

L'ALLEGORIA DEL POTERE IN ALCUNE OPERE DI ANTONIO TABUCCHI

BRUNO FERRARO
(University of Auckland)

Abstract

*The chronological approach adopted in this article emphasises the recurrence and the interpretation of the theme of power in the work of this Tuscan author over a twenty year period. In the first two novels of the Seventies, power appears as the malevolent disfunction of a society in transformation – from the Garibaldi epoch to the First Republic. Thereafter, a more contemplative and more metaphysical phase is revealed in the short story collections of the Eighties, in particular *Piccoli equivoci senza importanza*. By way of *L'angelo nero* (1991) we come to the present and to *Sostiene Pereira*, in which Tabucchi examines the relationship between writing and history, between civil commitment and politics, between literature and the demistification of power.*

Nell'illustrare il tema del potere nell'opera di Antonio Tabucchi si è privilegiato un approccio cronologico per meglio sottolinearne la presenza e l'importanza che assume nei vari momenti narrativi degli ultimi vent'anni. L'arco di produzione è fissato da una parte dalla pubblicazione nel 1975 del primo romanzo, *Piazza d'Italia* – romanzo che fu però concepito e scritto nel 1973 – mentre dall'altra si arriva ai nostri giorni con *Sostiene Pereira*, terminato nell'agosto del 1993 e pubblicato all'inizio del 1994. In quest'arco ventennale Tabucchi, coerente con il suo mestiere di scrittore e di uomo di impegno civile, ci ha dato una testimonianza sia di quei momenti salienti della nostra civiltà che egli ha conosciuto in prima persona sia di altri momenti significativi della nostra storia ch'egli ha ritenuto degni di essere ricordati e messi a confronto con la realtà di oggi. È doveroso sempre ricordare che l'opera di Tabucchi è narrativa e non cronaca di eventi

storici e che i suoi personaggi – anche se realmente vissuti in un particolare periodo storico – sono caratterizzati da quella patina di *fiction* che caratterizza la letteratura stessa. Tabucchi asserisce, infatti, che la storia e la politica sono sempre trasfigurate e rivissute fantasticamente; non è tanto l'evento politico che interessa allo scrittore quanto il risultato psicologico che esso produce sul personaggio. In risposta alla domanda "Com'è nato Tabucchi scrittore?", rivoltagli a proposito della ristampa di *Piazza d'Italia* nel 1993, si legge:

Credo di essere nato scrittore ascoltando gli altri. Credo che una delle buone virtù della scrittura sia l'ascolto. Le storie che compaiono in "Piazza d'Italia" in parte le ho inventate in parte mi furono raccontate, da bambino, quando esisteva ancora una cultura orale. Ho avuto un nonno che ha fatto la Grande guerra, che è stato antifascista. E da lui ho ascoltato storie e avventure, che ho ritrovato nella memoria quando ho cominciato a scrivere.

E poco dopo, alla domanda sul rapporto tra politica e letteratura Tabucchi risponde:

La cronaca la deve fare il cronista. Ci sono degli ottimi giornalisti, che scrivono degli ottimi libri sulla realtà attuale. Credo che il compito di uno scrittore sia quello di girare l'angolo e di arrivare laddove la macchina da presa non arriva. Sono partigiano di una scrittura riflessiva, che parla delle cause di un problema piuttosto che del problema stesso. Il compito di descriverlo toccherebbe a un buon giornalista.¹

In *Piazza d'Italia* c'è la storia d'Italia, filtrata attraverso le vicende di un paese, Borgo; il romanzo è un omaggio a una stagione e a un ideale, quello anarchico, che ha influenzato profondamente la storia della sua

¹ Da un'intervista con Oreste Pivetta, *L'Unità*, 27 settembre 1993.

terra, la Toscana. Plinio, personaggio che troviamo all'inizio della "storia" di Antonio Tabucchi, è un tagliatore di canne, maremmano, che lascia moglie e figli per arruolarsi coi garibaldini. Nel '70, partecipando alla conquista di Roma, ha un piede sfracellato da una scheggia di granata. Dopo aver subito l'amputazione del piede, Plinio se lo fa dare indietro dal medico militare e, dalla barella con cui si fa portare sotto le mura dei giardini vaticani, "con un gitto forte lo fa frullare al di là come un sasso". Dopo di che, su una cartolina con veduta di San Pietro, scrive alla sua Ester: "Ho preso a calci Pio IX. Rispettosi saluti"².

Queste poche parole rivelano lo stile, l'ironia, il grottesco che punteggiano i tanti episodi di *Piazza d'Italia* e di cui non si potrà dare ampio riscontro; Tabucchi racconta così la sua "storia d'Italia" dal Risorgimento all'ultima guerra di liberazione attraverso alcune generazioni di una famiglia in cui i nomi di Garibaldi, di Volturmo, di Anita, si ripetono in successione come negli alberi genealogici. Il calcio di Plinio è uno dei tanti esempi di ribellione all'ordine costituito; poco prima la statua del re chiamato "il nuovo padrone" (17) prende il posto di quella del granduca nella piazza di Borgo. Ed è proprio questo avvicendamento di personaggi che incarnano il potere in vari momenti della storia d'Italia e della nostra civiltà europea e la reazione personale ed esistenziale a tali personaggi ed episodi e ad altri di *astorica* quotidiana normalità, a farci ritenere che proprio il potere – o l'abuso di questo – è il meccanismo che, nelle sue varie forme e manifestazioni, ci permetterà di analizzare le motivazioni, giustificazioni, razionalizzazioni nei personaggi che popolano la narrativa di Antonio Tabucchi.

Dopo l'episodio iniziale di Plinio sotto le mura del Vaticano – Plinio che era partito da Borgo perché stanco di sopportare il potere dei signori (20) – si ritrovano tanti altri esempi di intolleranza nei confronti del potere e di chi lo gestisce; talvolta tale intolleranza viene espressa anche con la violenza come ci ricordano gli episodi in cui Garibaldi assale il guardiacaccia che, precedentemente, gli aveva ucciso il padre (32); Garibaldi viene ucciso anche lui dai bastoni della guardia regia (43) dopo che si era offerto promotore di una rivolta contro i padroni e

² *Piazza d'Italia*, Milano, Feltrinelli, 1975, 21.

di un assalto, il 24 gennaio 1899, al granaio (peraltro suggerito dal prete “progressista” Don Milvio, 44-7). Don Milvio, che sogna di costruire la macchina idraulica dell’uguaglianza per distribuire ai poveri più equamente il benessere collettivo – “Don Milvio [che] aveva capito che la miscredenza dei ricchi ha un altro valore della miscredenza dei poveri: per i primi è un lusso, per i secondi è disperazione” (44) – si augura che venga il giorno in cui non “esisteranno più dogmi, perché non ce ne sarà più bisogno” (65). Il periodo fascista è ricco di episodi in cui la prepotenza, la tracotanza e la codardia di quelli che detengono il potere viene contrapposta alle sofferenze dei vinti; prima in episodi singoli — come la vendetta contro lo squadrista Venerio che, con altri camerati, aveva sparso la pece sul corpo indifeso di Apostolo Zeno (73 e 78), e poi in una rassegna di episodi ambientati negli anni subito dopo la Liberazione, i vinti pensano di potersi riscattare e di ottenere quella democrazia e quell’uguaglianza sociale a cui tutti aspiravano. Anche Garibaldi, che fino al periodo fascista aveva mantenuto il suo spirito anarchico (88) ora propende per una scelta politica — quella di prendere la tessera del partito comunista (134) — per combattere l’ingiustizia e lo strapotere: da una parte quello cattolico che fa gridare a Don Milvio ai suoi parrocchiani: “... l’infallibilità del papa non è più un dogma, e chi ci crede è un bischero” (116) e dall’altra quello democristiano dei poliziotti della Repubblica responsabili della morte di Mangiaghiaia (140) e, alla fine, di quella di Garibaldi stesso (145) — una morte già annunciata in apertura del libro (11). La morte di Garibaldi segna la condanna di tutti i regimi e di tutte le violenze che avevano caratterizzato gli episodi storici in cui Tabucchi aveva inserito i suoi personaggi in una cornice storica ma allo stesso tempo anche fiabesca, in un paesaggio in cui oroscopi, presentimenti e situazioni surrealistiche — come quando le finestre delle case di Borgo prendono il volo (141) — ci ricordano che ci troviamo in una fiaba, una allegoria del potere.

Sulla scia di *Piazza d’Italia* si può leggere il secondo romanzo di Tabucchi, *Il piccolo naviglio* (Milano, Mondadori: 1978) in cui il rapporto tra i ricchi e i poveri è rappresentato dai proprietari della cava, la famiglia Zanardelli (espressione di una borghesia gretta, egoista, conformista, reazionaria) e dai suoi dipendenti. Nella seconda parte del romanzo il diario di bordo del Capitano Sesto ci porta da un periodo storico imprecisato all’Italia del dopoguerra, alle elezioni del

Quarantotto, al perbenismo e all'ipocrisia della società degli anni Cinquanta, alla speculazione edilizia, all'autoritarismo, agli entusiasmi per una Cuba remota e illusoria – per approdare agli anni della contestazione, della repressione e della violenza. Non potendo soffermarci su tutti questi momenti del romanzo se ne privilegia uno solo: la parte finale in cui Rosa Luxemburg, la ragazza che Sesto Degli Angeli aveva conosciuto durante l'attività di volantinaggio, e con la quale aveva condiviso amorosamente il gusto per le frittate, precipita durante una manifestazione da un ponte fiorentino presidiato da gruppi di poliziotti (170-174). Sesto accusa il commissario di polizia di aver fatto assassinare Rosa Luxemburg e il processo che ne segue è tutto improntato alla rappresentazione allegorica del potere nella sua funzione di magistratura e di tutelatrice dei cittadini; tale rappresentazione diventa però un quadro stravolto e deformato, a tal punto che il giudice stesso prende le sembianze – come se fossimo in un racconto tratto dalle *Metamorfosi* kafkiane – di uno scimmione, di un gorilla. Inoltre “L'Avvocato di parte civile aveva una testa equina” (176) mentre il “Capitano Sesto era seduto in mezzo a due cani mastini vestiti da carabinieri ...” (176); la famiglia di tarli – vera o immaginaria – che Sesto sembra riconoscere nel legno del banco degli imputati lo porta a fantasticare in modo morboso e raccapricciante sui vermi che attaccano il bel corpo di Rosa. Alla lettura della sentenza a suo sfavore Sesto, completamente estraneo alla realtà che lo circonda, prorompe nella seguente accusa del potere, dell'ordinazione giudiziaria nonché del comportamento dei poliziotti; la sua diventa una violenta requisitoria in cui ai membri della Corte vengono attribuite sembianze tratte dall'immaginato:

Io, qui presente Sesto Degli Angeli, vi accuso formalmente di aver assassinato con premeditazione Rosa Luxemburg; dichiaro pubblicamente, in questo sudicio tribunale, di essere stato offeso e avvilito da una legge subdola e asinina che non riconosco, ma che disprezzo e derido. Dichiaro inoltre di essere stato giudicato da un gorilla e da un equino travestiti da giudici, o da due giudici travestiti rispettivamente da gorilla e da equino; il che è un doppio travestimento essendo costoro in realtà due vermi. (183)

Dopo i due romanzi degli anni Settanta si passa, negli anni Ottanta, a una serie di raccolte di racconti – se si escludono il romanzo *Notturmo indiano* (1984), il lungo racconto giallo *Il filo dell'orizzonte* (1986) e l'unica opera teatrale *I dialoghi mancati* (1988) – in cui il potere viene visto in un'ottica non sempre legata alla realtà italiana ma, talvolta, metamorfizzata in una rappresentazione metafisica e surrealistica; alcuni di questi racconti sono, inoltre, legati all'ambiente portoghese. Ci si soffermerà su alcuni della raccolta *Piccoli equivoci senza importanza* (Milano, Feltrineli, 1985) e in particolare sul primo racconto che dà il titolo a tutta la raccolta. L'aula del tribunale che avevamo già visto in chiusura del *Piccolo naviglio* fa da cornice a questa storia di ex-compagni d'università che si trovano ora su opposti fronti, condizionati dalle loro scelte e dai sistemi che li governano. L'io narrante assiste al processo dell'amico Leo, processo in cui il magistrato incaricato è un altro amico del passato, Federico; impotente davanti ai meccanismi della giustizia che cancella amicizie e legami affettivi del passato, l'io-narrante conclude:

[...] stanno condannando il Leo, [...] si sta seppellendo con le sue stesse mani, è assurdo, sì lo so che è colpevole, ma non fino a questo punto, è solo la rotella di un ingranaggio che lo ha stritolato, e ora lui sta recitando la parte di chi manovra le leve di quell'ingranaggio, ma lo fa per tenere fede alla sua figura ... (15)

Le leve dell'ingranaggio, l'ineluttabilità delle proprie scelte esistenziali, le vie della sorte – e tutto ciò ci ricorda l'episodio centrale della vicenda di Mersault nello *Straniero* di Camus – mettono in risalto il potere rappresentato dalle strutture di una giustizia che condanna chi ha violato l'ordinamento di un sistema sorretto da leggi e regolamenti che hanno senso solo all'interno del sistema stesso. Federico, prigioniero di quel sistema, è impotente ed è costretto a giudicare e condannare l'operato di Leo all'interno di quel sistema dal quale lui stesso è stranito.

In un altro racconto, "Any where out of the world", racconto ambientato in Portogallo in cui l'allucinazione e la gastronomia sono foriere di *Requiem* (1992), la frase inglese letta per caso su un giornale

ha la forza di trascinare indietro chi la legge, di fargli compiere un viaggio con la memoria in tempi e luoghi in cui ci si aspetterebbe di incontrare solo dei fantasmi e, invece, si rivive con la sensazione e il batticuore del presente, la realtà del passato. Frastornato dalla sua esperienza l'io-narrante dichiara:

[...] non è ancora l'ora, Isabelle, tutto deve ancora succedere, io devo ancora trascinarti al vero tradimento, ma non sarà colpa mia, credimi, è colpa delle cose, che vogliono così, chissà cosa guida le cose, e tu devi ancora lasciarti trascinare al tradimento, ma anche questa non sarà colpa tua, e poi a modo mio dovrò farti morire, sarà quasi come se ti avessi uccisa io, ma anche questo non sarà colpa mia, sarà il tuo rimorso, e intanto lui non saprà mai niente del mio tradimento, basterà un giorno un annuncio sul giornale, una piccola frase segreta che solo noi due conosciamo, *any where out of the world*, sarà il segnale, e succederà tutto. (78)

Il rapporto tra fantasticherie e realtà, tra fantasmi e presenze reali, tra la *rêverie* e *les choses de la vie* fornisce l'intelaiatura di una gran parte dei racconti in cui la forza dell'immaginazione, dell'autosuggestione, della prevaricazione psicologica prende il posto del potere, nel senso socio-politico o giuridico di cui si è visto sopra, e spesso rappresenta il male, la *malaise* il sentimento di disagio che pervade quei personaggi scossi dai loro sensi di colpa e dal loro desiderio di pentimento e, talvolta, anche di vendetta. Quest'ultima sembra, infatti, motivare le azioni dell'io-narrante in "Il rancore e le nuvole"; un giovane accademico, dopo aver sofferto la discriminazione sociale anche da parte di quei compagni di studio che si proclamavano di sinistra, si vendica sistematicamente di coloro che ai suoi occhi rappresentano il male: il professore noto come "il Nostalgico" a cui aveva dovuto ingiustamente sottostare durante i suoi studi e i suoi primi passi da accademico, i colleghi dell'università, gli studiosi-concorrenti nel suo campo di specializzazione i ne emerge un quadro cinico e spietato della vita accademica e delle motivazioni di alcuni personaggi che la popolano. In questo racconto vengono menzionate la letteratura portoghese e

quella spagnola, entrambe sfruttate da “il Nostalgico” per i suoi scopi di ricerca che non permettono nessuna considerazione per la gente di quei paesi, sofferente per le dittature al potere. L’io-narrante, inviato a Barcellona per le ricerche dal suo professore, collega mentalmente il potere baronale a quello della dittatura franchista:

E provò una sorta di rabbia di dover abitare in quell’elegante albergo del centro dove il ministero l’aveva alloggiato; mentre cenava nel salone pieno di luci, in compagnia di persone eleganti che mangiavano crostacei, provò rimpianto di non poter cenare fra la gente umile e vociante delle taverne che aveva adocchiato nelle sue passeggiate pomeridiane, mentre rubava con un piacere quasi fisico la liquida favella catalana, così diversa dalla sonorità asciutta del castigliano. Tutto ciò rafforzò il suo antifranchismo. (89)

La *malaise* e la rappresentazione del male nelle sue varie manifestazioni sono alla base della raccolta *L’Angelo nero* (Milano, Feltrinelli, 1991) in cui alcuni racconti riprendono le tematiche svolte negli anni precedenti e, tramite l’aggancio alla cultura portoghese, preparano il terreno per future opere. Intervistato nel 1993 sugli anni intercorsi tra la sua prima opera e, appunto, *L’Angelo nero*, Tabucchi dice:

Molte cose sono cambiate. Intanto, anche se non fosse cambiata la realtà, saremmo stati noi a cambiare. Con il tempo che passa, con la maturazione e la vecchiaia, muta la nostra visione del mondo. Per me è mutata a tal punto che ho sentito la necessità di scrivere un libro come *L’Angelo nero*, un libro sul male, sul male del mondo. Non avrei potuto scriverlo quando avevo trent’anni. *Piazza d’Italia*, tutto sommato, è un libro solare, vitale. A trent’anni si è attratti dalla vitalità dell’esistenza, a quaranta se ne vedono i lati oscuri, il male. E il mondo di male ne produce in abbondanza. Inoltre, non siamo mai

immuni dalla storia in cui viviamo né dalla generazione a cui apparteniamo.³

In un racconto dell'*Angelo nero*, "Notte, mare o distanza" (37-49), ci si ritrova nel Portogallo della dittatura salazarista quando un agente della polizia segreta ferma un gruppetto di ragazzi e ragazze, li malmena, li perquisisce e li brutalizza in nome dell'amor di patria e di razza che dovrebbe salvare il Portogallo alle prese con le sue difficoltà nelle colonie a cavallo degli anni 1964-1968. A un certo momento dell'azione ecco spuntare dalla macchina dell'agente una cernia oleosa e ripugnante: a questo punto la storia slitta in un'atmosfera che non è quella della cronaca ma dell'invenzione letteraria, della favola (forse dell'incubo). La cernia moribonda diventa il simbolo di una dittatura, del male di una società; ed infatti tutti i racconti dell'*Angelo nero* sono improntati al tema del male nelle sue varie forme ed espressioni. Tabucchi così descrive l'evento:

Che cosa incongrua, una mano e un muso di cernia dal finestrino di una macchina nera nella Rua Dom Pedro Quinto in una notte del millenovecentosessantanove.

Ma questo dipendeva dall'immaginazione di chi pensava a come avrebbero potuto essersi svolti i fatti quella notte. Così, a quel punto, la sua immaginazione produceva una cernia. E la cosa più strana era che sembrò naturale [...] a tutti che dal finestrino di quella automobile minacciosa si affacciasse una cernia. (39)

A tutti? Viene da chiedersi. A tutti meno che all'autore il quale sa bene che la cernia non c'era, ma che la può far comparire perché è lui a rielaborare la storia, cioè a far interagire anche un elemento incongruo obbligando i personaggi ad adattarsi. Questo è il *potere* della scrittura, della letteratura che può imporsi anche sul potere reale esercitato dalla Storia (con la *S* maiuscola). Denunciando il male in senso storico ma anche etico, psicologico e politico l'autore rivendica

³ Da un'intervista con Paolo Di Stefano, *Corriere della sera*, 5 ottobre 1993.

un suo ruolo di scrittore impegnato. A una domanda su questo tema egli aveva risposto:

Non credo nella letteratura impegnata in senso sartriano, tuttavia rivendico il mio diritto di portare la mia testimonianza sul mondo che mi circonda.⁴

E in un'altra occasione aveva affermato:

Per uno scrittore, l'impegno non può che essere morale. Un impegno di onestà con se stesso. Altrimenti l'impegno diventa, come si diceva un tempo, un problema di "engagement". E non va bene. Ognuno deve giudicare con la propria testa. Se uno scrittore spia l'esterno da una finestra, non può che registrare le persone che passano per strada. Ma se la sua finestra è rivolta all'interno, registrerà ciò che gli accade dentro. Entrambe sono forme di impegno.⁵

In un altro racconto dell'*Angelo nero*, "Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Parigi?", è subito l'immaginazione a prevalere; un'immaginazione che, sotto interrogatorio, fa i conti con realtà ancora doloranti come quelle del terrorismo. Qui però la subdola prepotenza dell'interrogatorio fa convergere l'attenzione del lettore non su colui che svolge l'interrogatorio o su colui che ne è vittima — si presume un terrorista pentito — ma sull'interrogatorio stesso e sulle risposte che sono puramente ipotetiche: si invita il pentito a costruire una storia fittizia che poi coincide con quella vera; l'interrogatore convince, infatti, il pentito che si tratta di una storia di pentimento, di una storia che deve esternare perché già esisteva dentro di lui:

⁴ Da un'intervista con Paola Decina Lombardi, *Tuttolibri*, 2 marzo 1993.

⁵ Da un'intervista apparsa sull'*Espresso*, 12 gennaio 1986.

Il narratore è un maieuta, cava fuori inesorabilmente ciò che c'è dentro per virtù dei meccanismi narrativi; nei confronti di se stesso è una sorta di autopsicanalista.⁶

Se si tralascia il romanzo prettamente portoghese, *Requiem* (1992), il percorso cronologico ci porta a *Sostiene Pereira*⁷, a quella Praça da Alegria che rievoca il titolo del primo romanzo. A una domanda rivoltagli nel corso di un'intervista il 16 febbraio 1994 sul rapporto tra *Piazza d'Italia* e *Sostiene Pereira* Tabucchi risponde:

Qualcosa ha a che fare, perché, anche se io in *Piazza d'Italia* ho raccontato una fiaba, ho raccontato certamente una fiaba metaforica che ha una sua verità; e anche *Pereira* è un romanzo che contiene un suo messaggio, che contiene una sua verità. In *Piazza d'Italia* ho guardato alla storia, certo, però non alla storia ufficiale, la storia fatta dai vincitori, diciamo così, ma ho piuttosto fatto la storia dalla parte dei vinti; ho raccontato quella parte della storia di un antieroe, naturalmente, un antieroe che non accetta il fatto di aver contribuito a fare la storia.

Perché se noi prendiamo i libri della guerra civile spagnola o del salazarismo portoghese non ci troveremo mai un personaggio come Pereira; troviamo quelli che si sono schierati, quelli che hanno combattuto, quelli che hanno combattuto o da una parte o dall'altra, o che comunque hanno vissuto la storia da protagonisti. Pereira non vive la storia da protagonista, è un uomo macerato, è un uomo tormentato, un uomo indeciso soprattutto, quindi è una specie di antieroe, di figura minore, che è escluso dalla storia; soltanto quando farà il suo gesto di riscatto, in qualche modo parteciperà al corso degli eventi.

e poco dopo:

⁶ Così Giorgio Bertone in *Il secolo XIX*, 13 giugno 1991.

⁷ Tutte le citazioni sono fatte dalla decima edizione, Milano, Feltrinelli, settembre 1994.

[...] Lo vedo piuttosto come romanzo esistenziale, perché è una crisi di coscienza. Diciamo che la Storia c'è nello sfondo, ma è semplicemente il *décor*, è il *décor* di un teatro.⁸

E con questo il cerchio si è chiuso: lo scrittore, Tabucchi, ha ribadito come la letteratura — specie nel toccare temi ed eventi della nostra realtà quotidiana o del nostro passato non troppo lontano — abbia la funzione di rievocare la memoria di tali episodi, di collegarli con la nostra situazione immanente, di interrogare e di porre dei dubbi. Questo è il suo compito e questo è il compito che si pone Tabucchi con *Sostiene Pereira* dove descrive con gran chiarezza la sensazione di disagio estetico che il giornalista prova a contatto con le manifestazioni salazariste che hanno luogo in apertura del romanzo in Praça da Alegria; questo disagio estetico si tramuta in disagio etico man mano che Pereira, a contatto con una serie di personaggi e di eventi, prende coscienza di se stesso e della società in cui si trova. Tabucchi aveva dichiarato che la scrittura può infatti nascere dal disagio e che quando inciampa nella Storia è costretta a prenderne atto. Nel caso di *Sostiene Pereira* la scrittura di Tabucchi è inciampata nella Storia ed è a questo punto che:

[...] la letteratura è anche memoria, è soprattutto memoria, e deve servire a ricordare. [...] Una memoria lunga. Una memoria che non può competere con il frettoloso revisionismo storico o con l'informazione dei mass media. La letteratura è testimonianza della memoria. Io credo nella testimonianza storica della letteratura. Quando si arriva a negare l'olocausto, a cercare di cancellarlo, allora ho pensato che no, che la letteratura è memoria e in quanto memoria ha una funzione storica.⁹

⁸ *Romaneske*, XIX, 3, 1994, 25.

⁹ Da un'intervista con Ferruccio Parazzoli, *Famiglia cristiana*, 11 gennaio 1995.

Pereira non sceglie di manifestarsi come uomo democratico che denuncia la barbarie del suo Paese, ma rappresenta un tormento di coscienza che lo investe e investe il suo passato, la sua incapacità di elaborare il lutto con il suo passato. L'azione procede per una serie di quadri, che con un progressivo allargamento della visuale, un movimento quindi a spirale, permettono di gettare lo sguardo non solo sullo sviluppo caratteriale del personaggio ma anche, gradualmente, sul contesto socio-politico-culturale della sua esperienza, collegando la crisi di valori di un individuo con quella di una società in preda alla *malaise*. Già nelle prime pagine del romanzo si legge:

[...] e intanto la gente moriva e la polizia faceva da padrona. Pereira cominciò a sudare, perché pensò di nuovo alla morte. E pensò: questa città puzza di morte, tutta l'Europa puzza di morte. (14)

I riferimenti alle condizioni socio-storico-politiche del Portogallo di quegli anni sono numerose: si parla della necessità di libertà d'informazione (64), della censura (145), dell'intervento delle truppe portoghesi nella guerra civile spagnola a fianco di quelle franchiste, del nazionalismo rampante (185). Nel dipanarsi dell'azione Pereira viene sempre più coinvolto nelle vicende di Monteiro Rossi alle prese con l'organizzazione di un movimento clandestino antisalazarista che lo porterà alla morte per mano della polizia segreta del regime. La sensibilità di Pereira agli avvenimenti che lo circondano viene acuita mentre cresce il suo disagio interno e il sentimento di colpa e di bisogno di pentimento di cui ignora le cause. Ma di cosa deve pentirsi Pereira? Secondo Tabucchi Pereira:

[...] deve pentirsi di una sua arroganza e di un suo piccolo orgoglio. L'orgoglio di aver rinunciato alla vita per rifugiarsi nella letteratura, di essersi ritirato dal mondo, d'essersi rifugiato in se stesso e nell'arroganza di bastare a se stesso fino al punto di dimenticare gli altri.¹⁰

¹⁰ Lezione sul *Libro di Giobbe* tenuta all'Università di Pisa, 6 marzo 1995.

Il pentimento di Pereira coincide quindi con un atto di coraggio:

[...] dopo aver identificato la natura del fascismo come *male* Pereira sceglie di porsi contro e trova il coraggio e l'astuzia per eludere la censura e far passare sul suo giornale la notizia dell'assassinio del giovane Monteiro.¹¹

La morte violenta di Monteiro Rossi a casa di Pereira farà scattare il meccanismo finale che, in concomitanza con una serie di altri fattori, porterà al compimento la metamorfosi del giornalista e gli ispirerà l'atto di ribellione e il piano di fuga dal suo Paese ormai diventato invivibile. Ed è proprio in questo intreccio fra Storia (con la *S* maiuscola), tra le varie manifestazioni di potere (del male che esso comporta) e la storia privata del personaggio che si coglie il rapporto tra letteratura e impegno, tra coscienza civile e identità sociale, tra la barbarie di un regime dittatoriale e la sensibilità umana. Tabucchi però non ha voluto scrivere né un romanzo politico né un romanzo storico; *Sostiene Pereira* non è, infatti, una cronaca o un documentario sull'Europa fascista o sulle prepotenze dei poteri costituiti; è un romanzo costruito sul personaggio del giornalista Pereira e sulla sua presa di coscienza che, però, coinvolge tutti quanti. È un romanzo nel senso che Pereira è un personaggio inventato, un personaggio letterario; e anche se questo romanzo parla del passato prossimo che può essere collegato al nostro presente, non bisogna dimenticare che è prima di tutto una storia inventata, *fiction*. Il giornalista Paolo Mauri così si pronuncia sul rapporto tra letteratura e individuo:

Alla fine la letteratura può diventare un modo (forse l'unico) per combattere e sfidare la storia. Per offrire a Pereira (ai molti Pereira annegati nella loro storia individuale e nella storia del loro paese) una imprevista via d'uscita, un riscatto postumo e comunque una felice alternativa. Non si tratta dunque di raccontare la storia secondo i vecchi canoni naturalistici, ma di sdoppiarla e, come dicevo sopra, sfidarla. [...] la letteratura sa spesso

¹¹ Così Giulio Feroni, in *L'Unità*, 7 febbraio 1994.

essere più sottile e ambigua di quanto non si possa dire semplificando e tuttavia il messaggio è chiaro: c'è una letteratura che la storia fiancheggia e basta.¹²

In conclusione si è visto come Tabucchi abbia elaborato nei suoi testi una tesi sul rapporto tra potere e società: il potere, nelle sue varie manifestazioni, è sinonimo di male; a seconda delle situazioni i personaggi coinvolti reagiscono per combattere questo male e difendersi dalla prevaricazione imposta dalle forze oscure. Di queste forze oscure – e abbiamo visto che ce ne possono essere di quelle immaginarie, metafisiche, psicologiche ma anche di quelle reali, storiche, quotidiane – quelle reali sono più volte rappresentate dai poteri costituiti di una società non democratica e possono essere respinte con la forza della penna, della partecipazione, dell'impegno civile. Questo è il messaggio più positivo da ritrovare negli scritti di Tabucchi in cui si colgono, specie nelle opere più recenti, le preoccupazioni di uno scrittore, di un cittadino europeo turbato dalle apparizioni di vecchi fantasmi in Europa e in altre parti del mondo: i fantasmi della xenofobia, del nazionalismo, del razzismo.

¹² In *La Repubblica*, 23 gennaio 1994.