

Daniel A. Capano

## Antonio Tabucchi: la sfida di recuperare il passato

Tu non ricordi; altro tempo frastorna  
La tua memoria; un filo s'addipana  
—EUGENIO MONTALE, *Le occasioni*

All'alba del terzo millennio si avvertono, nel tumultuoso panorama intellettuale, marcati indizi che stimolano l'indagine del passato, l'analisi dei modi di vederlo, di giudicarlo, e l'osservazione dei suoi vincoli con il presente. Tali esplorazioni modificano, senza dubbio, i rapporti del soggetto con il proprio presente. Il continuo cambiamento dei valori, o ciò che è più serio, la loro assenza, contribuiscono a sviluppare questa disposizione.

Perciò, in un'epoca in cui impera il vuoto assiologico, il recupero del passato si presenta come un'intensa sfida che deve affrontare l'uomo contemporaneo. Per rendere nuovamente attuale il tempo passato, egli possiede uno strumento fondamentale come la memoria, essenza intangibile che può modificare i fatti considerati inalterabili e che può far luce su di altri discussi o sconosciuti. In questo senso, la memoria può essere legata ad aspetti etici, perché lo sguardo sul passato, d'accordo alla sensibilità dell'uomo del nuovo secolo, è divenuto più esigente in termini morali di quanto lo sia stato in altri momenti. Nell'attualità, l'individuo sembrerebbe meno disposto ad ignorare o ad accettare, senza discussione, l'errore in nome di qualsiasi giustificazione presente. In questo modo, si riscatta o si tenta di riscattare, la coscienza frantumata del nostro secolo.

Le discordie fra le nazioni del pianeta, che furono causa di cruenti contese belliche, così come anche i dissidi di partito ed ideologici in uno stesso territorio, mettono in allerta sull'importanza di aver memoria per non

ripetere gli errori. Di conseguenza, ricordare il passato si è trasformato oggi in un obbligo etico-civico. In questo modo, il ricordo ci permette di risalire ai fatti che erano stati messi da parte e che per mezzo della memoria si rendono attuali ed acquistano rilievo in confronto al presente. L'indagine del tempo risulta quindi, il mezzo più adeguato per comprendere questo rapporto.

La letteratura, sensibile alla situazione ed osservatrice attenta della realtà, ha generato negli ultimi anni una larga produzione che prova il fatto. Il recupero del passato mediante la memoria si mette in evidenza nei numerosi volumi pubblicati. Romanzi storici, biografie, croniche e testimoni affastellano gli scaffali delle librerie.

Uno degli scrittori di maggior successo apparso nell'orizzonte narrativo degli ultimi tempi è l'italiano Antonio Tabucchi. Il tema della memoria, tanto lavorato dagli autori contemporanei, acquista, nella sua poetica, caratteristiche totalmente personali. Memoria, tempo e scrittura formano una triade per mezzo della quale nasce e progredisce la sua produzione. La letteratura è per lui una forma di memoria, un modo di dare risposta alla ricostruzione di un passato. A proposito di questo ha dichiarato in un'intervista:

En efecto, tengo la confianza, tal vez algo ilusoria, de que la literatura es una forma de memoria. La literatura es una forma, laica si se quiere, de respuesta a la necesidad religiosa del hombre. En una época como la nuestra, tan fútil, tan superficial, en la que todo aparece y desaparece en unos instantes, yo he preferido depositar mi confianza en la palabra escrita, porque las imágenes, que nos están bombardeando cotidianamente, que se nos amontonan sin dejar probablemente una huella profunda en nuestra memoria, despiertan en mí sospechas; de ahí mi preferencia por la palabra escrita. (Gumpert, 107)

Sembra che la scrittura e la memoria nascano in uno stesso momento nella narrativa tabucchiana. Per il romanziere la letteratura è una gran memoria, la memoria collettiva la cui sopravvivenza dipende quasi totalmente dalla trasmissione scritta. Scrivere significa ricordare e fissare l'immaginazione.

Lo scrittore riflette:

la literatura tiene mucho que ver con el recuerdo, porque escribir significa también el deseo de recordar incluso la propia imaginación, porque como sucede a menudo, la imaginación nos visita durante unos momentos y luego desaparece. Si no la fijamos, no podremos transmitirla después; si no la memorizamos, corre el riesgo de convertirse en un fantasma. Por ello, la memoria y la escritura son un remedio contra esos fantasmas que se van tan rápidamente como vinieron. (Gumpert, 107–108)

La narrativa di Tabucchi si basa sul principio dell'evocazione e della nostalgia. Il sentimento di *saudade* provoca nei suoi personaggi un'angoscia che può raggiungere i limiti della disperazione. I ricordi si confondono e sono trasportati, in numerose occasioni, ad un piano onirico.

Secondo questa concezione, lo scrittore trasferisce, per mezzo dell'atto della scrittura, fatti e situazioni che sono evocati dalla memoria, ma non così fedelmente come succedono, bensì trasformati a partire dal ricordo. La memoria attiva il ricordo e questo seleziona frammenti del passato che si riflettono nella finzione in modo sfumato e incerto, perciò in molti dei suoi racconti il materiale lavorato si trasforma in una sostanza ambigua ed inquietante.

Tanto la memoria collettiva o storica quanto quella individuale possiedono un aspetto dinamico comune, poiché mettono in marcia un processo di "andata" e "ritorno" verso il passato in rapporto con il presente. La questione, inoltre, si lega in Tabucchi con altri temi, e costituisce una matrice che genera le ossessioni dell'autore: il viaggio, la ricerca dell'identità, l'essere uno e diversi e i giochi antitetici, fra altri.

Vediamo allora come, nel primo romanzo di Antonio Tabucchi, la memoria storica e quell'individuale si uniscono per trasportare il passato al presente.

*Piazza d'Italia*, scritta nel 1973, pubblicata nel 1975 e pubblicata di nuovo nel 1993, contiene in forma embrionaria i temi ricorrenti dell'autore, quelli che in qualche misura, con modifiche e varianti, appariranno nella sua produzione posteriore: il frammentarismo discorsivo, il tono ironico come un modo di complicità con il lettore, l'atmosfera magica, il *Doppelgänger* e l'evocazione del passato per mezzo della memoria narrativa come un tentativo di conoscere l'identità.

In una nota alla seconda edizione, lo scrittore spiega che si recupera lì il sottotitolo originale del libro: "Favola popolare in tre tempi, un epilogo e un'appendice" che lui aveva messo in origine e che fu cambiato per quello di "romanzo", per ragioni di pubblicazione; questo sta indicando implicitamente il carattere ibrido del testo poiché il suo autore non lo considera "romanzo", bensì "favola popolare in tre tempi". Però, come è ovvio, la parola "favola" non deve essere intesa qui in modo tradizionale, come un racconto con una morale, i cui protagonisti sono animali, bensì nel suo senso etimologico di conversazione o racconto, prossimo al dramma storico, forse all'antica *fabula praetexta*, e il termine "tempi", non nel senso che gli si dà in un testo teatrale, come sinonimo di "atto", bensì come parti del racconto, vincolate a differenti momenti storici, nelle quali si raggruppano fatti vissuti dai personaggi.

Il sottotitolo non è l'unica cosa che richiama l'attenzione del lettore curioso, ma anche il fatto che *Piazza d'Italia* si apre con un epilogo, che tradizionalmente si colloca alla fine del testo e che, d'accordo alla retorica classica, costituisce la conclusione del discorso. In rigore, l'epilogo messo al principio del racconto è utilizzato in modo totalmente personale ed ha la funzione di unire la fine della

storia con l'inizio, come se si cercasse di riprodurre un tempo circolare, di carattere anaforico o iterativo. Nel così chiamato "epilogo", si suole presentare anche, in alcune edizioni, un quadro della genealogia familiare dei Garibaldi, allo scopo di orientare e di ordinare la lettura, poiché diversi attanti, non solo possiedono uno stesso nome, ma sembrano quasi "clonati" sul modello dei suoi simili, fatto che obbliga il lettore a ritornare continuamente sullo schema presentato.

Dal punto di vista del contenuto, il romanzo sviluppa la saga di tre generazioni di ribelli di una famiglia toscana, per circa un secolo. Per mezzo della storia di questi personaggi, delle loro lotte, dei loro amori, dei loro sogni, dei loro desideri, si narra un periodo della storia italiana, che si stende dall'origine del regno e dalle imprese di Garibaldi, fino al tramonto del fascismo, all'abdicazione di Umberto II nel 1946 e alla nascita della Repubblica Italiana.

Così la storia si presenta come una forma di indagare sulla propria identità, sfumata e scissa per la presenza di sosia, personaggi che oltre ad avere lo stesso nome, possiedono caratteristiche fisiche simili che li portano in certe occasioni e sostituirsi fra loro. Come nella produzione di Fernando Pessoa, profondamente ammirato da Tabucchi, queste creature sembrano avere il bisogno di un alter ego che sia il loro complemento.

Ma questa storia che si attualizza non si riproduce come è stata nella realtà, ma viene modificata dal ricordo affettivo. Per lo scrittore italiano il passato che si recupera per mezzo della memoria non è sempre verace. Nell'evocarlo, i fatti possono confondersi per diverse circostanze. A questo proposito, dice in *Notturmo Indiano*:

La realtà passata è sempre meno peggio di quello che fu effettivamente: la memoria è una formidabile falsaria. Si fanno delle contaminazioni, anche non volendo. Alberghi così popolano già il nostro immaginario: li abbiamo già trovati nei libri di Conrad o di Maugham, in qualche film americano tratto dai romanzi di Kipling o di Bromfield: ci sembra quasi familiare. (80)

In questo senso in una nota alla seconda edizione di *Piazza d'Italia* (settembre 1993), scrive che "tutto torna o niente torna". Non abbiamo la certezza che i fatti che recuperiamo per mezzo della memoria ritornino tali e quali come avvennero; possono vedersi nello stesso modo in cui succedettero o distorti, perciò: "tutto torna o niente torna".

La memoria personale dei membri della famiglia di Garibaldi si lega con fatti storici che li portano ad arruolarsi in diverse ideologie, dalla camicia rossa garibaldina all'insegna comunista. La guerra e le circostanze personali li portano lontano dalla Toscana e li situano in altri scenari: Parigi, Africa, America.

L'America, in genere, e l'Argentina, in particolare — uno dei Garibaldi si stabilisce a Buenos Aires e a Rosario — sono viste come altrettanti paradisi terrestri, come luoghi utopici, ed in essi risiede la speranza del cambiamento. D'altra parte, il mito che significò l'Argentina come la terra della prosperità per l'italiano della fine del secolo XIX e della prima metà del XX, si avverte nelle frequenti citazioni del nostro paese che si trovano nella narrativa di Tabucchi:

Garibaldi restò a cena per finire di raccontare l'Argentina. La zia, a capotavola, galleggiava nella sua sordità, annuendo. Fu una cena lunghissima, un boccone e una frase [...] L'episodio più spinoso da raccontare fu la tournée a Rosario, come camionista di una compagnia di rivista francese, dove gli era toccato di sostituire il cantante che aveva la tonsillite. (87)

Il desiderio di raggiungere il benessere sociale ed economico, porta questi esseri a scontrare con il potere, con i padroni, con i rappresentati della classe borghese, proprietari terrieri alleati alle forze repressive, problemi che ricreò esteticamente Bernardo Bertolucci in *Novecento* (1975–6).

Per quanto si riferisce al tema del potere, si può formulare un'ipotesi che crediamo possieda scarso margine di errore. Consideriamo che le idee in rapporto a questa questione e che espone Tabucchi nel suo

romanzo, siano influite dal pensiero di Michel Foucault, il quale circa nella medesima epoca di pubblicazione di *Piazza d'Italia*, formulava le sue teorie sui meccanismi autoritari. Il filosofo francese giudica, nello stesso modo in cui fa lo scrittore toscano nel suo lavoro, che il conflitto con il potere è l'emergente di un insieme di rapporti storico-sociali che rappresentano i vincoli di forza fra nuclei sociali, differenti, in lotta fra loro. Da qui che Tabucchi prenda certi fatti storici come materiale necessario per il suo racconto, poiché, in qualche modo, determinano i problemi che vivono i suoi personaggi; perciò, per quanto metta l'accento sull'aspetto individuale, nella microstoria personale, non trascura l'aspetto universale, la macrostoria d'Italia.

Ora, per costruire la sua finzione il romanziere tenne presente, senza dubbio, il boom della narrativa latinoamericana che avvenne in tutto il mondo durante gli anni 60 e parte degli anni 70. Il così chiamato realismo magico e *Cien años de soledad* (1967) ebbero un'ampia diffusione e una straordinaria accoglienza in Italia. In questo senso, diversi sono i punti di contatto che si possono osservare tra il romanzo di Gabriel García Márquez e quello di Antonio Tabucchi. Il periodo compreso dall'uno e dall'altro è di un secolo. Tutt'e due raccontano la storia di due famiglie: quella dei Buendía e quella dei Garibaldo. Uno dei personaggi, nato di sette mesi da un amore spurio, chiuso e solitario, si chiama Melchiorre, e ricorda il Melquíades del romanzo dello scrittore colombiano. Melchiorre diventa, contro la sua volontà, ingegnere agronomo, poi si trasforma in scrittore, e pubblica un racconto fantastico a puntate su una regina africana che muore come Didone.

Un altro personaggio ambiguo che fluttua tra la realtà e la fantasia, è don Milvio, il curato di Borgo. I preti hanno una lunga traiettoria nella letteratura italiana, da Dante e Boccaccio, che li prese di mira con la sua satira, fino a questo

di Tabucchi che lo presenta come l'inventore della macchina idraulica dell'uguaglianza che distribuisce con equità, per mezzo di tubi, il grano a tutte le case del paese. Accusato di essere comunista, le forze della ss bruciano la sua chiesa, dopo di che don Milvio decide di andare ad abitare in una caverna e di finire lí i suoi giorni, sotterrato, riflettendo sugli errori della Chiesa. Alla fine si trasforma in un mito, perché alcuni abitanti di Borgo assicurano che egli viaggia per il mondo sotterraneo e lo sentono graffiare sotto il pavimento delle loro case.

D'altra parte, gli elementi fantastici, così abbondanti in García Márquez, si manifestano qui timidamente nelle fiammelle che Esperia, madre di Garibaldo, emette dalle dita, e dalle finestre che volano in stormi nell'aria, burlando la forza di gravità:

La sera che era partito Garibaldo, Esperia aveva dovuto prendere il fatto in seria considerazione, perché le fiammelle celesti erano diventate dieci, una per ogni dito. [...] Mentre si affrettava verso la casa della Zelmira, per metterla al corrente, si accorse di essere tutta celeste, non per fuoco, ma per una chiarezza interna, come quella dei luccioloni senza le ali. La Zelmira, appena se la vide entrare in cucina, non ebbe dubbi: — Per me, stai diventando santa. (75–76)

Garibaldo si girò nel sonno. [...] repeté, “le finestre”. [...] Sono finestre — disse Mangiaghiaia. [...] — Era un branco di finestre. (141–142)

Il pensiero magico viene arricchito inoltre, dalle profezie e dagli oroscopi, che alla fine si avverano e che sostengono due personaggi femminili: Zelmira e Asmara. Una volta ancora è presente il ricordo di Melquíades e il suo vaticinio circa l'ultimo membro della famiglia dei Buendía che sarebbe stato mangiato dalle formiche. Zelmira predice sibillantemente che “Garibaldo morirà a trent'anni come suo nonno, suo padre e suo figlio” (83).

Il flusso temporale, un altro dei componenti della diegesi, in stretto rapporto con la storia, è una specie di leitmotiv i cui indizi sono sparsi lungo il testo. Il tempo produce alterazioni, non solo negli esseri, ma anche nelle cose e nella

geografia di Borgo. Il narratore dice: “nella famiglia di Garibaldo il tempo era sempre corso su fili speciali” (12). Zelmira profetizza che la famiglia di Garibaldo “è una famiglia di tempo sbandato” (83). Anche il “male del tempo” colpisce Volturmo. Fin qui il rapporto tempo-personaggio, ma il suo trascorso si nota anche nei cambiamenti che subisce il paese.

La pace di Borgo è turbata dalla costruzione di un edificio completamente nuovo per l'epoca: il cine-teatro Splendor. L'immagine in movimento ebbe nei suoi inizi e fino all'arrivo della televisione, un gran fascino, soprattutto per gli abitanti di un piccolo paese, come quello in cui si svolge il romanzo. Una volta conclusa la costruzione, la sala aprirà le sue porte con la proiezione del film *Cabiria*, che appare nominato, per diversi motivi, varie volte nel romanzo. Data l'importanza di questo film, tanto per la concezione ideologica del testo, quanto per la storia del cinema, conviene soffermarci sulla sua presentazione.

*Cabiria*, girata fra il 1913 e il 1914, fu un gran successo della cinematografia italiana, la cui influenza arrivò fino a Cecil B. De Mille e Griffith. Si tratta della storia di Maciste, un super eroe interpretato da uno scaricatore del porto, Bartolomeo Pagano. Il film mescola avventura e dramma sullo sfondo della seconda Guerra Punica. Vi sono alcune scene notevoli, come il passaggio dell'esercito di Annibale attraverso le Alpi, Fulvio che scala i muri di Cartagine e Archimede che incendia le navi romane per mezzo di specchi, nel porto di Siracusa. Il testo fu scritto da un paladino del fascismo, il decadente Gabriele D'Annunzio, e diretto da Giovanni Pastrone, il quale utilizzò per girare il film, tecniche che erano una novità per l'epoca, come il *travelling* e le panoramiche verticali e orizzontali che legano elementi dell'inquadratura. Il film, che fu una pietra miliare nella storia del cinema è un'apologia della forza e della violenza e perciò fu rivalutato durante il periodo mussoliniano.

Nella finzione tabucchiana, Asmara si entusiasma con essa mentre Garibaldo la riprova e l'accusa di essere fascista.

Inoltre, è pertinente segnalare che Tabucchi è un appassionato della settima arte e che in tutta la sua produzione esistono numerosi riferimenti ad essa. Ha dichiarato in un'intervista: “El cine es una gran fábrica de ilusiones, como lo es la literatura [...], es narración visualizada. [...]. Por lo que a mí concierne, creo que he aprendido más del manual de montaje de Eisenstein que de la gramática narrativa de Todorov” (Gumpert, 87).

Ma riprendiamo, per quanto si riferisce al montaggio e al tempo narrativo, l'ultima scena di *Piazza d'Italia* nella quale viene evocata la morte di Garibaldo, e che gemina quella di apertura. Leggiamo sulla fine: [Asmara] “si slanciò fuori di corsa asciugandosi le mani al grembiule che aveva due enormi fragole ricamate sulle tasche. Perse una ciabatta sul cancello e per non fermarsi a infilarla buttò via anche l'altra con un calcio” (145). Questa fine si allaccia con l'inizio del racconto, chiamato dall'autore “epilogo”: “Quel giorno da chiodi, si beccò la pallottola in fronte [...] mentre stramazza nel bacinìo della piazza, proprio davanti allo Splendor, volle avere l'ultima parola [...] Asmara sopraggiunse scalza, vestita di un incredibile grembiule con due enormi fragole ricamate sulle tasche, e attraversò la piazza di corsa” (11–12).

Ciò vuol dire che sono due messe a fuoco di uno stesso fatto. Il racconto che si era aperto con un'ampia analepsi si chiude ora con la stessa scena. Il racconto comincia quando termina la vita di Garibaldo, nel 1946. L'inizio, “l'epilogo”, si allaccia alla conclusione dello stesso. Le due parti si uniscono in forma circolare nel tempo ciclico e selettivo della memoria. Il passato è magicamente riscattato per mezzo della sua evocazione.

È questa che attiva il ricordo ed esso seleziona frammenti del passato, nello stesso modo in cui

lo scrittore sceglie per costruire il suo racconto brani della vita dei personaggi. Così la storia universale si intreccia con quella personale, formando una sequenza che non risponde al movimento delle lancette dell'orologio, bensì al ricordo recuperato dall'emozione.

Presente e passato si fondono nella matrice della memoria che ripete il corso degli avvenimenti secondo un ordine arbitrario, dettato dagli affetti più che dalle circostanze, che burla il tempo lineare e organizza i fatti secondo interessi particolari; perciò la fine è il principio.

La memoria familiare e la memoria storica sono presenti in *Piazza d'Italia*, e tutt'e due sembrerebbero emergere da un tempo senza tempo, in cui i fatti si giustappongono, formando delle confuse immagini che si riflettono come fantasmi circondati da un alito di tenebre.

Lo scrittore spia la storia del suo paese attraverso le esperienze delle sue creature e disegna un canovaccio in cui si intrecciano i tempi. Il passato s'istalla in un labirinto mnemonico in cui fluttuano vigilia e sogno, realtà e immaginazione, sul piano atemporale della creazione.

## Riferimenti bibliografici

- AA. VV. *El Cine* (tomos II, III, IV, V, VII y IX). Barcelona: Salvat, 1983
- Capano, D. "Narradores italianos del fin del milenio. Antonio Tabucchi y las técnicas narrativas postmodernas en *Donna di Porto Pim*". En *Signos Universitarios*, revista de la Universidad del Salvador, año XIII, N° 26, julio/diciembre 1994 (155–168)
- García Márquez, G. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970
- Gumpert, C. *Conversaciones con Antonio Tabucchi*. Barcelona: Anagrama, 1995
- Foucault, M. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: S. XXI, 1977
- Foucault, M. *Surveiller et punir, naissance de la prison*. Paris: 1975
- Foucault, M. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1979
- Tabucchi, A. *Notturmo indiano*. Palermo: Sellerio, 1988
- Tabucchi, A. *Piazza d'Italia*. Milano: Feltrinelli, 2000