

Antonio Tabucchi (1943-2012)

IL GIOCO DEL ROVESCIO TRA AUTORE E PERSONAGGIO

A breve distanza dalla morte (lo scorso marzo a Lisbona) dello scrittore pisano, riproponiamo un'ampia conversazione avuta con lui nel 1999 e originariamente pubblicata su Lettera Internazionale. Il creatore di "Piazza d'Italia", "Sostiene Pereira", "Notturmo indiano", "La testa perduta di Damasceno Monteiro" racconta la sua scaturigine toscana, il casuale e, insieme, fatale incontro con la letteratura portoghese e con Pessoa, i suoi esordî letterari e come poi si è sviluppata e articolata la sua vena narrativa, fino ad arrivare a scrivere il romanzo "Requiem" direttamente in portoghese. Quasi a dimostrare che in ogni narratore c'è una 'confederazione' di anime, anche linguistiche.

di Alberto Scarponi

Uno dei racconti di Antonio Tabucchi, una sorta di perfetto *specimen* o facsimile narrativo della imprevedibilità della vita, s'intitola *Il gioco del rovescio* e fu scritto nel 1978, anno in Italia di trionfo e crisi delle apparenze ideologiche arrivate al cimento delle proprie conclusioni, al contatto diretto con la vita. Il loro rovescio, appunto.

Le metafore letterarie hanno questo di buono, quando sono buone, che non volendo t'insegnano qualcosa. Allora restano nella memoria come sentenze definitive. In questo caso l'insegnamento è che la vita sfugge a ogni aspettativa, è più complicata di quanto non dicano le idee, i propositi, i pronostici degli stessi suoi attori, figuriamoci le semplificazioni razionalizzanti degli interpreti, per quanto postume e/o scientificamente fondate. È probabilmente questa la saggezza, povera ma bella, che uno scrittore sorprendente, depistante, come Tabucchi ci ha aiutato a conquistare, con le sue invenzioni narrative, dopo tante idee e tanti propositi e pronostici.

Con questi pensieri cominciava, nel novembre 1999, a un passo dalla chiusura di quel secolo e forse millennio, una intervista (poi pubblicata su *Lettera internazionale*) che gli avevo fatto nella sua casa di Firenze, in Borgo Pinti, *location* che, per mio abbaglio, mi aveva indotto in errore. Infatti quella città io allora l'associavo, pelle pelle, al clima futur-azion-vociano del primo pezzo del Novecento, secolo italiano costretto a un sogno europeo che non si faceva mai vita, che restava vitalità impedita, gesticolante, egotica, al più recitata, per chi poteva, dentro la forma burocratica dei gruppi civici in manto letterario. Sbagliavo. E in due sensi, perché –

come difatti notavo subito all'inizio dell'intervista – la realtà, la vita, è sempre parecchio più annodata da come semplicisticamente ce la figuriamo prima di provarla, e perché non tenevo conto che gli scrittori, se veri, addirittura sono più complicati della stessa realtà. A questa essi aggiungono un doppio, cioè il 'possibile', il possibile della parola che lo dice reale, insomma gli scrittori vivono una doppia vita. Quindi ti depistano per loro natura.

E depistante Tabucchi lo era in parecchi sensi: era un toscano quasi strapaesano, ma raccontava del Portogallo; raccontava del Portogallo, ma parlava di noi italiani; parlava di noi, ma cercava di vedere (più che sentire o capire) la vita tutta. Poi, ammirava notoriamente Pessoa, ma gli piaceva Gadda, che però letterariamente non seguiva. Notissimo come scrittore di racconti e romanzi (chi non ha letto *Sostiene Pereira* o, prima ancora, *Piazza d'Italia?*), trascorreva le sue giornate in disparte tra il paese quasi natale («quasi», perché Tabucchi era nato a Pisa, e ci teneva), tra Vecchiano, Firenze e Siena, nella cui università insegnava letteratura portoghese. Filologo romano, dunque, che andava percorrendo da sempre una pacata carriera universitaria, era però anche inquieto uomo di lettere che ansiosamente guardava al 'Parlamento degli scrittori', allora esistente a Strasburgo e Parigi, perché «la parola letteraria», come mi diceva, libera e perturbante doveva avere una sede istituzionale da cui esercitare funzioni d'intervento nella vita dei popoli e delle persone.

Effettivamente privo di pista, io a questo punto cercai un terreno solido e, avendo in mente che poteva confidarmi il titolo di un nuovo romanzo o almeno di un racconto, gli chiesi che cosa avesse scritto di recente. Tabucchi tranquillo rovesciò l'ovvia aspettativa così:

“ Ho fatto una specie di vagabondaggio riflessivo intorno a un mio libro, *Requiem*, scritto in portoghese nel 1991 e questa riflessione è ora uscita sulla *Nouvelle Revue Française*. L'alloglossia in letteratura... ho riflettuto su questo tema muovendo dalla mia esperienza con quel libro. Che ha avuto origine da un sogno in cui avevo ascoltato una voce che parlava in portoghese. Così mi sono domandato che cos'è «la voce» e, cercando, ho incontrato un libro straordinario, *La vive voix* di Fónagy. Ivan Fónagy per esempio parla della «mimica glottale»: dice che il suono della voce è un gesto nello spazio, un gesto fonico, che dunque ha i suoi modi d'essere diversificati a seconda delle lingue e delle persone, un po' come la *langue* e le parole di Saussure: cioè, per emettere un messaggio di tenerezza o di ira o di disapprovazione la voce umana ha una tonalità che appartiene solo a quella voce, una sorta di impronta fonica invece che digitale, e inoltre ogni lingua ha un suo diverso tono. Quindi un messaggio di tenerezza in portoghese avrà una curva tonale diversa da un simile messaggio in giapponese, in ungherese, in italiano; inoltre il parlante avrà la sua curva tonale personale.

Dunque in letteratura accanto al gioco semantico dei vari significati di una parola e di una frase ci sono i giochi fonici, i giochi del significante, che includono per così dire i movimenti corporei della voce?

Sì, ma comunque, il mio è stato un libero vagabondaggio a esplorare terreni ignoti. Per esempio, sono arrivato anche nei pressi del Circolo di Praga dove il russo Kartsevskij aveva detto che qualsiasi messaggio vocale ha un ritmo biologico, ha cioè una nascita, una crescita,

una permanenza e poi un processo di esaurimento, fino alla morte, perché è cadenzato sul respiro e il respiro è un ciclo biologico.

Si possono costruire molti castelli teorici, vagabondando a questo modo. Ma la scelta di scrivere Requiem in portoghese ha a che vedere con la sua esperienza di vita?

Certamente, ha a che vedere con l'esperienza vissuta, ma soprattutto italiana. Sì, la mia famiglia per metà è portoghese, lo è mia moglie, quindi la mia vita è intrecciata con il Portogallo, tuttavia io parlo il portoghese da alloglotta, non da bilingue, l'ho imparato da grande, avevo oltre vent'anni...

Già, ma perché ha imparato il portoghese?

È stato casuale, come spesso nella vita. Le racconto: nel 1964 trascorsi circa un anno a Parigi, perché, non avendo intenzione di iscrivermi all'università, ero molto indeciso su cosa fare nella vita...

Beh, mi pare assai positivo che un giovane, nel decidere di essere indeciso, decida di andare Parigi.

Sì, a Parigi. Dove, per sopravvivere, finii alla città universitaria, ma a lavare i piatti. Così ottenni una stanza e solo allora mi iscrissi come *auditeur libre*... che per me costituiva in sostanza una carta di credito da usare nella corrispondenza con la famiglia. «Che fai a Parigi?» «L'*auditeur libre* alla Sorbonne». Dava un tono alla cosa. Anche se poi in realtà seguivo qualche lezione di filosofia...

Di chi?

Di Jankélévitch. Ma non lo sapevo che era importante. Mi piaceva la filosofia e seguivo le lezioni di filosofia. Tutto qui. Ma poi, essendo *auditeur libre*, facevo quello che volevo, quindi seguivo anche lezioni di critica e di storia dell'arte. Dopo quasi un anno di questa vita indecisa, pensai di tornarmene a casa, dove orientativamente mi sarei iscritto all'università e probabilmente a Lettere. Andai dunque a prendere il treno alla Gare de Lion e lungo la strada mi fermai a comprare qualcosa da leggere per il viaggio: mi capitò tra le mani un libretto che, intanto, costava poco, e questo era già un buon motivo per acquistarlo, ma inoltre aveva un titolo bizzarro, *Bureau de tabac*. Un poemetto in francese con testo originale a fronte in tema di tabaccheria era decisamente attraente, quantunque l'autore, Ferdinando Pessoa, mi fosse del tutto sconosciuto. Quindi lo comprai e lo lessi. Arrivato a casa, effettivamente mi iscrissi a Lettere e, poiché mi interessavano le cose soprattutto francesi, ma anche spagnole, decisi per Filologia romanza. Lì vidi che c'era anche un insegnamento di portoghese e lo scelsi. Poi la vita ha fatto il resto.

Quel libro è stato come un segno del destino.

Certo. Tuttavia... un libro può portarti in un paese, però non è sufficiente per fartici restare. Ci vogliono le persone.

Allora possiamo sfatare la leggenda metropolitana, se esiste, che lei in realtà sia un portoghese sotto la parvenza di scrittore italiano.

No, no. Io sono nato a Pisa, dove del tutto normalmente ho fatto l'università laureandomi in Lettere, con una tesi in quella zona di studi di Filologia romanza che possiamo chiamare lusitanistica. Successivamente ho avuto una borsa di studio di specializzazione della Scuola Normale di Pisa e, nella più piena normalità, ho seguito la carriera universitaria.

Ora insegna a Siena?

Sì, a Siena. Come scrittore ho esordito tardi, prima ho pubblicato i miei studi di filologo romanzo, cosa che continuo a fare anche adesso: è il mio lavoro universitario... Solo nel 1975 è uscito il mio primo libro di narrativa, quando avevo già 32 anni.

È stato Piazza d'Italia?

Sì. Ma ero già «assistente stabilizzato» e professore incaricato...

Di quale materia?

Sempre di Letteratura portoghese. E diventare scrittore non rientrava nei miei piani. Infatti scrissi *Piazza d'Italia*, nel 1973, un po' per me, per divertirmi... Era d'estate, stava per nascere mia figlia, non dovevamo allontanarci, faceva un caldo diabolico, e io, in casa, in attesa dell'evento, mi sono tenuto compagnia scrivendo.

Sembra un libro che si rifaccia a una tradizione orale. Si trattava di storie che lei aveva già sentito raccontare?

In effetti è una storia immersa in mie memorie infantili. *Piazza d'Italia* è un collettore di racconti ascoltati nel mio paese, nel paese dove sono cresciuto... In realtà, io sono nato a Pisa, ma sono cresciuto a Vecchiano, dove ho passato l'infanzia nella casa del mio nonno paterno. Per questo in quel libro c'è un'eco dell'oralità paesana e della sua epica locale: le vicende della prima guerra mondiale che sentivo ricordare, le storie del periodo successivo che ascoltavo da mio nonno antifascista, in più c'era poi l'atmosfera di quella zona costiera della Toscana che ha profonde tradizioni mazziniane e anarchiche. È, insomma, l'epica che fa parte delle radici, come si chiamano queste cose.

Ma, come ha detto, questo scrivere non era esplicitamente destinato al vasto pubblico, era per sé e forse per gli amici.

Infatti arrivò ad essere pubblicato a causa di un amico. L'avevo fatto e lasciato lì, senza altri pensieri. Poi un giorno venne a pranzo un amico, Nanni Filippini...

Il cui nome pubblico era Enrico, se non vado errato.

Sì, lavorò alla Feltrinelli e successivamente alla Bompiani, prima di trasferirsi a Roma come giornalista del quotidiano *la Repubblica*. Nanni fu a pranzo da noi e tra una chiacchiera e l'altra venne a sapere del libro. Decise di portarselo via per leggerlo. Poi un giorno mi telefonò: «Sai, quel tuo libro ha vinto un premio. Ce l'ho mandato io». Era un premio intitolato *L'inedito*. «Per cui lo pubblichiamo.» Lui in quel momento stava da Bompiani, ma già voleva abbandonare tutto e fare un'altra cosa. *La Repubblica* è stata fondata nel 1974 e Nanni andò a Roma nel 1975. Me lo ricordo bene, perché il suo primo servizio fu un *reportage* sui fatti portoghesi di quell'anno e io gli diedi una serie di indirizzi di amici e intellettuali per avere informazioni e orientamenti, anzi anche alcuni piccoli ritrattini di scrittori portoghesi amici, che ora sono morti, come anche Nanni.

Com'era Enrico Filippini?

Un uomo pieno di vitalità, d'inquietudini, di cultura. Forse per questo ha scritto meno di quanto avrebbe potuto. Ma, per esempio, fu lui a introdurre Günter Grass in Italia, di cui tradusse due grandi romanzi: *Gatto e topo* e *Anni di cani*. Anche se, di fatto, amava di più tradurre filosofia.

Torniamo a Piazza d'Italia.

Ogni libro è un'avventura diversa. Penso però che in *Piazza d'Italia* ci siano, magari *in nuce*, temi e aspetti che mi hanno poi sempre accompagnato. Prima di tutto, vi è una certa pressione verso la realtà effettuale, un aspetto che ritornerà successivamente con evidenza, che so, in *Pereira* e *Damasceno Monteiro*. Inoltre, c'è l'uomo come creatura desiderante, come essere che vive di aspirazioni e sogni, anche se in quel caso i protagonisti dei sogni appartengono a quelle che una volta si chiamavano le classi umili. Più tardi nella mia narrativa appaiono personaggi delle classi colte, con un orizzonte intellettuale meno semplice, ma la struttura di base è quella. Un tema che ritorna è, già lì, quello del «doppio» fra persone. Ma soprattutto, forse, c'è la struttura formale, tutta una serie di accurati artifici celati nella voluta immediatezza della scrittura.

Di che cosa si tratta?

Quella struttura narrativa è anche il risultato di un montaggio di tipo cinematografico eseguito seguendo in parte le indicazioni di Eizenštejn appunto nelle lezioni di montaggio, che allora

studiai appositamente. Per esempio, tutte la serie di sinestesie che Eizenštejn indica...

Pensava al cinema?

Non al cinema nel senso dello schermo, ma nel senso narratologico. Naturalmente molti miei accostamenti sono del tutto arbitrari, ma in parte ho seguito proprio quelle indicazioni. Pensavo al metodo della moviola. Il libro in origine non era come appare oggi, aveva una logica narrativa molto più tradizionale, poi lo stesi tutto sui pavimenti, lo tagliai, lo disposi a quadretti e gli diedi, da una parte, la struttura del montaggio cinematografico e, dall'altra parte, il ritmo del cantastorie popolare che espone le sue vignette sulla piazza. Perché pensavo a una narrazione molto attaccata alla realtà culturale del «paese», un paese inventato naturalmente. Sebbene, poi, il racconto non si restringa a quel piccolo mondo.

Infatti c'è anche l'altrove: i viaggi, l'Argentina, l'America. Alcuni personaggi aprono...

Sì, alcune persone aprono prospettive lontane...

Dietro quei personaggi c'erano persone reali?

No, no. Intendo semplicemente che i personaggi, una volta inventati, divengono persone... Forse, senza volerlo, mi riallaccio alla lunga discussione sul «personaggio» che oggi mi pare vada riprendendo vigore. In fondo, da Pirandello a Pessoa, tutto il Novecento non ha fatto altro che pensare al «personaggio». La scuola formalista, gli strutturalisti si sono rotti il capo su questo tema e la discussione pare interminabile, perché oggi ricomincia. Per esempio Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* ha cercato di sottrarre il personaggio all'autore, ma adesso i giovani critici dicono che forse l'autore vi è più presente di quanto non sembri. Il personaggio è sempre molto pesante per l'autore. Mi viene in mente un mio amico, Cardoso Pires, che verso l'inizio degli anni Ottanta aveva scritto un libro in cui agiva un personaggio non troppo simpatico, così un critico gli osservò: «Lei qualche volta ha personaggi che non tratta con troppa simpatia». Cardoso Pires rispose: «Questo è un fenomeno abbastanza comune. Il problema per me nasce quando sono io che non resto simpatico a qualche mio personaggio». Che era un modo, folgorante, di rimettere in questione tutto.

Parlavamo degli emigranti di Piazza d'Italia.

In *Piazza d'Italia* ci sono alcuni personaggi che nutrono già uno spirito nomade. Uno dei Garibaldi, quello con cui si apre il racconto, è particolarmente incline al viaggio, all'evasione. È ovviamente spinto a partire da ragioni economiche, e andrà a far parte di quelle masse di persone che emigravano come forza-lavoro pura, come bestie da soma, verso contesti economici diversi, ma mostra di avere una insofferenza congenita per la piccolezza del mondo paesano, oltre che per la oppressività dello Stato fascista.

In effetti è un personaggio dove risalta fortemente il temperamento anarchico. Un temperamento cui lei sembra guardare con simpatia. Ma nel 1975, anno di pubblicazione di Piazza d'Italia, esplose in Portogallo la «rivoluzione dei garofani», dove lei simpatizza invece per lo Stato, democratico ma sempre Stato. Come mai?

La rivoluzione portoghese fu opera dei capitani di aprile e sostanzialmente venne ispirata da Ernesto Melo Antunes, che è morto quest'anno...

E Saramago?

Mah, Saramago non ebbe altra funzione che quella di giornalista. Era «direttore aggiunto» in uno dei più importanti quotidiani di Lisbona, il *Diario de Noticias*... Per capirci: il partito comunista nel momento più caldo impose questi «direttori aggiunti» la cui funzione era semplicemente di controllare il funzionamento del giornale. E questo fu nella seconda fase della rivoluzione, quando alcune sue parti oscillarono verso posizioni radicalizzate e il partito comunista tentò di prendere il potere, anche occupando taluni snodi dell'apparato militare, della società civile e dell'informazione. D'altronde, era del tutto esplicito che Álvaro Cunhal, il segretario del partito comunista che veniva da Praga, e con lui tutto il partito avevano posizioni sovietiche, tanto che veniva condannata e criticata aspramente l'idea berlingueriana dell'«eurocomunismo», un'idea – come si sa – assai invisa a Mosca. Melo Antunes invece, di cui ero amico, guidò la rivoluzione verso la democrazia, nel senso che, dopo un paio d'anni di potere militare, così oscillante come ho accennato, restituì il potere alle istituzioni politiche civili, cioè a un parlamento dove erano rappresentati tutti i partiti.

Queste, ed evidentemente altre vicende, su cui non occorre soffermarsi ora, appartengono comunque alla storia portoghese e non alla sua storia personale.

Certo. In realtà io sono una persona scettica che guarda con grande curiosità a quello che capita nel mondo. Ma, quanto al mio atteggiamento di simpatia verso questa o quella cultura politica, vorrei evitare un corto circuito sbagliato: una cosa è l'anarchismo toscano fine Ottocento, che è un fenomeno storico ben preciso verso cui, per certi motivi, si può anche nutrire simpatia; un'altra cosa è l'estremismo di sinistra, incluso lo stalinismo dei comunisti portoghesi, come si è manifestato negli sviluppi della «rivoluzione dei garofani» in Portogallo. Chi come me aveva riflettuto sullo stalinismo nella guerra di Spagna, aveva letto Orwell, e ora, di fronte al plateale stalinismo di Cunhal, vedeva l'atteggiamento orripilato degli scrittori e artisti portoghesi, di suoi amici poeti, come per esempio Alexander O'Neill, che erano stati antifascisti davvero, non per far colore politico, ma per cultura, chi come me si trovava in queste condizioni aveva poco da scegliere.

Possiamo dire che in lei si presentano così due radici, una toscana e una portoghese?

Sì, possiamo dirlo. Il Portogallo è anche il mio paese, io gli voglio bene al Portogallo. Infatti,

quando ho scritto *Requiem* in portoghese, mi sono reso conto di avere anche un'altra anima. Noi non abbiamo una sola anima, ne abbiamo varie.

Le persone sono costituite da confederazioni di anime, sosteneva Pereira.

Certo, è così. E quando si scrive in un'altra lingua la situazione appare chiarissima. Per esempio, si può dimenticare in una lingua e ricordare in un'altra. La frase non è mia, l'ho trovata in un trattato di psicolinguistica. La lingua è la vita: le persone che abbiamo conosciuto, le esperienze che abbiamo avuto, le nostre memorie, insomma quello che gli psicoanalisti chiamano il nostro vissuto.

Articolando ulteriormente l'idea, potremmo anche arrivare a concludere che ogni narrazione di un narratore sia una sua anima. Parliamo allora di quella che per lei ha avuto più successo, del romanzo Sostiene Pereira appena ricordato appunto per l'opinione del protagonista secondo cui in ciascuno di noi c'è una pluralità di anime.

Con Pereira ho inteso disegnare un personaggio comune, contrassegnato soprattutto, come per l'appunto è comune, da uno scarso coraggio nelle scelte. In fondo sono pochissime le persone che riescono a scegliere alla prima mossa. E devo dire che gli indecisi mi sono più simpatici, come credo lo siano a tutti. E però Pereira è più radicale: *non vuole* scegliere. Ecco, volevo creare un personaggio che avesse una grande ostilità nei confronti della scelta. E Pereira è così. Lo è per suoi motivi esistenziali: non è più giovane, è cardiopatico, è solo, è attaccato al passato, non ha elaborato il lutto per la morte della moglie.

Sembra però una persona che abbia questa volontà di non scelta ab origine, infatti usa il ricordo della moglie come una tecnica di isolamento dal mondo.

Sì il suo mondo è come chiuso dentro una palla di vetro.

E in quale senso potrebbe essere una delle anime di Tabucchi?

Adesso non saprei. Io in molte cose l'ho immaginato assai diverso da me, per esempio nella sua sensibilità religiosa. Forse sono stato arrogante, io che non ho nulla a che fare con il cattolicesimo; ma mi piaceva tentare di descrivere la sensibilità di un cattolico, e di un certo cattolico. E qui torniamo al rapporto fra autore e personaggio, perché l'autore inventa anche personaggi che gli permettono di scandagliare l'anima altrui, di capire ciò che egli non è, ma poi il personaggio cresce un po' da solo, anche dentro di lui, e talvolta diventa l'autore stesso, magari solo per il tempo in cui sta scrivendo quel libro.

Forse si può usare la categoria del «come se». Il personaggio è per l'autore sempre un «come se».

Sì, il personaggio è l'autore «come se», è una protesi. È l'autore che s'immagina di essere se stesso e insieme un'altra persona. Questa finzione tutto sommato è anche un'operazione di grande tolleranza: quando ci si sforza di essere quello che non si è, si è portati a capire meglio gli altri, e forse alla fine anche se stessi. È una strana ginnastica inventare personaggi.

È la strana ginnastica di Pessoa, che inventa di continuo personaggi con cui si identifica o da cui si fa sostituire. Ma, parlando di lei, sappiamo che Pessoa è intervenuto sul suo destino a Parigi nel 1964 sotto forma di libretto casualmente incontrato nei pressi della Gare de Lion. Dopo, questo poeta ha continuato ad agire per lei?

Ha agito in due maniere. In primo luogo, come grande poeta. C'è una qualità estetica dei suoi testi che lo pone a una grande altezza letteraria, al livello poniamo di T.S. Eliot o di Eugenio Montale. In fin dei conti, egli avrebbe potuto creare la sua impalcatura poetica, producendo testi di scarsa qualità. In questo caso non sarebbe stato interessante se non, poniamo, per la psicoanalisi o per altre discipline, ma non per la storia della letteratura. In secondo luogo, Pessoa ha agito come attore di un'avanguardia molto speciale. Non si è mosso sulla scena letteraria producendo manifesti con l'arroganza di passare dal piano estetico al piano pragmatico. Come i futuristi per esempio, che pretendevano di «futuristizzare» il mondo, e infatti intendevano avere una cucina futurista, un abbigliamento futurista, un comportamento futurista, insomma una vita futurista. L'arroganza delle avanguardie consiste sempre in questo passaggio dalla parola alla pratica. Lo fecero, con segno politico opposto, anche i surrealisti, i quali allo stesso modo volevano lavarsi i denti ecc. alla surrealista. In questo slittamento della parola verso l'azione è presente, io credo, tutto sommato un certo disprezzo verso il linguaggio o almeno una sua svalutazione.

Nelle avanguardie storiche sembra infatti palese la tendenza, non solo a estetizzare l'azione, a dare valore artistico a taluni atti pratici, ma anche a sottovalutare gli aspetti estetici del testo scritto.

Nella vita pratica, evidentemente, una realtà concreta, come per esempio una sedia, è più importante di un testo, perché «esiste» di più. Beh, in Pessoa niente di tutto questo. Pessoa si apre all'avanguardia in un altro senso: intanto, se la costruisce in termini personali, tenendo lontano la propria vita pratica dalla sua attività intellettuale e artistica. Qui somiglia ad altri grandi del Novecento che hanno avuto una vita quotidiana comune, magari grigia come Kafka, che era un impiegato delle assicurazioni, come Joyce, che insegnava inglese alla Berlitz school di Trieste, come Svevo, che vendeva vernici, o come Eliot che se ne stava in pantofole, quando non partecipava ai cocktail dell'alta borghesia britannica. Tutte persone che non hanno mai preteso di investire la vita quotidiana con i modi della loro attività artistica. Nello stesso tempo Pessoa costruisce avanguardisticamente una specie di romanzo, anzi un suo smisurato teatro, una gran commedia con molti attori, privi però del palcoscenico, i quali dunque recitano il proprio vissuto, il proprio ruolo, il proprio linguaggio, la propria esistenza non in un luogo visibile, ma nel luogo astratto che è il teatro della poesia. Un mondo fragilissimo ma

consistente, come un cristallo, che chiude questi personaggi, i vari scrittori eteronimi di Pessoa stesso, nella sua assoluta autonomia, dove ciascuno di essi non ha bisogno di posare i piedi su un palco per esistere e neppure ha bisogno di partecipare a una trama comune per dire che esiste. Infatti l'operazione di Pessoa è radicale all'estremo: pone nello spazio astratto della poesia delle creature creanti. Un autore di norma crea un personaggio il cui compito è semplicemente quello di vivere, non di creare. Pessoa invece, ponendo al posto dell'autore il personaggio e al posto del personaggio l'autore, a suo modo risolve il problema del rapporto fra i due, un problema che è come un rovello per il Novecento, su cui questo torna di continuo a riflettere e lavorare.

Ma perché, secondo lei, il personaggio costituisce un rovello per il Novecento?

Perché, forse, il Novecento è molto vecchio e gli è vietata l'ingenuità. Ci sono quattromila anni di letteratura dietro di noi e questo non possiamo ignorarlo, quindi la riflessività dell'arte sull'arte è quasi obbligatoria. L'autore del Novecento ha questo peso o svantaggio o malattia, lo si chiami come si vuole: gli è vietato essere spontaneo.

Ma perché questa autoriflessività si appunta proprio sul personaggio?

Perché, io credo, la riflessione sull'arte converge con l'altra riflessione sull'io, sull'identità, che viene dalla psicoanalisi. Il Novecento fra l'altro si apre con Freud e noi siamo ancora qui a chiederci se chi scrive siamo noi, se il personaggio è lui o sono io. Del resto, in termini sociali il problema dell'identità è proprio il nucleo della Modernità: significa chiedersi che cosa si è, sapere chi è l'altro, sentire di appartenere antropologicamente a una cultura, concepire la propria civiltà.

Pessoa dunque ci porta a queste altezze...

E tuttavia non lo si può proseguire. Ci sono degli autori che costituiscono un punto di arrivo oltre il quale non si può andare. Ti offrono il motivo di una riflessione culminante e inevitabile, con loro però la strada finisce: dopo Borges c'è solo l'epigonismo, dopo Pessoa la proliferazione infinita dei personaggi-autori, dopo Beckett il silenzio, l'*acte sans parole*, e anche oltre Kafka non si può andare. Oltre quel tipo di scelta radicale bisogna cambiare strada, occorre riaprire la partita.

Ma Pessoa non ha a che fare con il Portogallo?

No. Pessoa è un marziano, un marziano paracadutato in Portogallo, dove anzi ha scelto lui di atterrare dall'astronave. È stata poi la grande anima collettiva portoghese che si è impadronita del suo grande poeta, ma lui non esprime il Portogallo, salvo in un piccolo poemetto intitolato *Messaggi*. Viene da un altro brodo di cultura, quello inglese, anche se tenta in qualche modo di riappropriarsi dell'anima portoghese, ma con operazioni intellettuali che rimangono

intellettuali.

Lei come scrittore che cosa ha raccolto di Pessoa, ne è stato influenzato?

Sì. Allo stesso modo in cui Pessoa era stato influenzato, secondo una sua frase, «da tutti gli autori letti». Vengo influenzato dalle mie letture. Però non saprei dire dove e come. Io, lo confesso, in questo sono una spugna.

Ci sono degli autori che ama particolarmente?

Ma, non so... forse Gadda, da cui come scrittore sono lontano, poi Svevo cui invece sono forse più vicino, poi Stevenson, oppure Flaubert... Ma, in realtà, più che di scrittori io parlerei di libri. Singoli libri di singoli scrittori.

Sono dunque i libri che fanno la vita di uno scrittore, quelli che legge oltre a quelli che scrive. Come si combinano le cose che lei scrive con la sua vita?

Questo proprio non lo so. In ogni caso, io non direi mai come il personaggio di Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: «Come scriverei bene se non esistessi». Per me, più si esiste e meglio si scrive. Dice Pessoa: «ci manca sempre un bicchiere, una brezza, una frase e la vita ci manca quanto più la si vive e quanto più la si inventa». È un ricarica continua. Un autore destituito della sua esistenza non riesco a concepirlo.

E come giudica le teorie letterarie secondo le quali esiste solo il testo?

Per una scelta dettata dalla mia personale sensibilità culturale, mi sono sempre tenuto lontano da quelle teorie, anche quando erano in auge. Non ritengo che un testo venga portato sulla terra, non si sa perché, dallo psicopompo dei neoplatonici. Un testo letterario a sé non si dà, dietro c'è invece sempre un autore. Ora, chi sia esattamente questo autore, io non lo so. Ed è un problema che un autore non si può porre, nelle sue mani diventa un falso problema che lo conduce su strade false. C'è il pericolo di produrre letteratura che vive di letteratura estenuata. Di per sé il problema è interessante, ma soltanto quando lo si mantenga sul piano teorico.

Se ne potrebbe trarre una indicazione: lo scrittore vive la scrittura, perciò non dovrebbe metterla in dubbio mentre di fatto scrive.

Oggi una critica fortemente formalizzata e un'altra fortemente problematizzata con elementi culturali provenienti da fuori, come ad esempio la psicoanalisi e l'antropologia, tentano di sciogliere questo nodo, ma se uno vuole scrivere, la cosa migliore è dimenticarlo. È bene non radicalizzare i problemi, altrimenti il sofisma ci strozza. Dall'altra parte, forse è bene anche non farsi attrarre dall'inventiva mercantile dell'industria editoriale che, se vogliamo giocare con le parole, è un po' cannibale, prima li mette al mondo e poi se li mangia, i propri figli. Il meglio è

starsene per conto proprio a scrivere qualche libro.

Non vede nessun gruppo o movimento cui appartenere come scrittore?

Forse un coagulo interessante esiste, ma non è italiano, è internazionale. Si tratta del «Parlamento degli scrittori» che ha sede a Strasburgo ed è interessante perché il suo terreno è la difesa della parola letteraria. Nel mondo spesso la parola letteraria dà più fastidio, specialmente ai regimi totalitari, dei pronunciamenti politici.

E quanto ai regimi democratici?

La parola letteraria, che opera in profondo, è sempre altra cosa dal potere e poiché la democrazia, pur essendo una buona organizzazione del potere, non è mai perfetta, ma solo perfettibile, non è male che esista un osservatore esterno del suo funzionamento come è la parola letteraria, perciò questa sua funzione di sorveglianza va salvaguardata con grande cura. Funzione di salvaguardia e di disturbo. Non per nulla *Les fleurs du mal* e *Madame Bovary* vennero mandati sotto processo nell'Ottocento quando circolava indisturbata una quantità di libretti pornografici. Chi parla in profondo dà fastidio al potere. Non dimentichiamoci che Socrate è stato mandato a morte dalla democrazia ateniese. ”

Ora, dopo aver riletto questa intervista e ripensando a Tabucchi scrittore, mi domando se non sia che, diciamo così, alcuni, con quella loro scrittura, di fatto non muoiono mai. Per il nostro bene.