

DAWID WINCŁAW
(UNIwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)

QUANTO PIRANDELLO (C'È) IN TABUCCHI? L'INFLUENZA
DI LUIGI PIRANDELLO NELLA NARRATIVA DI ANTONIO
TABUCCHI A PARTIRE DAL CONFRONTO
DELLA COSTRUZIONE DEI PERSONAGGI DI VITANGELO
MOSCARDA (*UNO, NESSUNO E CENTOMILA*) E DI PEREIRA
(*SOSTIENE PEREIRA*)¹

ABSTRACT

The purpose of this article is to present main literary relations between an Italian novelist and playwright Luigi Pirandello and his compatriot, modern writer Antonio Tabucchi, which manifest themselves primarily in the subject matter taken up by Tabucchi: an identity crisis of a literary character. Comparative analysis of the content of the novels *One, No One, and One Hundred Thousand* and *Pereira Maintains* shows, that the 'disciple' of Pirandello not only liked to reach for a similar subject matter, but also referred to the poetics used by the Sicilian.

KEYWORDS: CRISIS, IDENTITY, PEREIRA, MOSCARDA, MODERNISM

STRESZCZENIE

Artykuł ma na celu ukazanie głównych związków literackich Luigi Pirandella, włoskiego powieściopisarza i dramaturga, oraz jego rodaka, współczesnego pisarza, Antonio Tabucchiego, które przejawiają się przede wszystkim w podejmowanej przez Tabucchiego tematyce: kryzysu tożsamości bohatera literackiego. Analiza komparatystyczna treści powieści *Jeden, nikt i sto tysięcy* oraz *Twierdzi Pereira* wykazuje, że „uczeń” Pirandella nie tylko chętnie sięgał po podobną tematykę, ale także nawiązywał do używanej przez Sycylijczyka poetyki.

SŁOWA KLUCZOWE: KRYZYS, TOŻSAMOŚĆ, PEREIRA, MOSCARDA, MODERNIZM

Dire che nell'ambito dell'italianistica sull'arte letteraria di Luigi Pirandello esista un'abbondante letteratura accademica è senza dubbio un truismo scontato.

¹ Il presente articolo è una versione elaborata ed ampliata del capitolo quarto della tesi “Tante maschere e pochi volti”. La crisi del soggetto (post)moderno in *Uno, nessuno e centomila* di Luigi Pirandello e *Sostiene Pereira* di Antonio Tabucchi scritta a cura della prof. Anna Tylusińska-Kowalska. L'esame magistrale ha avuto luogo il 18 dicembre 2018 presso l'Istituto di Comunicazione Specialistica ed Interculturale dell'Università di Varsavia.

Una constatazione analoga può essere trasposta ad Antonio Tabucchi, uno degli scrittori di debito pirandelliano, anche se dal suo esordio letterario nel 1975 sono passati relativamente pochi anni e, pertanto, le pubblicazioni dedicate alla sua opera sono inevitabilmente meno numerose di quelle su Pirandello.

Tuttavia, la stessa affermazione non può essere condivisa se si pensa al campo degli studi circoscritti attorno alle influenze letterarie dello scrittore siciliano su Tabucchi. Nonostante sul legame letterario tra Pirandello e Tabucchi si parli da parecchio tempo, soltanto recentemente si è potuto osservare un incremento notevole dell'interesse verso la tematica in questione: salvo numerosi articoli, saggistica nonché singoli capitoli delle pubblicazioni più complesse esiste ancora una scarsa letteratura accademica sull'argomento. Probabilmente l'unica a colmare questa lacuna rimane, la monografia *Dietro la maschera della scrittura* uscita nel 2015: in *Antonio Tabucchi*, Franco Zangrilli esamina i motivi ancora poco studiati della sua scrittura d'ispirazione pirandelliana.

Il presente articolo ha come obiettivo quello di procedere lungo tale linea di ricerca, ovvero approfondire il legame letterario ravvisabile tra la produzione di Antonio Tabucchi e l'arte di Luigi Pirandello. La tesi vuol porre in evidenza come l'influenza pirandelliana in Tabucchi si espliciti anzitutto nella tematica della crisi d'identità che si concretizza in una visione particolare del suo personaggio. Per esprimerla – come argenteremo – Tabucchi adoperava la poetica similmente a quella di Luigi Pirandello. Partendo dalle osservazioni generali sulle influenze pirandelliane nell'arte di Tabucchi – la nostra analisi volge verso un'analisi comparativa dei due protagonisti, Vitangelo Moscarda e Pereira, dei romanzi *Uno, nessuno e centomila* e *Sostiene Pereira*.

INFLUENZE PIRANDELLIANE NELL'OPERA DI ANTONIO TABUCCHI

La presenza di Pirandello nell'arte di Antonio Tabucchi è notevole ed evidente al punto da poter chiamare Luigi Pirandello una sorta di 'padre spirituale' di Antonio Tabucchi, unitamente a un altro maestro, lo scrittore portoghese, Fernando Pessoa. Come confessa l'autore stesso:

Pirandello è stato per me uno scrittore formativo. L'ho conosciuto [...] essendo italiano, prima di avvicinarmi a Pessoa, e credo che questo denoti il mio interesse per [...] il tipo di finzione del Novecento che Pirandello ha iniziato e Pessoa forse ha portato alle estreme conseguenze, in maniera molto radicale.

(Dolfi/ Papini 1998: 201)

I riferimenti alla produzione di Pirandello in Tabucchi possono essere di carattere intertestuale, far riferimento all'allusione letteraria, e ancora riguardare la

narratologia e lo stile oppure la tematica affrontata. Non è soltanto l'autore stesso, ma anche la critica letteraria che pone l'attenzione sul rapporto stretto che lega la sua produzione con quella del grande siciliano:

Pirandello, forse un postmoderno molto tempo prima del postmodernismo, è certamente un padre di Tabucchi. Spesso capita che anche i figli si ribellano all'eredità paterna finiscono per accettarla. Se Leonardo Sciascia a un certo momento della sua creatività ribellandosi causa una rottura con il mondo pirandelliano, essa è una rottura apparente. Tabucchi è un altro scrittore postmoderno che porta avanti inconsciamente e consciamente, utilizza e riscrive *a suo modo* la tradizione di questo padre. Del resto egli stesso afferma che “quando si scrive c'è sempre un ‘padrino’, anche se lo si nega o lo si rifiuta”.

(Zangrilli 2015: 107–108)

Com'è stato già segnalato, l'eredità pirandelliana in Tabucchi riguarda il livello intertestuale. Una delle opere più significative in cui lo scrittore toscano allude a Pirandello è il racconto *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* facente parte della raccolta *I dialoghi mancati*. Nel dialogo fittizio, una sorta di ipotetica telefonata, in realtà mai compiuta, Tabucchi tenta di fissare un appuntamento immaginario tra Pirandello e Pessoa che nel racconto riveste il ruolo di protagonista:

Vorrei telefonare a Pirandello che nel Trentuno è venuto a Lisbona per assistere alla prima del suo *Sogno...ma forse no*. Di persona non ci siamo conosciuti, ma mi piacerebbe pensare che avvenne e certamente piacerebbe anche a lui.

(Tabucchi 1988: 35)

Con le parole succitate messe in bocca a Pessoa, Tabucchi fa riferimento alla visita dello scrittore siciliano a Lisbona nel 1931 dove si recò per mettere in scena la commedia *Sogno (ma forse no)*. A questo fatto allude anche Tabucchi in *Sostiene Pereira*. Un giorno, il giornalista decide di scrivere una breve rubrica dedicata alle ricorrenze dei grandi scrittori e la intitola “Due anni fa scompariva Luigi Pirandello. [...] Il grande drammaturgo aveva presentato a Lisbona il suo *Sogno ma forse no*” (ivi: 10). Inoltre, nel racconto compare un riferimento a Pirandello che descrive una modalità nella costruzione del personaggio condivisa da entrambi gli scrittori:

Buonasera signor Pirandello, le telefono perché ho l'anima in pena. [...] Perché a lui interessano le anime in pena. A lui, ma a me, e a gente come voi; gli altri sono sani e con le anime in pena si divertono.

(Tabucchi 1988: 18)

Pessoa decide di chiamare Pirandello, perché è interessato alla sua scrittura che sa come trattare ‘le anime in pena’ e costruire personaggi frammentati, scissi e lacerati – caratteristiche predilette anche dall'autore di *Sostiene Pereira*. Questo passo rivela anche un altro elemento caratterizzante ambedue gli scrittori: l'uso del pronome ‘voi’, che ha come obiettivo quello di attirare l'attenzione del lettore. È un

espedito che Pirandello utilizza anche nella narrativa: a un 'tu' e un 'voi' si riferisce molto spesso Vitangelo Moscarda in *Uno, nessuno e centomila*.

I personaggi, nell'opera di Pirandello, non vengono concepiti *ad hoc*, dall'immaginazione dello scrittore, ma sono loro a fargli delle proprie e vere 'visite' con l'obiettivo di trovare qualcuno che possa raccontare le loro storie. Come riferisce lo scrittore siciliano:

È mia vecchia abitudine dare udienza, ogni domenica mattina, ai personaggi delle mie future novelle [...] Non so perché, di solito accorre a queste mie udienze la gente più scontenta del mondo, o afflitta da strani mali, o ingarbugliata in speciosissimi casi, con la quale è veramente una pena trattare.

(Pirandello 2007: 390)

La ricerca dei personaggi di uno 'scrittore-intermediario' è una strategia concettuale usata soprattutto nelle diverse opere teatrali di Pirandello, come ad esempio in *Sei personaggi in cerca d'autore*. Anche i personaggi tabucchiani chiedono di essere ascoltati. Uno dei più 'insistenti' è Pereira:

Il dottor Pereira mi visitò per la prima volta in una sera di settembre del 1992. A quell'epoca lui non si chiamava ancora Pereira, non aveva ancora i tratti definiti, era qualcosa di vago, di sfuggente e di sfumato, ma aveva già la voglia di essere protagonista di un libro. Era solo un personaggio in cerca d'autore.

(Tabucchi 2017: 211)

Il riferimento a Pirandello quindi risulta esplicito. Tuttavia, la sua presenza nell'opera di Tabucchi non si limita soltanto alle allusioni intertestuali, ma riguarda anche la tematica sollevata, inerente al problema dell'identità.

I miei libri sono spesso improntati alla tematica dell'identità [...] Il personaggio, il protagonista, insomma colui che compie la ricerca, anche se non ha trovato l'altro, alla fine ha cercato se stesso e ha trovato qualcuno; qualcuno che gli ha dato, in qualche modo, delle risposte evasive, probabilmente un'identità incerta. La ricerca l'ha dunque condotta nei confronti di se stesso. Direi quindi che i nobody siamo noi tutti e, in questo caso, direi che il nessuno è proprio il personaggio narrante; è colui che fa la ricerca, che cerca il nessuno che sta dentro di noi, il nessuno in tutti che sta dentro di noi, pirandellianamente inteso.

(Ferraro 1993: 7-9)

La conclusione a cui pervengono i protagonisti nella loro ricerca di se stessi – come quello nel caso dei romanzi ai quali allude Tabucchi nell'intervista sopraccitata, *Notturmo indiano* e *Il filo dell'orizzonte* – è sempre la stessa. Sia Spino (protagonista de *Il filo dell'orizzonte*) sia Roux (protagonista di *Notturmo indiano*) scoprono che il desiderio fervido di ritrovare il proprio 'io', anche se con il pretesto di ritrovare un amico, come nel caso di Roux, non conduce a nient'altro che alla delusione.

Lo stesso sentimento è affrontato dai protagonisti pirandelliani de *Il fu Mattia Pascal* e di *Uno, nessuno, centomila*. Mattia Pascal, alias Adrian Mais, scopre che la libertà, come risultato dell'atto di svincolarsi dai legami sociali e familiari, che impongono delle convenzioni ferree, ben presto si dimostra illusoria e effimera. La scelta di vivere una doppia identità si conclude miseramente con un fallimento. La sorte costringe l'eroe ad un aut aut: o scegliere l'alienazione estrema ai margini della società, senza documenti e obblighi burocratici che invece renderebbero possibile la socializzazione, o chiudersi in una nuova 'forma' accettando le costrizioni della comunità in cui vive.

Le conclusioni di Vitangelo Moscarda derivanti dalla scoperta del suo difetto appaiono ancora più pessimistiche, al punto di portarlo sull'orlo della follia. L'eroe di *Uno, nessuno e centomila* scopre nello 'specchio' di sua moglie e degli abitanti del suo paese, che l'identità è legata alle immagini che gli altri hanno di lui e che sarà impossibile che dalle 'mila' se ne cristallizzerà 'una', vera, stabile e che fedelmente rispecchi ciò che egli sente di essere nel suo profondo.

L'importanza dell'altro nel processo di costruire la propria identità è un'altra caratteristica che lega l'arte dello scrittore toscano all'agrigentino. Tuttavia, mentre l'altro in Pirandello, specie nei due romanzi menzionati, sembra essere un elemento più che necessario alla formazione del sé, rappresentando al contempo un pericolo per la sua esistenza, in Tabucchi, invece, l'alterità è anche necessaria per l'identità del sé e risulta essere più 'accogliente'. Ad esempio Moscarda sceglie deliberatamente la solitudine e il ritiro dal tessuto sociale che considera malevolo, mentre Pereira oscilla nevroticamente tra il bisogno dell'altro e l'evasione da qualsiasi incontro (Rojek-Kmieciak 2015: 295). Sebbene sia vero che siano state le conversazioni con il giovane studente Monteiro Rossi e il dottor Cardoso ad aver sottratto Pereira dalla sua inerzia e dalla sua passività iniziale, tuttavia il protagonista tabucchiano si immerge volentieri nell'abbraccio della solitudine anche dopo la sua trasformazione.

Gradualmente tutti e due i personaggi procedono dall'inefficienza verso l'azione: Moscarda in modo decisivo compie una serie di azioni che mirano a rifiutare tutte le sue identità involute, così come la scelta di Pereira è quella di abbandonare il passato e proseguire con l'altro al fine di riaprirsi al dialogo con il resto del mondo. Eppure il finale di Pereira, nonostante rimanga aperto, è radicalmente diverso da quello di Moscarda.

In generale, sebbene 'l'usuraio' e 'il giornalista' già dall'incipit affrontino la solitudine e l'isolamento, ovvero partano da una situazione esistenziale piuttosto simile, la loro evoluzione subisce un percorso opposto: il primo arriverà alla sua completa scomposizione: "finisce di essere personaggio" e "non lo vediamo più" (Sciaccia 2010: 40), mentre il secondo sperimenterà un certo progresso nella sua vita. Il personaggio di Pereira non si dissolverà in 'nessuno', ma lascerà agire – per usare il termine del dottor Cardoso – il nuovo nascente 'io egemone'.

MOSCARDA E PEREIRA – IL CONFORNTO DI DUE CONSCIENZE

Franco Zangrilli nota che quel “luogo comune dell'afflato” dal quale prendono ispirazione sia Pirandello, sia Tabucchi per la costruzione dei propri protagonisti è il loro quasi ossessivo bisogno di guardare e di osservare che però non è un semplice atto di registrazione sensoriale, ma anche un attimo di contemplazione attiva della realtà, immersa nella prassi (vedi, Zangrilli 2015: 9–10).

Come tanti personaggi pirandelliani (ad es. Il fu Mattia Pascal), quelli tabucchiani si smarriscono nell'azione del guardare, che sa farsi molto ossessiva e anche patologica. A volte un semplice sguardo anima un rapporto tra l'io e il suo ambiente [...]. Guardare è “pensativo sentire” (per dirla con Borges) e quindi agire, è vedere vivere sé e gli altri, è trovarsi sempre davanti allo specchio che riverbera riflessi, ombre, misteri, una miriade di aspetti distorti e sconosciuti di noi stessi, come del mondo di cui facciamo parte. Guardare allora vuol dire entrare nel cerchio della solitudine, dell'insicurezza, del perturbante, anche quando si vede quello che gli altri non vedono.

(ivi: 9–10)

La tendenza dei personaggi tabucchiani dediti all'intenso scrutare del sé, degli altri e del mondo spinge a una scoperta, profondamente pirandelliana, alla quale ben presto giungono i suoi eroi: “la realtà non è quella che si presenta ai nostri occhi”. Nell'arte di Tabucchi sono i mezzi raffinati e i giochi umoristici, nonché la strategia testuale del rovescio, le poetiche della provenienza pirandelliana, che mettono a nudo la complessità e l'assurdità del mondo, come anche le moltiplicazioni e le doppezze dell'ego.

La tendenza dei personaggi tabucchiani all'autoriflessione scatenata dall'osservazione contemplativa non è soltanto una semplice traccia nella loro caratterizzazione, ma svolge anche un ruolo cruciale nella loro rappresentazione. È un tratto tipico per la produzione di Pirandello e la letteratura moderna dell'inizio del ventesimo secolo in genere (vedi, ivi: 9-10). Sia in *Uno, nessuno e centomila*, sia in *Sostiene Pereira*, la ricostruzione delle vicende avviene tramite il dialogo interiore, in entrambi i protagonisti, dal tono umoristico e autoironico, che mette in moto l'intera azione.

Entrambi i romanzi sono ambientati in paesi diversi: l'azione di *Uno, nessuno e centomila* si svolge a Richieri, una cittadina d'invenzione in cui è possibile riconoscere Girgenti (Agrigento), mentre le vicende di *Sostiene Pereira* hanno luogo nella Lisbona del 1934 sotto la dittatura salazarista. L'ambientazione del romanzo è quindi meglio precisata da Tabucchi, mentre dal romanzo pirandelliano, scritto ancora nello spirito del simbolismo, si può soltanto presumere il luogo dell'azione e non si conosce invece il periodo delle vicende narrate.

Una visibile affinità tra Moscarda e Pereira viene alla luce già dalle prime pagine di entrambi i romanzi. Quello che colpisce è la loro solitudine che si evidenzia nel loro approccio autoriflessivo: Pereira sta solo in redazione e,

riflettendo sulla morte, si imbatte in un articolo di Monteiro; Moscarda, sconvolto dalla scoperta improvvisa della moglie riguardante la forma del suo naso, sprofonda in sé, isolandosi dagli altri. Come nota Gianmarco Gallotta (Gallotta 2015: 81), la caratterizzazione di Pereira in alcuni passi è notevolmente simile a quella di Moscarda:

Non conosceva nulla, né si conosceva; viveva per vivere, e non sapeva di vivere; gli batteva il cuore, e non lo sapeva; moveva le palpebre, e non se n'accorgeva.

(Pirandello 2012: 16)

Anche Pereira sembra pirandellamente “vivere senza vedersi vivere”. Non ‘sa’, ma soltanto ‘sostiene’. In modo simile Moscarda sembra essere un personaggio contemplativo e sognante che ‘non conclude mai nulla’, privo delle virtù pratiche ed incapace ad orientarsi nella realtà circostante. Inoltre, tutti e due protagonisti “sono presentati come due protagonisti che hanno messo a tacere la propria coscienza; appaiono, dagli *incipit*, dei romanzi, come personaggi che precedentemente non ascoltavano la loro interiorità, vivendo le proprie vite come se non appartenessero loro” (Gallotta 2015: 77).

Ma questi due *incipit*, che avviano la narrazione attraverso eventi già in atto (*in medias res*) e colgono i due eroi nella loro quotidianità, sono importanti anche per un'altra ragione, poiché danno un altro tono e ritmo ai loro destini. Mentre la ricerca identitaria in Moscarda viene scatenata in modo impetuoso e dirompente (“La scoperta improvvisa e inattesa di quel difetto perciò mi stizzì come un immeritato castigo”: Pirandello 2012: 1) e lo porta subito in azione; l'acquisizione di una nuova coscienza di sé in Pereira, segnata dalla lettura dell'articolo di Rossi sulla morte, si effettua in modo meno immediato e violento rispetto a Moscarda, svelandosi nel monologo interiore o nel dialogo con l'altro (vedi, Gallotta 2015: 78).

Opportuno è anche porre l'attenzione sull'approccio dissimile dei due protagonisti rispetto al passato. L'acquisizione di una nuova coscienza per entrambi significa l'impossibilità del ritorno alla loro vita precedente e il taglio e l'allontanamento da ogni legame del passato. Lo strappo con il futuro per ognuno di loro implica tuttavia conseguenze divergenti. Pereira comincia a vivere partendo dal consiglio del dottor Cardoso (“la smetta di frequentare il passato, cerchi di frequentare il futuro”; Tabucchi 2017: 158) ed invece di ‘abitare’ nel mondo chiuso della letteratura ottocentesca e di parlare con il ritratto della moglie defunta, inizia a dialogare con l'altro (Monteiro Rossi, Marta, signora Delgado, padre Antonio, dottor Cardoso, il cameriere del Caffè Orquidea), il che lo porta alla totale trasformazione della sua coscienza, e pertanto capace di impegnarsi politicamente e di manifestare la sua opposizione al regime salazarista. Il contributo più importante alla trasformazione del personaggio ‘evasivo e sfuggente’ dalle caratteristiche più antieroidiche che eroiche, è dato da Rossi, grazie al quale Pereira ritrova le ragioni per le quali veramente si è giornalisti.

Quindi, il divario tra il personaggio e il mondo si colma, anche se la sorte finale di Pereira, tipicamente in Tabucchi, fa parte della post-azione ed è l'immaginazione del lettore che è chiamata a valutare se il cambiamento non sia momentaneo, ma stabile. Tale questione verrà messa in discussione più dettagliatamente nella parte successiva.

Tuttavia, non è soltanto il dialogo con l'altro che concorre alla trasformazione positiva del giornalista. La differenza tra Pereira e Moscarda e il loro destino finale sta anche nel ruolo che svolge il tema della molteplicità e la poetica del rovescio nei due romanzi. In *Uno, nessuno e centomila* essa viene introdotta tramite lo strumento dello specchio davanti al quale il protagonista pirandelliano si confessa, “dunque per gli altri sono quell'estraneo sorpreso nello specchio: quello, e non già io quale mi conosco [...]” (Pirandello 2012: 11), scoprendo la dolorosa lacerazione tra l'identità consapevole e quella 'speculare', sconosciuta. In *Sostiene Pereira*, anche se privato di quest'elemento pirandelliano dello specchio, una funzione analoga sembra essere svolta dalla fotografia.

La fotografia è il ritratto della moglie del vecchio giornalista, morta di tisi anni prima. Come nota Zangrilli, anche il motivo del dialogo con la consorte non è un elemento 'puro' tabucchiano, ma ha delle ascendenze pirandelliane.

[...] la scena del dialogo monologico e immaginario in cui Pereira, invaso dallo sconforto e dalla solitudine, si rivolge alla foto della moglie deceduta che ritorna in vita a consolarlo è plasmata su quella identica che si svolge tra il vecchio Pirandello e la consorte nella novella surrealistica, “Una giornata”.

(Zangrilli 2015: 117–118)

La fotografia di una persona morta non soltanto simbolicamente raffigura la sua mancanza nel mondo dei vivi, ma anche, similmente allo specchio, 'sdoppia' il personaggio. Il dialogo con il ritratto della moglie dimostra la mancata elaborazione del lutto dell'altro, lo ritroviamo perso e al contempo fortemente innamorato, anche se particolare è la chiave di lettura: raffigura i diversi *alter ego* del protagonista che dialogando reciprocamente tra loro, entrano in sintonia o, al contrario, in disarmonia.

Tuttavia, è doveroso sottolineare che il dialogo 'sdoppiante' tra Pereira e sua moglie, anche se ponderato dal dottor Cardoso come dannoso per la sua salute mentale, “diventa poi uno dei sintomi esteriori più consistenti che spingono Pereira alla ribellione finale [...]” (Trentini 2003: 228). La presenza della problematica di molteplicità in *Uno, nessuno e centomila* ha invece un carattere più ambiguo: da una parte il fatto che Moscarda si scopra essere 'centomila', conformemente a quello già detto, lo conduce al manicomio e lo scompone, quindi assume un significato negativo. Dall'altra, la mancata accettazione del protagonista e la sua lotta interiore contro il mondo borghese delle forme e delle apparenze, attraverso la lettura in chiave umoristica, suscitano nel lettore il sentimento del contrario e la compassione verso il protagonista, suggerendo l'interpretazione della trasformazione di Moscarda più in chiave eroica che antierica.

La situazione di Moscarda è invece intrinsecamente diversa da quella del protagonista tabucchiano. Mentre l'altro in Tabucchi pare svolgere un ruolo costruttivo e liberatorio nella ricerca del sé, estraneo e chiuso nel proprio piccolo mondo, l'alterità in Pirandello, come avviene in Moscarda, contribuisce alla sconfitta esistenziale del personaggio. O forse, in termini diversi, non è l'altro nel romanzo pirandelliano che fa uscire sconfitto il protagonista nella sua lotta interiore, ma egli stesso – che tramite il dialogo con l'altro conferma soltanto le disperate conclusioni alle quali perviene che, nella maggior parte dei casi, riguardano il suo aspetto fisico.

Nelle parti conclusive del romanzo emerge una speranza che si risolva l'impasse del protagonista – come quando Moscarda si reca al Palazzo Vescovile per parlare con il Monsignor Partanna e poi, con don Scleptis, ma anche queste conversazioni gettano Moscarda in “un mare d'incertezze senza fine” (Pirandello 2012: 127). Incertezze, dalle quali non lo riesce a salvare neanche Anna Rosa, l'amica della moglie Dida che lo porta a conoscenza delle intenzioni dei parenti di interdirlo. Il rapporto, subito diventato relazione amorosa, risulta anche fatale nelle sue conseguenze.

Anna Rosa è l'unico personaggio nel romanzo con il quale Moscarda veramente si confessa, l'unico che pare anche capire le sue “curiosissime considerazioni sulla vita” (ivi: 134) che risultano agli occhi della donna a tal punto travolgenti che, sotto shock, essa si spinge addirittura a tentare di uccidere Moscarda: la causa delle sue preoccupazioni. Comunque, il rapporto del personaggio con Anna Rosa non risulta per niente costruttivo e analogo a quello che nella trasformazione di Pereira giocano Rossi o Cardoso. Subito dopo l'eroe pirandelliano si ritira definitivamente dal tessuto sociale, contaminato dall'apparenza delle forme scegliendo la fusione tranquillizzante con la Natura.

IDENTITÀ AL ROVESCIO

L'ultima questione che rimane da indagare è il paradosso che emerge dalla considerazione dei due protagonisti in questione. Siccome entrambi, nel modo tipico per i personaggi della letteratura moderna e postmoderna, attraversano una crisi d'identità, come possono essere spiegati i destini divergenti dei due protagonisti – entrambi ‘disciolti’ e ‘in crisi’?

La risposta a questa domanda, dato che i finali di entrambi i due romanzi restano aperti, per forza dovrebbe essere ambigua e ‘aperta’ come essi stessi. Tuttavia, si possono evincere alcune interpretazioni delle trasformazioni alle quali sono sottoposte le coscienze dei due soggetti che eludono una spiegazione esplicita in chiave eroica o in chiave antieroica.

Vitangelo Moscarda è un tipico portatore dei tratti che lo iscrivono alla tipologia dei protagonisti che si collocano nel panorama della letteratura del modernismo dell'inizio del XX secolo. Vista la sua caratterizzazione particolare, come

protagonista-soggetto assomiglia, prendendo in considerazione anche le differenze, ai personaggi letterari di Kafka, Joyce, Proust, Walser, Musil o Svevo. Tuttavia, nel ritenere Vitangelo Moscarda soltanto nella prospettiva di un 'inetto novecentesco' e anche alla luce delle analisi suddette, si semplificherebbe troppo il problema da cui risulta opportuno un relativo approfondimento.

Il protagonista di Pirandello in questione già dall'incipit risulta un personaggio passivo, con una forte componente narcisistica, che interagisce con il mondo e le altre persone con una notevole distanza. Scopre ben presto di non aver in sé nessuna sostanza fissa e uguale a sé stessa, e questa scoperta Moscarda pare viverla con un nichilismo drammatico, cercando di salvare la sua salute mentale ritirandosi dalla società. La sua coscienza, ponderando soltanto il punto di vista dei suoi parenti e agli occhi della comunità di Richieri, il suo paese, pare diventare più antierica nella lettura del romanzo. Con buona ragione, egli non compie nessun gesto eroico, nella sua esistenza non avviene nulla di significativo per meritare la nomina dell'eroe, conosciuto per esempio dalla letteratura dell'Ottocento.

Sofferarsi soltanto su questi aspetti risulta soprattutto in contrasto con il rovescio pirandelliano, un mezzo stilistico con il quale lo scrittore cerca di non privilegiare nessun punto di vista concreto, ma di equipararli tutti. „Il rovescio – scrive Lausten – indica pirandellianamente la relatività dei punti di vista, la presenza contemporanea di punti di vista diversi sull'identità di una persona o sulla realtà, così come indica anche la possibilità di cambiare identità – come fanno molti personaggi di Tabucchi” (Lausten 2006: 71). Così il lettore rimane libero nel seguire le varie prospettive e – non essendo influenzato da nessuna suggestione da parte del narratore – subito accetta il messaggio di Pirandello che la realtà non è quella che si presenta agli occhi.

Non sembra quindi la rovina economica e emozionale di Moscarda, il suo vero finale del suo destino, ma piuttosto, come suggerisce Elio Gioanola, “è la trasformazione della follia in saggezza col recupero laico della santa follia francescana” (Goianola 1983: 110). La ‘santa follia’ del protagonista lo spinge a rinunciare ad ogni proprietà e ad abbandonare la mentalità da proprietario di cose e la pretesa di qualsiasi potere. Ma per diventare ‘nessuno’ a Moscarda non basta soltanto privarsi di tutti beni terreni, deve anche rinunciare anche al desiderio di sentirsi ‘qualcuno’, ovvero rinunciare al proprio status sociale e al prestigio che risulta dal riconoscimento sociale.

L'atto della “privazione” di sé per raggiungere una nuova ‘catartica’ autocoscienza non è per Moscarda prescindibile, ma altrettanto indispensabile come la divisione del suo patrimonio. È proprio quella caratteristica che agli occhi di Moscarda stesso lo distingue per esempio dal don Scleipsis, il religioso che sebbene si ritenga un vero e proprio cristiano, agli occhi di Moscarda appartiene ancora al ‘mondo della forma’:

Ecco: per sé, nessuno. Era questa, forse, la via che conduceva a diventare uno per tutti. Ma c'era in quel prete troppo orgoglio del suo potere e del suo sapere. Pur vivendo per gli altri,

voleva ancora essere uno per sé, da distinguere bene dagli altri per la sua sapienza e la sua potenza, e anche per la più provata fedeltà e il maggior zelo.

(Pirandello 2012: 138)

Per diventare ‘nessuno’, seguendo il ragionamento di Moscarda, bisogna rinunciare anche al profondo desiderio di cercare la stima negli occhi degli altri per i propri meriti. Ma occorre anche tanto coraggio – che come virtù assomiglia molto al comportamento dei monaci russi, i cosiddetti ‘stolti in Cristo’ oppure ‘*jurodivye*’ – per scagliarsi contro tutti e alla fine, con una cinica allegria, dichiararsi “povero svanito” (Pirandello 2012: 139).

L’ultimo argomento a favore del fatto che il finale del protagonista non è del tutto negativo e dominato esclusivamente dalla visione moderna dell’‘innetto novecentesco’ – sono le considerazioni finali di Moscarda che, invece di provare quel dolore che normalmente affiora dalla sconfitta, se si prendesse soltanto il punto di vista dei suoi familiari e compaesani, si sente “inebriato vaneggiare in un vuoto tranquillo, soave, di sogno” (ivi: 135). Tanto è vero che si ritira dal mondo sociale, come lo fanno molti protagonisti della letteratura moderna, ma trattasi del mondo degli ‘affari terreni’, della vita in veste di borghese, ma non del mondo in generale. Il sociale fa parte integrale della vita di Moscarda, visto che, dopo essersi privato di tutti i beni, si trasferisce nell’ospizio dove convive con altri mendicanti.

Il modo in cui la critica letteraria descrive Pereira, il protagonista tabucchiano, pare invece rappresentarlo come un personaggio complesso e ambiguo. Come ad esempio scrive su Pereira, Remo Ceserani:

Il protagonista è al tempo stesso un personaggio forte, con una soggettività ben formata e pienamente costruita, narcistica, un passato di memorie, soddisfazioni e frustrazioni, e un personaggio debole, con una soggettività frammentata, una personalità doppia, varie proiezioni di sé, maschere goffaggini e indecisioni [...].

(Ceserani 1997: 203)

La stessa ambiguità nella rappresentazione di un personaggio – di evidenziare sia la sua capacità di una riflessione matura che l’inetitudine nella quotidianità assieme ad un divario che drammaticamente separa queste due caratteristiche – potrebbe essere riferita anche al Moscarda pirandelliano. Anche lui, ‘frammentato’ e ‘raddoppiato’, si scopre nel trovare un altro in sé stesso. Qui Tabucchi rimane in linea con la scrittura di Pirandello. La differenza sta però nel ‘risveglio’ di entrambi i protagonisti – una componente che in *Uno, nessuno e centomila* non è portata a conseguenze simili a quelle in *Sostiene Pereira*. Il protagonista tabucchiano subisce una dinamica ben diversa da Moscarda che potrebbe suggerire una riscoperta di un rimedio all’*impasse* esistenziale che non ha trovato il protagonista pirandelliano. Tuttavia, anche il loro destino – come evidenzieremo – si può interpretare nello spirito dell’agrintino, oltrepassando l’ambito categorico dell’eroico e antieroico.

Come risulta dal romanzo, il rovescio d'identità di Pereira avviene attraverso il suo graduale 'risveglio' al quale contribuiscono la letteratura, gli incontri con le persone che interpretano il mondo in modo diverso e lo *shock* dovuto all'omicidio di Monteiro Rossi compiuto dai sostenitori del regime salazarista. Il passaggio compiuto dalla sua alienazione e ingenuità iniziali all'azione, non esclude però il fatto che egli rimane il personaggio ambiguo che "non conclude", per usare il termine di Pirandello, e che quindi sfugge ad un'interpretazione tale da poterlo considerare eroe o antieroe.

È vero che il meccanismo di vendetta² che si innesca in lui dopo la morte di Rossi che lo spinge al gesto coraggioso di pubblicare un articolo contro la dittatura salazarista, seguito dalla fuga in Francia sono dei punti di svolta nella sua trasformazione e possono suggerire che egli finisce come un personaggio "forte con una soggettività ben formata e pienamente costruita" come suggerisce Ceserani. Probabilmente egli ha trovato anche la propria risposta alla domanda del suo amico, padre Antonio, "in che mondo vivi tu, che lavori in un giornale?" che una volta gli ha rimproverato di non essersi mai occupato della corrente situazione politica. Eppure, nonostante il suo risveglio finale e gli eroici gesti compiuti, argomenteremo come la modalità di costruzione del personaggio – anche se *Sostiene Pereira* assieme ad alcuni romanzi di Tabucchi degli anni Novanta mostrano un protagonista più attivo e impegnato rispetto ai protagonisti dei suoi romanzi precedenti – impedisca di considerarlo un eroe dotato delle qualità attribuite dalla letteratura, ad esempio, ottocentesca. Esistono almeno tre argomenti a favore di questa ipotesi.

Il primo è legato al fatto che il finale del libro rimane, come molto spesso avviene in Tabucchi, aperto. Si può soltanto immaginare se la pubblicazione clandestina dell'articolo sia l'ultimo passo del suo 'risveglio' oppure abbia dato inizio a un nuovo percorso della sua evoluzione.

Il secondo argomento è formulato da Pia Schwarz Lausten, riferendosi alla filosofia del 'pensiero debole' di Gianni Vattimo, filosofo italiano contemporaneo:

Pereira è un soggetto debole, dato che non crede nelle ideologie forti e totalitarie, anche se vive in un periodo in cui non erano per niente morte ancora. È un uomo senza certezze, che ragiona attraverso la letteratura e non in base a una logica analitica. La sua identità non è fissa, ma labile e soggetta a trasformazioni che forse continueranno anche dopo la fine del romanzo. La sua forza sta proprio nell'indebolimento della personalità. La sua presa di posizione non avviene grazie ad una convinzione ideologica, ma per un senso di giustizia più largo, per un senso etico e umano, in quanto rifiuta l'ideologia totalitaria, e concepisce un impegno etico nella realtà.

(Lausten 2006: 143)

² Si pensi alla vendetta di Moscarda che vende, malgrado i suoi parenti e collaboratori, la banca del padre.

Pereira, come il ‘soggetto debole’ vattimiano, ha reso sua la dimensione dell’incertezza, del sentirsi molteplici, come del resto ha fatto Vitangelo Moscarda. Il suo modo di ragionare: antiideologico, aperto al dialogo con l’altro, sensibile alla violenza ed all’abuso di potere situa il vecchio giornalista dalla parte della soggettività ‘debole’ e non ‘forte’ – quella che sorprendentemente risulta essere la sua forza. In altri termini si può dire che se si considerasse Pereira l’eroe – il protagonista avrebbe ricevuto questa nomina non grazie alle qualità tradizionalmente intese eroiche come la forza d’animo o lo spirito guerriero – ma piuttosto grazie alle sue caratteristiche antieroiiche.

Si nota anche un piccolo passo nella parte finale del romanzo che porta a interpretare Pereira come un personaggio ‘ambiguo’ che invece di percorrere il cammino dall’antieroe verso l’eroe, pirandellamente si è fermato a metà strada tra queste caratteristiche. Quando il giornalista prende la valigia e decide di partire dal Portogallo, sfoglia dei passaporti falsi di Monteiro Rosso, e ne sceglie uno con la foto che gli assomiglia: “Lo cacciò in valigia e prese il ritratto di sua moglie. Ti porto con me, gli disse, è meglio che tu venga con me. Lo mise a testa in su, perché respirasse bene” (Tabucchi 2017: 206–207).

Il suo affetto verso la moglie e la sua abitudine di parlare con il suo ritratto, dal dottor considerato qualcosa di vizioso e che impedisce il suo ‘frequentare il futuro’, sembrano far parte dell’atteggiamento ‘rimemorante’ del suo ‘io’. L’atteggiamento simile alla *pietas* vattimiana che costituisce la coscienza di ciò che è stato nella sua vita, ma al contempo anche una presa di distanza dal passato. Quel piccolo dettaglio può suggerire che Pereira ha superato la malinconia ed – iniziando a frequentare il futuro e non dimenticando il passato – ha relativizzato il suo senso di perdita.

* * *

Questo articolo si è aperto con la constatazione che l’opera di Tabucchi, come egli stesso confessò ed è stato messo in evidenza dalla critica letteraria, è profondamente influenzata dalla scrittura di Luigi Pirandello. La presenza pirandelliana in Tabucchi, come abbiamo mostrato in alcuni esempi, si evidenzia soprattutto nelle allusioni letterarie, nell’interesse verso la concreta tipologia del protagonista (scisso e lacerato) e nelle modalità di costruzione dei protagonisti improntati da una crisi identitaria.

Dal confronto dei due protagonisti – entrambi marchiati da tale crisi – è stato inoltre evidenziato che nella costruzione del proprio personaggio Tabucchi adopera dei messi stilistici di ispirazione pirandelliana, come ad esempio: giochi umoristici, strategia testuale del rovescio, sdoppiamento e moltiplicazione dell’io e tendenza dei personaggi verso la contemplazione e l’atteggiamento autoriflessivo che rende possibile la rappresentazione del personaggio nel corso del romanzo. Entrambi sotto vari aspetti assomigliano all’archetipo dell’‘inetto’ novecentesco. Essi provano la solitudine e la lacerazione, si sentono molteplici e non sanno interagire con il mondo sociale.

Tuttavia, l'analisi ha evidenziato che le caratteristiche che mettono in rilievo l'inettitudine di entrambi i protagonisti non rappresentano l'unico punto in comune tra Pirandello e Tabucchi. La nostra argomentazione – che avvalorata dalle riflessioni di alcuni ricercatori – sostiene la tesi che la costruzione di entrambi i protagonisti è più ambigua (identità al rovescio) di come si suole pensare. Eppure in Tabucchi, nonostante questa ambiguità, la condizione di incertezza in cui si trova il suo personaggio rivela meno tensione e drammaticità che nel protagonista pirandelliano, fornendo anche allo stesso tempo più opportunità per uscire dai dilemmi esistenziali.

BIBLIOGRAFIA:

- CESERANI, R. (1997): *Raccontare il postmoderno*, Torino.
- DOLFI, A./ PAPINI, M.C. (1998): *Scrittori a confronto*, Roma.
- GALLOTTA, G. (2015): *Costruzione dei personaggi e impegno civile nella prosa narrativa e giornalistica di Antonio Tabucchi*, Salerno [http://docnum.univ-lorraine.fr/public/DDOC_T_2014_0285_GALLOTTA.pdf]
- GIOANOLA, E. (1983): *Pirandello e la follia*, Genova.
- Intervista ad Antonio Tabucchi*, a cura di B. Ferraro, “La rivista dei libri”, settembre 1993.
- LAUSTEN SCHWARTZ, P. (2006): *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Copenhagen.
- PIRANDELLO, L. (1994): *Il fu Mattia Pascal*, Milano.
- PIRANDELLO, L. (2007): *Novelle per un anno*, Roma.
- PIRANDELLO, L. (2012): *Uno, nessuno e centomila*, Milano.
- PIRANDELLO, L. (1992): *L'umorismo*, Milano.
- ROJEK-KMIECIAK, B. (2015): *Podróż w poszukiwaniu własnej tożsamości. Polifonia wędrówki w twórczości Antonio Tabucchiego*, Piaseczno.
- SCIASCIA, L. (2010): *Pirandello e la Sicilia*, Milano.
- TABUCCHI, A. (1988): *I dialoghi mancati*, Milano.
- TABUCCHI, A. (2017): *Sostiene Pereira. Testimonianza*, Milano.
- TRENTINI, N. (2003): *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, Roma.
- ZANGRILLI, F. (2015): *Dietro la maschera della scrittura. Antonio Tabucchi*, Firenze.