tradotto Fernando Pessoa curando di recente *Il secondo Libro dell'Inquietudine* di (Feltrinelli). Fra le ultime traduzioni Clarice Lispector, Chico Buarque, João Guimarães Rosa e José Cardoso Pires. Di prossima pubblicazione un'antologia poetica di Carlos Drummond de Andrade (per Adelphi). Ha pubblicato libri e articoli sulla letteratura portoghese (fra i quali il recente *Calligrafie Morali. Discorsi del Potere in Cardoso Pires, Lobo Antunes e Herberto Helder*), sulla letteratura brasiliana e sulle letterature africane in portoghese. È autore dei progetti *Hotel Sodade* (con il fotografo Filippo Romano) e *Pessoa / Persona* (con l'artista António Jorge Gonçalves). Sulla figura e l'opera di Antonio Tabucchi ha pubblicato il volume *Parole per Antonio Tabucchi* (2012).



### Salvatore Settis

Arqueólogo e historiador de arte, foi director em Los Angeles do Getty Research Institute (1994-1999) e em Pisa da Scuola Normale Superiore (1999-2010). Foi presidente do Conselho Superior do Património Cultural italiano (2007-2009) e um dos fundadores do European Research Council. Professor convidado em várias universidades europeias e americanas, foi *Warburg Professor* na Universidade de Hamburgo, ocupou a Cátedra do Museu do Prado em Madrid, a Cátedra Borromini na Universidade da Suíça Italiana (Lugano-Mendrisio) e é *Distinguished Fellow* do International Observatory for Cultural Heritage, Columbia University. Membro de várias academias italianas e estrangeiras, é desde 2010 presidente do Conselho Científico do Louvre. Os seus interesses científicos abarcam temas de história da arte antiga e moderna, bem como orientação e política cultural. Autor de publicações traduzidas em diversas línguas e editor de importantes obras colectivas, actualmente dirige, para a editora Panini de Modena, a colecção «*Mirabilia Italiae*». Entre os seus últimos livros, *Se Venezia muore* (2014), *Costituzione! Perché attuarla è meglio che cambiarla* (2016), *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili* (2017), todos eles publicados

pela Einaudi, e *Cieli d'Europa. Cultura, creatività, uguaglianza*, (Turim, Utet, 2017).

Archeologo e storico dell'arte, ha diretto a Los Angeles il Getty Research Institute (1994-99) e a Pisa la Scuola Normale Superiore (1999-2010). È stato presidente del Consiglio Superiore dei Beni Culturali italiano (2007-2009) ed è tra i fondatori dell'European Research Council. Visiting Professor in varie università europee ed americane, è stato Warburg Professor all'Università di Amburgo, ha avuto la Cátedra del Museo del Prado a Madrid, la Cattedra Borromini nella Università della Svizzera Italiana (Lugano-Mendrisio) ed è Distinguished Fellow dell'International Observatory for Cultural Heritage, Columbia University. Membro di varie accademie italiane ed estere, dal 2010 è presidente del Consiglio Scientifico del Louvre. I suoi interessi di ricerca includono temi di storia dell'arte antica e moderna, nonché di orientamento e politica culturale. Autore di pubblicazioni tradotte in molte lingue e curatore di importanti opere collettive, attualmente dirige per l'editore Panini di Modena la collana *Mirabilia Italiae*. Tra i suoi ultimi libri, *Se Venezia muore*, 2014; *Costituzione! Perché attuarla è meglio che cambiarla*, 2016; *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*, 2017, tutti pubblicati da Einaudi, e *Cieli d'Europa. Cultura, creatività, uguaglianza*, Torino, Utet, 2017.



#### Tadahiko Wada

É o maior estudioso e tradutor da literatura e da cultura italiana moderna e contemporânea no Japão. Traduziu, entre outros, Italo Calvino, Umberto Eco e Antonio Tabucchi. É também um destacado crítico literário, colaborando com os mais importantes jornais e revistas japoneses. Entre as suas publicações, o livro *Nove scritti frammentari su Tabucchi* (Tóquio, Editoria Republica, 2016) é a primeira monografia no Japão sobre Tabucchi. Tabucchi é igualmente um dos protagonistas nos outros dois livros de Wada sobre literatura comparada e estudos de tradução. Wada traduziu as seguintes obras de Tabucchi: *Sogni di sogni* (Tóquio, Seidosha, 1994); *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* (Tóquio, Seidosha, 1997); *Autobiografie altrui* (Tóquio, Iwanami Shoten, 2011); e para a editora Kawade Shobo, de Tóquio, *Il tempo invecchia in fretta* (2012), *Si sta facendo sempre più tardi* (2013), *Per Isabel* (2015), *Piccoli equivoci senza importanza* (2017). Um mês apenas após o desaparecimento de Tabucchi, Wada dirigiu e editou o número de Maio de 2012 da revista cultural japonesa *Eureka*, inteiramente dedicada ao escritor italiano. Recebeu em Itália o Prémio Nacional de Tradução (2011-2012) e o grau de comendador da Ordem da Estrela da Solidariedade (2004). Foi vice-reitor da Universidade

de Estudos Estrangeiros, de Tóquio (2009-2013). Jubilou-se em Março de 2017, tendo sido prontamente nomeado professor emérito desta mesma universidade.

È il maggior studioso e traduttore della letteratura e della cultura italiana moderna-contemporanea in Giappone. Fra gli autori da lui tradotti figurano Italo Calvino, Umberto Eco e Antonio Tabucchi. È molto noto anche come critico letterario e scrittore di vari argomenti culturali, collaborando con i maggiori quotidiani e riviste giapponesi. Fra i suoi libri in volume, «Nove scritti frammentari su Tabucchi» (Editoria Republica, Tokyo, 2016) è la prima monografia in Giappone sul nostro Tabucchi. Tabucchi appare, anche in altri due libri di Wada sulla letteratura comparata e in *Translation Studies*, come uno dei protagonisti. Le opere di Tabucchi tradotte da Wada sono le seguenti: *Sogni di sogni*, Seidosha Tokyo 1994; *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, ivi., 1997; *Autobiografie altrui*, Iwanami Shoten Tokyo 2011; *Il tempo invecchia in fretta*, Kawade Shobo 2012; *Si sta facendo sempre più tardi*, ivi. 2013; *Per Isabel*, ivi. 2015; *Piccoli equivoci senza importanza*, ivi. 2017. La rivista culturale mensile giapponese «Eureka» del maggio del 2012, interamente dedicata a Tabucchi, fu curata e diretta da Wada appena un mese dopo la scomparsa dello scrittore. Fra i riconoscimenti e onorificenze che gli sono stati attribuiti in Italia, due sarebbero particolarmente da ricordare: Commendatore della Repubblica Italiana «Solidarietà della stella italiana» (2004) e «Premio Nazionale per la traduzione della

Repubblica italiana» (2011–12). Fu Prorettore della Tokyo University of Foreign Studies (2009–2013). È andato in pensione nel marzo del 2017, ed è stato nominato Professor Emerito della Tokyo University of Foreign Studies.



### Thea Rimini

É professora assistente na Université Libre de Bruxelles e na Universidade de Mons. Concluiu o doutoramento na Scuola Normale Superiore de Pisa. Colaborou com Paolo Mauri na edição das obras de Antonio Tabucchi na colecção «I Meridiani» da Mondadori. Entre as suas publicações, constam a monografia *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi* (Palermo, Sellerio, 2011); a edição do livro de A. Tabucchi *Racconti con figure* (Palermo, Sellerio, 2011) e as Actas do congresso «Tabucchi postumo. Da 'Per Isabel' all'archivio Tabucchi alla Bibliothèque Nationale de France» (Bruxelas, Peter Lang, 2017).

Thea Rimini è assistente di lingua e letteratura italiana all'Université Libre de Bruxelles e all'Université de Mons. Si è perfezionata alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Ha curato, insieme a Paolo Mauri, l'edizione delle opere di Antonio Tabucchi nella collana «i Meridiani» Mondadori. Tra le sue pubblicazioni figurano: la monografia *Album Tabucchi. L'immagine*

*nelle opere di Antonio Tabucchi* (Palermo, Sellerio, 2011), A. Tabucchi *Racconti con figure* (Palermo Sellerio, 2011) e la curatela del volume *Tabucchi postumo. Da 'Per Isabel' all'archivio Tabucchi alla Bibliothèque Nationale de France* (Bruxelles, Peter Lang, 2017).



### Timothy Basi

Nasceu em Siena em 1982. Licenciou-se em 2006 em Línguas e Literaturas Estrangeiras na Universidade de Siena com uma dissertação intitulada *Il contraltare poetico della banalità del male: la rappresentazione dell'olocausto nell'opera di Leonard Cohen*. Posteriormente, trabalhou nos Estados Unidos (Colby College, Colorado College e The Ohio State University) como professor de Italiano e coordenador de eventos artísticos e culturais. Em 2011, depois de ter concluído um mestrado em Estudos Italianos na Ohio State University, regressou a Itália e durante dois anos ensinou Italiano na escola CET Academic Programs de Siena. Durante o seu percurso académico na Universidade de Siena, frequentou um curso monográfico sobre Fernando Pessoa, ministrado por Antonio Tabucchi. Este encontro, que com o tempo foi despertando nele um interesse cada vez maior pela cultura portuguesa, acabou por o levar a viver em Portugal.

Actualmente é professor de Italiano no Istituto Italiano de Lisboa. Ainda em Lisboa, criou e dirige o clube de literatura *The Book Raft*, que organiza discussões temáticas e encontros com autores portugueses e estrangeiros.

È nato a Siena nel 1982. Ha conseguito nel 2006 una laurea in Lingue e letterature straniere presso l'Università di Siena con la tesi dal titolo *Il contraltare poetico della banalità del male: la rappresentazione dell'olocausto nell'opera di Leonard Cohen*. In seguito ha lavorato negli Stati Uniti (Colby College, Colorado College e The Ohio State University) come insegnante d'italiano e coordinatore di eventi artistico-culturali. Nel 2011, dopo aver ottenuto un master in *Italian Studies* alla Ohio State University, è tornato in Italia e ha insegnato italiano per due anni nella scuola CET Academic Programs di Siena. Durante il suo percorso accademico all'Università di Siena ha avuto l'opportunità di frequentare un corso monografico su Fernando Pessoa con Antonio Tabucchi. Questo incontro, col tempo, ha fatto nascere in lui un interesse sempre maggiore verso la cultura portoghese e gli ha fatto maturare la decisione di vivere in Portogallo. Attualmente insegna italiano all'Istituto Italiano di Cultura di Lisbona. Sempre a Lisbona, ha ideato e dirige il club di letteratura *The Book Raft*, che prevede discussioni tematiche e incontri con autori portoghesi e internazionali.

## **Índice**

### **Indice**

MARIA JOSÉ DE LANCASTRE

Introdução

**Introduzione p. 4**

SALVATORE SETTIS

*Lectio Magistralis*

Três desassossegos de Antonio Tabucchi: a pátria, a política, o tempo

*Lectio Magistralis*

Tre inquietudini di Antonio Tabucchi. La patria, la politica, il tempo **p. 7**

A Nebulosa do Tempo.

Metafísica e História na obra de Tabucchi

**La Nebulosa del Tempo.**

Metafisica e Storia nell'opera di Tabucchi **p. 33**

EDUARDO LOURENÇO

Da Cultura ou Do imemorial e a dança do tempo

**Della Cultura ovvero**

**Dell'immemorabile e la**

**danza del tempo p. 35**

GUILHERME D'OLIVEIRA

MARTINS

A paixão das ideias. O que diz Antonio Tabucchi...

**La passione delle idee. Cosa dice Antonio Tabucchi... p. 41**

PAOLO FLORES D'ARCAIS

Antonio Tabucchi, escrita e compromisso

**Antonio Tabucchi, la scrittura e l'impegno p. 44**

REMO BODEI

O «tempo despedaçado» de Antonio Tabucchi

**Il «tempo rotto» di Antonio Tabucchi p. 65**

Estrelas variáveis. À descoberta de novas vias hermenêuticas

**Stelle variabili. Alla scoperta**

**di nuove vie ermeneutiche p. 72**

ANNA DOLFI

Imagens, vestígios, tempo e... «Cinema»

**Immagini, tracce, tempo**

**e... Cinema p. 74**

CLELIA BETTINI

*El corazón de plata*

*y un puñal en la diestra.*

Federico García Lorca na obra de Antonio Tabucchi

**El corazón de plata y un puñal en la diestra. Federico**

**García Lorca nell'opera di Antonio Tabucchi p. 89**

ELEONORA CONTI

Evanescência e leveza:

as personagens de Antonio Tabucchi no espelho

da nostalgia

**Evanescenza e leggerezza:**

**i personaggi di Antonio**

**Tabucchi allo specchio**

**della nostalgia p. 119**

FLAVIA BRIZIO-SKOV

O universo tabucchiano

entre literatura e tempo

**L'universo tabucchiano tra**

**letteratura e tempo p. 136**

GIOVANNI PALMIERI

Uma estrela não identificada na Galáxia Tabucchiana

**Una stella non**

**identificata nella Galassia**

**Tabucchiana p. 147**

GIULIO FERRONI

A consistência dos lugares e a ordem do tempo

**La consistenza dei luoghi**

**e l'ordine del tempo p. 155**

JOSÉ SASPORTES

De Pieter Bruegel

a Antonio Tabucchi

**Da Pieter Bruegel**

**ad Antonio Tabucchi p. 165**

PAOLO MAURI

A biblioteca de Pereira

**La biblioteca di Pereira p. 173**

PERLE ABBRUGIATI

Tratar por tu o

incompreendido: sentidos do vocativo tabucchiano

**Dare del tu all'incompreso:**

**valori del vocativo**

**tabucchiano p. 179**

THEA RIMINI

Os cadernos de Antonio

Tabucchi e a oficina da escrita

**I quaderni di Antonio**

**Tabucchi e il cantiere**

**della scrittura p. 186**

Cruzeiro do Sul. Portugal

na obra de Tabucchi

**Cruzeiro do Sul. Il Portogallo**

**nell'opera di Tabucchi p. 214**

ANTÓNIO MEGA FERREIRA

Lisboa, Realidade

e Sonho em *Requiem*

de Antonio Tabucchi

**Lisbona, Realtà e Sogno**

**in Requiem di Antonio**

**Tabucchi p. 216**

GUSTAVO RUBIM

*Mulher de Porto Pim* - ou

um livro de fronteira

**Donna di Porto Pim - ovvero**

**un libro di frontiera p. 221**

NUNO JÚDICE

Evocação de Antonio

Tabucchi

**Evocazione di Antonio**

**Tabucchi p. 228**

RITA MARNOTO

*L'amore di Pedro.* Tempo

e transcendência

**L'amore di Pedro. Tempo**

**e trascendenza p. 234**

ROBERTO FRANCAVILLA  
“É um Domingo de Lisboa  
e tenho saudades  
de Drummond”. Tabucchi  
e o Brasil  
“È una domenica di Lisbona,  
e io ho nostalgia di  
Drummond”. Tabucchi  
e il Brasile p. 248

TIMOTHY BASI  
O fio de outro horizonte  
Il filo di un altro orizzonte  
p. 258

Outros observatórios. Os  
tradutores de Tabucchi  
Altri osservatori. I traduttori  
di Tabucchi p. 265

CARLOS GUMPERT  
Tabucchi a partir da outra  
margem: recordações de  
um tradutor  
Tabucchi visto dall'altra  
riva: ricordi di un  
traduttore p. 267

TADAHIKO WADA  
Escrever a emoção do  
tempo. Observações sobre  
a tradução como acto  
de exofonia  
Scrivere l'emozione del  
tempo. Osservazioni sulla  
traduzione come atto  
di exofonia p. 272

Notas biográficas  
Note biografiche p. 281

**Galáxia Tabucchi**  
**Galassia Tabucchi**

**Fundação Calouste Gulbenkian**  
**Programa Gulbenkian Cultura**

Miguel Magalhães, director  
Maria Helena Melim Borges,  
directora-adjunta

**Curadoria**  
Maria José de Lancastre

**Comissão científica**  
**do colóquio «Galáxia Tabucchi»**

Eduardo Lourenço  
Anna Dolfi  
Bernard Comment  
José Sasportes  
Clara Rowland  
Andrea Ragusa

**Tradução**  
Marcello Sacco  
António Rocha

**Coordenação**  
Joana M. Grilo

**Revisão da versão portuguesa**  
Paula Mateus

**Créditos fotográficos**  
Fotografias da capa  
e da contracapa  
Stelios Skopelitis

Imagem da pg. 24  
© The Estate of Yves Klein /  
ADAGP, Paris / SPA, Lisboa, 2021

Imagem da pg. 29  
© Giorgio de Chirico / SIAE,  
Roma / SPA, Lisboa, 2021

Imagem da pg. 30 (à esquerda)  
© Direzione Regionale Musei  
della Toscana / Firenze

**Design e paginação**  
silvadesigners

**ISBN**  
978-972-31-1639-7

Lisboa, 2021

Com a colaboração de:





