

NOTE E RASSEGNE

“SOSTIENE TABUCCHI”.
MODALITÀ NARRATIVE E COSTRUZIONE DI MONDI
TRA LETTERATURA E CINEMA

di

Andrea Bernardelli

1. Premessa.

Diverse volte, quando mi sono trovato a dovere ricordare il titolo del romanzo *Sostiene Pereira* (1994) di Antonio Tabucchi, distrattamente – ma certo non casualmente –, ho prodotto una curiosa forma di crasi tra autore e personaggio: “sostiene Tabucchi”. Come ho sottolineato non credo che la mia distrazione sia del tutto casuale. Il *lapsus* da cui deriva la condensazione tra il nome dell'autore e quello del personaggio è generato dalla più o meno inconsapevole sensazione che la loro sovrapposizione di identità svolga una qualche funzione nella costruzione narrativa.

Questa breve premessa fondata su di un modesto dato del vissuto personale non serve dunque solamente a spiegare il senso del titolo scelto, ma introduce anche il tema generale su cui è fondato il presente intervento. Si tratterà infatti di comprendere in che modo differenti modalità della narrazione possano costruire diversi mondi di finzione, o meglio come il *modo* narrativo sia parte fondamentale nella definizione del *mondo* narrativo.

Il concetto di mondo narrativo o di mondo di finzione di un testo letterario può essere interpretato secondo due prospettive, tra loro di fatto complementari. In primo luogo il mondo narrativo può essere inteso come un “dato”, come il prodotto finale dell'atto creativo di un autore (v. Dolezel 1998; Pavel 1986). Secondo questa accezione un mondo possibile narrativo è identificabile attraverso una serie di specifiche caratteristiche “statiche” (individui, azioni o *frames* di azioni, motivazioni, descrizioni di ambienti o di oggetti, ecc.). D'altro canto è sempre possibile interpretare il concetto di mondo narrativo come un “processo”, come il prodotto finale di un atto di lettura. In questo caso ad essere chiamate in causa sono le caratteristiche “dinamiche” del testo letterario, vale a dire le diverse modalità narrative (*voce*, punto di vista, *distanza*, *focalizzazione*, ecc.) considerate come stru-

mento nel delineare un percorso di *costruzione* del mondo narrativo da parte del lettore (v. Eco 1979).

Nel caso specifico si farà riferimento alle diverse modalità secondo cui è stato trattato in due differenti media – letteratura e cinema – il rapporto tra diverse istanze della narrazione o *voci* narrative. L'ipotesi è che diverse relazioni tra le voci narranti creino diversi mondi narrativi – vale a dire differenti livelli di credenza, diversi rapporti di sapere o di conoscenza tra autore, narratore, personaggio e lettore. La trasposizione cinematografica di un testo letterario – considerando la *fabula* o *plot* del racconto come una ipotetica invariante – mette in evidenza in quale modo i vincoli espressivi dei due media e le scelte degli "autori" – lo scrittore da un lato e il regista/sceneggiatore dall'altro –, possano influire nel definire due diverse relazioni epistemiche con il mondo narrativo. Un mondo di finzione non consiste infatti dei soli elementi di base della narrazione – i personaggi, le loro azioni e lo sfondo spazio-temporale di riferimento –, ma anche nel processo di costruzione del racconto. Il procedere della narrazione è definito dalla posizione reciproca delle diverse voci narranti, dalla loro relazione con le figure testuali dell'autore e del lettore implicito, e dai loro diversi punti di vista e livelli di conoscenza degli eventi narrati. Da questo *processo* deriva la maggior parte delle caratteristiche *epistemiche* di un mondo narrativo. Ogni mondo di finzione è dunque per il lettore il prodotto di uno specifico processo di costruzione narrativa.

2. Il romanzo.

Un breve riassunto della trama – di fatto comune al testo letterario e a quello cinematografico – si rende necessario per meglio comprendere quanto seguirà. Il racconto si svolge nel 1938 in Portogallo, più precisamente in una Lisbona oppressa dalla dittatura di Salazar e dai primi segnali di una crisi mondiale che le giungono dalla guerra civile in Spagna. L'anziano dottor Pereira, ex-cronista, è il responsabile della pagina culturale di un modesto giornale del pomeriggio, il *Lisboa*. Dopo la scomparsa della moglie a causa di una lunga malattia, Pereira è ossessionato dal tema della morte. Leggendo un breve saggio su di una rivista dedicato alla morte decide di contattarne l'autore, un giovane laureato in filosofia di origine italiana, Monteiro Rossi, che assume per la redazione di cronologi letterari. Il giovane – insieme alla fidanzata, Marta – condurrà lentamente Pereira a risvegliarsi dal torpore e dall'indifferenza fino ad acquistare una piena coscienza politica e sociale. La tragica uccisione del giovane sarà l'ultima fondamentale spinta per condurre Pereira alla ribellione nei confronti del regime salazarista e a prendere la via

dell'esilio in Francia.

La modalità narrativa scelta da Tabucchi per il romanzo non riveste in sé una particolare novità. Ci troviamo di fronte infatti ad un narratore assente come personaggio dall'azione del racconto (narratore *eterodiegetico*) che riporta a sua volta la testimonianza di un narratore che è personaggio del racconto, Pereira medesimo (narratore *omodiegetico*; per questa terminologia v. Genette 1972). Il vero elemento dominante e caratterizzante del romanzo consiste nel *refrain* "sostiene Pereira". Attraverso questo dispositivo enunciativo – mediante la semplice presenza di una anonima istanza enunciazionale che introduce il racconto –, Tabucchi disegna la figura del Narratore esterno. Il Narratore esterno è anche colui che mette costantemente in dubbio la veridicità o la completezza del racconto di Pereira, proprio nel momento in cui sembra riportarne fedelmente la diretta testimonianza. Il Narratore è dunque il portavoce del protagonista Pereira che ne riporta la testimonianza come se lo avesse al proprio fianco e stesse redigendo un verbale degli eventi dell'estate 1938.

L'*incipit* del romanzo è particolarmente significativo per comprendere tale situazione narrativa:

Sostiene Pereira di averlo conosciuto in un giorno d'estate. Una magnifica giornata d'estate, soleggiata e ventilata, e Lisbona sfavillava. Pare che Pereira stesse in redazione, non sapeva che fare, il direttore era in ferie, lui si trovava nell'imbarazzo di mettere su la pagina culturale, perché il "Lisboa" aveva ormai una pagina culturale, e l'avevano affidata a lui. E lui, Pereira, rifletteva sulla morte. Quel bel giorno d'estate, con la brezza atlantica che accarezzava le cime degli alberi e il sole che splendeva, e con una città che scintillava sotto la sua finestra, e un azzurro, un azzurro mai visto, sostiene Pereira, di un nitore che quasi feriva gli occhi, lui si mise a pensare alla morte. Perché? Questo a Pereira è impossibile dirlo. Sarà perché suo padre, quando lui era piccolo, aveva un'agenzia di pompe funebri che si chiamava *Pereira La Dolorosa*, sarà perché sua moglie era morta di tisi qualche anno prima, sarà perché lui era grasso, soffriva di cuore e aveva la pressione alta e il medico gli aveva detto che se andava avanti così non gli restava più tanto tempo, ma il fatto è che Pereira si mise a pensare alla morte, sostiene. (7)

La presenza ossessiva del verbo "sostiene" è unita ad una serie di altri indizi verbali che attribuiscono al racconto di Pereira un tono di incertezza ("Pare che [...]"; "Perché? Questo a Pereira è impossibile dirlo. Sarà perché [...]").

L'effetto di realtà o di reale presenza del testimone Pereira di fronte al Narratore è determinato da una diversa serie di indizi testuali, a cominciare da quelli che mettono in diretta discussione la completezza di quanto Pereira racconta – "ma su questo argomento non vuole fare ulteriori dichiarazioni"

(27), "Pereira non lo sa, sostiene" (82) –, fino a quelli che invece sostengono la piena corrispondenza documentaria di quanto riportato dal protagonista – "Era proprio un articolo da cestinare, ma Pereira non lo cestinò, chissà perché lo conservò, ed è per questo che può produrlo come documento" (51); "ma prima voleva leggere la ricorrenza su D'Annunzio che non aveva avuto il tempo di leggere la sera prima. Pereira è in grado di produrla come testimonianza, perché l'ha conservata." (95).

Nel romanzo di Tabucchi il medium – colui che raccoglie la testimonianza – è in realtà il *narratore forte*, è la classica figura del narratore nascosto o onnisciente. Esiste infatti una istanza narrativa che riporta la testimonianza del protagonista delle vicende, probabilmente pilotandola e aggiustandola (si può anche pensare che le reticenze di Pereira siano in realtà dovute ad interventi censori da parte del Narratore).

Già il peritesto del romanzo – attraverso il sottotitolo *Una testimonianza* – conduce il lettore ad interpretare il racconto sotto una particolare prospettiva. La terminologia di tipo processuale – da interrogatorio o verbale da deposizione – specifica ulteriormente la particolare funzione della testimonianza di Pereira. Manuela Bertone (179) ha ad esempio correlato il romanzo di Tabucchi ad una specifica tradizione narrativa detta della *letteratura della testimonianza* di cui è autore-simbolo Albert Camus. Si tratta in sostanza di un insieme di forme di narrazione che riportano prevalentemente un percorso di trasformazione esistenziale dei personaggi coinvolti, e in second'ordine un processo di trasformazione di identità politica e sociale. Il lavoro di Tabucchi ben si integra in tale prospettiva in quanto documento o testimonianza letteraria di una crisi esistenziale, come si può capire anche dalle sue stesse parole:

Io credo che questo sia sostanzialmente un romanzo esistenziale, che parla di una crisi di coscienza molto vasta che riguarda il passato, il futuro, l'elaborazione del lutto, le scelte della vita; una macerazione esistenziale che in questo caso comprende anche una presa di coscienza politica, perché la politica fa o può far parte della nostra vita. Ma è solo uno degli aspetti di Pereira: uno dei punti cruciali di Pereira è quando il protagonista comincia a provare un senso di rimorso senza sapere esattamente per che cosa: rimorso di un passato di cui non riesce ad elaborare il lutto, da cui non riesce a staccarsi e che continua a vivere anche nel suo presente. Quando viene invaso da questo grande rimorso, di cui il medico filosofo dottor Cardoso gli fa prendere coscienza, Pereira comincia a mettere in discussione anche il suo essere politico in un momento come quello del Portogallo nel '38 e nell'Europa che sta sul baratro della catastrofe. (Gaglianone e Cassini 18-9).

Nella tradizione letteraria italiana il romanzo – e forse l'intero lavoro – di Tabucchi andrebbe correlato alle opere e alle tematiche di autori come Pirandello – in cui ci si trova di fronte alla testimonianza relativa ad una esistenza rifratta in molteplici personalità –, o Italo Svevo – autore che riporta la testimonianza di una coscienza e del suo travaglio interiore. Nel caso di Svevo bisogna aggiungere che l'uso di una cornice narrativa con presenza di un Narratore esterno, il celebre dr. S. di *La coscienza di Zeno*, ricorda da vicino il dispositivo narrativo del Narratore inquisitoriale di *Sostiene Pereira*.

Quindi Pereira, impiegando come tramite l'anonimo Narratore, rende una testimonianza relativa alla propria esistenza. Ma a chi di fatto Pereira rende tale testimonianza? I tentativi di identificare il destinatario di tale testimonianza hanno delineato tre possibili risposte: a) Può trattarsi in primo luogo di una testimonianza fatta ad ogni generico futuro lettore (ad un generalizzato lettore implicito); b) Oppure, meno banalmente, come dice Giorgio Bertone (41) la cui interpretazione è particolarmente apprezzata anche dallo stesso Tabucchi (Gaglianone e Cassini 16), si può trattare di una testimonianza resa al "tribunale della letteratura". Il lettore diviene in tal modo il depositario di un messaggio di portata storica o epocale e non solo di significato letterario. c) O forse ancora, dato l'argomento trattato (la costruzione o il processo di formazione di una coscienza politica) può trattarsi di una testimonianza portata al tribunale dell'umanità. La testimonianza di Pereira diviene così denuncia di una condizione esistenziale che deve essere generalmente condivisa.

Riassumendo: attraverso un particolare meccanismo narrativo fatto di rapporti tra diverse entità testuali si definisce una specifica immagine del mondo narrato. La credibilità o la funzione di verità del racconto viene determinata dal particolare rapporto esistente tra il Narratore, il testimone protagonista delle vicende e il lettore. Infatti, come detto in precedenza, abbiamo un Narratore *eterodiegetico* assente come personaggio dall'azione, e un personaggio (Pereira) che agisce invece come narratore *omodiegetico*. Allo stesso tempo Pereira espone gli eventi da un punto di vista *interno*. Si tratta quindi di un narratore *intradiegetico*, il cui punto di vista non è noto direttamente al lettore, ma viene mediato dalla narrazione di secondo grado del Narratore. Il Narratore ha un punto di vista esterno sugli avvenimenti. Si tratta tecnicamente di un narratore *extradiegetico*.

Abbiamo quindi il sovrapporsi di un personaggio/narratore *omodiegetico-intradiegetico* (sul tipo di "l'eroe racconta la propria storia") e di un Narratore *eterodiegetico-extradiegetico* ("qualcuno mi ha raccontato che..."). In realtà il Narratore – data la situazione creata da Tabucchi – sembra dire

“qualcuno mi sta raccontando (qui e ora) che ...”. Il Narratore ha infatti di fronte a sé il testimone delle vicende. Questa situazione crea una ambiguità nella percezione degli eventi da parte del lettore. A chi deve credere ora?

3. Il film.

Parliamo adesso dell'adattamento cinematografico del libro compiuto da parte del regista Roberto Faenza nel 1995 con la collaborazione per i dialoghi dello stesso Antonio Tabucchi. Stiamo entrando in questo caso nel complesso settore di ricerca degli adattamenti cinematografici, un ricco territorio di confine o interdisciplinare appartenente al più vasto campo dei rapporti tra cinema e letteratura (v. ad es. Cortellazzo e Tomasi). In questo caso ci limiteremo ad osservare il rapporto tra le modalità narrative secondo cui viene espresso o riportato il racconto – le istanze della narrazione nel linguaggio narratologico –, e il mondo di finzione che ne deriva.

Già alcuni critici letterari hanno sottolineato il carattere iconico–visivo della narrazione di Tabucchi, sia sul piano di una sua corrispondenza fotografica (v. Ceserani) quanto per le sue caratterizzazioni cinematografiche (v. Prudente; Arvigo; Palmieri). Riguardo all'adattamento del proprio romanzo, Tabucchi stesso ritiene che *Sostiene Pereira* sia già di per sé strutturato come un soggetto cinematografico:

Pereira è anche la conseguenza di mie precedenti esperienze: il lavoro teatrale “Dialoghi mancati”, in cui ho cercato di eliminare quasi completamente la narrazione, esplorando fino in fondo la voce narrante su un palco, e il romanzo “Requiem”, interamente basato sul dialogo. Da queste due esperienze è maturato “Pereira”, un romanzo estremamente dialogato, *che sembra quasi un testo teatrale o una sceneggiatura cinematografica*, in cui le parti più gonfie, più noiose, che fanno parte di ogni romanzo, sono in qualche modo tagliate, amputate per dar risalto semplicemente alla voce narrante e alla dialogazione. (Gaglianone e Cassini 20).

Verrebbe spontaneo aggiungere alle osservazioni di Tabucchi che gli elementi fondamentali della narrazione nel romanzo non sono solo quelli da lui evidenziati – voce narrante e dialogo – ma che esiste almeno una seconda voce narrante, quella del testimone diretto degli eventi, vale a dire Pereira.

Ma cosa accade a questi elementi della narrazione letteraria nel corso dell'adattamento cinematografico? Faenza riduce in primo luogo il ruolo della voce narrante esterna, trasformando in tal modo la funzione svolta dal Narratore (da colui che dice “sostiene Pereira”). Il Narratore esterno infatti

viene confinato in un ruolo *di cornice*. La sua *voce* si manifesta solo all'inizio e alla fine del testo cinematografico sotto forma di quella che tecnicamente viene definita *voice over narration*. In questi due limitati spazi *liminari* sono anche confinate le manifestazioni dell'espressione "sostiene Pereira".

Nel film di Faenza viviamo l'esperienza del mondo del racconto attraverso gli occhi e i discorsi di Pereira senza mediazioni. Il protagonista è sempre presente nell'azione, non si hanno sequenze in cui sia assente, in cui la voce degli altri personaggi intervenga per dare un diverso punto di vista. Noi spettatori viviamo l'esperienza di Pereira in presa diretta, dal suo punto di vista e con la sua *focalizzazione*. Al Narratore forte del romanzo di Tabucchi nel film di Faenza si contrappone un Narratore esterno debole, di puro contorno, che si limita ad innescare semplicemente il racconto con un "c'era una volta" incipitario ("sostiene Pereira").

4. Mondi *mimetici* e mondi *diegetici*.

Impiegando la contrapposizione aristotelica di *mimesi* e *diegesi* – intese come opposizione tra il modo del *rappresentare* (lo *showing* di Henry James) e quello del *raccontare* (il *telling* di James) –, possiamo dire che la figura narrativa di Pereira nel film di Faenza si trova al centro di un processo di costruzione *mimetica* del racconto e del suo mondo di finzione. Nel romanzo di Tabucchi invece il Narratore esterno delinea un mondo narrativo tutto raccontato, interamente basato sulla parola e la narrazione (dialoghi a parte, in cui non a caso scompare l'intercalare "sostiene Pereira"). Ci troviamo di fronte a due diverse modalità di costruzione del mondo narrativo o di finzione, l'una che definisce un *mondo mimetico* l'altra un *mondo diegetico*. Le caratteristiche epistemiche dei due *mondi* vengono di conseguenza definite attraverso i differenti *modi* narrativi.

Nel romanzo è infatti attivo un sottile gioco di testimonianze sovrapposte tra Narratore e personaggio. Apparentemente il Narratore sa quanto il personaggio gli racconta, escluse le saltuarie reticenze di Pereira. Ma il lettore cosa conosce del mondo narrato? Il lettore si trova in uno stato di continua incertezza. Conosce gli eventi attraverso una testimonianza personale e reticente. Il racconto è infatti soggetto alle idiosincrasie e alle resistenze (molto umane) del personaggio Pereira. Questo senza dimenticare il ruolo ambiguo che viene svolto dall'anonimo mediatore. Il Narratore ha un atteggiamento spesso inquisitoriale, potrebbe trattarsi quindi di un giudice o di un magistrato (v. Sempoux 215). Pereira è in carcere? La sua testimonianza è resa "nelle mani del nemico"? Il lettore rimane in questa incertezza.

Nel film il Narratore svolge un ruolo meno inquietante e ambiguo. Il

Narratore si limita a dire semplicemente “vi racconto una storia”, e poi il racconto procede in presa diretta sugli eventi seguendo le vicende di Pereira. In questo caso lo spettatore cosa viene a sapere del mondo narrato? Lo spettatore ha la certezza di conoscere gli eventi così come gli vengono mostrati attraverso lo sguardo di Pereira. Nessuna incertezza o ambiguità mina la conoscenza del mondo narrato.

Riportiamo ora un breve esempio di tale distinzione dalla comparazione tra romanzo e film.

Nella poetica di Tabucchi riveste una particolare importanza la tematica del doppio e quella degli specchi o rispecchiamenti di personalità, anche grazie alla frequentazione delle opere dello scrittore portoghese Ferdinando Pessoa, celebre per le complesse articolazioni di pseudonimi e di eteronimi. Nel romanzo *Sostiene Pereira* uno degli episodi centrali consiste nel dialogo tra Pereira e il dottor Cardoso – un cardiologo dalla formazione alquanto eccentrica – in cui quest’ultimo esplicita la teoria dei *médecins-philosophes* (Théodule Ribot e Pierre Janet) della compresenza in ogni soggetto di una molteplicità di coscienze o anime che viene mantenuta coerente e unitaria dalla presenza di un io egemone. Una di tali identità ciclicamente prende il sopravvento sulle altre e assume la guida di quella confederazione di diversi stati di coscienza che è il nostro io (teoria prossima e coeva al sorgere della psicanalisi, spesso citata dal dottor Cardoso).

Un ruolo fondamentale nello sviluppo della trama e della tematica centrale del testo è svolto dal processo di identificazione che si attiva tra l’anziano Pereira e il giovane Monteiro Rossi. Tale meccanismo di identificazione porterà ad una trasformazione nella personalità di Pereira, sintetizzabile in un processo di sostituzione di un io egemone passivo con una nuova coscienza dominante attiva e reattiva. Pereira vede in Monteiro il figlio che non ha mai avuto, vede se stesso giovane e pieno di attese e speranze. Allo stesso modo Pereira sembra sostituire alla figura della moglie scomparsa – inconsapevolmente minata fin da giovane dalla tubercolosi – quella della guida ideologica e spirituale di Monteiro, la fidanzata Marta, una giovane attivista politica.

La costruzione narrativa di questo momento fondamentale di passaggio nel mondo raccontato avviene nel testo letterario e in quello cinematografico in due modi esemplarmente differenti. Nel romanzo il processo di identificazione tra i due personaggi avviene attraverso una lenta costruzione mediata dalla reticente testimonianza di Pereira. Da un lato infatti abbiamo il racconto delle sensazioni provate da Pereira nel procedere della sua conoscenza del giovane Monteiro, dall’altro abbiamo una serie di sogni per-

turbanti correlati alla conoscenza di Monteiro, ma che ci vengono solo annunciati: Pereira non vuole raccontarli.

Significativo è il racconto del primo incontro tra Pereira e Monteiro. Pereira si trova in un locale in cui Monteiro Rossi gli ha dato appuntamento poiché quest'ultimo per guadagnarsi da vivere lavora come cantante. Pereira si abbandona alle reveries e ai ricordi di gioventù, quando appare sul palco il giovane:

E poi, sostiene Pereira, a un certo punto vide alzarsi da un tavolino un giovane alto e snello con una camicia chiara che andò a mettersi fra i due vecchi musicanti. E, chissà perché, sentì una fitta al cuore, forse perché gli sembrò di riconoscersi in quel giovanotto, gli sembrò di ritrovare il se stesso dei tempi di Coimbra, perché in qualche modo gli assomigliava, non nei tratti, ma nella maniera di muoversi, e un po' nei capelli, che gli cadevano a ciocca sulla fronte. (21)

La ciocca di capelli sulla fronte è una immagine che ritorna proprio nel momento in cui Pereira associa la figura di Monteiro con il figlio mai avuto:

Prima di uscire si fermò davanti al ritratto di sua moglie e gli disse: ho trovato un ragazzo che si chiama Monteiro Rossi e ho deciso di assumerlo come collaboratore esterno per fargli fare i necrologi anticipati, credevo che fosse molto sveglio, invece mi pare un po' imbambolato, potrebbe avere l'età di nostro figlio, se avessimo avuto un figlio, mi assomiglia un po', *gli cade una ciocca di capelli sulla fronte*, ti ricordi quando anche a me cadeva una ciocca di capelli sulla fronte? (35)

Il capitolo da cui è ripreso il brano citato si apre significativamente con la seguente frase "L'indomani mattina, quando Pereira si alzò, *sostiene*, [...]". La costruzione del mondo narrato – e dello specifico evento narrativo – avviene quindi attraverso la mediazione della narrazione di secondo livello del Narratore che riporta ciò che Pereira sembra sostenere.

Nel film di Faenza tutto il racconto – il duplice livello di discorso di Pereira e del Narratore che riporta la sua testimonianza –, viene condensato in un semplice atto, nella mimica dei due attori. Quando il giovane Monteiro (Dionisi) si appresta ad iniziare la propria canzone, con un lento gesto risistema la ciocca di capelli che gli cade sulla fronte. Pereira (Mastroianni) che lo osserva, compie in maniera apparentemente inconsapevole lo stesso gesto, sancendo il rispecchiamento tra i due personaggi. Un racconto – uno sviluppo diegetico – è stato così condensato in una perfetta e semplice rappresentazione, in una *mimesi*.

5. Conclusioni.

Nel film di Faenza al rapporto di mediazione diegetica tra Narratore e testimone del libro, si sostituisce un meccanismo di presentazione mimetica dell'azione del protagonista, semplicemente inserita nella cornice di un testimone–narratore.

Per questo motivo Faenza deve cambiare il testo della voce fuori campo del narratore per trovare una giustificazione alla sua presenza. Così si chiudeva infatti il libro di Tabucchi, sulla testimonianza di Pereira implicitamente mediata dall'anonimo Narratore:

Lasciò il suo articolo al signor Pedro e uscì. Si sentiva esausto e aveva un grande rimescolamento negli intestini. Pensò di fermarsi a mangiare un panino al caffè dell'angolo, invece ordinò solo una limonata. Poi prese un taxi e si fece portare fino alla cattedrale. Entrò in casa con cautela, con il timore che qualcuno lo stesse aspettando. Ma in casa non c'era nessuno, solo un grande silenzio. Andò in camera da letto e dette uno sguardo al lenzuolo che copriva il corpo di Monteiro Rossi. Poi prese una piccola valigia, ci mise lo stretto necessario e la cartellina dei necrologi. Andò alla libreria, e cominciò a sfogliare i passaporti di Monteiro Rossi. Finalmente ne trovò uno che faceva al caso suo. Era un bel passaporto francese, fatto molto bene, la fotografia era quella di un uomo grasso con le borse sotto gli occhi, e l'età corrispondeva. Si chiamava Baudin, François Baudin. Gli parve un bel nome, a Pereira. 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. Poi si dette uno sguardo intorno e consultò l'orologio.

Era meglio affrettarsi, il "Lisboa" sarebbe uscito fra poco e non c'era tempo da perdere, sostiene Pereira. (206–7)

Così si chiude invece il film di Faenza – mediante una *voice over narration* – rimarcando l'esistenza concreta di un testimone esterno alla vicenda, la voce narrante che ha aperto il racconto e che ora lo sta chiudendo:

E, per ricordare tutto ciò, [Pereira] ebbe voglia di fare un sogno. Un sogno bellissimo, a occhi aperti. Ma di questo sogno non vuole parlare, Pereira, perché lo avrebbe raccontato di persona a colui che vi ha narrato questa storia. (Faenza 131)

Alla veridicità del racconto sancita nel libro dal testimone Pereira, e messa continuamente in discussione dal Narratore, Faenza sostituisce la veridicità e la assertività di un mondo mimetico, semplicemente *mostrato*. Nel film Pereira non è più il testimone degli eventi, lo è invece il suo anonimo interlocutore che ha preso parola all'inizio e alla fine del testo. La soluzione di installare nel testo la presenza di un interlocutore di Pereira che ne accolga

la testimonianza – come poteva essere per la figura del Dottor Cardoso – non viene utilizzata.

Possiamo azzardare l'interpretazione che l'unico modo possibile per Faenza di trasporre e restituire il valore della testimonianza documentaria resa dal Pereira *di carta*, fosse quello di dare una mimesi completa delle azioni di Pereira in presa diretta, dal punto di vista del protagonista stesso delle vicende. Qualsiasi intrusione di altri punti di vista o voci, di *zone d'ombra* – come le reticenze segnalate dal Narratore nel testo letterario – avrebbe rotto l'incanto della veridicità della testimonianza.

Torniamo in conclusione sul mio lapsus e sul suo possibile significato ulteriore. Nell'opera di Tabucchi riveste una particolare importanza l'uso del peritesto (titoli, sottotitoli, premesse, prefazioni e annotazioni varie; v. Bertone 1988). In calce al romanzo *Sostiene Pereira* Tabucchi colloca una data: 25 Agosto 1993. L'azione del romanzo si colloca approssimativamente nell'estate del 1938. In quella data Pereira denuncia attraverso la propria testimonianza (narrativa) l'uccisione di Monteiro Rossi e la fine delle speranze di tutta l'Europa, cinquantacinque anni dopo Tabucchi con la propria testimonianza (letteraria) compie una denuncia per tutti i Monteiro Rossi della storia (cf. Brizio–Skov 197). Infatti, giustificando in tal modo il mio lapsus che vedeva sovrapporsi l'identità di Pereira, quella del Narratore anonimo e quella dell'autore, "sostiene Tabucchi" che:

Anch'io, in "Sostiene Pereira", prendo a prestito una terminologia processuale. Ho deciso di fare questa scelta come una sorta di deposizione, di testimonianza, come ho indicato nel sottotitolo del mio romanzo. È una testimonianza che non so a chi sia fatta.

Un critico intelligente che si chiama Giorgio Bertone ha detto che questa testimonianza è fatta al tribunale della letteratura. E credo che in realtà abbia ragione, perché io pensavo ad un'autorità simbolica con la A maiuscola che la raccogliesse. Non pensavo né a un poliziotto né a un avvocato né a un magistrato, ma ad un'autorità che simbolicamente rappresentava il lettore. Pensavo che il lettore potesse essere considerato il vero depositario della testimonianza del personaggio. Pereira testimonia per me che sono il medium e che ho fatto da medium in questo libro, ma testimonia sostanzialmente per il lettore.

[...] ho fatto da portavoce a Pereira e ne sono stato ben contento, perché prima di arrivare alla stesura del romanzo ho convissuto con Pereira molti mesi. Pereira è cominciato a sorgere e a delinearsi come personaggio due anni fa, poi abbiamo cominciato a colloquiare, ho ascoltato le sue confidenze fino al momento in cui ho capito che potevo essere veramente il suo depositario, che poteva parlare attraverso di me. (Gaglianone e Cassini 16–7).

OPERE CITATE

- Arvigo, Tiziana. "From *Notturmo indiano* to *Il filo dell'orizzonte*: 'landscape of absence' and 'landscape of disappearance'." Ferraro and Prunster eds. 1997: 99–108.
- Bertone, Giorgio. "Notes for a Reconnaissance of Tabucchi's Works." Ferraro and Prunster eds. 1997: 29–43.
- Bertone, Manuela. "Antonio Tabucchi: il gioco del peritesto." *Gradiiva* n.s. 4.2 (1988): 33–39.
- _____. "Paths to Testimony in *Sostiene Pereira*." In *Antonio Tabucchi. A Collection of Essays*. Ferraro and Prunster eds. 1997: 175–85.
- Brizio-Skov, Flavia. "*Sostiene Pereira*: The Crisis of the Intellectual between History and Literature." Ferraro and Prunster eds. 1997: 186–201.
- Ceserani, Remo. "The Art of Fixing Shadows and Writing with Light: Tabucchi and Photography." Ferraro and Prunster eds. 1997: 109–124.
- Cortellazzo, Sara and Dario Tomasi. *Letteratura e cinema*. Roma-Bari: Laterza, 1998.
- Dolezel, Lubomir. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979.
- Faenza, Roberto, et al. *Sostiene Pereira. Film Book*. Milano: Il Castoro, 1995.
- Ferraro, Bruno and Nicole Prunster, eds. *Antonio Tabucchi. A Collection of Essays*. Special Issue of *Spunti e Ricerche*. 12. La Trobe University, Bundoora, Victoria (Australia), 1997.
- Gaglianone, Paola and Marco Cassini, eds. *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?* Roma: òmicron, 1995.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972 (trad. it. *Figure III*. Torino: Einaudi, 1976).
- Jansen, Monica. "What about Pereira? Can He Be Trusted? A Testimony of 'true fiction' in *Sostiene Pereira*." Ferraro and Prunster eds. 1997: 202–214.
- Palmieri, Giovanni. "Antonio Tabucchi's Iconic Temptations." Ferraro and Prunster eds. 1997: 125–140.
- Pavel, Thomas. *Fictional Worlds*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1986.
- Prudente, Rosy. "Film e personaggi di film nella narrativa di Antonio Tabucchi." *Cinema nuovo* (Maggio–Giugno 1993): 38–42.
- Sempoux, André. "A Note on the Phrase 'sostiene Pereira'." Ferraro and Prunster eds. 1997: 215–216.