

“LA NOSTRA SETE CHE CI TENNE UNITI”
studi sulla modernità letteraria
offerti ad Anna Dolfi

a cura di Riccardo Donati e Nicola Turi

Copyright © 2018, Prospero Editore, Novate Milanese (MI).

Prima edizione: marzo 2018

ISBN: 978-88-85491-35-9



PROSPERO EDITORE

www.prsosperoeditore.com

info@prosperoeditore.com

Collana: Scrittojo

Serie: Miscellanee

Volume: 1

Direzione: Riccardo Burgazzi, Andrea Gialloredo, Srećko Jurišić

Grafica di copertina: Riccardo Burgazzi

Stampato ad Asti, presso STAR log Srl

Parte del finanziamento che ha reso possibile la preparazione e la pubblicazione di questo libro è provenuta dal Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università degli Studi di Cagliari.

Riccardo Donati – Nicola Turi
“LA NOSTRA SETE CHE CI TENNE UNITI”
studi sulla modernità letteraria
offerti ad Anna Dolfi

IN PRINCIPIO FU UNA STORIA DI FANTASMI:
LA SILENZIOSA TENZONE TRA TABUCCHI E SARAMAGO

Nicola Turi

*No quarto de hotel
A mala se abre: o tempo
Dá-se em fragmentos.*

Carlos Drummond de Andrade, *Assalto*

È anche alla luce di recenti e utilissime pubblicazioni (un romanzo e una raccolta di saggi sul versante degli scritti postumi d'autore; sull'altro articoli e monografie critiche...) che possiamo oggi considerare Antonio Tabucchi un autore, nonché canonizzato, vivisezionato senza risparmio (seppure da un ristretto circolo di appassionati esegeti) all'infinita ricerca, che è di ogni indagine critica, di invarianti stilistiche e nuclei semantici, di ermeneutiche trascurate e più o meno dichiarati riferimenti (esempi letterari, passioni pittoriche e cinematografiche). Ed è pertanto piuttosto curioso il fatto che non sia stata mai considerata¹ – sul piano delle relazioni intertestuali, delle letture che sedimentano e agiscono secondo gradi perlopiù insondabili di consapevolezza – la *presenza*, se non di un

¹ A parte i fuggevoli accenni di Nives Trentini (*Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 189), avevo in realtà offerto pro-dromi della presente riflessione in *Requiem per una stagione creativa. Lo spettro di Borges e l'avvento di Saramago*, in *I 'notturni' di Antonio Tabucchi. Atti di seminario (Firenze, 12-13 maggio 2008)*, a cura di ANNA DOLFI, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 229-239.

altro nume portoghese oltre a quello arcinoto (e rivendicato) di Fernando Pessoa, almeno di un romanzo, sempre lusitano, che vistosamente *riecheggia* in due dello scrittore italiano, *Requiem* (1991) e *Sostiene Pereira* (1994), alquanto ravvicinati nel tempo ma che pure certificano (costanti autoriali a parte: l'irrisolto dialogo con affetti passati, la decisiva incidenza di incontri fortuiti...) un sostanziale mutamento nella postura narrativa del loro autore.

Le tangenze, in effetti, hanno a che fare nel primo caso soprattutto con lo statuto e l'identità dei personaggi prima ancora che con lo scheletro romanzesco, lo schema (minimo) dell'intreccio – che nello specifico coincide con il viaggio mentale (della memoria immaginifica: *um alucinacao*²) di un uomo scaraventato nel mezzo dell'estate portoghese per fare i conti con irrisolte relazioni passate (il padre, l'amico e antagonista d'amore Tadeus, la contesa Isabel) e in cui a far da significativo epilogo, annunciato già nell'*incipit*, è un appuntamento col fantasma di Pessoa, per quanto il suo nome non venga mai esplicitato (approdo finale, comunque, di «un sogno nel corso del quale», parole dell'autore, «il mio personaggio si trova ad incontrare vivi e morti sullo stesso piano: persone, cose e luoghi che avevano bisogno forse di un'orazione»³). Si dà il caso appunto che l'idea non sia del tutto nuova: che qualche anno prima, era il 1984, venisse pubblicato dal futuro premio Nobel José Saramago un romanzo, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, ambientato a Lisbona (tra la fine del 1935 e il 1936) e con protagonista uno dei tanti ete-

² È questo il sottotitolo della versione originale, come noto scritta in portoghese e soltanto dopo tradotta in italiano non dall'autore bensì da Sergio Vecchio (uno degli sceneggiatori, peraltro, della riduzione cinematografica di *Sostiene Pereira*, portato sullo schermo da Roberto Faenza nel 1995): ma sulla questione si veda ANTONIO TABUCCHI, *Su Requiem*, in *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003.

³ Così nella *Nota* che introduce il romanzo (ANTONIO TABUCCHI, *Requiem. Un'allucinazione*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 7).

ronimi, delle tante fittizie identità creative di Pessoa⁴: quella del medico monarchico emigrato in Brasile, *pour cause*, nel 1919 (allorché la giovane repubblica portoghese è chiamata a reprimere un tentativo di insurrezione monarchica) e preteso autore di alcune odi classiche che ne rivelerebbero l'«epicureismo triste» (secondo la definizione del cugino Frederico Reis)⁵. Non avendo Pessoa stabilito per lui una data di morte, Saramago ne immagina qui il rientro in patria dopo il lungo esilio, pochi giorni dopo la morte del suo ortonimo, richiamato da quella notizia e da un po' di nostalgia (nonché dalla volontà di sfuggire, questa volta, ai tumulti scoppiati contro il governo di Getúlio Vargas); quindi la provvisoria sistemazione nell'Hotel Bragança, dove avvia una relazione con una cameriera e contemporaneamente si invaghisce di una giovane ospite, e in seguito la soddisfatta ricerca di un alloggio tutto suo e insieme di uno studio medico dove riprendere (pur temporaneamente) a esercitare la professione, sempre accompagnato da questi

⁴ Tra le altre (inventate a partire dal 1914) vanno ricordate almeno quelle che rispondono ai nomi di Álvaro de Campos, Bernardo Soares, Alberto Caeiro... Nella celebre lettera ad Adolfo Casais Monteiro del 13 gennaio 1935, interrogato sulla genesi dei suoi eteronimi (così diversi tra loro per trascorsi biografici, ideologia e voce poetica), Pessoa scriveva: «L'origine è il tratto profondo di isteria che esiste in me. [...] L'origine mentale dei miei eteronimi sta nella mia tendenza organica e costante alla spersonalizzazione e alla simulazione. Questi fenomeni, fortunatamente, per me e per gli altri, in me si sono mentalizzati; voglio dire che non si manifestano nella mia vita pratica, esteriore e di contatto con gli altri; esplodono verso l'interno e io li vivo da solo con me stesso» (la lettera è stata inserita in FERNANDO PESSOA, *Una sola moltitudine*, a cura di ANTONIO TABUCCHI, Milano, Adelphi, 1979, vol. I, e poi riprodotta sia in ANTONIO TABUCCHI, *Un baule pieno di gente: scritti su Fernando Pessoa*, Milano, Feltrinelli, 1990, che in ANTONIO TABUCCHI, *La nostalgia, l'automobile e l'infinito*, Paris, Seuil, 1998).

⁵ Cfr. TABUCCHI, *L'automobile, la nostalgia e l'infinito*, Palermo, Sellerio, 2015 (traduzione del testo sopra citato e uscito in francese nella sua versione originale), p. 26 («educato in un collegio di gesuiti [...] è un latinista per l'educazione che ha ricevuto e un semi-ellenista autodidatta») e pp. 31-32 («le sue scelte sono segnate dalla rinuncia sentimentale, dalla semplice accettazione del mondo fenomenologico»).

due amori diversi e diversamente complicati ma soprattutto dalle visite che a intervalli irregolari gli fa il fantasma un po' cinico e scontroso del poeta appena defunto (e a lui solo visibile, quasi che i rapporti si fossero invertiti)⁶: al quale infatti è concesso ancora per qualche mese, tenendo così in vita anche la sua 'ombra corporea', di vagare in forma di spettro per una Lisbona che intanto si fa sempre più asfittica e opprimente in quanto assiste al consolidamento della dittatura salazarista in concomitanza con l'avanzata dei fascismi in tutta l'Europa meridionale.

È così che il romanzo di Saramago si configura come un omaggio a Pessoa – una riflessione metaletteraria sulle sue identità artistiche, uno sforzo di rappresentarne il mondo poetico – e insieme come la fotografia di una stagione cupa e liberticida per il nostro continente. Ed è in questo senso che la sua azione sull'opera di Tabucchi avrebbe forma (e destinazione) ancipite, invece di esaurirsi nell'idea di romanzare la figura (a più facce) di Pessoa ripresa in *Requiem*. Che invero, più in generale, racconta la sopravvivenza dei traumi e delle ossessioni private alla loro morte fisica (l'ineludibile necessità di farvi i conti) *anche* riproducendo un dialogo immaginario, qui evidentemente più sommerso e implicito, tra un'anima letteraria e il suo modello primario o addirittura (come per un autore il suo eteronimo) la sua fonte generativa; e che contemporaneamente suggerisce ulteriori e sorprendenti coincidenze tra il suo protagonista e quello parimenti immortalato da Saramago su una panchina a leggere il giornale o a passeggio per il cimitero dos Prazéres, ma anche mentre si imbatte in un venditore ambulante di biglietti della lotteria, in una gravidanza (almeno in parte) indeside-

⁶ Il gioco di autori fittizi e immaginari si fa a dire il vero ancora più complicato, nel senso che Ricardo Reis, autore 'inesistente' (almeno all'anagrafe) emanato dall'universo letterario di Pessoa, diventa a un certo punto nel romanzo di Saramago anche il lettore di un libro inesistente di un autore inesistente (*The god of the labyrinth* di Herbert Quain), inventato da Jorge Luis Borges in una delle sue celebri *Finzioni* del 1944 (*Esame dell'opera di Herbert Quain*).

rata⁷, in un fantasma che appare con la «stessa espressione straniata che ha lasciato in alcune fotografie»⁸...

Viceversa, appunto, il romanzo successivo, *Sostiene Pereira*, sarà ambientato proprio nella Lisbona di fine anni Trenta⁹ immersa nella bufera delle dittature europee – che fa da basso continuo e addirittura da molla, da elemento causale del *plot*. Le affinità con *L'anno della morte di Ricardo Reis* sono qui relative, di conseguenza, perlopiù all'opprimente cappa di controllo che fa di vicini di casa o portinaie delatori inflessibili, zelanti informatori, mentre nel contempo rende faticosa la circolazione delle notizie politiche e militari (soprattutto quelle provenienti dalla Spagna), affidate più che ai giornali alle allusioni di camerieri e *maître d'albergo*: per quanto sia poi vero pure – segno che le due anime del *Reis* arrivano a mescolarsi tra loro quale che sia la destinazione ipertestuale (non dimentichiamo che il Tadeus di *Requiem* risulta essere stato in passato

⁷ Anche se poi il triangolo amoroso che assieme al protagonista coinvolge Tadeus e Isabel torna a più riprese, anche altrove, nell'opera (perfino in quella postuma) di Tabucchi (nel romanzo di Saramago è la cameriera Lidia, nome da musa oraziana, che rimane incinta di Ricardo Reis e deve poi abbattere le perplessità di quest'ultimo).

⁸ JOSÉ SARAMAGO, *L'anno della morte di Ricardo Reis* [*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 1984], Torino, Einaudi, 1996, p. 105 (stando a quanto afferma nel citato *Autobiografie altrui* Tabucchi avrebbe ricavato l'episodio dell'apparizione spettrale del padre, che pur non essendo collocato in posizione incipitaria rappresenta l'abbrivio creativo del romanzo, a un sogno occorsogli a Parigi). Si dovrebbe inoltre osservare che praticamente ogni episodio, ogni incontro che avviene in *Requiem* rimanda all'Alentejo, la regione da cui proviene Saramago (che non a caso le ha interamente dedicato il romanzo *Levantado do Chão: Una terra chiamata Alentejo* nella versione italiana).

⁹ Sono naturalmente città in parte diverse quelle inquadrare nei due romanzi, per quanto certi scorci, certi itinerari coincidano: perlopiù invernale e piovosa, oltretutto, quella disegnata da Saramago, viceversa estiva e afosa quella che fa sudare Pereira (come già il narratore-protagonista di *Requiem*). In entrambi i casi, comunque, la città di Lisbona stabilisce con quella di Coimbra un asse a forte percorrenza: dalla regione del Centro si muove Mercenda Sampaio per curare il proprio braccio, mentre in direzione opposta viaggia periodicamente il redattore del «Lisboa» per raggiungere gli stabilimenti termali.

imprigionato dalla polizia salazarista) – che lo scrittore (per quotidiani) Pereira *sostiene*, all'inizio del romanzo, di sentirsi come un morto, fantasma di se stesso, e il suo lavoro, o almeno quello che affida a Monteiro Rossi, consiste nel parlare di scrittori deceduti; e altresì che quando lo stesso Pereira vive un momento di travaglio interiore nel constatare come la rassegnazione, l'indifferenza legate a una stagione di apatica vedovanza venga messa in crisi, se così si può dire, dalla gioventù attiva e responsabile di Monteiro e ne parla al dottor Cardoso (suo medico e confidente), ottiene in risposta una teoria sull'io come confederazione di anime in lotta (guidata di volta in volta da un io egemone che può, pur faticosamente, essere deposto) che fa immediatamente pensare alle parole con cui in *Un banale pieno di gente*, testo tutto dedicato alla poliedrica figura di Pessoa, Tabucchi si interroga sull'«eteronimia [come] vistosa traduzione in letteratura di tutti quegli uomini che un uomo intelligente e lucido sospetta di essere»¹⁰.

In ogni caso se il romanzo di Saramago davvero, come sembra, *dialoga*, al netto di un consistente *décalage* temporale (circa un decennio) e di un poroso dimorfismo, con i due consecutivi di Tabucchi – uno che si apre e si chiude intorno all'appuntamento (dichiarato e infine rispettato) con il fantasma di Pessoa, l'altro che racconta la fascistizzazione dell'Europa pre-bellica e le sue ripercussioni private –, resta pur sempre da valutare, insieme alla portata, la consapevolezza di questo dialogo, stimolo, influenza, debito, contaminazione o semplice casualità che sia. Compito in verità assai ostico, tanto più che Tabucchi non fa menzione delle ravvisate parentele né fuori né dentro al testo, col risultato di renderle così ancora più sospette: già che certa risulta la conoscenza diretta del *Ricardo Reis* e del suo autore da parte di uno scrittore assai colto, e lusitanofono, che del resto a un certo momento rende pubblica notizia del proprio interesse. È il giugno del 1985, più precisamen-

¹⁰ TABUCCHI, *Un banale pieno di gente*, cit. p. 28.

te, quando Tabucchi firma sul quotidiano «la Repubblica» una recensione al *Memoriale del convento* (quarto romanzo di Saramago, appena uscito in italiano) in cui rivela di aver sentito anticipare direttamente dall'autore la trama del successivo, allora in preparazione: *L'anno della morte di Ricardo Reis*, appunto, che recensirà sullo stesso giornale l'8 febbraio 1986 con toni assolutamente elogiativi e paragoni pescati dalla settima arte («Questo romanzo di struggente bellezza mi ha fatto pensare a due indimenticabili film, *La grande illusione* di Renoir e *La recita* di Anghelopulos. Ha lo stesso sobrio nitore, lo stesso ritmo narrativo, la stessa pena per gli sconfitti, gli stessi grandi blocchi di piani-sequenza, con una cinepresa immobile davanti alla quale si muovono gli uomini»¹¹).

Decisamente curioso, allora, che successivamente, e proprio mentre la fama internazionale del suo autore cresce considerevolmente, l'opera di Saramago non arrivi più a suscitare in Tabucchi altro che una protratta, silenziosa freddezza¹² (a quanto sembra rinvigorita dalla notizia che lo scrittore portoghese conservava tra i *livres de chevet* italiani solo quelli dell'amico Claudio Magris) nondimeno ostentata in più di una occasione, stando almeno alla testimonianza di René de Ceccatty (il quale lo intervista per l'uscita francese di *Requiem*: «si l'on évoque José Saramago, Tabucchi

¹¹ ANTONIO TABUCCHI, *Arriva un personaggio che ha perso l'autore*, in *La Repubblica*, 8 febbraio 1986 (il titolo dell'intervento precedente, pubblicato in data 15 giugno 1985, è *Frati, roghi e mongolfiere*). Sull'impatto profondo che ha avuto il film di Anghelopulos su Tabucchi si veda invece THEA RIMINI, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio, 2011 (in particolare il paragrafo *Recite brechtiane. Dall'Italia alla Grecia*, pp. 32-35).

¹² Nessuna occorrenza, guarda caso, nel postumo volume saggistico *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di ANNA DOLFI, Milano, Feltrinelli, 2013, dove pure si parla, tra i lusitani, di Cardoso Pires, Alexandre O'Neill, Luís Vaz de Camões...

prend un air absent et détourne le regard»¹³) che fa improvvisamente scattare nel diretto interessato un legittimo sospetto:

Tutta l'intervista si svolge nel campo del rapporto di vita e intellettuale di Tabucchi con Pessoa, ed è stato proprio questo, questo discorso chiuso, questo ritornello che, tutt'a un tratto, mi ha attivato l'intuizione: Antonio Tabucchi non mi perdonerà mai di aver scritto *L'anno della morte di Ricardo Reis*. Erede, lui, di Pessoa, tanto nel fisico quanto nel mentale, ha visto spuntare tra le mani di qualcun altro quello che sarebbe stato la corona della sua vita [...]: narrare, in un vero e proprio romanzo, il ritorno e la morte di Ricardo Reis, essere Reis ed essere Pessoa, per un certo tempo, umilmente [...] Ammetto che la verità possa non coincidere, punto per punto, con queste mie presunzioni, ma si riconosca, almeno, che si tratta di una buona ipotesi di lavoro...¹⁴

Ipotesi che tralascia la valutazione del ritorno tra vivi di un Pessoa in sembianze spettrali quale effettivo, pur parziale compimento del presunto sogno letterario di Tabucchi (mentre non è possibile sapere, anche se è lecito dubitarne, se Saramago conoscesse gli sviluppi successivi di questo sogno affidati in prima battuta alle *Vacanze di Bernardo Soares* dello stesso 1993, in cui si racconta l'ultimo

¹³ RENE DE CECCATY, *Les fantômes de Lisbonne hantent l'œuvre de Tabucchi*, in *Le Monde*, 9 aprile 1993.

¹⁴ JOSÉ SARAMAGO, *Quaderni di Lanzarote* [*Cuadernos de Lanzarote*, 1994-1998], Torino, Einaudi, 2010, p. 9 (appunti datati 29 aprile 1993). Non si può fare a meno di rendere notizia, a proposito della presunta invidia di Tabucchi (ma su un piano più generale), della recente pubblicazione di un romanzo firmato con lo pseudonimo Domingos Bomtempo (che evidentemente richiama il Domingos Mau-Tempo di *Levantado do Chão*, 1980) e che, intitolato *S. il nobel privato*, romanza la vita di Saramago, unico portoghese premiato dalla giuria di Stoccolma, indugiando a più riprese sui riferimenti caricaturali a un innominato scrittore italiano coi baffi e anche lui invaghito di Pessoa.

natale di un altro eteronimo pessoiano a Cascais)¹⁵; ma che certo mantiene viva quella di un condizionamento che travalichi la semplice corrispondenza di narrativi sensi. Consideriamo in proposito che *Requiem*, come certifica il titolo, intende sancire un commiato: dai fantasmi passati del protagonista, certo, ma forse, mentre gli rende omaggio, pure da un modello¹⁶, se non da una *maniera*¹⁷, che qui si fa vivida incarnazione romanzesca – segnato, il nuovo sentiero (ma chi sta dicendo addio è sempre già un po' altrove, sotto nuove influenze), perlomeno da un incremento di *engagement* (inteso come tematizzazione di abusi di potere e conseguenti forme di resistenza), visto che *Sostiene Pereira* è un romanzo di trasformazione, di formazione ritardata (di un uomo in crisi di partecipazione

¹⁵ Cfr. ANTONIO TABUCCHI, *Le vacanze di Bernardo Soares, Un racconto di Antonio Tabucchi per tre acqueforti di Giuseppe Modica*, Milano, Franco Sciardelli, 1993 (poi in *Racconti con figure*, Palermo, Sellerio, 2011). Quel che è certo è che Saramago non poteva ancora conoscere *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* (pubblicato solo l'anno successivo da Tabucchi), breve resoconto narrativo delle ultime ore del poeta sul letto d'ospedale dove vengono a salutarlo, in successione, le sue principali moltiplicazioni identitarie (compreso Ricardo, qui confesso di aver solamente finto di emigrare e, a quanto pare, destinato a sopravvivere al suo creatore).

¹⁶ Cfr. ancora DE CECCATY, *Les fantômes de Lisbonne*, cit.: «Pessoa restera-t-il toujours son maître? Avec *Requiem*, où l'auteur du *Livre de l'intranquillité* fait de multiples apparitions clandestines et discrètes, Tabucchi entend prendre congé de son Virgile en lui rendant un hommage rêvé»; ma anche l'effettiva conclusione del romanzo, seguita dalla parola FINE (*hapax* tabucchiano) nella sua versione italiana (TABUCCHI, *Requiem*, cit. pp. 128-129): «La casa di campagna era immersa nel silenzio, si era levata una brezza fresca che accarezzava le foglie del gelso. 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, ripetetei. Reclinai il capo all'indietro e mi misi a guardare la luna».

¹⁷ Appare nondimeno contemporaneamente credibile quel che afferma Tabucchi in un'intervista precedente (*Tabucchi: addio Pessoa, ora fuggo con Stevenson*, a cura di Nico Orengo, in *Tuttolibri*, 6 giugno 1992, p. 3) : «Come scrittore non credo di aver debiti con Pessoa, anche se lui mi ha compartecipato della sua angoscia [...]. Dubito che ciò che si legge influenzi ciò che si scrive».

vitale) fortemente connotato sotto il profilo ideologico (subito dopo verrà *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, non a caso).

Resta chiaro ed evidente che nelle due coppie romanzesche trattate (identico ma diversamente declinato, da una all'altra, il primo termine testuale) le modalità espressive e l'intreccio tematico rimangono in gran parte divergenti, in linea con una distanza complessiva tra i rispettivi percorsi creativi che nondimeno non fa che rimarcare le eccezionali, ravvisate coincidenze¹⁸: e che non può neppure occultare il fatto piuttosto palese – segno di un dialogo a lungo vivo, se non di una protratta consonanza in grado di giustificare esiti affini – che ai due autori sono comuni pure certe soluzioni tecnico-grafiche (come il dialogo «incorporato nella narrazione»¹⁹); che il *Ricardo Reis*, ancora, è un romanzo di non luoghi, camere d'albergo e in affitto, *hall* e ristoranti come quelli che popolano in fondo tutta l'opera di Tabucchi (a partire almeno dallo stesso 1984, quando appare *Notturmo indiano*)²⁰; che il nome di Jorge Luis Borges è ben presente nell'albero genealogico-letterario di entrambi gli autori²¹; e infine, o quasi, che sul piano dei temi e dei

¹⁸ Volendosi limitare alle differenze più marcate, potremmo dire che diversamente da quelli di Tabucchi i romanzi di Saramago, guidati da una voce non diegetica eppure presente e vigile – ironica e democratica, per quanto costantemente dubitativa – in più occasioni sviluppano, in una dimensione priva di referenti temporali, un'idea eccezionale di partenza: la perdita epidemica della vista, la rinuncia al diritto di voto, lo 'sciopero' della morte...

¹⁹ Citando sempre da *Arriva un personaggio che ha perso l'autore*, dunque a proposito dell'*Anno della morte di Ricardo Reis*: «è un "allora" in bianco e nero, come i documentari d'epoca: spesso muto, fatto di sole immagini, con un dialogo che, *incorporato nella narrazione* senza le virgolette, diventa immagine anch'esso» [il corsivo è mio].

²⁰ Compare tra l'altro un breve brano, nel romanzo di Saramago (cap. XVII), in cui il poliziotto Victor fa irruzione con i suoi uomini nel presunto covo di alcuni sovversivi per scoprire invece che si tratta del set di un film: ma la labile distinzione tra realtà e finzione cinematografica è alla base anche del racconto di Tabucchi (appunto intitolato *Cinema*) pubblicato l'anno dopo in *Piccoli equivoci senza importanza*.

²¹ Cfr., a proposito di Saramago (a parte il già ricordato richiamo, nel *Ricardo Reis*, all'*Esame dell'opera di Herbert Quain*), un passo dei citati *Quaderni di Lanzarote*, p. 150,

motivi l'ultima produzione di Saramago rivela stupefacenti consonanze, invertendo i rapporti fin qui osservati, con la precedente di Tabucchi. Se infatti il romanzo del 1997 *Todos os nomes*, incentrato sullo zelante impiegato di un kafkiano ufficio dell'anagrafe (gerarchico e impersonale) all'ossessiva ricerca di notizie relative alla vita di una donna sconosciuta, si iscrive chiaramente nel filone della *quête* non dovuta e cogente (attraverso la ricostruzione di ordinarie biografie altrui) cui appartiene senz'altro il tabucchiano *Filo dell'orizzonte* del 1986 (e negli stessi anni più di un romanzo di Patrick Modiano)²², si direbbe che il successivo *O homem duplicado* (2002), la storia di un professore che guardando un film si imbatte in un attore a lui identico in tutto e per tutto (anche nella voce), ne incarna un filone orientato all'ambigua sovrapposizione dei profili in gioco (dell'inseguito e dell'inseguitore) nel quale non possiamo non includere il precedente *Notturmo indiano* (1984)²³.

Verrebbe ancora voglia di aggiungere, peraltro, che il dialogo continuo, in Saramago, tra due anime di narratore (quella che riporta i fatti e quella che li commenta come dati di realtà), riaffer-

laddove l'autore stila l'elenco dei suoi modelli (senza contare che certe metafore ripetutamente proposte in *Todos os nomes* rappresentano palesi richiami a racconti quali *La biblioteca di Babele* o *Il giardino dei sentieri che si biforcano*). Tabucchi ha invece dedicato alla figura di Borges, tralasciando ogni richiamo romanzesco, i due interventi (*Borges, il minotauro malinconico* del 1986 e *Borges, veggente cieco* del 1999) riuniti poi sotto il titolo *Jorge Luis Borges* nel postumo volume di saggi *Di tutto resta un poco*; nonché quello intitolato *Con Borges sulle strade di Buenos Aires* e pubblicato sul *Corriere della Sera* in data 17 aprile 1993 (poi in *Viaggi e altri viaggi*, Milano, Feltrinelli, 2010).

²² Cfr. in proposito PIERRE GÉNARD, «Rue des boutiques obscures» / «Il filo dell'orizzonte». *Vacanza del personaggio, vacanza del senso*, in I 'notturni' di Antonio Tabucchi, cit. pp. 218-228, ma anche ANNA DOLFI, *La nuit, le noir, les marges entre littérature et photographie*, in *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, sous la direction d'ANNE YVONNE JULIEN, Paris, Hermann, 2010, pp. 269-294.

²³ Tralasciando eventuali, precedenti somiglianze tra la struttura di *Levantado do chão* (1980) e quella di *Piazza d'Italia* (1975), ugualmente incentrate sulla disperata epopea di una famiglia di bassa estrazione sociale attraverso più generazioni.

mato anche nel *Ricardo Reis*²⁴, ricorda da vicino quello implicitamente sotteso nel *refrain* narrativo che dà il titolo a *Sostiene Pereira* (con chi *sostiene*? con quale invisibile estensore della storia? con la polizia? con il tribunale della letteratura come afferma Giorgio Bertone²⁵?); ciò che di nuovo suggerirebbe l'avvenuta affermazione a quest'altezza temporale, inconsciamente e dolorosamente accolta, di un diverso io egemone letterario a guidare la scrittura di Tabucchi, o almeno la sua temporanea funzione ausiliare che serve all'autore per prendere congedo, emanciparsi dal precedente. *Io egemone*, sia chiaro, da non dichiarare, già che proprio Pessoa, parlando della possibile influenza di Pessanha su Sá Carneiro, concludeva: «non ne ha avuta nessuna. Su di me invece ne ha avuta, perché io sono influenzato da tutto; ma conviene non vedere l'influenza di Pessanha in tutto ciò che, dei miei versi, possa ricordare Pessanha»²⁶.

²⁴ Per esempio alle pp. 74-75: «Tutti abbiamo avuto padre e madre, ma siamo figli del caso e della necessità, qualsiasi cosa questa frase significhi, l'ha pensata Ricardo Reis, che la chiarisca lui».

²⁵ Cfr. GIORGIO BERTONE, *Tutti a Lisbona, Sostiene Pereira*, in *Il secolo XIX*, 9 marzo 1994 (sotto lo stesso titolo è raccolto anche un pezzo di Roberto Di Mauro): «Al lettore non è dato di sapere di fronte a quale tribunale Pereira “sostiene”. O meglio, lo si capirà presto e benissimo: il tribunale della letteratura; meglio ancora, il tribunale del testo letterario».

²⁶ TABUCCHI, *L'automobile, la nostalgia e l'infinito*, cit. p. 79.