

L'«effetto» Beckett su Antonio Tabucchi: il senso della Storia in *Malone muore* e *Tristano muore*

Camilla Pinto
(Università di Bologna)

Pubblicato: 4 novembre 2025

Abstract – This article seeks to shed light on a central theme of postmodernism: the fragmented nature of History, often depicted as a disjointed narrative held together by tenuous connections. Within this framework, two novels are compared: *Malone Dies* by Samuel Beckett (1951) and *Tristano muore* by Antonio Tabucchi (2004). Despite not being traditionally associated with the so-called 'Beckett effect' in Italian literature, Tabucchi's work shares striking similarities with Beckett's, despite being published over fifty years later. Both novels exhibit a chaotic structure and a disintegrating narrative thread, where the identities of the characters unravel alongside the collapse of history itself. While their relationship with their respective eras is marked by skepticism and occasional irony, these parallels highlight the shared postmodern approach to narrative fragmentation and historical decay.

Keywords – Beckett effect; end of History; historical record; Tabucchi; unreliable narrator.

Abstract – L'intento di questo contributo è di gettare luce sulla percezione disomogenea e sgangherata della Storia – tipicamente postmoderna – fatta di cocci malamente tenuti insieme. Vengono qui presi ad esempio e messi a confronto due romanzi, *Malone muore* di Samuel Beckett (1951) e *Tristano muore* di Antonio Tabucchi (2004) che non è stato inserito fra gli autori italiani che hanno subito l'«effetto» Beckett. Seppur a distanza di cinquant'anni l'uno dall'altro, il romanzo di Tabucchi dimostra numerose affinità non solo con il romanzo di Beckett – a partire dalla struttura caotica e dalla trama di fondo – ma con la sua produzione letteraria in generale. L'identità dei due protagonisti si disgrega assieme alla Storia, sebbene l'atteggiamento nei confronti del proprio tempo sia – con esiti diversi – polemico e a tratti derisorio.

Parole chiave – effetto Beckett; fine della storia; narratore inaffidabile; Tabucchi; testimonianza storica.

Pinto, Camilla, *L'«effetto» Beckett su Antonio Tabucchi: il senso della Storia in «Malone muore» e «Tristano muore»*, «Finzioni», n. 9, 5 - 2025, pp. 69-85.
camilla.pinto2@unibo.it
<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/23222>
finzioni.unibo.it

1. L'«effetto» Beckett in Italia

La fortuna di Beckett in Italia ha seguito – e segue tuttora – un percorso piuttosto insolito, fatto di contraddizioni rispetto alla fama di un autore celebre ma letto pochissimo, che ha preso e dato tanto alla cultura italiana. La ricezione italiana di Beckett in Italia è legata soprattutto alla sua opera teatrale: solo con *Aspettando Godot* (1952, in scena per la prima volta in Italia nel novembre 1953 al Teatro Piccolo di Milano, prima traduzione italiana nel 1956 a cura di Carlo Fruttero) e *Giorni felici* (1961, messo in scena in Italia per la prima volta al Teatro Gobetti di Torino nel 1954, prima traduzione italiana nel 1968 a cura di Carlo Fruttero) l'autore comincia in effetti ad acquisire notorietà da parte del grande pubblico italiano¹. Prima degli anni Cinquanta, in buona sostanza, non si può parlare di «effetto» Beckett sugli autori italiani, perché quei testi dovevano ancora attendere una certa «maturazione» del pubblico. Invece, la sua opera nel complesso comincia ad attecchire solo all'inizio degli anni Sessanta, facendo breccia soprattutto fra i membri del Gruppo 63 e gli autori della neoavanguardia². Beckett si rivelò per il gruppo un punto di riferimento fondamentale perché rappresentava la possibilità di produrre un nuovo tipo di letteratura, e al contempo poter sperimentare su più media – narrativa, poesia, teatro, cinema, radio, mimo. Ma soprattutto, nel fare ciò, è stato il primo autore a svincolarsi dalle strette maglie del Modernismo, compiendo la stessa operazione che il Gruppo 63 aveva messo in pratica nei confronti della tradizione italiana. Quella di Beckett è stata dunque per il panorama culturale italiano «un'opera fredda» che ha avuto «effetti caldi»³, non solo per le profonde reazioni emotive che ha suscitato e ancora oggi suscita, ma soprattutto per la capacità con cui è riuscita a permeare la letteratura successiva.

Non mancarono tuttavia le critiche nei confronti di un autore così *sui generis*: resta infatti celebre l'opinione di Tommaso Landolfi che in *Gogol' a Roma* parlava così dell'*Innominabile*:

Di che cosa invero l'Autore blateri, o soltanto in che termini blateri di siffatto suo nulla, a noi almeno non è stato concesso intendere; invano abbiamo cercato tra tante migliaia di parole qualcosa che ci illuminasse, se non sulle sue intenzioni, sul suo argomento medesimo. Constatazione che

¹ Per una disamina della ricezione del teatro di Beckett in Italia si veda A. Cascetta, *Beckett performed in Italy*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», XI, 1, 2018, pp. 151-158. Per un vaglio della critica beckettiana italiana dagli anni '50 ai '90 si veda invece C. Locatelli, *An Outline of Beckett Criticism in Italy (ca. 1950s-1990s)*, «Journal of Beckett Studies», III, 1, 1993, pp. 39-58.

² Tra i più evidenti eredi beckettiani italiani ci sono Luigi Malerba e Gianni Celati – che ha esaminato l'opera beckettiana anche dal punto di vista critico: cfr. G. Celati, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*, in *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 165-194 – sebbene abbiano orbitato attorno al Gruppo 63 senza farne parte ufficialmente. Va menzionato anche Edoardo Sanguineti, che sia nel teatro che nella narrativa ha ereditato numerosi atteggiamenti beckettiani – si pensi a *Capriccio italiano* (1963) e *Storie naturali* (1971).

³ G. Alfano, A. Cortellessa (a cura di), *Tegole dal cielo. L'«effetto» Beckett nella cultura italiana*, vol. I, Roma, Edup, 2006, p. 12.

sembra dar di naso contro un'impossibilità materiale: è dunque possibile allinear parole a non finire senza dir positivamente nulla? Il Beckett vuol convincersi che è possibile.⁴

L'opera di Beckett ha chiaramente faticato a entrare in connessione con il pubblico italiano per una sorta di difficoltà comunicativa dovuta alla sua immagine di «scrittore *senza stile*»⁵, che poco poteva avere a che fare con una tradizione letteraria italiana ancora saldamente agganciata alla ricerca neorealista. Tuttavia, quando è finalmente avvenuta anche in Italia la sua consacrazione come scrittore stimato, anche per merito della quasi definitiva traduzione della sua opera completa, ecco che si verifica uno dei grandi paradossi che interessano la storia di Beckett nel nostro paese, ossia il fatto che le sue opere non vengono pubblicate e risultano dunque di ardua reperibilità.

A illustrare finalmente il magistero beckettiano sulla letteratura italiana hanno contribuito Giancarlo Alfano e Andrea Cortellessa (2006) con uno studio che ha ben tracciato il profondo legame fra l'autore irlandese e i suoi diretti eredi italiani incontestabili. Tra gli autori in questione figurano Gianni Celati, – e a cascata buona parte della scuola emiliana, tra cui Ermanno Cavazzoni e Daniele Benati – Luigi Malerba, Giorgio Manganelli, e tra i più recenti Giuliano Mesa e ovviamente Gabriele Frasca, che ne ha di recente curato il volume *Romanzi, teatro e televisione* per la collana I Meridiani di Mondadori, arginando sensibilmente il problema dell'irreperibilità e della dispersione della sua opera.

In questa occasione si tenterà di delineare, sulla scia del volume in questione, il caso di Antonio Tabucchi, che non è stato finora inserito nel canone degli scrittori prima citati ma che trova ampio spazio come interprete della ricezione dell'autore irlandese. Si prenderà ad esempio il romanzo *Tristano muore* (2004), che condivide con l'opera di Beckett molteplici analogie, tra cui il complicato rapporto con la Storia.

2. *La fine della Storia*

Nel vasto e labirintico campo della critica sul modernismo e sul postmodernismo spicca più volte l'idea che il secondo sia una scomposizione dei principi ispiratori del primo. In effetti, come è ben noto, alla base del romanzo moderno si instaura una tendenza comune a reagire ai disordini del mondo mediante un esercizio di analisi della psiche; nel romanzo postmoderno – che per Fredric Jameson «è l'espressione di una modernizzazione e di una mercificazione molto più compiute»⁶ rispetto alla modernità – questo tentativo è portato a estreme conseguenze, avanzando una linea che nasce e si propaga a sua volta all'insegna del caos e del principio di indeterminazione, i quali aprono all'esistenza di ulteriori realtà. Si è parlato più volte, a

⁴ Cfr. T. Landolfi, *Gogol' a Roma*, Milano, Adelphi, 2002, p. 15.

⁵ G. Alfano, A. Cortellessa (a cura di) *Tegole dal cielo. L'«effetto» Beckett nella cultura italiana*, cit., p. 11.

⁶ Cfr. F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007, p. IX.

proposito del postmodernismo, di ‘fine’ o ‘morte’ della Storia⁷. Si tratta di una questione che comincia implicitamente a prendere piede nei primi anni del Novecento e a cui già James Joyce aveva fatto allusione attraverso il personaggio di Stephen Dedalus: nel secondo capitolo dell’*Ulysses* (1922), il giovane docente non riesce a tenere insieme le fila della Storia perché quest’ultima gli appare come un inventario di cocci tra di loro incompatibili. L’uomo sembra quindi destinato a una posizione di stallo: la mancata progressione della Storia dovuta alla struttura politico-economica del mondo ormai irreversibile è il motivo per cui l’*everyman* di fine secolo fatica a guardare al futuro, vive in un presente assoluto con uno sguardo al passato a tratti derisorio. Nella narrativa del Novecento, come nota giustamente Giulio Ferroni, c’è la tendenza comune a «porsi come “ultima”»⁸ ossia a mostrarsi come fanalino di coda di una tradizione ormai in declino. Tuttavia, in maniera quasi paradossale, nonostante l’ormai acclarata morte della Storia, il romanzo di stampo storico assume nella letteratura postmoderna una posizione centrale – *Il nome della rosa* (1980) di Eco ne è l’esempio più convenzionale – quasi a volerne elaborare il lutto, forse proprio in risposta a questa mancanza e alla necessità di esprimere il malessere nei confronti di una società artificiale e delle controversie che permeano la realtà contemporanea, fautrice di un’esistenza più che mai alienante e inautentica. La produzione letteraria di Antonio Tabucchi segue in questo senso un percorso in continuo divenire, ricco di incessanti sperimentazioni, che a suo modo rispetta le tre fasi della dialettica hegeliana. È noto che la prima e più duratura influenza culturale di Tabucchi è riscontrabile nella letteratura portoghese: dalle prime letture di Fernando Pessoa, passando per la tesi di laurea sul Surrealismo portoghese, fino a giungere all’effettiva acquisizione della lingua e della cultura, in seguito al trasferimento in Portogallo, Tabucchi può certamente essere definito un portoghese d’adozione, sebbene il legame con la cultura italiana sia sempre stato ben solido. Questa condizione di apolide coinvolge anche Samuel Beckett, che preferì «da Francia in guerra all’Irlanda in pace»⁹ e decise, con la stesura di *Molloy* (1951), di scrivere le sue opere in francese¹⁰. È forse proprio attraverso questo aspetto che è possibile rintracciare uno dei macro-temi che, con esiti non sempre simili, unisce i due autori: la Storia.

Il romanzo che segna a tutti gli effetti l’esordio letterario di Tabucchi, *Piazzola d’Italia* (1975), si può di fatto qualificare come testimonianza storica¹¹, — e in effetti Flavia Brizio-Skov lo

⁷ Cfr. F. Fukuyama, *La fine della storia e l’ultimo uomo*, Milano, Rizzoli, 1992.

⁸ G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996, p. 83.

⁹ I. Shenker, *Moody man of letter; a portrait of Samuel Beckett, author of the puzzling “Waiting for Godot”*, «New York Times», 6 maggio 1956.

¹⁰ Questa scelta coincide con il distacco concreto dal magistero joyciano e l’inizio di una nuova fase della letteratura beckettiana, volta — in maniera opposta all’opera di Joyce — non all’accumulo ma alla semplificazione, non all’erudizione ma all’impoverimento: scrivere in francese vuol dire evitare la completezza e la perfezione della lingua madre.

¹¹ Più precisamente, nonostante sia stato pubblicato da Bompiani con la dicitura «romanzo», il libro aveva una definizione originaria — poi ripresa nell’edizione Feltrinelli del 1993 — ossia «Favola popolare in tre tempi, un epilogo e un’appendice».

definisce «un testo di storia non ufficiale»¹² — riportata però dal punto di vista dei perdenti, attraverso cui si mette in luce l'esperienza diretta del singolo. In un recente contributo, Eleonora Conti¹³ dimostra — analizzandolo in rapporto a *La Storia* di Elsa Morante — come quest'opera sia ascrivibile alla categoria di 'romanzo neostorico' discussa da Giuliana Benvenuti e Hanna Serkowska, *in primis* per il particolare ruolo di narratore-testimone ma anche per le importanti funzioni operate dal tema dell'oralità. Sebbene possa in apparenza sembrare distante dal Tabucchi più tardo, a ben guardare in quest'opera ci sono già i semi di alcuni elementi — si pensi all'espedito che vede Garibaldi farsi cantastorie e narrare nelle piazze le vicende già note al lettore perché parte del romanzo stesso — che troveranno spazio per germogliare poi nelle pubblicazioni successive. È proprio in quest'ultime che comincia a introdursi da un lato una vena fantastica che percorre chiaramente la raccolta di racconti *Il gioco del rovescio* (1981), dall'altro una componente giallo-poliziesca, a cui anche Beckett fece spesso ricorso. Dieci anni dopo viene pubblicato *Requiem* (1992), che Nives Trentini¹⁴ fissa — insieme a *Sogni di sogni* (1992) — come centro onirico della produzione di Tabucchi e all'interno del quale si può notare la contaminazione tra l'esperienza allucinatoria e il fantastico, elemento di chiara derivazione freudiana. Il rapporto tra il soggetto e l'altro sfuma, perché «l'altro esiste solo come ricordo, immagine o sogno, come risultato delle proiezioni della coscienza o delle voci dell'io»¹⁵. In *Sostiene Pereira* (1994) l'impianto muta ancora una volta, la lingua si fa più nitida e la narrazione si delinea più precisamente nel tempo e nello spazio, sebbene tale rigore non si rispecchi nell'identità del protagonista, che è anzi scisso nella sua personalità. Tale scissione si riflette anche sulla propria ideologia politica: Pereira passa dall'essere un individuo passivo e disinteressato, al riscoprirsi aperto e coraggioso, ribellandosi al regime dittatoriale. L'alterazione della propria identità genera inevitabilmente la possibilità di una nuova visione del reale. È un elemento, questo, individuato in relazione al romanzo modernista dal formalista russo Viktor Šklovskij¹⁶ secondo il quale lo straniamento «è confinato nell'ambito dell'esperienza estetica, descrive la resa intensificata dei fenomeni mediata o creata dall'arte, non i fenomeni in sé. Ma [...] ha, anche se spesso *ex negativo*, un valore conoscitivo: dà forma a un'assenza, mostra un barlume o una traccia»¹⁷.

¹² F. Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini, 2002, p. 21.

¹³ E. Conti, *Controstoria, trauma, linguaggio: un confronto fra Elsa Morante e Antonio Tabucchi*, «Annali d'Italianistica», 42, 2024, pp. 261-288.

¹⁴ Cfr. N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni, 2003, in particolare il capitolo *Dalla favola storica all'allucinazione di «Requiem»: tre tappe del percorso onirico* (pp. 141-190).

¹⁵ P. Schwarz Lausten, *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 2005, p. 63.

¹⁶ Cfr. V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1965.

¹⁷ M. Tortora, *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*, Roma, Carocci, 2019, p. 52.

3. *Gli ultimi giorni di Malone e Tristano*

Seppure a distanza di più di cinquant'anni, due romanzi, ovvero *Malone muore* (1951) di Samuel Beckett e *Tristano muore* di Antonio Tabucchi presentano una serie di importanti affinità e danno forma rispettivamente ai dibattuti concetti di modernismo e postmodernismo¹⁸. Scavallando l'evidente analogia nel titolo, in cui è alterato solo il nome proprio ma il presente durevole permane inalterato, sia Beckett che Tabucchi vantano una vocazione cosmopolita che si riflette sulla natura delle opere. In *Tristano muore* – romanzo che ricorda *Requiem* per la linea sottile tra sogno e realtà ma che riprende anche la matrice politica di *Sostiene Pereira* – si sintetizzano i caratteri prima illustrati, intrecciandosi a loro modo con tutta quella che si è soliti definire 'trilogia' di Beckett – di cui fa parte, oltre ai già citati primi due volumi *Molloy* e *Malone muore*, anche *L'innominabile* (1953) –, opera che arriverà in Italia solo negli anni Sessanta e che si struttura come una specie di *Commedia* alla maniera beckettiana: un graduale percorso dal concreto all'astratto. L'opera di Tabucchi sembra dialogare in maniera particolare con il secondo pannello di questa triade: Malone si trova isolato in una stanza da letto spoglia, in attesa della sua morte. Ha solo taccuino e matita con cui scrive ininterrottamente storie inventate, mentre ogni tanto fa irruzione una mano che porta il cibo e pulisce gli escrementi. Nel *Tristano*, invece, si inserisce distintamente l'elemento della testimonianza storica, riferita al periodo della militanza in Grecia dell'esercito italiano, che evolverà ben presto in un racconto fatto di frammenti slegati e sconclusionati che sta al lettore mettere in ordine¹⁹. Il primo piano narrativo è però in qualche modo equivalente a *Malone muore*: Tristano, infatti, è un uomo anziano che a causa di una cancrena che gli divora una gamba – proprio come senza una gamba era il protagonista dell'*Innominabile* (1953) – giace su un letto in attesa di morire, sopportando un'agonia che si prolunga per l'intero mese d'agosto. Sebbene sia fisicamente confinato a letto, la sua mente viaggia a grande velocità nel ripercorrere gli eventi vissuti: il rapporto fra mente e corpo segue infatti il paradosso, molto caro a Beckett, fra stasi e movimento che ricorda la sedia a dondolo, la quale assume per l'autore irlandese un significato fondamentale, perché è il mezzo attraverso cui è possibile coniugare la continua esigenza di movimento che tuttavia non

¹⁸ Sebbene Tabucchi, dal canto suo, «non si offende a sentirsi definire postmoderno», e Remo Ceserani (cfr. *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997) individua e illustra chiaramente gli aspetti per i quali l'autore viene tendenzialmente collocato all'interno di tale definizione, in un'intervista di Andrea Borsari l'autore rifiuta definitivamente l'etichetta di postmoderno. A tal proposito, può tornare utile l'analisi che ha portato Monica Jansen a definire Tabucchi un «moderno postmoderno» (cfr. M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Firenze, Franco Cesati, 2002). Per Beckett la questione risulta ancor più complessa e dibattuta: interessante, a questo proposito, F. Sabatini (a cura di), *Beckett Modern/Postmodern*, «CoSMo», 5, 2014, un intero numero dedicato a sbrogliare il dubbio se l'autore irlandese sia l'ultimo dei moderni o il primo dei postmoderni.

¹⁹ È curioso come la stesura, coerentemente con la natura destrutturata dell'opera, non sia stata affatto lineare. Confida, a questo proposito, l'autore che: «il Tristano si è andato accumulando nel corso degli anni, fino a diventare, forse, una pletora di materiali che a un certo punto avevo quasi perso il coraggio di trascrivere, perché era diventato troppo e anche ingombrante, nel senso che, se per esempio mi assentavo per lavoro, per andare all'estero, per periodi anche lunghi, io ero costretto a portarmelo dietro, perché non potevo abbandonarlo in un angolo. [...] erano appunti di un romanzo o appunti di vita». Cfr. A. Tabucchi, *Una conversazione intorno a Tristano muore*, in R. Francavilla (a cura di), *Parole per Antonio Tabucchi*, Roma, Artemide, 2012, pp. 77-88: 80.

porta da nessuna parte, in quanto autoannullante²⁰. La frammentarietà che evidenziava Giacomo Debenedetti in merito alla crisi del «personaggio uomo»²¹ – «cioè quel personaggio che vive sì nelle pagine dei romanzi ma è riconoscibile come un alter ego del lettore»²² – qui persiste e, se possibile, è ancor più accentuata: sarebbe forse più corretto definire le due opere in questione dei monologhi²³. Non a caso, il monologo è un fattore cruciale che attraversa tutta la produzione beckettiana, in quanto rappresenta il fulcro del meccanismo dell'opera, a prescindere dal genere messo in pratica: questo aspetto ne dimostra la perpetua tensione verso la teatralità, valore che deriva in buona parte dal magistero dantesco. Il monologo di Malone corrisponde all'atto della scrittura: come per molti altri personaggi beckettiani – si pensi anche solo a Molloy e Moran – questa azione, così come l'incapacità di fissare un punto, diventano uno strumento per allontanare la morte, sebbene il prezzo da pagare sia la sofferenza dovuta al continuo rimuginare. Malone scrive storie inventate o ispirate al proprio passato proferendo continuamente esclamazioni di noia e insofferenza per il suo stesso narrare. Il desiderio preponderante è quello di finire, di mettere un punto al fiume di parole e alla sofferenza fisica. Si assiste alla voce totalizzante di un uomo solo (M-alone, Man-alone) e all'immediata stesura, frutto del monologismo nevrotico e dell'asintassia che provocano lo smarrimento del narratore, prima, e del lettore, poi. Il linguaggio e la narrazione sono in entrambi i casi completamente destrutturati: le frasi si autoannullano; i confini fra passato, presente e futuro svaniscono; l'unica speranza di eternità è riposta nella testimonianza. Malone si colloca a metà strada fra il terreno Molloy e l'impalpabile Innominabile: come dichiara Gabriele Frasca, egli «è in Purgatorio, o quantomeno nel suo vestibolo»²⁴ e può aggrapparsi ancora alla flebile speranza di una fase successiva.

La presenza di un uditore, di cui invece *Malone muore* è privo, rappresenta per il romanzo di Tabucchi – «autore dalla vocazione drammaturgica, sia pure parziale e graduale»²⁵ – un'ulteriore analogia con il teatro. L'organismo principale ricorda il dramma *Not I* (1972) di Beckett: una bocca che parla e un uditore in silenzio, il quale, imperturbabile, ascolta i deliri dell'attore. L'uditore, in questo caso, veste anche i panni del biografo, di cui si deduce la presenza solo

²⁰ Il seguente passo di *Murphy* è, in questo senso, esplicativo: «In quel momento Murphy, per cinque minuti sulla sua sedia a dondolo, avrebbe di buon grado rinunciato alle sue speranze di Antipurgatorio, e dunque all'ombra dietro al sasso di Belacqua e a quel suo riposo da embrione, in cui restare, rimirando attraverso i giunchi nell'alba il tremolare in basso della marina australe e il sole che volge a settentrione, immune da qualsivoglia espiazione, almeno fino a quando non gli sarebbe stato dato di sognare, in uno schietto sogno infantile, ogni cosa interamente di nuovo, dallo spermario al crematorio». Cfr. S. Beckett, *Murphy*, Torino, Einaudi, 2003, p. 57.

²¹ Cfr. G. Debenedetti, *Il personaggio uomo. L'uomo di fronte alle forme del destino nei grandi romanzi del Novecento*, Milano, Garzanti, 1988.

²² M.A. Bazzocchi, *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, p. 14.

²³ Flavia Brizio-Skov definisce *Tristano muore* «un pastiche narrativo in cui ha fuso insieme testimonianza, diario, monologo e, a volte, monologo interiore», cfr. F. Brizio-Skov, «*Si sta facendo sempre più tardi*», «*Autobiografie altrui*», e «*Tristano muore*» di Antonio Tabucchi: dove va il romanzo?, «*Italica*», LXXXIII, 3-4, 2006, pp. 666-690: 679.

²⁴ G. Frasca, *Tout se tient, tout vous tient*, in S. Beckett, *Malone muore*, Torino, Einaudi, 2011, pp. V-XXIX: XVII.

²⁵ G. Raboni, Recensione ad Antonio Tabucchi, *I dialoghi mancati*, Feltrinelli 1988, in «*Corriere della Sera*», 25 settembre 1988.

grazie alle parole di Tristano: egli, così come la governante Frau, non prenderà mai parte, o meglio, al lettore non è dato sapere. Del resto, è proprio Tristano, all'inizio del romanzo, a invitare lo scrittore al silenzio: «Tu intanto ascolta e scrivi, quando sarà arrivato il momento di salutarci te lo dico io»²⁶. Tutto gira intorno a una singola individualità che si fa polifonica: le voci altrui sono spente, desumiamo la presenza di terzi solo attraverso le risposte del protagonista. E in effetti Tabucchi lo spiega bene quando gli viene chiesto di chiarire l'aspetto dello sdoppiamento del personaggio/narratore: «curiosamente la voce assume un timbro un po' diverso, che non è più esattamente il tuo: è come se questa voce fosse e non fosse tua. Allora succede che ti senti a un tempo te stesso e altro, e se a questo altro dai spazio cominci a fare quello che si chiama *teatro*»²⁷.

L'unica certezza che resta al protagonista è il suo imminente passaggio verso una nuova fase: egli alterna dei momenti in cui il ricordo di ciò che è stato viene evocato attraverso il sentimento di *saudade* – in qualche modo simile al dantesco «desio»²⁸ – ad altri in cui il racconto della sua vita passata avviene con un certo distacco, in un alternarsi fra prima e terza persona, dove quest'ultima rappresenta un'iniziale e lieve consapevolezza di abbandono di quello stadio. In maniera più o meno analoga, anche Malone converte la narrazione dalla prima alla terza persona, proiettando però le molteplici parti di sé verso dei personaggi specifici – Sapo, MacMann, l'Io Irlandese, Lemuel – e mettendo in moto un irreversibile processo di disgregazione dell'io. Tuttavia, se si legge la produzione beckettiana nel suo complesso, si fa presto a capire che i personaggi delle singole opere sono uno lo specchio dell'altro, si citano l'un l'altro, desacralizzando la prassi della finzione letteraria, ma di fatto si riducono ad un'unica e sola identità. Questa scissione viene spiegata in maniera piuttosto persuasiva dal dottor Cardoso a Pereira:

credere di essere 'uno' che fa parte a sé, staccato dalla incommensurabile pluralità dei propri io, rappresenta un'illusione, peraltro ingenua, di un'unica anima di tradizione cristiana, il dottor Ribot e il dottor Janet vedono la personalità come una confederazione di varie anime, perché noi abbiamo varie anime dentro di noi, neppure, una confederazione che si pone sotto il controllo di un io egemone.²⁹

Non si può certamente negare che tali elementi, in Tabucchi, derivino dall'influenza esercitata da Fernando Pessoa³⁰: è nota, infatti, la tendenza dell'autore a creare eteronimi e differenti personalità nelle quali identificarsi, e proprio nella cultura portoghese egli ritrova la duplicità

²⁶ A. Tabucchi, *Tristano muore* (2004), Milano, Feltrinelli, 2006, p. 11.

²⁷ Cfr. S. Teroni, *Le voci di Tristano raccontate da Tabucchi*, «il manifesto», 21 maggio 2004.

²⁸ Il desio lo richiama lo stesso Tabucchi nel tentativo di spiegare il sentimento di *saudade*: «se proprio volessimo andare in direzione nostalgica, meglio tornerebbe all'uopo il 'desio' dantesco che nello strazio reca una tenera dolcezza», cfr. A. Tabucchi, *L'araba fenice. Tentativo di spiegare a un amico una parola indefinibile*, in *Di tutto resta un poco*, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 56-64: 58.

²⁹ ID., *Sostiene Pereira*, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 135.

³⁰ Utile, a tal riguardo, la curatela di Vincenzo Russo, *Teoria dell'eteronimia*, Macerata, Quodlibet, 2020 che riunisce tutti i frammenti in prosa che Pessoa ha dedicato al concetto di eteronimia.

come marchio fondamentale: «In quanto portoghesi, conviene sapere ciò che siamo: a) adattabilità, che nel piano mentale dà instabilità, e quindi implica la diversificazione dell'individuo dentro di sé. Il buon portoghese è varie persone»³¹. Pia Schwarz Lausten pone l'accento su un concetto che non solo ha a che fare con la pluralità dell'io, ma rappresenta altresì un efficace punto d'incontro con quel che accade nell'opera di Beckett, ovverosia che la pluralità dei personaggi il più delle volte vede la propria realizzazione nella forma del doppio – non uno che è due, ma due che sono uno, dunque due personaggi che, calati nello stesso contesto, rappresentano due parti della medesima soggettività – ed è legata al processo evolutivo di questi ultimi anche in termini di catarsi purgatoriale:

In realtà il percorso dei personaggi di Tabucchi non comporta sempre dei veri e propri cambiamenti all'interno delle narrazioni: le storie finiscono spesso prima della realizzazione del cambiamento e i personaggi si trovano in un luogo che si può paragonare a una soglia che non sempre superano.³²

Nella sua indecifrabilità, il palcoscenico beckettiano – che è stato più volte paragonato al limbo³³, il luogo di passaggio per eccellenza – confonde il lettore, il quale si ritrova incapace di comprendere se la dimensione delineata sia ante vita o post vita. L'interesse di Beckett è circoscritto allo spazio che Gabriele Frasca ha definito un «purgatorio infernalizzato», eppure non vedremo mai i suoi personaggi oltrepassare la soglia. Un esempio è Belacqua, personaggio che Dante colloca nell'Antipurgatorio, fra gli spiriti negligenti, cui è stato affibbiato il motto *sedendo et quiescendo anima efficitur sapiens*. Beckett prende in prestito il Belacqua dantesco e lo adatta al proprio universo letterario: dalla prima opera in cui compare, fino alle ultime apparizioni, è evidente che Belacqua subisca un mutamento progressivo, da uomo comune a *flatus vocis* o – per dirla con un'espressione di Debenedetti (1970) – a personaggio-particella, «perché ormai il profilo dell'uomo non è più riconoscibile, e abbiamo abbozzi di uomo che fanno pensare agli esseri informi dei romanzi di Samuel Beckett»³⁴. Ebbene, quali che siano le sue sembianze – e malgrado l'incalzante tecnica prettamente beckettiana della sottrazione che agisce non solo riducendo ai minimi termini la lingua, ma anche la struttura dell'opera, l'ambientazione scenografica, le capacità emotive e fisiche – nel Belacqua di Beckett³⁵ ciò che non viene mai meno sono i *topoi* del limbo e della ricerca del varco. Allo stesso tempo, Schwarz Lausten nota come a Tabucchi interessi «il momento in cui i personaggi devono decidere e in

³¹ F. Pessoa, *Sul Portogallo*, Parma, Diabasis, 2018, p. 85.

³² P. Schwarz Lausten, *L'uomo inquieto*, cit., p. 82.

³³ Si vedano, a questo proposito, i seguenti contributi: D. Caselli, *Beckett's Dantes: Intertextuality in the Fiction and Criticism*, Manchester, Manchester University Press, 2006; E. Di Rocco, *Beckett e Dante*, «Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria», XX, 3, 2005, pp. 403-422; G. Frasca, *Cascando. Tre studi su Samuel Beckett*, Napoli, Liguori, 1988.

³⁴ M.A. Bazzocchi, *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, cit., p. 16.

³⁵ Si precisa che a questo proposito sotto il nome 'Belacqua' cadono indicativamente tutti i personaggi beckettiani, dal momento che si concorda appieno con l'affermazione di Gabriele Frasca secondo cui «ogni personaggio di Beckett potrebbe a ragione chiamarsi Belacqua», cfr. G. Frasca, *Cascando*, cit., p. 16.

cui dubitano, il momento che precede il trapasso definitivo verso un'altra condizione»³⁶. Il letto, luogo da cui ha origine il sogno, quasi sempre perturbante in Tabucchi, rappresenta la fase preparatoria e purgatoria che si inserisce tra uno stadio identitario e l'altro e, ovviamente, tra vita e morte. Non a caso, il tema dell'espiazione risulta costante in Tabucchi. Prima in *Requiem* si legge: «penso che l'herpes sia un po' come il rimorso, se ne sta addormentato dentro di noi e un bel giorno si sveglia e ci attacca, poi torna a dormire perché noi siamo riusciti ad ammansirlo, ma è sempre dentro di noi, non c'è niente da fare contro il rimorso»³⁷ e poi in *Sostiene Pereira*: «io non mi sento colpevole di niente di speciale, eppure ho desiderio di pentirmi, sento nostalgia del pentimento»³⁸. Pare dunque che nella poetica – ma anche nel *modus vivendi* – di un Tabucchi dichiaratamente non credente, ma profondo conoscitore dei Vangeli, vi sia il pentimento che nell'immaginario collettivo è legato alla tradizione cristiana, ma che qui si interseca con una tenace tensione verso l'obbligo morale – del singolo, e ancor di più del vero intellettuale, come spiega, in contrapposizione a Umberto Eco, in *La gastrite di Platone*³⁹ – di prendere posizione di fronte alle vicende della Storia che si rivelano allarmanti.

Se l'obiettivo dell'opera di Tabucchi è restituire il racconto dell'intera esistenza del protagonista – non a caso il sottotitolo del romanzo è *Una vita*⁴⁰ – egli lo fa non solo attraverso il filtro di quest'ultimo, ma anche del biografo che, in ascolto accanto a Tristano, è incaricato di redigerne la biografia. Il risultato è, prevedibilmente, una storia pervasa da una notevole dose di inaffidabilità, considerato che è Tristano stesso, fin dalle prime battute del romanzo, ad avvertire indirettamente il lettore di non essere in grado di ricordare – «Sai, a conti fatti, della vita è più quello che non si ricorda di quello che si ricorda»⁴¹ – e di dichiarare il falso – «Naturalmente, non fu così, l'avrai capito. Ma tu scrivilo come se fosse vero, perché per Tristano fu vero davvero, e l'importante è quello che lui immaginò per tutta la vita, a tal punto che è diventato un suo ricordo»⁴², proprio come Malone: «L'ho già detto che non dico che una piccola parte delle cose che mi passano per la testa»⁴³. Questo tema non è una novità né nella letteratura di Tabucchi né in quella di Beckett, dal momento che in entrambi i casi i personaggi riflettono spesso sui rapporti tra realtà e finzione e tra verità e menzogna: la pluralità di punti di vista e il rimescolare continuamente le carte sono meccanismi che mettono in moto una relazione dialogica, e quindi attiva, tra narratore e lettore. Può forse rivelarsi utile, in questo

³⁶ P. Schwarz Lausten, *L'uomo inquieto*, cit., p. 82.

³⁷ A. Tabucchi, *Requiem*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 79.

³⁸ ID., *Sostiene Pereira*, cit., p. 133.

³⁹ Mentre per Umberto Eco l'intellettuale ha il dovere di organizzare la coscienza, per Tabucchi quest'ultimo non può prescindere dall'essere politico.

⁴⁰ In questo senso una citazione di Pessoa giustifica e chiarisce la natura caotica dell'opera tabucchiana: «La vita è un gomitolo che qualcuno ha aggrovigliato. Essa ha un senso se è srotolata e disposta in linea retta, o ben arrotolata. Ma, così com'è, è un problema senza nucleo, un avvolgersi senza un dove attorno a cui avvolgersi» (F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 185).

⁴¹ A. Tabucchi, *Tristano muore*, cit., p. 6.

⁴² Ivi, p. 18.

⁴³ S. Beckett, *Malone muore*, cit., p. 105.

senso, ricordare una delle fonti dichiarate del testo di Tabucchi, il *Dialogo di Tristano e di un amico* che, come è noto, chiude le *Operette morali* di Leopardi. Quella che per il Tristano leopardiano era avversione e sfiducia per il secolo «decimonono», diventa per il personaggio tabucchiano disprezzo della società, perché disseminata di inganni e autoinganni più o meno consapevoli. Se il primo Tristano dichiara con lucidità di preferire una morte imminente piuttosto che un'esistenza eroica al pari di quelle di Giulio Cesare e Alessandro Magno, l'ultimo Tristano lascia trasparire una fragilità che appartiene a tutti gli uomini del suo secolo e che non gli permette di decidere per sé, ma piuttosto si fa condurre con inerzia verso ciò cui è destinato. Il Tristano ottocentesco gode quindi della drastica reazione che Leopardi manifesta nel suo ultimo periodo, superando l'idea, fortemente difesa nella fase poetica precedente, che le illusioni potessero in qualche modo attutire l'infelicità umana⁴⁴. Allo stesso tempo, nell'ultima operetta questa consapevolezza si fa decisamente lungimirante e sembra addirittura anticipare le tematiche postmoderniste: come nota Campailla «Tristano si batte per la personalità e contro l'alienazione. Contro un processo storico che tende a massificare gli individui standardizzandone e automatizzandone i movimenti e le qualità»⁴⁵. Per il Tristano del nuovo secolo le illusioni tornano e si radicano saldamente, oscurando più che mai la verità⁴⁶. Tabucchi, nella sua nota introduttiva alla raccolta *Piccoli equivoci senza importanza* (1985), associa al Barocco la predilezione per gli equivoci che ammette di reperire di frequente: «Malintesi, incertezze, comprensioni tardive, inutili rimpianti, ricordi forse ingannevoli, errori sciocchi e irrimediabili: le cose fuori luogo esercitano su di me un'attrazione irresistibile, quasi fosse una vocazione»⁴⁷. Si parla di riferimento al Barocco non tanto in campo formale quanto metafisico: ciò che emerge da entrambi gli autori è il carattere inevitabilmente frammentario della Storia, di fronte ai cui reperti sparpagliati ci si rassegna a causa della loro inesorabile perdita di senso⁴⁸.

Per quanto riguarda il romanzo, però, appare degna di nota un'acuta osservazione di Guido Guglielmi, che da Beckett si può estendere fino a Tabucchi, e che chiarisce l'ambiguità imperante in queste opere, le quali, inevitabilmente, risentono dei cambiamenti del Novecento: «I

⁴⁴ Cfr. G. Cecchetti, «Il Tristano» di Giacomo Leopardi, «Belfagor», XIX, 2, 1964, pp. 129-140.

⁴⁵ S. Campailla, *La vocazione di Tristano: storia interiore delle Operette morali*, Bologna, Pàtron, 1977, p. 337.

⁴⁶ All'interno di questo gioco di influenze, può essere utile segnalare un'ulteriore fonte letteraria precedente anche alla pubblicazione della trilogia beckettiana: nel 1947 Malcom Lowry pubblica, dopo dieci anni e tredici rifiuti, *Sotto il vulcano*, opera da lui definita una «Divina Commedia ubriaca» (nella quarta di copertina dell'edizione italiana 1984, Milano, Feltrinelli). Siamo di fronte all'ultima, interminabile e sofferente giornata di un alcolista cronico intento a rimuginare – attraverso un intreccio frastagliato provocato dall'ubriachezza – sul suo passato e sui suoi sensi di colpa. Accanto alla sofferenza del protagonista, il Console, che spera, come Tristano, di conquistare l'assoluzione dei propri peccati, si spande minacciosa l'eco del secondo conflitto mondiale, rappresentato simbolicamente dai due vulcani messicani, Popocatepetl e Iztaccihuatl, che fanno da sfondo alla vicenda e ricordano, con la loro aura apocalittica, la profezia che Svevo pronunciava nel finale della *Coscienza di Zeno* (1923).

⁴⁷ A. Tabucchi, *Nota*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1985, pp. 7-8: 7.

⁴⁸ A questo proposito, Ezio Raimondi vedeva nel Barocco la possibilità di indentificare gli aspetti del nostro tempo e, di conseguenza, i dibattuti concetti di moderno e postmoderno, ai quali, come già accennato, Beckett e Tabucchi sono stati rispettivamente associati. Cfr. E. Raimondi, *Il colore eloquente: letteratura e arte barocca*, Bologna, il Mulino, 1995.

Balzac, i Manzoni, i Tolstoj puntano a stabilire un patto, un piano di intelligenza comune con il lettore. I Joyce, i Faulkner, i Beckett, più che cambiare questo patto, ne fanno a meno. E divergono quindi codici di scrittura e codici di lettura»⁴⁹. Può risultare interessante notare come tale patto venga del tutto meno in un ulteriore *Tristano*, quello di Nanni Balestrini (1966), dove – grazie a un calcolatore elettronico – l'infinita moltiplicazione del testo porterà a somministrare ad ogni lettore un esemplare di romanzo unico e diverso dagli altri. È la definitiva perdita di autorità del narratore, che mette un nuovo romanzo nelle mani di ogni singolo lettore, il quale «è parte integrante di una catena di significati al cui apice sta *la realtà in atto* (il capitalismo) in quanto significante ultimo della catena stessa»⁵⁰.

4. *Trascrizione, trasmissione, tradimento*

Nel romanzo di Tabucchi l'inaffidabilità è ulteriormente accentuata dalla trasmissione e dall'inevitabile tradimento della propria testimonianza. Tristano non consente al testimone di utilizzare un dittafono per registrare la propria voce, perché non vuole che questa resti⁵¹. In merito a questo tema, Marshall McLuhan trovò in James Joyce un precursore, specialmente in relazione alla struttura dell'*Ulysses* e del *Finnegan's Wake*. Nel primo Novecento, infatti, con l'introduzione dei media elettrici, si è avuta l'occasione di esplorare le infinite possibilità di questi ultimi e, in modo particolare la grammofonatura della voce⁵² ha lasciato spazio a un'azione, e poi a una sensazione, fino a quel momento impossibili, forse addirittura impensabili, ossia riascoltare la voce dei morti:

E poi come ricordarli tutti? Occhi, passo, voce. Be', la voce sì: il grammofono. Tenete un grammofono in ogni tomba o casa. Dopo pranzo alla domenica. Metti su il povero bisnonno Kraahraark! [...] Vi ricorda la voce come la fotografia ricorda il viso.⁵³

Una simile scena è presente nel volume *I Guermantes* dell'opera di Marcel Proust, nella quale il protagonista chiama telefonicamente la nonna: il mezzo in questione amplifica la distanza fra i due, quasi anticipandone la separazione, provocando così una sensazione d'angoscia. Non a caso questa scena colpì particolarmente Samuel Beckett, che ne parla in un saggio del 1931 dedicato proprio a Proust. Questo episodio è utile per comprendere il ruolo predominante

⁴⁹ G. Guglielmi, *Il romanzo ieri e oggi*, «Il Verrino», XLII, 6, 1998, pp. 33-41: 33.

⁵⁰ L. Sala, *Della sovversione del soggetto nel «Tristano» di Nanni Balestrini*, «Italica», XCVII, 1, 2020, pp. 74-87: 85.

⁵¹ «Hai mica portato un apparecchietto? Scusa se te lo dico, ma mi è venuto il sospetto che magari ti tieni un apparecchietto in tasca. Te l'ho già chiesto? Forse te l'ho già chiesto. Se l'hai portato spegnilo, non voglio che resti la mia voce, e poi i sogni non si registrano, si devono ascoltare e poi riscrivere, tu stai solo a sentire, apri bene le orecchie e poi riscrivilo, è il principio della letteratura, raccontare il sogno di un altro, sono sicuro che ti viene bene, tu ci lavorerai di immaginazione [...]» (A. Tabucchi, *Tristano muore*, cit., p. 122).

⁵² Si veda, a questo proposito, G. Frasca, *Radioactivity*, in Id. (a cura di), *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2007, pp. 105-157.

⁵³ J. Joyce, *Ulisse*, Torino, Einaudi, 2013, p. 155.

della voce nell'opera dell'autore irlandese, che trova la sua massima funzionalità espressiva nella radio e nel teatro, più che nella prosa narrativa.

He telephones to his grandmother in Paris. [...] he hears his grandmother's voice, or what he assumes to be her voice, because he hears it now for the first time, in all its purity and reality [...]. He hears it also as the symbol of her isolation, of their separation, as impalpable as a voice from the dead. The voice stops. His grandmother seems as irretrievably lost as Eurydice among the shades. [...] He is present at his own absence. [...] And he realises with horror that his grandmother is dead, long since and many times [...].⁵⁴

Il risultato è, per dirla in termini freudiani, *Das Unheimliche*, il risveglio del rimosso, una sensazione perturbante che deriva da una voce priva di corpo⁵⁵. Beckett, così come Joyce, intravede nell'acustico, ancor di più che nella diffusione della stampa, l'inizio di una grande trasformazione sociale e individuale, che sta innanzitutto nella circolarità tra vita e morte. Allo stesso tempo, sembra che il Tristano di Tabucchi sia consapevole di ciò: egli, infatti, vuole che restino le parole rielaborate dallo scrittore piuttosto che la sua voce, colpevole di ingannare ancor più della parola scritta. In qualche misura, si può classificare questo specifico sistema di ritorno dei morti come un limbo: il morto costringe il vivo all'interno di una zona rigida in cui regna solo tale voce *innommable*, alla quale non è consentito rispondere. Vista in questo senso, la modalità comunicativa di Tristano è la medesima: egli sembra fin da questo stadio una voce registrata che riecheggia dall'aldilà, una voce che può solo essere ascoltata, e che nessuno può interrompere o contraddire.

Di tutto ciò che siamo, di tutto ciò che fummo, restano le parole che abbiamo detto, le parole che tu ora scrivi, scrittore, e non ciò che io feci in quel dato luogo e in quel dato momento del tempo. Restano le parole... le mie... soprattutto le tue... le parole che testimoniano. Il verbo non è al principio, è alla fine, scrittore. Ma chi testimonia per il testimone? Il punto è questo, nessuno testimonia per il testimone...⁵⁶

La conversazione con i morti/assenti è altresì principio cardine della trama di *Requiem*, ma anche dei *Dialoghi mancati*: in *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* Tabucchi mette in scena il dialogo mancato, che è poi un monologo, fra Pessoa e Pirandello, in cui il sentimento portante è la «nostalgia du possible»⁵⁷, il desiderio cioè di aver incontrato Pirandello. Ecco che torna

⁵⁴ S. Beckett, *Proust*, New York, Grove Press, 1978, pp. 14-15.

⁵⁵ Anche la musica svolge un ruolo fondamentale: Tristano rievoca quasi ossessivamente un motivo di Schubert e una relativa variazione, l'Impromptu op. 142 no. 3 che risveglia il ricordo di un amore passato. In effetti, l'interferenza contribuisce a occultare o alterare la memoria, dal momento che, come sottolinea Eleonora Conti, «il segnale melodico si sostituisce al fatto accaduto perché è l'unico segno dicibile di un passato che è forse meglio tacere», cfr. E. Conti, *Tabucchi, i bambini e la Storia: navigli, angeli e apocalissi*, in S. Magni (a cura di), *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, pp. 323-332: 330.

⁵⁶ A. Tabucchi, *Tristano muore*, cit., pp. 155-156.

⁵⁷ Cfr. A. Iovinelli, *L'autore e il personaggio*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 2004, p. 275.

ancora una volta il senso di colpa che «se da un lato pare nascere dalla duratività del rimorso, dall'altro è legata a una sorta di implacabilità di morti che ritornano»⁵⁸.

Il denso tema della testimonianza si sviluppa anche in relazione alla necessità di restituire un'immagine consapevole di sé che deriva da una ricerca continua. Tristano, acclamato dai suoi compagni come eroe dopo aver vendicato l'uccisione di un capo partigiano, non sa più se può considerarsi tale: questa riflessione si dipana sia dal punto di vista storico che identitario. La ricerca si orienta verso la propria identità ed avviene percorrendo un viaggio non fisico, come accade in *Notturmo indiano* (1984) o ne *Il filo dell'orizzonte* (1986) – sebbene anche in questi due casi le ricerche compiute rispettivamente da Roux e Spino non siano altro che un pretesto per cercare se stessi – ma temporale, dunque attraverso il recupero dei ricordi.

In *Malone* la memoria, intesa come ricordo dell'esperienza di sé, si manifesta come un elemento esterno. Infatti, seppur avvertendo uno sdoppiamento con il proprio io, Malone è comunque consapevole di sfuggire al proprio passato e dunque di inventare costantemente la propria esperienza esistenziale.

Luigi Surdich individua gli elementi attraverso cui Tabucchi è riuscito a sviluppare la tematica della *quête* esistenziale:

Se è vero (ed è vero), com'è stato scritto da un grande studioso⁵⁹ della letteratura medievale (letteratura che, come è ben noto, ha al suo centro, nelle opere di carattere narrativo, la *quête* e l'avventura), «*Aventure* e *quête* significano lo sforzo continuo, imposto dalla vita stessa, per ristabilire la relazione divenuta incerta tra individuo e società, nel senso di un "ordo" ontologico, di un accordo tra essere ed essente» si comprenderà meglio la connotazione di "dis-avventura" propria dell'universo romanzesco di Tabucchi, il cui percorso disegna una traiettoria che conduce non al possesso della certezza (o delle certezze) né approda a qual si voglia forma di integrazione in un ordine superiore, ma indugia tra i detriti dell'esistenza, interrogandosi sul loro senso e sul loro destino.⁶⁰

In Beckett è presente la medesima condizione, ossia quella che riguarda il percorso delle anime del Purgatorio che assistono alla perdita di contatto con la propria identità e con la realtà circostante, ma questa perdita è il presupposto per l'acquisizione di qualcosa di più grande e infinito. Sebbene *Malone muore* termini con la parola «niente», la prima battuta dell'Innominabile è l'eloquente domanda «où maintenant?». L'ingresso in una nuova condizione mette in moto una volontà di ricerca certamente legata a un senso di spaesamento, ma tutto ciò non trova un punto fermo, né nella *Trilogia* né tantomeno in *Tristano muore*:

⁵⁸ A. Dolfi, *Tabucchi: la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 179.

⁵⁹ Surdich fa riferimento a Erich Köhler, in particolare al suo saggio *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, Bologna, il Mulino, 1985.

⁶⁰ L. Surdich, "Uno che si cerca e si cercherà sempre": la "quête" di Antonio Tabucchi, *«Il Ponte»*, LIV, 4, 1998, pp. 79-97: 83-84.

[...] bisogna continuare, e io continuerò.⁶¹

Comunque domani è un altro giorno, come si dice.⁶²

Questa frase conclusiva racchiude, secondo Flavia Brizio-Skov, il senso di rassegnazione che anima gli ultimi istanti della vita di Tristano. In un'ottica più ampia, tuttavia, si può trovare una differente e meno pessimistica⁶³ chiave di lettura grazie a una conversazione presente in *Finale di partita*, quella in cui Hamm dichiara che se qualcosa segue il suo corso, allora si può dedurre che la nostra esistenza non è vana, ma forse, tutto sommato, significa qualcosa: più che di rassegnazione, conviene invece parlare di accettazione. Interessante, poi, è il paragone suggerito da Charles Klopp, che ha notato un'equivalenza dal punto di vista religioso fra Tabucchi e Gianni Celati, il quale, come già ricordato, rappresenta uno degli eredi beckettiani italiani. Esiste, in Tabucchi, una tendenza alla riflessione sul male nel mondo e il senso di colpa in relazione a questo male che si traduce nella volontà di risvegliare i lettori e «stimolare una “inquietudine” morale che li costringa a esaminare le loro coscienze a proposito dei problemi sollevati dalle sue narrazioni»⁶⁴. Celati, dal canto suo, non risponde alla desacralizzazione dell'esistenza con il ritorno alla religione tradizionale, ma utilizza la sua opera per creare «la testimonianza di una mancanza profondamente sentita da esseri umani [...] anche se quasi tutti loro (lo scrittore, forse, incluso) non siano in grado di identificare di che cosa sono stati testimoni e tanto meno identificare questo qualcosa con precisione»⁶⁵.

Sembrerebbe dunque che la risposta alle insolite ricezioni della *Trilogia* e di *Tristano muore* stia proprio in questo aspetto, condiviso anche da Tabucchi, ossia nella cruda rappresentazione dell'umanità e dell'*everyman* novecentesco⁶⁶. Martin Esslin illustra questa chiave di lettura in poche e chiare battute:

Viviamo in una società in cui [...] la gente è talmente soggetta all'alienazione che non è più in grado di sopportare, dopo un'intera giornata della sua vita normale, automatizzata, alienante e meccanizzata, che le venga ricordata una cosa simile, che dovrebbe cioè confrontarsi con se

⁶¹ S. Beckett, *L'innominabile*, Torino, Einaudi, 2018, p. 172. Ma lo stesso *Malone muore* è ricco di diverse formulazioni del medesimo concetto: «Devo solo continuare»; «Mi chiedo se devo continuare»; «Cerco ugualmente di continuare», cfr. S. Beckett, *Malone muore*, cit., *passim*.

⁶² A. Tabucchi, *Tristano muore*, cit., p. 162.

⁶³ Ad analizzare per la prima volta in ottica 'positiva' l'opera di Beckett è stato Alain Badiou con il saggio *Beckett. L'inevitabile desiderio*, Genova, Il melangolo, 2008, in cui ragiona su come, dagli aspetti beckettiani strettamente tragici e nichilisti, nascano il coraggio, la speranza, il piacere della liberazione dal superfluo.

⁶⁴ Charles Klopp, *Il senso del religioso nella narrativa di Tabucchi, Celati e Bufalino*, «Cahiers d'études italiennes», 9, 2009, pp. 245-253: 249.

⁶⁵ Ivi, p. 250.

⁶⁶ *Tristano muore* è stato decisamente sottovalutato in Italia, rispetto ad altre opere più fortunate dell'autore. Tuttavia, come a ragione ha scritto Luciana Stegagno Picchio «Forse, fra qualche anno, si dirà che questo Tristano è il più bel libro di Antonio Tabucchi. [...] Si dirà che è uno dei più bei libri del Novecento, del secolo eponimo del suo eroe. Perché [...] questo Tristano è a suo modo il Novecento. Un Novecento che ha appena sceso il sipario sui nostri dubbi e certezze, ideologie e disillusioni». Cfr. Luciana Stegagno Picchio, «L'Indice dei Libri del Mese», 4, aprile 2004.

stessa. E il senso, l'essenza dell'arte, in generale, è proprio il porre rimedio a questa carenza, a quest'alienazione.⁶⁷

Ora, il risveglio della coscienza storica non si verifica in modo isolato, ma è profondamente connesso con il processo di trasmissione della testimonianza, e quindi con la conservazione della memoria. Questo processo risulta fondamentale per la natura del testo, perché proprio in relazione ad esso il testo vive, guarda ed è guardato: vive in quanto guardato da noi, e al contempo guarda verso di noi perché ci *riguarda*, come ad alimentare quella ciclicità di voci e di sguardi che per forza di cose prevede l'innestarsi dell'impegno. A prima vista, le storie raccontate da Tristano e Malone possono apparire differenti – e a loro volta la produzione di Tabucchi e Beckett nella loro totalità – dal momento che le prime sono calate in un contesto storico decisamente più definito, mentre nelle seconde non c'è, come nota Adorno, «alcuna parola politica»⁶⁸. Sussiste tuttavia un'analogia di fondo, e più nello specifico un bisogno primario che collega i due romanzi. In merito a Beckett, Frasca ha affermato, parafrasando Fischer, che «se pure il male assoluto dei campi non appare mai nei suoi lavori, ebbene nessun autore ha scritto con tanta consapevolezza direttamente sulle ceneri di Auschwitz»⁶⁹. Questo si spiega con lo stretto legame tra l'opera letteraria e il contenuto fattuale: l'opera, nella sua natura disorganica, così come il Modernismo in generale, non può che essere una reazione allo sconvolgimento della modernità. In Tabucchi il concetto di identità è tanto più rafforzato quanto più è calato nel qui e ora, come dimostra non solo l'atteggiamento dei personaggi, ma anche l'impegno civico dell'autore in quanto intellettuale. Può rivelarsi utile chiarire questa serie di concetti – *quête*, testimonianza di sé e la relativa trasmissione – attraverso un'osservazione che Thomas Eliot, nel saggio *What Dante means to me*, esprime in merito a Dante, il quale resta a tutti gli effetti, per entrambi gli autori, l'archetipo di riferimento:

The Divine Comedy expresses everything in the way of emotion, between depravity's despair and the beatific vision, that man is capable of experiencing. It is therefore a constant reminder to the poet, of the obligation to explore, to find words for the inarticulate, to capture those feelings which people can hardly even feel, because they have no words for them; and at the same time, a reminder that the *explorer beyond the frontiers of ordinary consciousness* will only be able to *return and report* to his fellow-citizens, if he has all the time a firm grasp upon the realities with which they are already acquainted.⁷⁰

5. Conclusioni

L'esempio di *Tristano muore* rappresenta dunque non solo la perfetta sintesi della produzione letteraria di Tabucchi, ma è anche l'ennesima dimostrazione delle modalità con cui l'«effetto»

⁶⁷ T.W. Adorno, *Il nulla positivo: gli scritti su Beckett*, Roma, L'orma, 2019, p. 51.

⁶⁸ Ivi, p. 115.

⁶⁹ G. Frasca, *Tout se tient, tout vous tient*, cit., p. XXIX.

⁷⁰ T.S. Eliot, *To criticize the critic*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1965, p. 134, corsivi miei.

Beckett abbia operato nella letteratura italiana, ossia in maniera profonda e diffusa, seppur di frequente inosservata. La funzione Beckett ha plasmato nitidamente il piano stilistico e formale dell'opera, offrendo in prestito la voce monologante carica di correzioni, tentennamenti, ripetizioni, che smantella pezzo dopo pezzo la macchina romanzesca.

Nel *Tristano* è ben presente lo sguardo retrospettivo rivolto a una testimonianza storica del periodo della Resistenza che risulta in perfetta continuità con il presente. La memoria del passato non si presenta come una mera successione di ricordi, ma è un'entità dinamica in quanto trasmessa e rielaborata nel tempo. Applicando una formula lacaniana, si avverte che per liberarsi del passato occorre necessariamente servirsene: Tristano tenta questa impresa esorcizzando gli aspetti negativi di ciò che appartiene al passato, riportandoli a galla mediante la narrazione.

Sebbene possa apparire meno espressamente politico sul piano narrativo, Beckett è stato colui che meglio di tutti è riuscito a raccontare la fine del soggetto in epoca postbellica. Il rimando alla Storia s'inserisce infatti più velatamente in *Malone muore*, all'interno del quale s'innesta un susseguirsi di racconti che pare quasi un *escamotage* per dissociarsi dalla propria condizione di isolamento. «*Nihil in intellectu quod prius non fuerit in sensu*»⁷¹, prova a pronunciare il pappagallo in *Malone muore*: i due personaggi qui presi in esame hanno in comune una capacità percettiva superiore alla norma che grava sulla psiche e rilascia a seguire una raffica incontrollata di pensieri. È con questa insolita accelerazione che, in entrambi i casi, prende piede un elemento dominante – e che non a caso sia in Tabucchi che in Beckett attecchisce nella fase più matura della loro produzione letteraria, come a sancire una definitiva fusione con il guazzabuglio di eventi che è la Storia – ovverosia il delirio allucinatorio di un uomo prossimo alla morte ma scagliato con veemenza contro l'abisso illogico della contemporaneità. Se quello di Joyce è uno *stream of consciousness*, quello di Beckett e di Tabucchi può dunque dirsi, con la convincente definizione elaborata da Gabriele Frasca, «*stream of perceptions*»⁷², dunque un flusso percettivo.

⁷¹ S. Beckett, *Malone muore*, cit., pp. 55-56.

⁷² Cfr. G. Frasca, *Cascando*, cit., *passim*.