

L'intertestualità emozionale pessoana nell'opera di Antonio Tabucchi: *Saudade e desassossego*

Corinne Fournier Kiss*

Parole chiave

Intertestualità, Iperstestualità, Emozioni, Angoscia, *Saudade*, Inquietudine.

Riassunto

Oltre ad essere stato il traduttore dell'opera di Pessoa in italiano, avere scritto diversi saggi critici su di lui e avere fatto di lui un personaggio di alcuni dei suoi racconti, Tabucchi utilizza spesso nelle sue narrazioni l'intertesto pessoano, e in particolare una sorta di intertestualità che ci permettiamo di chiamare "emotiva". Tabucchi era letteralmente affascinato dall'uso pessoano di parole che sembravano esprimere una realtà sentimentale, storica e culturale molto specifica, e che quindi permettevano difficilmente la loro trasposizione in un'altra cultura e la loro traduzione in un'altra lingua. Tuttavia, Tabucchi ha raccolto la sfida di familiarizzarsi con queste emozioni "portoghesi" e di appropriarsi di queste parole, applicandole ai propri protagonisti nel modo più fedele possibile a Pessoa. Questo articolo si concentra, in particolare, sul suo uso della *saudade* nel racconto "Gioco del rovescio" e del *desassossego* nel breve romanzo *Requiem* (la sua unica opera scritta in portoghese).

Keywords

Intertextuality, Hypertextuality, Emotions, Anxiety, *Saudade*, Disquiet.

Abstract

In addition to translating Pessoa's work into Italian, writing several critical essays on him and making him a character in some of his stories, Tabucchi often resorts in his narratives to intertextuality with Pessoa's texts, namely to a kind of intertextuality that I take the liberty to call "emotional". Tabucchi was fascinated by the way Pessoa's use of words seemed to express a very specific sentimental, historical and cultural reality, thus barely allowing their transposition into another culture or translation into another language. Nevertheless, he took up the challenge to familiarize himself with these "Portuguese" emotions and to appropriate the words in question, applying them to his own protagonists in the most faithful way possible to Pessoa. This article focusses, in particular, on his use of the *saudade* in the story "The Backwards Game" [*Gioco del rovescio*] and of the *desassossego* in the short novel *Requiem* (his only work written in Portuguese).

* Université de Berne, Département de langue et de littérature françaises.

Palavras-chave

Intertextualidade, Hipertextualidade, Emoções, Angústia, Saudade, Desassossego.

Resumo

Para além de traduzir a obra de Pessoa para italiano, de ter escrito vários artigos sobre ele e de o ter transformado na personagem de algumas das suas histórias, Tabucchi recorre frequentemente nas suas narrativas à intertextualidade com os textos de Pessoa, nomeadamente à uma espécie de intertextualidade a qual eu livremente chamo “emocional”. Tabucchi ficou fascinado pela forma como o uso das palavras de Pessoa parecia expressar uma realidade sentimental, histórica e cultural muito específica, apenas permitindo a transposição destas palavras para outra cultura ou a sua tradução para outra língua. Ainda assim, aceitou o desafio de se familiarizar com estas emoções “portuguesas” e de se apropriar das palavras em questão, aplicando-as, da forma mais fiel possível a Pessoa, aos seus próprios protagonistas. Este artigo foca-se, particularmente, no uso da saudade na história “O jogo do reverso” [*Gioco del rovescio*] e do desassossego na novela *Requiem* (a sua única obra escrita em português).

Fernando Pessoa è senza dubbio lo scrittore che più ha segnato Antonio Tabucchi: ha svolto un ruolo fondamentale nella sua vita letteraria e anche nella sua vita in generale.¹ Come la critica ha già sottolineato, l'interesse di Tabucchi per Pessoa è in effetti palese durante tutta la sua attività di scrittura. A livello delle sue traduzioni: Tabucchi ha tradotto molte opere dello scrittore portoghese, dalle poesie di *Una sola moltitudine* (1979 e 1984) al *Libro dell'inquietudine* (1986) fino alle *Lettere alla fidanzata* (1988) e alle *Poesie di Álvaro de Campos* (1993), il più delle volte in collaborazione con la moglie portoghese Maria José de Lancastre; a livello della sua critica letteraria: in aggiunta a molti articoli, tra cui l'importante riflessione "Interpretazione dell'eteronimia di Fernando Pessoa" (1975), ha scritto due libri di saggi su Pessoa, *Un Baule pieno di gente* (1990) e *La Nostalgie, l'automobile et l'infini* (1998, in francese); e a livello dei suoi testi narrativi: non solo il nome di Pessoa è spesso menzionato e citato da personaggi della sua narrativa che amano leggerlo, come in *Gioco del rovescio* (1981), *Notturmo indiano* (1984) o *Sostiene Pereira* (1994), ma Tabucchi mette in scena Pessoa in diversi racconti come *Requiem* (1991), "Sogno di Fernando Pessoa" in *Sogni di Sogni* (1992), *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* (1994), e l'atto teatrale "Il signor Pirandello è desiderato al telefono" in *Dialoghi mancati* (1988).

1. Primo incontro di Tabucchi con l'opera di Pessoa: "Tabaccheria"

Come è potuto accadere tutto ciò? Tabucchi stesso racconta come tutto sia cominciato. Nel 1964, alla fine del suo soggiorno a Parigi, dove era uditore ospite alla Sorbona, si era imbattuto nel libriccino di un autore allora completamente sconosciuto, Fernando Pessoa. Il libriccino conteneva la poesia "Tabacaria" [*Tabaccheria*] (1928) firmata dall'eteronimo Álvaro de Campos, in una traduzione francese intitolata "Bureau de tabac". La lettura ebbe su di lui l'effetto di una rivelazione. Questa poesia, interamente dedicata alla descrizione di ciò che si vede dalla finestra (un motivo che, potremmo aggiungere, è di per sé tutt'altro che nuovo²), gli sembra immersa in un'atmosfera completamente nuova, e comunque molto diversa dal sentimentalismo e dal lirismo dolente delle "pene d'amore" della poesia italiana dell'epoca. Ed è vero che lo sguardo qui descritto è molto diverso da uno sguardo amoroso, e, per di più, anche dallo sguardo panoramico che permea tutta la letteratura ottocentesca e che mira a dare al soggetto in posizione strapiombante un'impressione di dominio del mondo³. Secondo Tabucchi, è uno

¹ Testo che è stato oggetto (in una versione più breve) di una lezione tenuta all'Università della Svizzera italiana, Lugano, il 29.01.2020.

² Questo motivo è un vero e proprio *topos* nella letteratura urbana del XIX secolo, a partire dalla storia "Des Vettres Eckfenster" (1822) d'E.T.A. Hoffmann.

³ Sulla visione panoramica dei protagonisti dei romanzi ottocenteschi, v. FOURNIER KISS (2007: 168-172), che cita tra altri esempi della letteratura europea, il caso di Jacinto di *La città e le montagne* [*A cidade e as serras*, 1901] di Eça de Queiroz.

“sguardo fenomenologico” che, osservando la strada urbana dalla finestra della sua camera, cerca di distinguere tra ciò che viene da fuori e ciò che viene da dentro, tra ciò che vede fuori e ciò che sente dentro (COLUSSO, 1994). Pessoa solleva qui un punto che diventerà fondamentale nei racconti di Tabucchi stesso: la questione dei confini tra mondo interiore e realtà esterna, tra l’immaginazione o il sogno e la realtà, così come gli stati d’animo e le reazioni molto particolari che accompagnano questa percezione (che da Pessoa sono descritti a volte sotto la forma di una grande agitazione, come mostra l’espressione “una scossa dei miei nervi”, a volte come una rappresentazione e aspettativa della realizzazione di cose impossibili, come evidenza, tra l’altro, il verso che dice che “sarò sempre quello che si aspettò gli aprissero la porta in una parete senza porta”, vedi il brano della poesia qui sotto). Comunque sia, ciò che rende per Tabucchi questa poesia così potente e così rivelatrice è la conciliazione di “un atteggiamento filosofico molto radicale” con “intonazioni poetiche” specifiche (COLUSSO, 1994).

Bureau de Tabac (trad. di Rémy Hourcade)

[...]

Fenêtres de ma chambre [...]

Vous donnez sur le mystère d’une rue au va-et-vient continuel,

Sur une rue inaccessible à toutes pensées,

Réelle, au-delà du possible, certaine, au-delà du secret,

Avec le mystère des choses par-dessous les pierres et les êtres [...]

Un convoi de chemin de fer, un coup de sifflet

A l’intérieur de ma tête,

Une secousse de mes nerfs, un grincement de mes os à l’instant du départ.

Aujourd’hui je suis perplexe, comme celui qui a pensé, trouvé puis oublié.

Aujourd’hui je suis divisé entre la loyauté que je dois

Au Tabac d’en face, chose réelle au dehors,

Et la sensation que tout est rêve, chose réelle au-dedans. [...]

Mais je suis, et resterai peut-être toujours, celui de la mansarde,

Que pourtant je n’habite pas ; [...]

Je serai toujours celui qui attendait qu’on lui ouvre la porte, au pied d’un mur sans porte [...].

(PESSOA, 1985: 7-9)

Tabacaria

[...]

Janelas do meu quarto [...],

Daes para o mysterio de uma rua cruzada constantemente por gente

Para uma rua inacessivel a todos os pensamentos,

Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,

Com o mysterio das coisas por baixo das pedras e dos seres [...]

A fileira de carruagens de um comboio, e uma partida apitada
De dentro da minha cabeça,
E urna sacudidella dos meus nervos e um ranger de ossos na ida.

Estou hoje perplexo, como quem pensou e achou e esqueceu.
Estou hoje dividido entre a lealdade que devo
Á Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fóra,
E á sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro. [...]

Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
Ainda que não more nella; [...]
Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta [...].
(PESSOA, 2014: 199-201)

Tabaccheria (trad. di Antonio Tabucchi)

[...]
Finestre della mia camera [...],
date sul mistero di una strada attraversata costantemente da gente,
su una strada inaccessibile a tutti i pensieri,
reale, impossibilmente reale, certa, sconosciutamente certa,
col mistero delle cose sotto le pietre e gli esseri, [...]

La fila di vagoni di un treno, e una partenza fischiata
dal dentro della mia testa,
e una scossa dei miei nervi e uno scricchiolio di ossa nell'avvio.

Oggi sono perplesso, come chi ha pensato e trovato e scordato.
Oggi sono diviso fra la lealtà che devo
alla Tabaccheria dirimpetto, come cosa reale dal di fuori,
e alla sensazione che tutto è sogno, come cosa reale dal di dentro. [...]

Ma sono, e forse resterò sempre, quello della mansarda,
anche se non ci abito;
sarò sempre quello che si aspettò gli aprissero la porta in una parete senza porta [...].
(PESSOA, 1993: 199-203)

Stando alla testimonianza dell'intellettuale italiano, sarà l'incontro casuale con questa poesia, letta in una traduzione francese, a essere determinante per la sua vita e la sua carriera. Sarebbe stato grazie allo shock prodotto dalla nuova atmosfera e dalla visione originale del mondo in essa contenuta che avrebbe iniziato a imparare il portoghese: "S'il y a un poète qui a écrit un poème si magnifique, il faut que j'apprenne sa langue" [Se esiste un poeta che ha scritto una poesia così straordinaria, bisogna che io impari la sua lingua] (COLUSSO, 1994). Sarebbe stato grazie alla scoperta di Pessoa che Tabucchi sarebbe poi diventato professore di lingua e letteratura portoghese, e persino grazie a lui che avrebbe acquisito fiducia nel suo proprio potenziale creativo che lo avrebbe spinto a scrivere.

2. Lo scrittore come ladro di parole di altri scrittori

C'è un punto in cui la scrittura del narratore Tabucchi incontra, o forse addirittura imita, quella di Pessoa: entrambe le scritture sono scritture impregnate di altri testi, che giocano con un'abbondanza di riferimenti culturali e di citazioni, sottintesi e allusioni ad altri autori – cioè entrambe le scritture sono altamente e apertamente intertestuali. Dove Pessoa sogna una scrittura che riunisca “tutte le letterature”, come scrive in una nota del 1915 (PESSOA, 2009: 70), Tabucchi, per spiegare il suo metodo di lavoro, si esprimeva così in un documentario del 2002: “L'écrivain est un voleur, il est toujours à l'écoute, se souvient de la littérature qu'il a lue, des romans, des récits, parfois inconsciemment. Le langage transite dans un autre langage” [*Lo scrittore è un ladro, sta sempre ad ascoltare, ricordando la letteratura che ha letto, i romanzi, le storie, a volte inconsciamente. La lingua transita in un'altra lingua*] (SEBESTIK, 2002). Tuttavia, se il dialogo dell'opera di Pessoa con altri testi sembra variare all'infinito, l'opera di Tabucchi, sebbene sia anch'essa disseminata di molteplici allusioni letterarie e artistiche, è attraversata da un riferimento costante: Pessoa. Tabucchi è di fatto prima di tutto un ladro di parole, frasi e motivi appartenenti a Pessoa, e la sua attività di traduttore e critico dello scrittore portoghese ha dato naturalmente una complessità particolare a questi riferimenti. C'è difatti nella sua opera tutta una rete di tracce che rimandano a Pessoa, tracce manifeste e visibili, ma anche tracce indirette, persino nascoste, che sono accessibili solo al lettore colto buon conoscitore di Pessoa. Tutto accade come se la menzione implicita o esplicita di Pessoa nella sua opera fosse un passaggio obbligato per la sua attività letteraria.

Che l'ombra di Pessoa sia aleggi sull'opera di Tabucchi naturalmente non è sfuggito alla critica (cf. tra gli altri, IOVINELLI, 2004; LAUPEN, 2005), che ha voluto soprattutto vedere, in questa onnipresente presenza di allusioni a Pessoa, un tentativo di rendere omaggio a ciò che non ha mai smesso di suscitare il fascino di Tabucchi per Pessoa, ovvero l'invenzione dell'eteronimia – sulla quale del resto Tabucchi fornisce molte riflessioni anche nei suoi saggi, come dimostra il suo commento probabilmente più noto su Pessoa:

Con Pessoa una delle grandi preoccupazioni della letteratura della nostra epoca, l'Io, entra in scena e comincia a parlare di sé, comincia a riflettere su di sé. Attraverso un'impostazione meticolosa, da referto psicoanalitico, l'eteronimia non è altro che la vistosa traduzione in letteratura di tutti quegli uomini che un uomo intelligente e lucido sospetta di essere.

(TABUCCHI, 2019:17)

Mettere in scena Pessoa e i suoi eteronimi nella sua opera narrativa e teatrale avrebbe permesso a Tabucchi di aggiungere la propria interpretazione al fenomeno, mentre, in generale, ogni cenno a Pessoa nella sua produzione letteraria sarebbe stato un modo erudito di insistere sulla ricerca di sé e l'offuscamento dell'identità dei suoi stessi protagonisti (Cf. per esempio LINDENBERG, 2000: 204).

Questa interpretazione degli echi di Pessoa nell'opera di Tabucchi ha innegabilmente un senso. Tuttavia, a nostro avviso, è incompleta, o meglio, richiede di essere approfondita in diverse direzioni. L'esame delle origini dell'interesse di Tabucchi per Pessoa, vale a dire la sua lettura di "Tabacaria", ha dimostrato che il suo entusiasmo di fronte a questa poesia era dovuto alla rivelazione di un altro modo di vedere e sentire il mondo. Il soggetto che guarda per strada ha indubbiamente un'identità incerta fluttuante tra il tutto e il nulla ("non sono niente", "Penso di essere tante cose", cf. PESSOA, 1993; 199 e 201), ma ciò che veramente coglie Tabucchi è un "qualcosa" senza precedenti nello stato emotivo dell'io lirico. Se la lettura di questa poesia ha portato Tabucchi ad andare a Lisbona per imparare il portoghese, forse è stato per il desiderio di capire la cultura che rende possibili e coltiva tali emozioni, di conoscere i concetti usati per designarle, e una volta decodificate queste emozioni, di familiarizzarsi con esse ed esplorare tutte le loro possibilità attraverso il linguaggio stesso che le ha concettualizzate. Leggendo questa poesia, Tabucchi si è reso conto che la realtà sentimentale in essa rappresentata non raggiunge un livello di emotività universale, e che è legata a una specifica realtà storica e culturale, che ammette probabilmente con difficoltà una trasposizione in un'altra lingua e cultura.

Sulla scia di queste osservazioni formuliamo l'ipotesi che l'intertestualità pessoana in Tabucchi non sia solo l'espressione della sua fascinazione per l'eteronimia, ma anche per le nuove emozioni scoperte nell'opera di Pessoa, e che essa quindi si manifesta anche come intertestualità emotiva. Per esaminare come una tale intertestualità "emozionale" con i testi di Pessoa potrebbe funzionare, prenderò come base la teoria che Gérard Genette espone nel suo libro *Palimpsesti*, in cui fornisce una tipologia generale della "transtestualità", cioè una tipologia delle possibili relazioni tra un dato testo e altri testi. Genette identifica cinque categorie "transtestuali": l'intertestualità, l'ipertestualità, la paratestualità, la metatestualità e l'architestualità (GENETTE, 1982: 7-14). Svilupperò solo le prime due categorie (che, tra l'altro, prima del suo lavoro rientravano entrambe nel concetto unico dell'"intertestualità"), perché solo queste si riferiscono ai modi in cui un testo "ricicla", ovvero riutilizza elementi di un testo o di vari testi di un altro autore. La preferenza data a Genette rispetto ad altre definizioni si spiega con il fatto che prende in considerazione solo i testi le cui relazioni non sono arbitrarie e non possono essere messe in discussione. Per Genette, l'intertestualità, e la transtestualità in generale, tratta quindi fatti testuali precisi e diventa un concetto critico operativo.

3. Intertestualità pessoana nel "Gioco del rovescio"

La prima categoria di transtestualità è l'intertestualità in senso stretto, che Genette definisce come una relazione di "co-presenza" secondo cui un testo A (nel nostro caso sarà un testo di Pessoa) può essere riconosciuto all'interno di un testo B (nel

nostro caso sarà un testo di Tabucchi) sotto la forma di citazioni o allusioni, che possono essere esplicite o no (GENETTE, 1982: 8). Sebbene si possano citare molti esempi della presenza di elementi dell'opera di Pessoa in quella di Tabucchi, ce n'è uno particolarmente eloquente perché è interamente costruito sulla base di una grande abbondanza di riferimenti e citazioni di Pessoa: è il racconto "Il gioco del rovescio" (1981), contenuto nella raccolta di storie eponima.

La vicenda si svolge durante la dittatura in Portogallo. Il narratore protagonista, un italiano, ha accettato la missione di portare denaro a Lisbona alle famiglie di due scrittori arrestati. La parola d'ordine da pronunciare affinché la donna a cui deve dare i soldi lo riconosca è la seguente: "È uscita una nuova traduzione di Fernando Pessoa" (TABUCCHI, 2004: 19). Questa donna, Maria do Carmo, che diventa l'amante del narratore, è di fatto una profonda ammiratrice di Pessoa. Quando camminano insieme nella città di Lisbona, preferisce seguire un percorso che lei chiama "fernandino", cioè passare per i luoghi frequentati dai vari eteronimi di Pessoa e ampiamente descritti nei loro testi: "Facciamo un itinerario fernandino. Questi erano i luoghi prediletti di Bernardo Soares, aiutante contabile nella città di Lisbona, semieteronimo per definizione, era qui che faceva la sua metafisica, in queste botteghe di barbiere. A quell'ora la Baixa era affollata di gente frettolosa e vociante". E, poche righe dopo: "Questa è già una zona di Álvaro de Campos, in poche strade siamo passati da un eteronimo all'altro" (TABUCCHI, 2004: 12-13). Se i protagonisti di questo racconto camminano sulla scia degli eteronimi di Pessoa, Maria do Carmo rende queste passeggiate ancora più pregnanti recitando le loro poesie. Quando i due amici sono sul molo, lei recita qualche verso dell'*Ode Marittima*, "il passo in cui il piccolo piroscampo disegna la sua sagoma all'orizzonte e Campos sente un volano che comincia a ruotare dentro il suo petto" (TABUCCHI, 2004: 13). Quando si fermano al belvedere di Santa Lucia, Maria do Carmo "diceva *Lisbon revisited* di Álvaro de Campos, una poesia nella quale una persona è alla stessa finestra della sua infanzia, ma non è più la stessa persona e non è più la stessa finestra, perché il tempo cambia uomini e cose" (TABUCCHI, 2004: 16). In questo testo l'intertesto pessoano è esplicitamente, fin dall'inizio e ripetutamente, richiamato da Tabucchi attraverso il discorso di Maria do Carmo – un'intertestualità che mette in luce l'eteronimia pessoana e valorizza la poesia di Álvaro de Campos.

3.1. La *saudade*

Ma c'è dell'altro: in questo contesto, dove il discorso è saturo di riferimenti a Pessoa e a due dei suoi eteronimi, altre associazioni a questi e al poeta portoghese vengono automaticamente fatte a livello degli stati d'animo e delle sensazioni provate dai protagonisti – le cui descrizioni assomigliano stranamente a quelle di Soares nel *Libro dell'inquietudine* e di Álvaro de Campos nella sua poesia – senza che sia possibile affermare immediatamente se si tratta di intertestualità o solo di

somiglianze casuali. Questo accade per esempio, quando attraversando il confine Spagna-Portogallo in treno e dopo avere notato che “dal finestrino si vedevano le luci della cittadina di frontiera”, il narratore dichiara di provare una sensazione strana, così formulata “come se dall’alto stessi a guardare un altro me stesso” (TABUCCHI, 2004: 13-14). Questa impressione di essere due persone, una che osserva l’altra senza sapere quale dei due è il vero “io”, è tipica sia del semieteronimo Soares sia dell’eteronimo Alvaro. “Assisto a mim. Presenceio-me. As minhas sensações passam deante de não sei que olhar meu como cousas externas” (PESSOA, 2017: 62) [Assisto a me stesso. Presenzio a me stesso. Le mie sensazioni passano di fronte a chissà quale mio sguardo come cose estranee] (PESSOA, 2011: 96)⁴, dice Soares. “Hoje estou como se esse tivesse sido outro” (PESSOA, 2014: 272), “Oggi sono come se fossi un altro” esprime l’io lirico di una poesia di Alvaro.

Questo tipo di sensazione si ripete nelle pagine seguenti, in modo notevolmente sviluppato. Dopo la morte di Maria do Carmo, e dopo aver appreso dal marito che lei “riceveva molte traduzioni [di Pessoa] dall’estero” (il che significa che tutti gli stranieri che le portavano denaro per le famiglie colpite dalla durezza del regime erano in realtà suoi amanti), il narratore subisce un nuovo effetto di straniamento da se stesso che porta a uno sdoppiamento, ulteriormente rafforzato da un importante spostamento temporale e spaziale, mentre al sentimento vissuto dal narratore viene dato un nome, la *saudade*:

Dalla finestra arrivò il suono di una sirena [...]. Sentii un enorme desiderio di essere uno di quei passeggeri di quella nave, di entrare nel porto di una città sconosciuta che si chiamava Lisbona e di dover chiamare al telefono una donna sconosciuta per dirle che era uscita una nova traduzione di Fernando Pessoa, e quella donna si chiamava Maria do Carmo [...] e io sapevo già tutto questo, ma quel passeggero che ero io e che guardava Lisbona dal parapetto della nave non lo sapeva ancora e tutto sarebbe stato per lui nuovo e identico. E questa era Saudade.

(TABUCCHI, 2004: 22)

Cioè: è definita come *saudade* la visione di una situazione del passato, magari effettivamente vissuta, ma più probabilmente un po’ o persino completamente diversa, che si manifesta all’improvviso come oggetto del desiderio e si sovrappone alla situazione attuale.

Ma non è tutto: questa volta si conferma la nostra intuizione di un legame con Pessoa. Non perché Pessoa sia menzionato in questo passaggio, dato che questa menzione si riferisce all’oggetto del discorso e non all’esperienza emotiva del narratore; ma perché la *saudade* era stata precedentemente definita da Maria do

⁴ Il riferimento del testo del *Livro do desassossego* è l’edizione Pizarro del 2017. Per quanto riguarda la traduzione italiana, utilizzo, ovunque corrispondano i testi, quella di Tabucchi (realizzata nel 1991). Quando si tratta di una citazione che non compare in Tabucchi, mi riferisco alla versione di Tocco (2011).

Carmo come una categoria dello spirito che solo i Portoghesi possono sentire, “lo ha detto un grande poeta”, e questo “grande poeta” è naturalmente Pessoa (TABUCCHI, 2004: 12). In questo contesto, diventa chiaro che ogni volta che compare la parola *saudade*, anche Pessoa è presente sullo sfondo, poiché è lui che sembra animare e dare vita a questa parola portoghese che non è stata tradotta da Tabucchi.

3.2. La *saudade* e la nostalgia: definizioni

Questa associazione del termine a Pessoa, che sembra ovvia alla protagonista di Tabucchi che arriva addirittura a sostenere che il poeta avrebbe caratterizzato la *saudade* come sentimento tipicamente portoghese, è basata su una realtà o è pura fantasia, inventata per le esigenze della finzione?

La parola portoghese *saudade* è spesso presentata come un equivalente approssimativo della parola “nostalgia”, una parola composta da due parole greche (*nostos* = ritorno a casa, *algos* = dolore) e che viene utilizzata nella maggior parte delle lingue europee e persino in portoghese (*nostalgia*). La parola “nostalgia”, pur dando un’impressione di antichità, è tuttavia relativamente recente, poiché è stata coniata alla fine del XVII secolo dal medico svizzero Johannes Hoffer sulla base della parola svizzero-tedesca *Heimweh*: originariamente si riferiva alla malattia dei soldati svizzeri che prestavano servizio come mercenari all’estero e sentivano la mancanza del loro paese (CASSIN, 2015: 16-19; GERSCHMANN, 1975: 83-84), ed è solo gradualmente che la parola è arrivata a designare un’emozione o uno stato d’animo che non è più patologico.

La parola *saudade*, è vero, ha molti tratti semantici in comune con la nostalgia: come essa, è un concetto emotivo usato per esprimere assenza e sradicamento. Il termine è tuttavia molto più antico: esiste già nella poesia portoghese nel XIII secolo, ma viene utilizzato principalmente a partire dal XV secolo per caratterizzare l’esperienza portoghese del viaggio e dell’esilio, legata alle scoperte coloniali e alle migrazioni. Etimologicamente, la *saudade* deriva da *solus*, “solo”, “isolato”, “solitario”, ed è associata all’influenza di *salutare*, “salutare”, che deriva da *salus*, la “salute”. *Saudade* indica quindi allo stesso tempo una sofferenza dovuta allo stato di solitudine e di allontanamento dalla propria patria e dalla propria casa, un saluto a ciò che manca e una gioia di fronte alla promessa di tornare a casa, che significa anche un ritorno alla salute (cf. BRAZ, 2006: 105). La *saudade* non è quindi un’esperienza emotiva negativa a tutti gli effetti come la nostalgia, ma consiste in una tensione tra tristezza e gioia, dolore e speranza, privazione e desiderio di colmarla.

La storia dell’uso di questo termine spiega che la *saudade* è elevata dai portoghesi al rango di tesoro culturale, che è rivendicata come una “realtà culturale e un fatto linguistico proprio [al Portogallo] e che non trova in nessun’altra cultura un equivalente” (BRAZ, 2006: 101; vedere anche GEORGI, 2014). Sembra che la comunità linguistica internazionale abbia seguito i Portoghesi su questo punto: i dizionari

stranieri che cercano di definire la parola insistono sulla difficoltà di tradurla, e *saudade* è per esempio indicizzato dal dizionario di Barbara CASSIN (2004: 1115-1117) come in traducibile. Non sorprende, quindi, che Tabucchi abbia mantenuto il termine originale portoghese in questo racconto; più sorprendente è che l'abbia tradotta con "nostalgia" nel *Libro dell'inquietudine* (come vedremo più avanti).

3.3. La *saudade* e il *saudosismo*

In letteratura, la parola assume particolare importanza in un movimento letterario fondato a Porto nel 1910 da Teixeira de Pascoaes, chiamato *saudosismo*, e interamente basato sulla valorizzazione di questo concetto emozionale. Il 1910 è l'anno della caduta della monarchia e segna il culmine di una lunga traiettoria di decadenza del Portogallo come impero coloniale, iniziata nel 1808 con l'invasione napoleonica della penisola iberica e segnata dal terribile ultimatum britannico del 1890. Dal punto di vista culturale il Portogallo è in ritardo rispetto al resto dell'Europa, il paese si sente escluso, ed è in questo clima di risentimento e di doloroso complesso d'inferiorità che Pascoaes ha l'idea di incoraggiare culturalmente il suo popolo con quello che è l'oggetto stesso della sua demoralizzazione. La sua emarginazione, piuttosto che essere oggetto di lamenti, deve al contrario essere percepita come un motivo di orgoglio. Testimonia il destino eccezionale del Portogallo, che è la "Patria della Saudade": "Pascoaes ci conferisce e si conferisce lo statuto di Popolo-Saudoso, ossia, di popolo che sente in tutto quello che tocca l'ombra dell'illusione e della morte, pur reclamando all'una e all'altra la promessa della vita" (LOURENÇO, 2006: 170).

Il *saudosismo*, il cui organo di espressione è la rivista *A Águia* (*L'Aquila*), può essere quindi definito come un programma di celebrazione dello status marginale del Portogallo grazie alla valorizzazione della *saudade*, elevata a rango di emozione nazionale divenuta vera visione del mondo, oltre che grazie al rifiuto di qualsiasi influenza straniera, perché percepita come denazionalizzante. Il Portogallo è certamente esiliato dall'Europa perché esiliato dalla sua gloriosa storia che non ha portato il paese a quello che avrebbe dovuto essere, e questo stato di cose non può che generare rimpianto; ma questo sentimento di incompletezza non è negativo poiché innesca un ricordo foriero di un glorioso futuro segnato in particolare dal ritorno del Re Sebastiano⁵. Pessoa, pur essendo in certi momenti della sua vita un convinto "sebastianista", si sente del tutto in disaccordo con i progetti della rivista di Pascoaes, a causa della sua dimensione decisamente nazionalista e tradizionalista, e se vi pubblica alcuni articoli, se ne allontana rapidamente per fondare una rivista

⁵ Sebastiano I fu Re del Portogallo dal 1557 al 1578. Morì nella battaglia di Alcazarquivir. Il suo corpo non fu mai trovato, e questo ha dato vita alla leggenda del suo ritorno in un futuro indefinito. Il *sebastianismo* indica un messianismo basato sull'attesa di questo Re e sulla credenza che sarà capace di ridare al Portogallo il suo splendore passato.

con una dimensione cosmopolita e internazionalista (è vero di breve durata), *Orpheu* (1915).

3.4. La *saudade* di Pessoa

Resta il fatto che se esaminiamo il suo lavoro, Pessoa fa un ampio uso del termine *saudade*, e talvolta anche nel senso dei saudosisti, come si evince dal suo lungo poema nazionale *Mensagem* [Messaggio] (1934), dove la parola è legata ad un'aspettativa e ad una speranza per il ritorno del Re Sebastiano, destinato a ridare gloria, protezione e potere al Portogallo (cf. PESSOA, 1989: 106 e 131). In generale, però, lo usa in un modo che priva la parola di qualsiasi dimensione nazionale e collettiva: il sentimento di esilio in relazione al paese natale o in relazione a ciò che era il paese natale in un passato che si riattiva, si trasforma in un sentimento di esilio rispetto a se stessi - che corrisponde anche all'uso che ne fa Tabucchi nel "Gioco del Rovescio".

È il caso nella famosa "Oda Marítima" [*Ode marittima*] di Álvaro de Campos, che peraltro non solo viene citata e recitata da Maria do Carmo, ma sembra essere stata interiorizzata dal suo amante, che ne riproduce un "atto" verso la fine del racconto. La strofa dell'Ode di Campos che evoca la *saudade*, infatti, presenta elementi che si trovano così come sono in un attacco di *saudade* del narratore del "Gioco": la stessa presenza di una finestra destinata senza dubbio a favorire la fuga dell'immaginazione verso altri luoghi e altri tempi, la stessa immagine di una nave che apre uno spazio tra lui e la banchina (salvo che quella di Tabucchi arriva, mentre quella di Campos se ne va), lo stesso sdoppiamento dell'io lirico che è improvvisamente confrontato con il ricordo vivo di "un'altra persona che fosse misteriosamente mia" e che si troverebbe in quella barca:

Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!
 E quando o navio larga do cais
 E se repara de repente que se abriu um espaço
 Entre o cais e o navio,
 Vem-me, não sei porquê, uma angústia recente,
 Uma névoa de sentimentos de tristeza
 Que brilha ao sol das minhas angústias relvadas
 Como a primeira janela onde a madrugada bate,
 E me envolve como uma recordação duma outra pessoa
 Que fôsse misteriosamente minha
 Ah, quem sabe, quem sabe,
 Se não parti outrora, antes de mim,
 Dum cais [...].

(PESSOA, 2014: 73-74)

[Ah, ogni molo è una nostalgia di pietra!
 E quando la nave salpa dal molo
 e ci si avvede all'improvviso che si è aperto uno spazio
 tra il molo e la nave,
 mi viene, non so perché, un'angoscia recente,
 una nebbia di sentimenti di tristezza
 che brilla al sole delle mie angosce ingiardinate
 come la prima finestra su cui batte l'alba,
 e mi avvolge come un ricordo di un'altra persona
 che fosse misteriosamente mia.
 Ah, chissà, chissà,
 se non sono partito un tempo, prima di me,
 da un molo (...).]

(PESSOA, 1993: 69)

Nella *saudade* rappresentata da Pessoa, l'individuo non solo ricorda con rammarico ciò che era, ciò che aveva, ciò che faceva nel passato, ma anche immagina ciò che non era, ciò che non aveva, ciò che non faceva, e che si permette di considerare con lo stesso grado di realtà del reale. Il risultato è che l'individuo si percepisce come una coscienza intercalare, come un "intervallo entre uma realidade e outra realidade", un "intervallo entre o que sou e o que não sou" (PESSOA, 2017: 256 e 358) [intervallo fra una realtà e un'altra realtà; intervallo fra ciò che sono e ciò che non sono] (PESSOA, 1991: 64 e 56), come uno spazio di vuoto tra un sé presente e un sé passato, creato come un altro sé che diventa oggetto del desiderio e che, di conseguenza, appartiene anche al futuro.

Gli elementi di gioia mescolati a quelli di tristezza, che sono consustanziali alla definizione della *saudade*, sono mantenuti anche da Pessoa: il vocabolario che si riferisce alle sensazioni dolorose è punteggiato, qua e là, di fenditure di luce e di speranza (vedi "brilha", "sol").

L'esperienza della *saudade* è rappresentata nello stesso modo in tutto *Il libro dell'inquietudine*. Così Soares, mentre il suo capo Vasques è ancora vivo nel presente, pensa a lui nel futuro, cioè quando sarà già morto, il che gli permette di rimpiangerlo e di ricordare in anticipo gli aspetti positivi di lavorare con lui che non avranno avuto luogo: "Seja onde estiver, recordarei com saudade o patrão Vasques, o escriptorio da Rua dos Douradores, e a monotonia da vida quotidiana será para mim como a recordação dos amores que me não foram advindos, ou dos triumphos que não haveriam de ser meus" (PESSOA, 2017: 423) [Dovunque sia, proverò nostalgia (saudade) per il mio capo, il signor Vasques, per questa stanza di Rua dos Douradores. E la monotonia della vita quotidiana sarà per me come il ricordo degli amori che non ebbi, o dei trionfi che non sarebbero stati miei] (PESSOA, 1991: 28-29). Così ancora, Soares evoca sua madre, di cui non ha ricordi, per immaginare cosa sarebbe diventato se si fosse ricordato di lei: sperimenta una "saudade inutil dos beijos, de que me não lembro" (PESSOA, 2017: 432) [nostalgia (saudade) inutile dei baci che non ricordo] (PESSOA, 1991:

156) ed “è a saudade do outro que eu poderia ter sido que me dispersa e sobressalta! Quem outro seria eu se me tivessem dado carinho do que vem desde o ventre até aos beijos na cara pequena?” (PESSOA, 2017: 432) [è la nostalgia (saudade) dell'altro che avrei potuto essere che mi perde e mi allarma! Chi altro sarei se mi avessero dato quella tenerezza che dal grembo sale ai baci del volto di un bambino?] (PESSOA, 1991: 156). Uno degli esempi più significativi di *saudade* è senza dubbio quello in cui egli racconta in diverse pagine e dettagliatamente in un “Viaggio mai compiuto”, *Viagem nunca feita*. Sulle navi su cui non è mai stato, riceve notizie che rinviano a sogni di Indie impossibili: “E, ao ouvir fallar d'essas terras tinhamos importunamente saudades da nossa, só, naturalmente, porque essa nossa terra não era terra nenhuma” (PESSOA, 2017: 65) [E, sentendo parlare di queste terre, sentivamo inopportunamente nostalgia (saudade) della nostra, naturalmente solo perché questa nostra terra non era nessuna terra] (PESSOA, 2011: 100). Notiamo *en passant* che questo testo ha direttamente ispirato Tabucchi nel suo racconto sotto forma di lettera scritta all'amica da un'amante ingannato “Libri mai scritti, viaggi mai fatti” (TABUCCHI, 2003: 135-151), la cui prima frase è “Ti ricordi quando non siamo andati a Samarcanda?” (Samarcanda è anche la città che Soares sogna di visitare, cf. PESSOA, 2017: 251). In questa lettera, che riproduce la situazione della *saudade* vissuta dal narratore del frammento “Viaggio mai compiuto”, Tabucchi dà una definizione della *saudade* senza menzionare la parola, e la rende il risultato dell'attività combinata della memoria e dell'immaginazione:

La memoria rievoca il vissuto, è precisa, esatta, implacabile, ma non produce niente di nuovo: è questo il suo limite. L'immaginazione, invece, non può evocare niente, perché non può ricordare, ed è questo il suo limite: ma in compenso produce il nuovo, un qualcosa che prima non c'era, che non c'è mai stato. Perciò utilizzo queste due facoltà che possono aiutarsi mutualmente e vengo a rievocarti quel nostro viaggio a Samarcanda che non facemmo ma che immaginammo nei più esatti dettagli.

(TABUCCHI, 2003: 141)

3.5. La *saudade* di Tabucchi

La *saudade*, sia in Pessoa che in Tabucchi, appare quindi come un sentimento di incompiutezza che cerca un supplemento di vita nel passato non solo per recuperarlo con la memoria, ma anche per reinventarlo, per ricrearlo con l'immaginazione: “il intègre l'inaccompli comme ingrédient d'une esthétique mystérieuse où la présence meurt dans une absence qui palpité” (ABBRUGIATI, 2011: 100) [integrando l'incompiuto come ingrediente di un'estetica misteriosa dove la presenza muore in un'assenza palpitante]. Oppure, con le parole di Eduardo Lourenço: la *saudade* serve a rendere reale l'evanescente “attraverso una specie di rimemorazione creativa, l'unica che può conferire a ciò che ormai non esiste una pienezza *à rebours*” (LOURENÇO, 2006: 169). L'uso dell'espressione “à rebours” da parte di Lourenço non

può che sfidarci e invitarci a tornare di nuovo alla storia di Tabucchi, che vi fa allusione proprio nel titolo "Gioco del rovescio". Che cosa designa questo rovescio in Tabucchi, e qual è il suo rapporto con la *saudade*, se ce n'è uno?

"Rovescio" è la parola preferita di Maria do Carmo, veramente ossessionata da quello che lei chiama "il gioco del rovescio". Tutto sarebbe iniziato durante la sua infanzia a Buenos Aires, dove giocava con altri bambini a chi era in grado di dire certe parole iniziando dalla loro fine (una specie di *verlan*), ma nel mondo degli adulti continua a divertirsi volendo sempre vedere il rovescio delle cose: "Viviamo questa vita come se fosse un *revés*, per esempio stanotte, tu devi pensare che sei me e che stai stringendo te fra le tue braccia, io penso di essere te che sto stringendo me fra le mie braccia" (TABUCCHI, 2004: 17). Tuttavia, anche in questo caso e come per la *saudade*, Maria do Carmo dichiara senza spiegazioni che Pessoa è la perfetta incarnazione di questa modalità del "a rovescio". "Pessoa è un genio perché ha capito il risvolto delle cose, del reale e dell'immaginario, la sua poesia è un *juego del revés*" (TABUCCHI, 2004: 13). Dobbiamo aspettare la scena dell'estraniamento del narratore per capire questo modo di caratterizzare Pessoa: quello che il narratore dice di sperimentare durante il suo strano sdoppiamento, come abbiamo visto, è la *saudade*. Ma aggiunge ancora: "A suo modo, anch'essa era un rovescio" (TABUCCHI, 2004: 23). La *saudade*, evocata da Maria do Carmo, e il gioco del rovescio, di cui lei vede una realizzazione poetica in riferimento a Pessoa, riescono finalmente qui a incontrarsi. Lourenço e Tabucchi, l'uno nelle sue riflessioni sulla *saudade*, l'altro in una storia che rappresenta personaggi in preda alla *saudade*, hanno avuto la stessa intuizione più o meno nello stesso momento facendo dell' "a rovescio" un elemento essenziale della *saudade*.

Quindi questa storia, sebbene nulla sia preannunciato dal suo titolo di "Gioco del rovescio", è in realtà un immenso atto di riverenza a Pessoa. Mette in scena una intertestualità focalizzata in modo molto visibile sull'allusioni all'opera degli eteronimi Soares e Campos, che viene lodata più e più volte dall'amante del narratore; ma mette anche in scena, come in contrappunto e in un modo meno immediatamente visibile, un'intertestualità incentrata su un'esperienza emozionale che scorre come un filo rosso attraverso tutta l'opera di Pessoa: la *saudade*. La *saudade* di Pessoa, e per estensione la *saudade* di Tabucchi, è spesso favorita dalla presenza di una finestra aperta che a volte permette di guardare in lontananza (lontananza spaziale che diventa anche temporale), a volte di riflettersi nel vetro, e porta in entrambi i casi ad una duplicazione fantastica (deformata) dell'individuo che sta guardando: l'io lirico guarda l'io che avrebbe desiderato essere o ancora l'io che avrebbe potuto essere se alcune circostanze nella sua vita fossero state diverse, e finisce per credere che esiste o esisterà realmente. Questa *saudade*, Tabucchi la spiega con parole sue dicendo che è una percezione basata su un "gioco del rovescio".

4. Iperestualità: *Requiem* e *Il libro dell'inquietudine*

Se l'intertestualità in senso stretto, come definita da Genette, è un concetto molto utile per esaminare il modo in cui Tabucchi ricicla certe ossessioni (eteronimi) e stati emotivi (*saudade*) rappresentati nei testi di Pessoa per integrarli nella propria opera, la categoria chiamata da Genette "iperestualità" (da altri teorici come Kristeva o Barthes, è chiamata anche intertestualità) mi sembra valida anche per definire un modo di Tabucchi di riutilizzare elementi di un testo di Pessoa. L'iperestualità designa una relazione di "derivazione" trasformazionale, secondo la quale un testo B (definito da Genette "ipertesto", che nel nostro caso corrisponde a un testo di Tabucchi) può essere riconosciuto come trasformazione di un testo A (l'ipotesto, nel nostro caso un testo di Pessoa), come è nei casi estremi della parodia, del pastiche o dell'imitazione (GENETTE, 1982: 11-12). L'iperestualità implica che il testo B non sarebbe potuto esistere senza A, ciò che non è necessariamente il caso dell'intertestualità in senso stretto. Il "Gioco del rovescio", per esempio, sarebbe rimasto il "Gioco del rovescio" anche senza tutte le allusioni a Pessoa e senza menzione della *saudade*.

Questa definizione mi sembra applicabile ad almeno un testo di Tabucchi nella sua relazione con un testo di Pessoa. Vorrei qui sostenere la tesi che il racconto *Requiem* di Tabucchi, scritto nel 1991, non si accontenta di essere un omaggio a Pessoa per mezzo di allusioni concrete al suo lavoro e alla sua persona – come del resto la maggior parte della sua opera –, ma è ancora un modo per riscrivere il *Livro do Desassossego*, cioè *Il libro dell'inquietudine*, scritto dal 1914 al 1935. Vorrei dimostrare in particolare che se l'emozione della *saudade*, descritta in molti testi di Pessoa, ha esercitato un'influenza sul "Gioco del rovescio" – le emozioni (ancora da determinare) dell'ipotesto *Il libro dell'inquietudine* sono anche gli elementi chiave per l'elaborazione dell'ipertesto *Requiem*.

4.1. Elementi di confronto tra *Requiem* e *Il libro dell'inquietudine*

A prima vista, non c'è nulla di più vario di questi due testi. Il testo di Pessoa è un libro di un certo spessore, composto da una serie di frammenti, e che dà l'impressione di essere molto ripetitivo e per così dire "impantanato" (è definito dall'autore stesso come una "autobiografia priva di avvenimenti") – mentre il testo di Tabucchi si presenta come un piccolo romanzo che procede ad un certo ritmo e contiene una dinamica interna. Questo tuttavia è vero solo a prima vista: già dalla prima lettura emergono rapidamente alcuni punti in comune tra i due testi, sia nella forma che nel contenuto.

Un primo punto di somiglianza riguarda la concezione delle opere: nonostante la loro presentazione diversa, i due testi possono essere qualificati come opere "aperte", "mobili", o addirittura "infinite", nel senso dato a questi termini da

Umberto Eco (ECO, 2006). La sequenza dei frammenti di cui è composto *Il libro dell'inquietudine* così come la distribuzione dei capitoli nel *Requiem* sembrano essere organizzati in modo gratuito e casuale: a parte il primo frammento del *Libro* (prefazione) e il primo e l'ultimo capitolo del *Requiem*, i frammenti e i capitoli non hanno un posto determinato secondo il criterio della necessità, poiché la loro successione non risponde ad alcuna logica narrativa, ma si svolge secondo una poetica della discontinuità che si aggiunge a una poetica della interruzione (riflessioni e dialoghi spesso bruscamente interrotti alla fine dei capitoli di Tabucchi e dei frammenti di Pessoa). Ciò significa che potrebbero, in pratica, prestarsi a un gioco di permutazioni e inversioni, se non consentire l'inserimento di nuovi frammenti e capitoli dello stesso tipo senza che il significato o l'effetto dell'insieme ne risentano – un'esperienza, inoltre, a cui si sono dati i molteplici editori dell'opera di Pessoa pubblicando ogni volta diverse versioni del *Libro* (inversione di ordine, aggiunta o rimozione di frammenti); esperimento che in teoria potrebbe essere tentato anche con il *Requiem* di Tabucchi, sebbene su scala molto più ridotta e in maniera che sarebbe più trasgressiva poiché, a differenza di Pessoa, Tabucchi pubblicava il suo lavoro fissando l'ordine dei capitoli, per quanto arbitrario esso fosse. Per inciso, se giochiamo qui con l'onomastica (cosa che Pessoa amava fare, come mostrato per esempio da GREEN, 2015) e attiviamo semanticamente i cognomi (che di per sé sono naturalmente immotivati) degli scrittori, è divertente notare che entrambi contengono un'etimologia che corrisponde a questa estetica. Tabucchi-buchi e Pessoa-nessuno (cf. "personne", traduzione in francese del nome "pessoa", significa non solo "qualcuno", "persona" – dal latino *persona* –, ma anche "nessuno"⁶) sono cognomi che esprimono il buco, l'interstizio, l'instabilità.

Il secondo elemento degno di attenzione dal punto di vista della forma è naturalmente la lingua. *Requiem* è un libro particolare, eccezionale nell'opera di Tabucchi, perché è l'unico scritto in portoghese – dunque scritto nella stessa lingua del *Libro dell'inquietudine*. La "Nota" di Tabucchi all'inizio del libro è interamente dedicata al tentativo che fa lui stesso per capire questo fatto. La spiegazione iniziale non vale molto, perché è lapalissiano e quindi non spiega niente: "una storia come questa [ha] potuto essere scritta solo in portoghese e basta" (TABUCCHI, 1995: 7). La spiegazione finale ha senso, ma è ordinaria: "questo libro è un omaggio ad un paese che io ho adottato e che mi ha adottato a sua volta, ad una gente cui sono piaciuto e che, a sua volta, è piaciuta a me" (TABUCCHI, 1995: 7-8). La spiegazione più interessante è quella che si colloca tra le altre due, che riconosce che il portoghese gli permette di esprimere qualcosa di diverso dall'italiano, soprattutto nell'ambito delle emozioni e del pensiero: "Ho capito che non potevo scrivere un *Requiem* nella mia

⁶ Su questo gioco di parole, v. lo studio di PERRONE-MOISÉS (1974), analizzato da Eduardo Jorge nell'articolo "Pessoa *Tel Quel*, Pessoa *Personne*. Mutações do Pessoa de Leyla Perrone-Moisés", contenuto in questo stesso numero di *Pessoa Plural*.

lingua, e che avevo bisogno di una lingua differente: una lingua che fosse un luogo di affetto e di riflessione" (TABUCCHI, 1995: 8).

Un terzo legame fra i due testi è il gioco aperto di Tabucchi con elementi di intertestualità pessoana. Già nel primo capitolo di *Requiem* viene menzionato il *Libro dell'inquietudine*. Il narratore di Tabucchi racconta come quella mattina fosse immerso nella lettura di questo libro. Ma che sorpresa quando ne incontra dal vivo un personaggio:

Um momento, já nos encontramos em qualquer sítio [...]. Tenho uma impressão absurda, tenho ideia de o ter encontrado num livro [...]. – Tenho a impressão que o senhor tem umas manias, disse o velhote, desculpe que lhe diga, mas parece-me um pouco maníaco [...]. – Ah, agora lembro-me, você é o Cauteleiro Coxo que maçava inutilmente o Bernardo Soares.

(TABUCCHI, 1999: 7)

[Un momento, noi ci siamo già visti da qualche parte (...). Ho un'impressione assurda, l'idea d'averla incontrata dentro un libro [...] – Ho l'impressione che il signore sia un poco fissato, disse il vecchio, mi scuserà se glielo dico, ma mi pare un poco fissato (...) – Ah, adesso mi ricordo (...), lei è lo Zoppo della Lotteria che rompeva inutilmente le scatole a Bernardo Soares.]

(TABUCCHI, 1992: 16-17)

Qui abbiamo uno splendido esempio di *metalepsis* (ancora un termine di Gérard Genette), cioè di trasgressione dei livelli diegetici. Delle due l'una: O Tabucchi prende in prestito un personaggio dal *Libro dell'inquietudine* che è giustamente letto dal narratore di *Requiem*, lo fa uscire dal libro di Pessoa per trasformarlo in un personaggio a pieno titolo del proprio libro – o al contrario, è il personaggio-narratore di Tabucchi che entra nel libro di Pessoa e sostituisce Soares, narratore di questo libro – e questo vorrebbe dire che racconta *Il libro dell'inquietudine* al suo posto, ripete forse alcune delle sue esperienze (come quella di essere infastidito da Zoppo) e ne trasforma altre, quindi diventa il semieteronimo di Pessoa e si mette sotto la completa dipendenza del poeta portoghese. Questa seconda alternativa andrebbe già esattamente nella direzione della nostra ipotesi di una possibile riscrittura di Tabucchi del *Libro* di Soares-Pessoa.

Un quarto punto di connessione riguarda il tema e il luogo dell'azione. La situazione di base è la stessa: si tratta di due personaggi che vagano per la città di Lisbona, e per giunta, nello stesso quartiere, quello della Baixa, centro della città vicino al fiume, e anche quello che fu completamente distrutto dal terremoto del 1755 e ricostruito dal Marchese di Pombal. Per i due personaggi-narratori, il momento chiave, che segna anche il momento di sosta delle loro peregrinazioni attraverso la città e i loro pensieri, è quando incontrano Pessoa: Soares, per affidargli il suo manoscritto, e questo incontro è raccontato dall'ortonimo come prefazione al libro; il narratore della storia di Tabucchi, per invitarlo al ristorante e per chiacchierare con lui, in un modo molto sconnesso e frammentario, dei movimenti letterari del tempo di Pessoa (avanguardie, futurismo) e di oggi (postmodernismo),

dell'infanzia del poeta portoghese, del menù poetico del ristorante – nonché degli stati emotivi consustanziali di certi luoghi e tempi. “Quel che è davvero importante è sentire” (TABUCCHI, 1995: 125), dice il Convitato.

Tutti questi punti non sarebbero ancora sufficienti per affermare che *Requiem* sia in un modo o in un altro una riscrittura del *Libro dell'inquietudine*: in quanto tali, sono solo punti di convergenza. Ma questi punti, quando analizzati, conducono oltre e convergono in una stessa direzione: quella delle emozioni. La poetica dell'interruzione, comune a entrambe le opere, si fa espressione di certi stati emotivi; la lingua scelta da Tabucchi, il portoghese, ha lo scopo di esprimere emozioni che non poteva esprimere nella sua lingua; l'apice della discussione tra il narratore di Tabucchi e il personaggio di Pessoa è rappresentata dall'affermazione del poeta portoghese sull'importanza delle emozioni. E, proletticamente, visto che *Requiem* si conclude, e non inizia, con l'incontro con Pessoa, il narratore della storia di Tabucchi ha seguito alla lettera questa parola d'ordine, che era già quella di Soares nel *Libro*.

Ci sono difatti le emozioni che servono da filo conduttore e che sono elementi di strutturazione dei due testi – emozioni che traducono in entrambi i casi un'esperienza negativa di privazione che potremmo inglobare nella parola, intesa in senso molto generale, di paura. Anche la *saudade* avrebbe un ruolo qui? Se, come abbiamo visto, questa emozione sembra consustanziale alla città di Lisbona (che è ormai solo un'ombra di ciò che era nel passato coloniale e imperiale) ed è presente nel *Libro*, è, invece, quasi assente da *Requiem* (compare solo qua e là nei discorsi di personaggi diversi dal narratore). E anche nel *Libro*, la *saudade* non è l'emozione dominante: essa è spesso messa in ombra da un'emozione molto più sovversiva, perché minata da una agitazione continua – mentre la *saudade* è piuttosto vissuta in una calma e triste immobilità ed è sempre bilanciata da un polo più positivo (speranza, persino gioia).

4.2. Il *desassossego*: definizione

Per definire questa emozione dominante, i titoli dei due libri ci danno senza dubbio le prime chiavi. Questo è ovvio in Pessoa: *O Livro do desassossego* contiene la parola *desassossego*, una parola ancora molto rara in portoghese a cavallo fra Ottocento e Novecento – sarà Pessoa a renderla popolare. I dizionari la definiscono come una mancanza di *sossego*, di “quiete fisica e morale”. L'italiano ha tradotto questa parola con “inquietudine” (anche Tabucchi nella sua traduzione), che contiene la radice latina *quies*, che significa “riposo”, “quiete” (l'inglese e il francese hanno fatto lo stesso, usando le parole *disquiet*, *intranquillité*, a volte *inquiétude*, che vengono tutte anche della stessa radice *quies*).

Per quanto riguarda *Requiem*, sembra a prima vista riferirsi ad un campo semantico totalmente diverso da quello del *Libro dell'inquietudine*, in quanto un requiem designa una Messa per i morti. Ma se analizziamo l'etimologia, vediamo

che ci riporta alla stessa famiglia di emozioni, essendo *Requiem* composto dalla radice *quies*, ma senza la negazione. Un requiem, infatti, è un'orazione musicale per il "riposo" dei morti.

Come si manifesta questo *desassossego* nelle opere? Corrisponde più o meno all'angoscia, che può anche essere definita come un'agitazione fisica e morale, e che si trova appunto abbondantemente rappresentata nella letteratura europea a cavallo tra Ottocento e Novecento? Anche l'angoscia è un affetto relativamente "nuovo" in questo momento – nel senso che è solo dalla seconda metà dell'Ottocento che il pensiero inizia a soffermarsi su di esso e che viene distinto nettamente dalla paura a causa del carattere indeterminato e soggettivo dell'oggetto che lo provoca (la paura si avverte di fronte a qualcosa di concreto). Filosofi e sociologi (p. es. Walter Benjamin, Max Weber, Georg Simmel) hanno evidenziato che la nascita della grande città in quel periodo ha difatti portato a un cambiamento del sistema percettivo del cittadino, e per estensione a cambiamenti nei loro stati emotivi. In un ambiente in continua evoluzione, le mutazioni sono diventate troppo rapide per essere decifrate, gli sconvolgimenti troppo imprevedibili per essere assimilati, le scene troppo fugaci per essere assimilate, e se il cittadino non è capace di respingere questi stimoli brandendo lo scudo del suo intelletto [*Verstand*] e della sua coscienza [*Bewusstsein*] (SIMMEL, 1957) per corazzarsi, i suoi nervi possono essere messi a dura prova e l'angoscia può sorgere: angoscia del contatto [*Berührungsangst*] (SIMMEL, 1907: 539), angoscia di fronte a spazi vuoti, grandi piazze o grandi viali, chiamata "agorafobia" [*Platzscheu*] (SITTE, 1989: 53), angoscia provocata da uno smarrimento che Freud aveva definito "il perturbante" [*das Unheimliche*]: "Il perturbante sarebbe propriamente sempre qualcosa in cui per così dire non ci si raccapezza. Quanto più un uomo si orienta nel mondo che lo circonda, tanto meno facilmente riceverà un'impressione di turbamento da cose o eventi" (FREUD, 1993: 16). Le narrazioni urbane di inizio secolo riflettono molto bene questo stato di cose, e spesso in modo fantastico, come ho cercato di mostrare nel mio studio sulla *Ville européenne dans la littérature fantastique* (FOURNIER KISS, 2007). "La ville change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel" (Baudelaire, "Le Cygne") – la città, che "cambia più velocemente, ahimè, del cuore di un mortale", è diventata angosciante, e ciò che angoscia il protagonista che vaga per la città è lo spazio, che tende ormai ad essere percepito come se avesse perso la sua familiarità, o addirittura come se fosse diventato mostruoso. Ciò che avrebbe dovuto essere lì non compare più allo stesso modo, il luogo non regge più e spesso dà luogo a una percezione stratificata della realtà, dove "l'antichità emerge [...] all'improvviso – come Atena dalla testa dell'indenne Zeus – dall'indenne modernità" (BENJAMIN, 2012: 1526).

Soares rientra comunque nella filiazione di questo tipo di personaggi: è caratterizzato da una volontà di "sentir tudo de todas as maneiras" ("sentire tutto in tutti i modi", questo è uno dei suoi modi di dire), che lo porta a fare delle esperienze fantastiche di collasso dello spazio e sovrapposizione di elementi derivati da tempi

diversi, e a provare una potente angoscia di fronte all'estraniamento dal mondo. Anche lui si duole del fatto che le cose hanno perso il loro significato. "Perde-se a possibilidade de dar um sentido ao que se vê, mas vê-se bem o que é, sim" (PESSOA, 2017: 308; cf. Fig. 1) [*Perdiamo la possibilità di dare un senso a ciò che vediamo, ma per certo vediamo bene cosa è*] (PESSOA, 1991: 59).

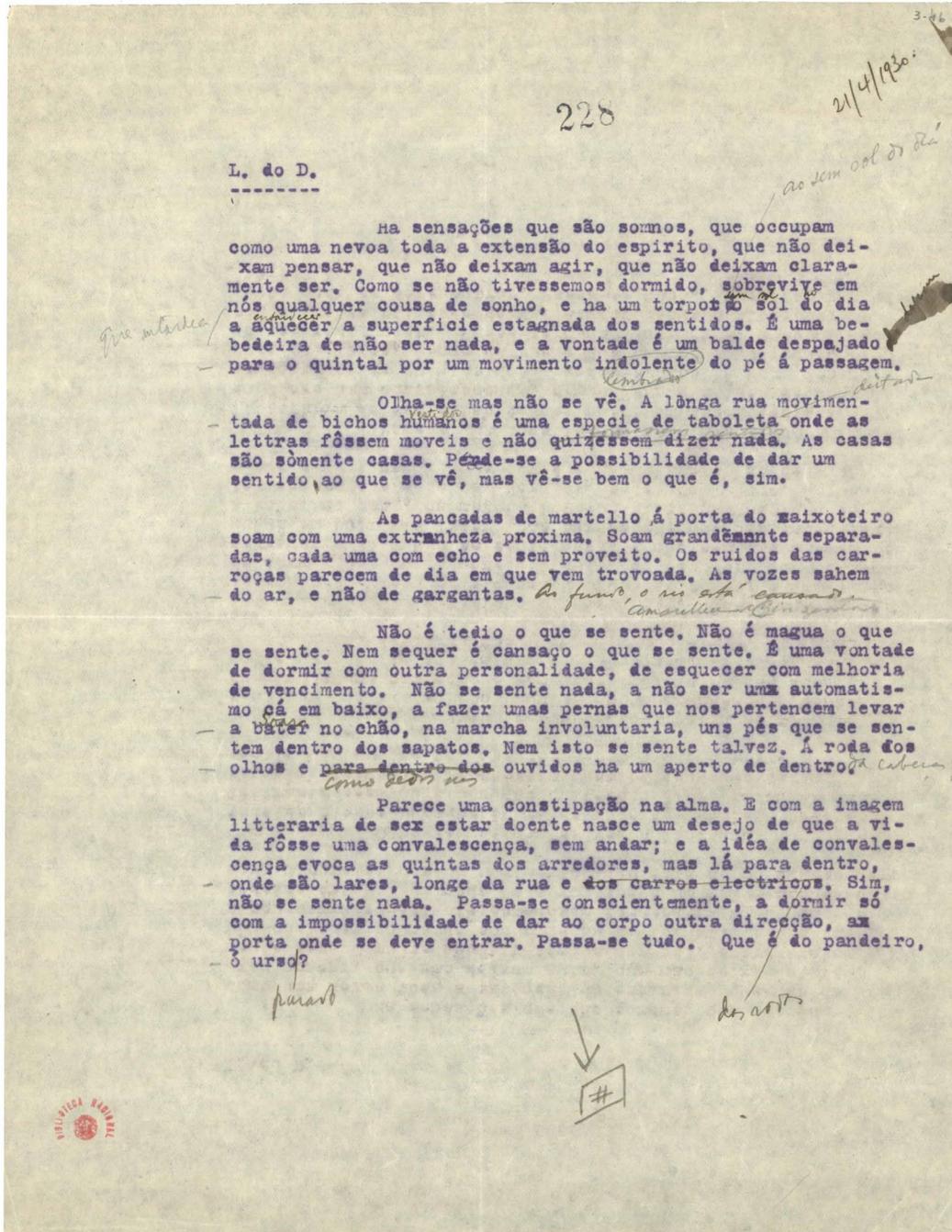


Fig. 1. "Ha sensações que são sonhos" / 1 (BNP/E3, 3-46').

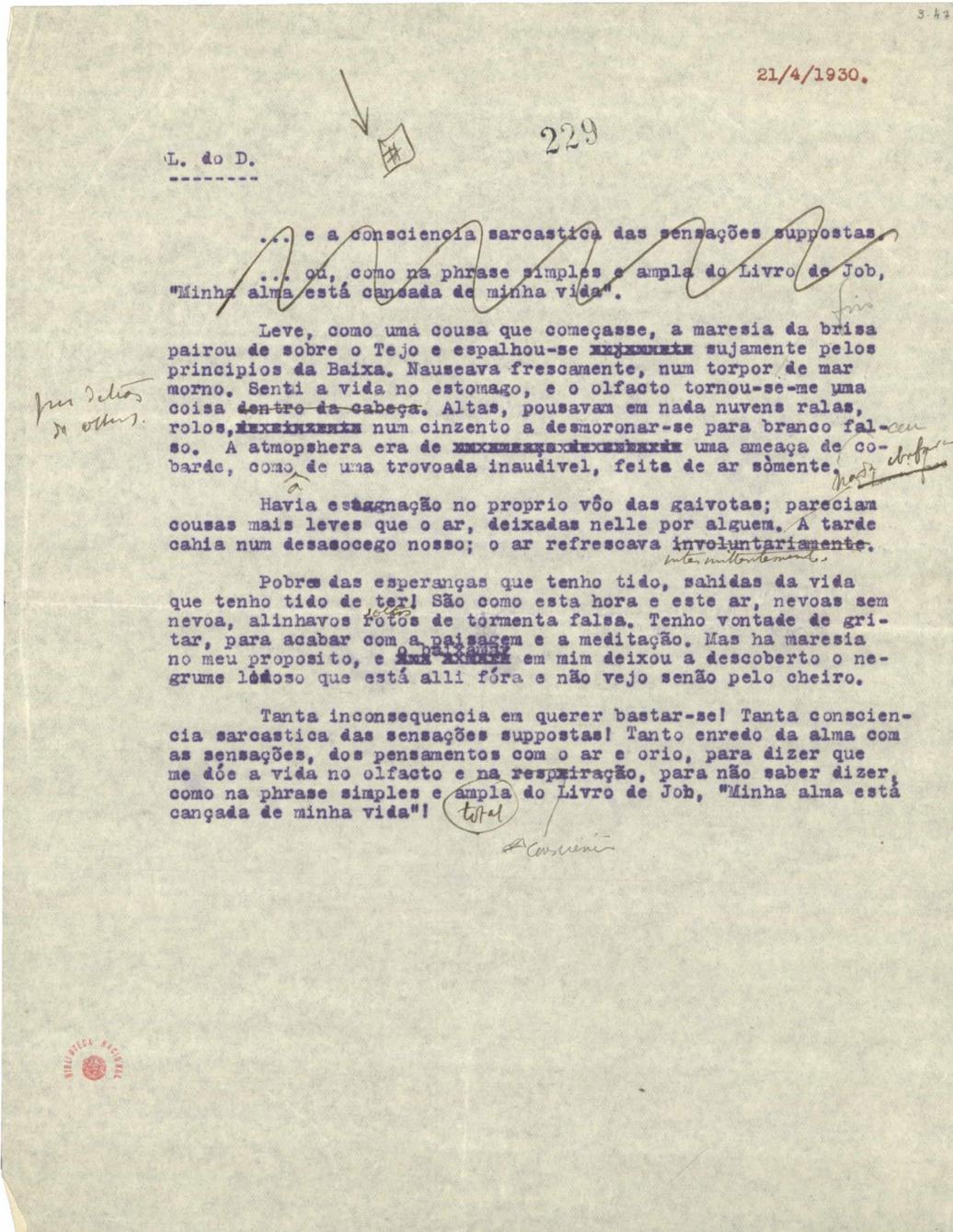


Fig. 2. "Ha sensações que são sonhos" / 2 (BNP/E3, 3-47^r).

4.3. Il *desassossego* nel *Libro dell'inquietudine*

Nel *Livro do desassossego*, l'angoscia è quindi presente, ma nonostante questo, non corrisponde esattamente all'emozione dominante del *Livro*, il *desassossego*, che contiene ancora qualcosa di sostanzialmente diverso. Con l'angoscia, come del resto con la *saudade*, la percezione è focalizzata sulla vista, mentre il *desassossego* introduce nel *Livro*, e in maniera significativa, il senso dell'udito. Il narratore di Pessoa non è solo uno spettatore del teatro della città, ma anche un ascoltatore del "concerto" o della cacofonia proveniente dalla città: "Sento-me á porta e embebo meus olhos e ouvidos nas cores e nos sons da paisagem, e canto lento, para mim só, vagos cantos que componho enquanto espero" (PESSOA, 2017: 227) [*Io mi siedo sulla soglia e immergo il mio sguardo e il mio udito nei colori e nei suoni del paesaggio e canto piano piano, per me soltanto, dei vaghi canti che compongo nell'attesa*] (PESSOA, 1991: 229).

La prima reminiscenza di Lisbona è del resto una reminiscenza acustica: il solo ricordo del suo trasferimento a Lisbona, ancora da bambino, è interamente contrassegnato da suoni. Era difatti stato accolto dalle scale musicali di un pianoforte, ripetute all'infinito nell'appartamento di sopra, e queste scale, non lo sa perché, tornano, dopo tanti anni, regolarmente alla sua memoria e risuonano nella sua testa come se fossero suonate in quel momento (cf. PESSOA, 1991: 80). Il narratore è caratterizzato da un'eccezionale sensibilità ai suoni, ai rumori e alle voci acusmatiche (cioè senza origine identificabile) della città. Sembra che il suono venga udito non solo dall'orecchio, ma da tutti i pori del suo corpo; che il suono emetta vibrazioni che colpiscono non solo l'orecchio, ma l'intero corpo che si mette anch'esso a vibrare: tutto si ripercuote in lui, così da diventare una vera "camera dell'eco", o ancora, come dice il narratore stesso, "minha alma è uma orchestra occulta; não sei que instrumentos tangem e rangem, cordas e harpas, timbales e tambores, dentro de mim. Só me conheço como symphonia" (PESSOA, 2017: 41) [*la mia anima è una misteriosa orchestra, non so quali strumenti suoni e strida dentro di me: corde e arpe, timballi e tamburi. Mi conosco come una sinfonia*] (PESSOA, 1991: 32).

Questa rilevanza dell'udito porta un elemento di *radicalità* nell'esperienza urbana di Soares-Pessoa. Né la sinfonia urbana né la sinfonia interna possono essere interrotte, perché se è facile bloccare le scene visive chiudendo gli occhi, né le orecchie né il corpo hanno palpebre, e quindi Soares non ha modo di sfuggire quando i suoni e le vibrazioni corporee diventano troppo intensi.

Tenho ganas de gritar dentro da cabeça. Quero parar, esmagar, partir esse impossível registo gramofónico que soa dentro de mim [...], torturador intangível. Quero mandar parar a alma, para que ela, como veículo que me ocupassem, siga para diante só e me deixe. Endoideço de ter que ouvir. E por fim sou eu, no meu cérebro directamente sensível, na minha pelle arrepiada, nos meus nervos postos á superfície.

(PESSOA, 2017: 419)

[Ho voglia di gridare dentro la testa. Voglio fermare, schiacciare, rompere quell'impossibile disco di grammofofono che suona dentro di me (...), torturatore intangibile. Voglio fermare l'anima affinché essa, in quanto veicolo che mi (...) (sic!), prosegua da sola e mi lasci. Divento pazzo per il fatto di dover sentire. E finalmente sono io, nel mio cervello odiosamente sensibile, nella mia pelle accapponata, nei miei nervi a fior di pelle.]

(PESSOA, 1991: 81-82)

Ecco perché, per Pessoa, come lui stesso esprime anche in note teoriche, lo sconvolgimento suscitato da un suono non richiesto è molto più orribile dello spavento che può essere causato dagli altri sensi, soprattutto dal senso della vista:

The auditory sensation is, it is easy by a little reflection to see, linked closely to the sentiment of fear. The hearing is the sense by which fear enters into the brain (mind). A nervous person is startled, very little by touch and sight, and much by sound.

(PESSOA, *Papers*, citato da MONTEIRO, 1988: 145-146)

[La sensazione uditiva, è facile da vedere con un poco di riflessione, è strettamente legata al sentimento della paura. L'udito è il senso con cui la paura entra nel cervello (mente). Una persona nervosa è spaventata, poco dal tatto e dalla vista, e molto dal suono.]

In effetti è l'intero corpo che, sollecitato da questi stimoli (auditivi), viene messo in moto. La vibrazione del suono costringe il corpo simultaneamente a "muoversi" involontariamente, quindi ad "essere mosso" o "commosso", per quanto lieve sia questo movimento e questa emozione. E l'emozione che lo commuove nel *Livro do desassossego* non è l'angoscia, e nemmeno più solo la paura (che è d'altronde un termine troppo impreciso), ma Pessoa utilizza la parola non comune all'epoca di *desassossego* – un "desassocego rhytmico" (PESSOA, 2017: 55). Se guardiamo più da vicino l'etimologia di questa parola, capiamo che la sua scelta è estremamente rilevante. *Desassossego*, l'abbiamo visto, è la mancanza di *ossego*, di calma e quiete; ma la parola *ossego* stessa deriva da un'altra parola latina, *sessus*, participio passato di *sedeo*, "essere seduto". Nella sua più profonda etimologia, nella sua energia poetica (come avrebbe detto il filologo russo Potebnia), la parola *desassossego* significa quindi il fatto di non essere seduto, di essere in movimento – in altre parole, il fatto di muoversi e essere mosso, quello che corrisponde esattamente agli effetti delle vibrazioni descritte sopra. La parola "angoscia" [*angústia*], invece, si riferisce etimologicamente al latino *angustia* = "ristrettezza", "luogo stretto". La sensazione corporale che l'angoscia suscita è uno spasmo del cuore, quindi una sensazione di paralisi piuttosto che di movimento come il *desassossego*.

Allo stesso tempo, diventa anche chiaro che il termine italiano "inquietudine", come i termini francese e inglese *intranquillité* e *disquiet*, con cui la parola *desassossego* viene tradotta, non ne sono gli esatti equivalenti: rimandano semplicemente alla negazione di "riposo" – per la quale il portoghese avrebbe le parole corrispettive di *inquietação*, *intranquilidade*. Manca qui l'immagine concreta del movimento, così importante per il *Livro do desassossego*.

Il mondo del *Libro dell'inquietudine* è descritto come costantemente stimolato da una vibrazione, il cui slancio è dato dal suono, sia in forma di voce, di rumore o di musica, e favorita da una sensibilità a fior di pelle: “Quanto mais alta a sensibilidade, e mais subtil a capacidade de sentir, tanto mais absurdamente vibra e estremece com as pequenas cousas” (PESSOA, 2017: 441) [*Quanto più alta è la sensibilità, e più sottile la capacità di sentire, tanto più absurdamente essa vibra e freme per le piccole cose*] (PESSOA, 1991: 132); inoltre la vibrazione contamina tutta la percezione di Soares. Tutta la città viene percepita in un modo instabile fino a perdere i suoi contorni precisi, e i confini svaniscono. Fra la città e sé stesso: “Não ha diferença entre mim e as ruas [...]. Ha um destino igual, porque é abstracto, para os homens e para as cousas” (PESSOA, 2017: 231) [*Non c'è nessuna differenza fra me e le vie (...). C'è un destino uguale – uguale perché astratto – per gli uomini e per le cose*] (PESSOA, 1991: 47). Fra Lisbona e altri paesaggi: “O fundo negro do céu [...] evoca-me [...] outro céu, talvez visto em outra vida, em um Norte de rio menor, com juncaes tristes e sem cidade nenhuma [...]. E, de repente, sinto aqui o frio de alli” (PESSOA, 2017: 296-297) [*Il fondo nero del cielo mi evoca (...) un altro cielo, forse visto in un'altra vita, in un settentrione di fiume minore, con giuncaie tristi, senza città (...). E avverto qui, improvvisamente, il freddo di quel luogo*] (PESSOA, 2017: 231). Fra sogno e realtà o soprannaturale: “Não sei se não sonho quando vivo, se não vivo quando sonho, ou se o sonho e a vida não são em mim coisas mixtas, interseccionadas, de que meu ser consciente se forme por interpenetração” (PESSOA, 2017: 421) [*Non so se non sogno quando vivo, se non vivo quando sogno, o se il sogno e la vita formano in me un ibrido, un'intersezione dalla quale il mio essere cosciente prende fisionomia per interpenetrazione*] (PESSOA, 1991: 153).

Sotto l'impatto delle vibrazioni, tutto si intreccia, si sovrappone e si interseca, tutto è in costante movimento, trasformazione, dissoluzione o persino evaporazione. Questa città acusmatica e disordinata, percepita da Soares in modo chiaramente disforico, non può che *desassossegar* – Ma allo stesso tempo, è grazie a questo *desassossego* che la città acquista un carattere cosmopolita (le vibrazioni non conoscono confini, attraversano tutte le soglie, porte, muri e finestre) e *transareale*⁷ (altri luoghi si sovrappongono alla città).

4.4. Il *desassossego* nel *Requiem*

Ora che ne è di *Requiem*, titolo che apre un orizzonte di attesa anche fortemente legato all'udito, e più precisamente alla musica di chiesa?

Come scrive Tabucchi stesso in *Autobiografie altrui*, esprimendo la sua poetica, *Requiem* sarebbe nato da un sogno in cui gli è apparso il padre morto che gli ha parlato in portoghese (scena che appare brevemente nel libro). Perché il padre

⁷ Nel senso di Ette (2012).

parlava in portoghese? Secondo Tabucchi, il padre conosceva solo una parola in portoghese, "pa". Tabucchi, infatti, che aveva sempre chiamato suo padre "pa", apocope di *padre* come si fa nella campagna pisana, aveva insegnato a suo padre che la parola portoghese "pa" è la concentrazione della parola *rapaz* ("ragazzo"). "E quando io lo chiamavo *pa*, lui mi chiamava *pa*. Era un gioco segreto tra di noi". Potrebbe essere, quindi, che il romanzo scritto in una lingua che non è la sua sia potuto nascere da quella minuscola parola, e che *Requiem* abbia un carattere acusmatico, evocatore, perché nato dalla propaggine di un suono, di una sillaba, la sillaba "pa". "A volte una sillaba può contenere un universo" (TABUCCHI, 2003: 39).

Questo carattere acusmatico di *Requiem*, come scrive Tabucchi nella nota introduttiva di *Requiem*, non ha tuttavia mai raggiunto le dimensioni della musica d'organo che risuona con forza nelle cattedrali, come potrebbe suggerire il titolo. L'universo sonoro trasmesso da *Requiem* è quello delle strade di Lisbona, meno solenne, meno armonioso ma certamente non meno ricco. Tabucchi ricorda qui il poeta modernista brasiliano Drummond de Andrade, che diceva: "Não quero Haendel para meu amigo, nem ouço a matinada dos arcanjos. Basta-me o que veio da rua, sem mensagem" (TABUCCHI, 1999: 5) [*Non voglio Händel come amico, e non ascolto il mattinale degli arcangeli. Mi basta quel che la strada mi ha portato, senza messaggio*] (TABUCCHI, 1995: 8).

Ma se le spiegazioni dell'autore rompono l'orizzonte di attesa risvegliato dal titolo *Requiem*, anche il contenuto del romanzo devia sensibilmente dalle aspettative promesse dalle note esplicative: l'elemento uditivo, è vero, svolge un ruolo assolutamente centrale nelle peregrinazioni del personaggio-narratore nella città, ma non è esattamente il rumore della strada che si sente. La città, difatti, viene costantemente descritta come vuota ("il traffico sembrava morto", "il giardino era deserto", "la città era deserta", "non c'era nessuno", etc.), ed è solo ogni volta che il narratore-personaggio si siede per riposarsi un po', che non manca di manifestarsi una "Voce portata da qualcosa, impossibile dire cosa" – per usare il titolo di una delle storie di Tabucchi nell'*Angelo nero* (TABUCCHI, 2002: 11-28). Ma, a differenza di questo racconto, dove le voci hanno un'origine misteriosa, le voci che si rivolgono al narratore del *Requiem* finiscono tutte per appartenere a qualcuno – anche se questi personaggi, percepiti acusticamente prima di essere visti, sono sospetti perché mancanti di consistenza. Il narratore viene avvicinato da un ragazzo drogato, poi da un personaggio uscito dal *Libro dell'Inquietudine*, poi da un tassista che non conosce i nomi delle strade, poi da persone già morte, che esistono solo nel ricordo. I dialoghi spesso non sono collegati tra loro e racchiudono molti argomenti diversi, intrecciano contesti e riferimenti culturali che vanno dall'architettura (con Aalvar Alto) alla pittura (*Le tentazioni di Sant'Antonio* di Bosch) passando per la letteratura (*Il processo* di Kafka), a volte mescolano diverse lingue, come lo spagnolo e l'inglese nell'ultimo capitolo, e alcuni si svolgono su un sottofondo musicale.

Anche qui, le sonorità (voci, lingue, musica), come quelle sentite da Soares, possono attraversare tutti i confini e conducono a un costante processo d'intercambio, d'interazione e intersezione fra elementi eterogenei: la Zingara che legge le mani del narratore gli dice che vive come un sonnambulo, perché vive "da due parti, dalla parte della realtà e dalla parte del sogno" (TABUCCHI, 1995: 29); una parte delle voci che chiamano vengono da un passato remoto; il percorso in città non segue la logica topografica, ciò che permette al personaggio di essere trasportato per magia da un luogo all'altro: la vocazione elettiva di Lisbona è il salto, dice Tabucchi nel racconto "Ultimo invito" (TABUCCHI, 1987: 81).

Percepita alla stessa stregua di quella di Soares come illogica, caotica e piena di agitazione e vibrazioni, non ci sorprenderà che quella città di Lisbona secerna anche *desassossego*. È d'altronde con questa parola che il giorno del personaggio-narratore di Tabucchi si riassume nell'ultimo capitolo, dedicato all'incontro con Pessoa:

A minha companhia desagradou-lhe?, perguntou ele. Não, disse eu, foi muito importante, mas inquietou-me, digamos que me desassossegou [...]. Mas olhe, não acha que é isso mesmo que a literatura deve fazer, desassossegar? Eu cá por mim não tenho confiança na literatura que tranquiliza as consciências. Eu também não, aprovei, mas está a ver, eu já de mim sou muito desassossegado, o seu desassossego junta-se ao meu.

(TABUCCHI, 1999: 31)

[Non è stato bene in mia compagnia? chiese lui. No, risposi, è stato molto importante, ma mi ha inquietato, ecco, diciamo che mi ha inquietato (desassossegou). (...) Ma senta, non crede che sia proprio questo che la letteratura deve fare, inquietare (desassossegar)? Da parte mia non ho fiducia nella letteratura che tranquillizza le coscienze. Nemmeno io, approvai, ma vede, io sono già abbastanza inquieto (desassossegado) per conto mio, la sua inquietudine (desassossego) si aggiunge alla mia.]

(TABUCCHI, 1995: 119)

Se la ripresa, da parte di Tabucchi, dell'importanza data da Pessoa alla dimensione uditiva della città e al sentimento di *desassossego* che l'accompagna, si spiega ormai da sé, e se l'ipotesi di ipertestualità emotiva prende corpo, come può essere che l'ipertesto e l'ipotesto facciano un'impressione così diversa? Quali trasformazioni Tabucchi ha fatto subire al testo di Pessoa per elaborare il suo proprio testo?

Nel *Libro dell'inquietudine*, definito da Soares stesso come un'autobiografia senza avvenimenti, tutti i desideri, i pensieri, le impressioni del narratore sono descritti a lungo, ma rimangono alla fine più spesso sul piano del discorso, del monologo, dell'immaginazione, senza mai prendere una forma concreta. Tabucchi coglie un certo numero delle velleità d'azione formulate in questi pensieri e sogni, e le trasforma in avvenimenti. È così che i lunghi discorsi di Soares con sé stesso diventano dialoghi con l'altro in Tabucchi; che i rumori e le voci senza origine sentiti da Soares appartengono a dei personaggi concreti (anche se morti) in Tabucchi; che i movimenti da Soares, spesso ridotti a tropismi interni che può sperimentare seduto

sulla sua stessa sedia, si trasformano in veri e propri spostamenti del narratore di Tabucchi, che è descritto in continuo movimento nella città. Ed è sempre così che Soares si sente, “como um viajante que de repente se encontra numa villa extranha sem saber como ali chegou” (PESSOA, 2017: 290) [come un viaggiatore che all'improvviso si trova in una città estranea senza sapere come vi è arrivato] (PESSOA, 1991: 121) – questo è realmente successo al narratore di *Requiem*: davvero non capisce come sia giunto a Lisbona. Ed è così che mentre Soares percepisce gli abitanti della città come ombre, perfino alla luce diretta del sole, anche se sono in carne e ossa, e quindi si sente comunque molto solo (PESSOA, 2017: 311-312) – in *Requiem*, la maggior parte delle persone che il narratore incontra sono davvero ombre, dato che sono morte da molto tempo, ma lui le tratta come interlocutori con cui può parlare normalmente. Infine, l'evidenziazione più significativa per i nostri scopi, di ciò che rimane solo allo stato di sensazioni e virtualità nel *Libro*, è la materializzazione del sentimento del *desassossego*: descritto da Pessoa semplicemente in termini di effetti che provoca nella psiche di Soares, ha anche un impatto materiale e visibile sul corpo del narratore di *Requiem*, poiché, da un lato, dice di dover prendere sedativi, e dall'altro, le sue crisi di inquietudine lo fanno sudare così tanto da doversi cambiare la camicia.

Il lavoro di riscrittura di Tabucchi, che produce secondo me un ipertesto dall'ipotesto pessoano, è reso esplicito da una *mise en abyme* posta esattamente al centro del libro di Tabucchi, nel capitolo 5. In questo capitolo, il narratore, in contemplazione davanti al dipinto *Le Tentazioni di Sant'Antonio* di Hieronymus Bosch esposto nel Museo di Arte Antica di Lisbona, è stupito dallo strano lavoro di un pittore-copista, che non copia tutto il quadro, ma solo un dettaglio, mostruosamente ingrandito in modo da occupare tutto lo spazio di un'immensa tela (TABUCCHI, 1995: 74-75). Ora, è proprio così che procede Tabucchi di fronte al libro di Pessoa: è un autore-copista che si impadronisce di un dettaglio del *Libro* che suscita *desassossego*, lo spoglia di ciò che lo circonda, lo ingrandisce per poterne illuminare e sviluppare alcune delle potenzialità, e così facendo gli conferisce un'altra dimensione – una dimensione, ovviamente, che può sembrare mostruosa e sproporzionata rispetto a quella che avevamo nel *Libro dell'inquietudine*, ma che rientra nel procedimento del grottesco: l'accentuazione arbitraria di alcuni dettagli a scapito di tutti gli altri ha un effetto di esagerazione e squilibrio che porta allo stesso tempo a sdrammatizzare la sensazione di *desassossego* che pesa sull'intero percorso urbano del protagonista di *Requiem*. Il lavoro di riscrittura di Tabucchi non è ovviamente un lavoro di riscrittura completa, ma un lavoro di riscrittura selettiva, che mette in atto in una maniera originale alcune potenzialità di *desassossego* del testo di Pessoa, le giustappone e le sovrappone in una sorta di patchwork sia pauroso che burlesco.

Il motivo dell'alloglossia di Tabucchi sembra dopo questa analisi un po' più chiaro: scegliendo di comporre *Requiem* direttamente in portoghese, Tabucchi opta per una lingua “che fosse un luogo di affetto”, come scrive nella nota di *Requiem*, ma

soprattutto per una lingua grazie alla quale ha conosciuto un affetto molto specifico – il *desassossego*. Il romanzo, avendo come ipotesto il *Livro do Desassossego*, doveva tenere la parola *desassossego* in portoghese se voleva mantenere questo affetto come componente essenziale (anche se relativizza la sua devastante componente), poiché, come abbiamo visto, non ha un esatto equivalente in italiano.

Il *desassossego* sembra essere uno stato d'animo legato alle sfide poste dalle potenti trasformazioni urbane della modernità – che richiedono, per essere comprese nella loro complessità, la messa in moto e la sinergia di diverse logiche e di molteplici piani della realtà. Questa vertiginosa attività di apertura alla convivenza e all'"intersezionismo" (parola di Pessoa) di elementi eterogenei è rappresentata da Pessoa e Tabucchi essenzialmente attraverso vibrazioni sonore, voci o musica, perché il suono è in grado di muovere e confondere i confini, di attraversare finestre e porte chiuse e di annullare tutti gli ostacoli. Non è impossibile d'altronde che le vibrazioni fisiche avvertite dai personaggi siano ossessionate dal ricordo delle vibrazioni del terremoto di Lisbona, poiché il quartiere in cui abitano è esattamente quello che è stato completamente distrutto dal terremoto.

Avvezzo a una pratica e a una familiarità con la globalizzazione che Pessoa non poteva avere, Tabucchi, pur continuando l'approccio di Pessoa il quale evidenzia l'instabilità e le contraddizioni del paesaggio urbano e di sé stesso, ne offre una versione meno drammatica, alleggerita da un tocco di umorismo: propone un *desassossego* meno *desassossegado* del suo. Il personaggio narratore che prende il posto di Soares e ri-racconta al suo posto il *Libro dell'inquietudine*, lo fa in una maniera differente: mantiene il *desassossego*, ma allo stesso tempo mostra che ora può essere superato, ha fatto il suo tempo. Nella discussione finale con il suo creatore Pessoa, la parola *sossego* finisce per vincere il suo contrario, giustificando così il primo significato del titolo *Requiem*, che come abbiamo visto è "riposo": "E está satisfeito com o dia que teve? perguntou ele. Não sei bem explicar, disse eu, sinto-me mais sossegado, mais leve. Era o que você precisava, disse ele. Fico-lhe muito agradecido, respondi" (TABUCCHI, 1999: 32-33) [Ed è soddisfatto della giornata che ha avuto? chiese lui. Non saprei spiegarle, risposi, mi sento più tranquillo (mais sossegado), più leggero. Era di questo che aveva bisogno, disse Lui. Le sono molto grato, dissi] (TABUCCHI, 1995: 125).

Senza dubbio il *desassossego*, parola per esprimere un'esperienza emozionale la cui urgenza era radicata in un certo periodo culturale storico, può lasciare il posto ad altre emozioni, più appropriate per il XXI secolo – ed è per questo che il Pessoa-protagonista di *Requiem* suggerisce al narratore-protagonista di bere non in onore della parola che lui stesso ha reso tanto popolare, ma alla salute del XXI secolo...

5. Tabaccheria: una poesia chiave nell'opera di Pessoa e per l'opera di Tabucchi

La poesia "Tabaccheria" che tanto affascino Tabucchi quando era studente e non conosceva ancora il portoghese, è una poesia di grande densità – per Pessoa, riunisce alcune delle principali preoccupazioni della sua opera, mentre per Tabucchi, contiene allo stato embrionale molti elementi che troverà sviluppati e nominati ulteriormente negli altri testi di Pessoa – e in particolare nel *Libro dell'inquietudine*. Questo è ovviamente il caso del tema, già abbondantemente individuato dalla critica, dell'uomo multiplo che non sa dove trovare il nucleo solido del suo essere, ma anche di tutta l'atmosfera che accompagna questa interrogazione e tutte le esperienze emozionali legate con esse.

Le tracce lasciate dall'angoscia, affetto comune a molti altri romanzi della letteratura europea del periodo, si manifestano nella completa perdita di familiarità con lo spazio urbano, che gli "pesa come una condempnação ao degrado, e tudo isso é estrangeiro, como tudo" (PESSOA, 2014: 203) [*tutto questo mi pesa come una condanna all'esilio, e tutto questo è straniero, come tutto*] (PESSOA, 1993: 205); l'appello della *saudade*, sentimento valorizzato all'epoca, sebbene solo dalla letteratura portoghese, si può vedere anche in frasi come "serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta" (PESSOA, 2014; 201) [*Sarò sempre quello che si aspettò gli aprissero la porta in una parete senza porta*] (PESSOA, 1993; 203); infine, i segni del *desassossego*, affetto la cui paternità è (quasi) di Pessoa, sono tangibili anche in espressioni come "sacudidella dos meus nervos" [*scossa dei miei nervi*] causata da una sonorità, una "partida apitada" (PESSOA, 2014; 200) [*partenza fischiata*] (PESSOA, 1993; 199).

In questa poesia tutti questi stati affettivi sono incorniciati dal motivo della finestra, come spesso accade in Pessoa (cf. CECCUCCI, 2013; 140-153). La *saudade* è spesso scatenata in lui da una finestra o da uno specchio che riverbera, distorce o raddoppia il sé, o da una finestra aperta che invita a guardare oltre sé stesso e oltre il tempo presente. Il *desassossego* nasce generalmente in una situazione in cui le finestre sono chiuse: compare spesso come risultato di vibrazioni sonore indesiderate, che attraversano senza difficoltà tutti gli ostacoli per diffondersi in tutto il corpo, ma anche per raggiungere il mondo intero.

Tabucchi, colpito da questi stati emotivi ancora senza nome in "Tabaccheria", li afferra per rielaborarli nella sua scrittura non appena si trovano nominati in altre opere di Pessoa. Per rendere giustizia a tutte le connotazioni culturali e tratti semantici propri della *saudade* e del *desassossego*, che magari non possono essere resi nella sua lingua, cerca, per quanto possibile, di non tradurli: è relativamente facile con la *saudade*, da sempre rivendicata dai portoghesi come l'emozione nazionale per eccellenza, quindi intraducibile in altre lingue – ed è così che Tabucchi la può usare in "Gioco del Rovescio" nella sua forma portoghese; questo è un po' meno facile con il *desassossego*, una parola incomprensibile per un non portoghese (e non spagnolo),

e per il quale è costretto a trovare un equivalente approssimativo (ma fedele al significato globale) nella sua traduzione del *Libro dell'inquietudine*; tuttavia, egli trova un espediente per mantenerlo così com'è in almeno una delle sue opere, scrivendo un breve romanzo direttamente in portoghese: il *Requiem* può così parlare di questa emozione nella sua forma originale. Per ognuna di queste due emozioni modellate dalla lingua portoghese, Tabucchi riconosce apertamente il suo debito verso Pessoa attraverso il gioco dell'intertestualità e dell'ipertestualità, e allo stesso tempo si permette, per non essere visto come un puro ladro di emozioni portoghesi, di aggiungere un piccolo tocco personale: la *saudade* diventa sotto la sua penna strettamente legata a un "gioco del rovescio", mentre il tono fortemente disforico del *desassossego* si rilassa un po' per integrare una tonalità burlesca.

Bibliografia

- ABBRUGIATI, Perle (2011). *Vers l'envers du rêve. Pérégrination dans l'oeuvre d'Antonio Tabucchi*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence.
- BENJAMIN, Walter (2012). *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*. A cura di Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens-Carl Härle. Vicenza: Neri Pozza (Apple Books).
- BRAZ, Adelino (2006). "L'intraduisible en question: l'étude de la saudade". *RiLUne*, n.° 4, p. 101-121.
- CASSIN, Barbara (2015). *La Nostalgie. Quand donc est-on chez soi?* Paris: Fayard / Pluriel.
- _____ (2004) (dir.). *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Le Robert.
- CECCUCCI, Piero (2017). *Actas do Congresso Internacional Fernando Pessoa 2013*, pp. 140-153. https://www.casafermandopessoa.pt/application/files/7915/1698/4246/CFP_ACTAS_2013.pdf
- COLUSSO, Tiziana (1994). "Entretien avec Antonio Tabucchi". *La République des Lettres*, n.° 8, Paris. <https://republiquesdeslettres.fr/tabucchi-9782824900285.php>
- ECO, Umberto (2006). *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- ETTE, Ottmar (2012). *Transarea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- FOURNIER KISS, Corinne (2007). *La Ville européenne dans la littérature fantastique du XIXe siècle (1860-1915)*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- FREUD, Sigmund (1993). *Il perturbante*. A cura di Cesare L. Musati. Roma: Edizioni Theoria.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- GERSCHMANN, Karl-Heinz (1975). "Johannes Hofers Dissertation *De Nostalgia* von 1688". *Archiv für Begriffsgeschichte*, vol. 19, pp. 83-88.
- GIORGI, Kyra (2014). *Emotions, Language and Identity on the Margins of Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- GREEN, Eugène (2015). *L'Ami du Chevalier de Pas. Portrait subjectif de Fernando Pessoa*. Paris: Diabase.
- IOVINELLI, Alessandro (2004). *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- LAUSTEN, Pia Schwarz (2005). *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- LINDENBERG, Judith (2000). "Review. Une Malle pleine de gens". *Esprit*, n.° 285, Juin, pp. 203-204.
- LOURENÇO, Eduardo (2006). *Il labirinto della saudade. Il Portogallo come destino*. A cura di Roberto Vecchi e Vincenzo Russo. Reggio Emilia: Diabasis.

- MONTEIRO, George (1988). "Poe and Pessoa". *Comparative Literature*, vol. 40, n.º 2, pp. 134-149.
- PERRONE-MOISES, Leyla (1974). "Pessoa *personne?*". *Tel Quel*, n.º 60, Paris, Seuil, pp. 86-104.
- PESSOA, Fernando (2017). *Livro do Desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____ (2014). *Obra Completa de Álvaro de Campos*. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta-da-china.
- _____ (2011). *Il libro dell'inquietudine*. A cura di Valeria Tocco. Milano: Mondadori (Apple Books).
- _____ (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (1993). *Poesie di Álvaro de Campos*. A cura di Maria José de Lancastre, traduzione di Antonio Tabucchi. Milano: Adelphi.
- _____ (1991). *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*. Raccolta, organizzazione e note di Maria José de Lancastre, prefazione di Antonio Tabucchi. Milano: Feltrinelli.
- _____ (1985). *Bureau de Tabac*. Traduit du portugais par Rémy Hourcade. Trans-en-Provence: Éditions Unes.
- SEBESTIK, Miroslav (2002). "Géographie d'un écrivain". *Arte Magazine*, n.º 12, 16-22 mars.
- SIMMEL, Georg (1907). *Philosophie des Geldes*. Leipzig: Duncker & Humblot.
- _____ (1957). "Die Großstädte und das Geistesleben", *Brücke und Tür*. Stuttgart: Koehler.
- SITTE, Camillo (1889). *Der Städte-Bau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*. Wien: Carl Graeser.
- TABUCCHI, Antonio (2019). *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*. Milano: Feltrinelli. Edizione digitale.
- _____ (2013/1998). *La Nostalgie, l'automobile et l'infini. Lectures de Fernando Pessoa*. Paris: Seuil.
- _____ (2003a). *Si sta facendo sempre più tardi*. Milano: Feltrinelli.
- _____ (2003b). *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*. Milano: Feltrinelli.
- _____ (2002). *L'angelo nero*. Milana: Feltrinelli.
- _____ (1999). *Requiem. Uma alucinação*. Lisboa: Quetzal.
- _____ (1998). *Il gioco del rovescio*. Milana: Feltrinelli.
- _____ (1995). *Requiem. Un'allucinazione*. Traduzione di Sergio Vecchio. Milano: Feltrinelli.
- _____ (1987). "Ultimo invito", *I volatili del Beato Angelico*. Palermo: Sellerio.
- _____ (1975). "Interpretazione dell'eteronimia di Fernando Pessoa". *Studi Mediolatini e Volgari*, n.º 23, pp. 139-187.

CORINNE FOURNIER KISS is *Privatdozentin* at the University of Bern (Switzerland), from which she received in 2017 the *venia legendi* for French Literature, Comparative Literature and Slavic Literature (triple habilitation). She works with Romance, Slavic and Germanic literatures. Her interests and research areas include the Literature of the Fantastic, Women's Writing, Francophone Literature, Literature and Music, Literature and the Representations of Space – namely of the cities, borders, landscapes and gardens. She is the author of *La Ville fantastique dans la littérature européenne du tournant du siècle* (2007), awarded the “Prix européen du Grand Prix de l’imaginaire”, and of *Mme de Staël and George Sand en dialogue avec leurs consœurs polonaises* (2020). She has also edited and coedited several books (among others, *Music and Emotions in Literature*, *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, *Regards sur l’interculturalité*, *Place au public – Les Spectateurs du théâtre contemporain*, *Räume der Romania*) and authored multiple articles in each of her areas of interest. She has recently developed a great interest in lusophone literature, and particularly in the work of Fernando Pessoa.

CORINNE FOURNIER KISS é *Privatdozentin* na Universidade de Berna (Suíça), onde em 2017 obteve a *venia legendi* para Literatura Francesa, Literatura Comparada e Literatura Eslava (tripla habilitação). Trabalha com literaturas românicas, eslavas e germânicas. Os seus interesses e áreas de investigação incluem Literatura fantástica, Escrita feminina, Literatura francófona, Literatura e música, Literatura e as representações do espaço, nomeadamente cidades, fronteiras, paisagens e jardins. É autora de *La Ville fantastique dans la littérature européenne du tournant du siècle* (2007), premiado em 2009 com o “Prix européen du Grand Prix de l’imaginaire” e de *Mme de Staël et George Sand en dialogue avec leurs consœurs polonaises* (2020). Ela também editou e co-editou vários livros (entre outros, *Music and Emotions in Literature*, *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, *Regards sur l’interculturalité*, *Place au public – Les Spectateurs du théâtre contemporain*, *Räume der Romania*). É autora de inúmeros artigos em cada uma das suas áreas de interesse. Desenvolveu recentemente um grande interesse na literatura lusófona, e em particular na obra de Fernando Pessoa.