

Thea Rimini

La cine(biblio)teca di Tabucchi : il montaggio di *Piazza d'Italia*

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Thea Rimini, « La cine(biblio)teca di Tabucchi : il montaggio di *Piazza d'Italia* », *Italies* [En ligne], N° spécial | 2007, mis en ligne le 01 octobre 2011, Consulté le 25 septembre 2012. URL : <http://italies.revues.org/3726>

Éditeur : Université de Provence

<http://italies.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://italies.revues.org/3726>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

Tous droits réservés

Thea Rimini

LA CINE(BIBLIO)TECA DI TABUCCHI : IL MONTAGGIO DI *PIAZZA D'ITALIA*

Primo piano : un uomo viene colpito alla fronte. Zoom sul volto, a riprendere il « forellino » causato dalla pallottola. Travelling di profondità in allontanamento : la scena progressivamente ingigantisce a tutto campo per mostrarci il luogo dell'esecuzione (una « piazza ») e gli artefici dello sparo (« caschi in fila »).

A dispetto delle apparenze, quanto appena descritto non è la sequenza di un film, ma l'*incipit* (seppur denominato « epilogo ») di *Piazza d'Italia*, opera d'esordio di Antonio Tabucchi. Opera, come vedremo, fortemente influenzata dal linguaggio cinematografico. All'insegna della "homología estructural" tra narrativa e cinema, che distingue la scrittura di Tabucchi¹.

Sin dal sottotitolo, *Favola popolare in tre tempi*, l'autore stabilisce un patto di lettura all'insegna dell'ibridazione (e contaminazione) di linguaggi differenti. Perché *Piazza d'Italia* sarà un

¹ Di « homología estructural » a proposito del racconto *Cinema* (contenuto nella raccolta del 1985 *Piccoli equivoci senza importanza*) parla Freire. Cfr. H. J. Freire, *Todo es una película. La letra y la cámara en "Cine"*, in *Sostiene Tabucchi*, a c. di R. Ferro, Buenos Aires, Biblos, 1999, p. 44.

testo dal carattere *esemplare* – « favola » – ma trattato in maniera cinematografica – « tre tempi »².

Nell'ampio arco cronologico di quasi un secolo, la saga della famiglia di anarchici toscani, raccontata in *Piazza d'Italia*, diventa *exemplum* per la Storia di tutta l'Italia.

Capostipite della famiglia del toscano Borgo, Plinio prende parte con fervore alle spedizioni dei Mille e alla breccia di Porta Pia, per trovare infine una miserevole morte per mano di un guardiacaccia regio. Benché già depresso nella bara, egli riesce a parlare con il figlio, Garibaldo, e a indicargli il valore assoluto dell'esistenza. Ovvero : l'uguaglianza.

Dal padre, oltre al nome, il piccolo Garibaldo eredita il carattere indomito e il mestiere di « braconiere ». Dopo aver ferito un guardiacaccia, egli decide di fuggire. Prima a Parigi, poi in America. Di ritorno a Borgo, è ucciso da una guardia regia, mentre organizza l'assalto al granaio municipale. Lascia la moglie Esperia e un figlio, chiamato ancora Garibaldo. Al racconto della vita di quest'ultimo, che attraversa la prima metà del Novecento, sono dedicati il secondo e il terzo tempo. Sotto le armi durante la Prima guerra mondiale, Garibaldo abbraccia poi la causa della Resistenza e decide di prendere la tessera del partito comunista. Negli anni "caldi" del dopoguerra, egli partecipa alle manifestazioni in piazza. Durante uno scontro con le forze dell'ordine, il suo amico Guidone viene massacrato senza motivo dalla polizia. Cieco per l'ingiustizia subita, egli denuncia apertamente l'accaduto e inveisce contro il sistema. La reazione del governo è immediata : il questore dà l'ordine di sparargli. Sulla sua morte, resa (come abbiamo visto) in modo cinematografico, si apre il romanzo.

Attorno ai Garibaldo ruota una folla e pittoresca folla di personaggi. Dai gemelli Quarto e Volturmo all'infelice coppia di Atina e Ottorino ; dal cugino gerarca Melchiorre ad Asmara, l'eterna fidan-

² È significativo che il sottotitolo, « favola popolare in tre tempi », venga ripristinato per la seconda edizione di *Piazza d'Italia* per i tipi Feltrinelli. Nella prima edizione presso Bompiani, compariva invece la dicitura « romanzo ».

zata di Garibaldo. Chiudono il cerchio la Zelmira, fattucchiera del paese, e Don Milvio, sacerdote *sui generis* seguace della lezione di don Curci.

Per la storia di Borgo, anzi per « l'antistoria »³, come ama considerarla il suo autore, Tabucchi sceglie di applicare la lezione del *montaggio delle attrazioni* di Eisenstein⁴. Spiega lo scrittore :

[...] En 1975, le passage concret à l'écriture de mon premier roman est également lié au cinéma. En effet, la lecture d'Eisenstein, à ce moment-là, m'a beaucoup marqué. Venait de sortir en italien, chez Einaudi, un livre intitulé *Leçons de montage*. Je l'ai lu tout de suite avec avidité, prêt à en tirer tous les enseignements possibles. J'ai été très impressionné et très influencé par ce livre. Je me rappelle très bien tout cela : je venais donc d'écrire, de façon tout à fait traditionnelle, le manuscrit de mon premier livre, *Piazza d'Italia*, puis j'ai utilisé les enseignements d'Eisenstein pour « monter » de manière cinématographique la construction de ce roman [...].⁵

Nel 1972 esce presso Einaudi una riedizione del testo di Eisenstein *Lezioni di regia*, apparso per la prima volta in Italia nel 1964⁶.

³ A. Tabucchi nell'intervista per la televisione portoghese con Maria João Seixas. Si tratta del programma *Quem fala assim...O Olhar dos outros*, registrato il 27/06/1994.

⁴ Eisenstein sarà poi ancora presente con *Ivan il Terribile* in *Notturmo indiano* e con *La corazzata Potëmkin* ne *Il filo dell'orizzonte*. Cfr. A. Tabucchi, *Notturmo indiano* [1984], Palermo, Sellerio, 1990, p. 59 ; A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte* [1986], Milano, Feltrinelli, 2004, p. 91. E nel recente *L'oca al passo* (2006), le diverse cronache politiche sono "montate" in modo variegato e molteplice. Il montaggio assurge insomma a « meccanismo ontologico » della scrittura di Tabucchi (A. Tabucchi nell'intervista inedita rilasciata all'autore a Parigi il 05/11/06).

⁵ A. Tabucchi in *Entretien avec Antonio Tabucchi*, a cura di A. de Baecque, « Cahiers du cinéma », n. 494, 1995, p. 81.

⁶ Pubblicate da Einaudi a partire dal 1964, le *Lezioni di regia* compaiono sia in volume singolo sia all'interno della raccolta einaudiana di saggi,

Che le « lezioni di regia » nelle parole di Tabucchi siano diventate « lezioni di montaggio » illumina sull'aspetto tecnico più preminente per il nostro autore.

Educatosi sulle pagine del maestro russo, Tabucchi ritorna sul suo romanzo, scritto dapprima in modo tradizionale. E ne allestisce la messa in scena.

Vittime de « Il Mal del Tempo »

Dall'impiego del montaggio cinematografico sulla pagina, scaturisce innanzitutto il bisogno di confrontarsi con un diverso trattamento della temporalità.

Al cinema, il tempo si articola in momenti ora successivi ora simultanei, arrivando anche a registrare in modo ininterrotto il livello diegetico della veglia e del sonno/sogno. Sul grande schermo, tutto insegue « un immense sentiment de liberté », quasi « subversif et anarchiste ». È, questa, la lezione dei grandi classici della storia del cinema, che Tabucchi frequenta assiduamente durante il suo primo soggiorno parigino. Rammenta lo scrittore :

J'ai été très impressionné par le fait qu'on pouvait raconter des histoires exactement comme on le voulait, sans tenir compte des codes ou des règles, en bouleversant tout.⁷

Rapito dalla strategia cinematografica del « bouleversement », Tabucchi rifiuta in *Piazza d'Italia* l'ordine cronologico degli eventi, per costruire la storia su un continuo andirivieni di passato, presente, futuro.

Forma e tecnica del film e lezioni di regia, che verrà ripubblicata proprio nel 1972.

⁷ A. Tabucchi in "Ecrire le cinéma". *Entretien avec Antonio Tabucchi*, in *Le cinéma des écrivains*, a cura di A. de Baecque, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1995, p. 16.

Il cinema permette dunque al nostro scrittore di accogliere una nuova dimensione temporale, di “giocare” con il “tempo”. Ma i giochi in Tabucchi, si sa, sono sempre pericolosamente seri. Così il « gioco con il tempo » trascolora nel « mal del tempo » di Volturmo. Fratello saturnino del primo Garibaldo, Volturmo soffre infatti di una particolare disfunzione, che diventa un « piccolo equivoco senza importanza » *avant la lettre* :

[Volturmo] Rispondeva all'improvviso a una domanda che gli avevano fatto il giorno prima, si ricordava fatti non ancora successi, soffriva due volte la stessa delusione.⁸

E ancora :

[...] del Mal del Tempo gli era rimasto l'uso di invertire i fatti e così raccontava partendo dalla fine e risalendo al principio o mescolando caoticamente le storie più diverse⁹

A ben guardare, il Mal del tempo di Volturmo sembra essere un male figlio anche dell'epoca del cinema. Perché la risposta data « all'improvviso a una domanda che gli avevano fatto il giorno prima » è assimilabile al flashback, mentre il ricordo di « fatti non ancora successi » al flashforward. Infine, la sofferenza ripetuta per un medesimo episodio si traduce nella tecnica della “ripresa”, impiegata spesso sul grande schermo. Ma tutte queste sono le strategie messe in atto in *Piazza d'Italia*.

Attraverso l'anamnesi della perturbante patologia del suo personaggio, Tabucchi dissemina le tracce per un'autorappresentazione¹⁰.

⁸ A. Tabucchi, *Piazza d'Italia* [1975], Milano, Feltrinelli, 2003, p. 25. Ho parlato di « mal del Tempo » come di « piccolo equivoco senza importanza » perché dopo il passo appena riportato si legge : « Parevano *scherzetti* e fole innocenti, nessuno ci dava peso ».

⁹ A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, cit., p. 27.

¹⁰ Già Palmieri legge il « mal del tempo » di Volturmo come « una implicita (ma trasparente) autopresentazione letteraria ». Perché « il gioco del rovescio riguarda non solo nomi ; punti di vista o situazioni interpretative

Il « Mal (narrativo e cinematografico) del tempo » assurge a principio costruttivo della « favola ».

Sin dall'esordio, *Piazza d'Italia* rivela il suo carattere “sovversivo”. Il libro ha inizio con una scena intitolata « epilogo ». Ora il lettore è chiamato a ripercorrere le tappe della storia a ritroso, per sapere come tutto ha avuto inizio, infrangendo le regole canoniche della saga familiare. Segue poi un « primo tempo » talmente sconvolto da continui salti cronologici, da costringere talvolta il lettore a ritornare sulle pagine del testo per districarsi tra morti dei personaggi che precedono le loro nascite. Tra imprese garibaldine e campagne d’Africa¹¹.

All’euforia (isteria) compositiva della prima parte segue un secondo tempo più ortodosso, in cui le infrazioni all’ordine cronologico derivano solo dalla profezia di un paradossale oroscopo e dai disguidi nell’arrivo delle lettere, che giungono sempre troppo tardi¹². Persino quando, all’interno di un paragrafo, si fa un balzo all’indietro per spiegare quanto è avvenuto precedentemente, la narrazione retrospettiva è introdotta da un manifesto « raccontami »¹³. Gli improvvisi e bruschi stacchi del primo tempo cedono il passo a esplicite dissolvenze incrociate.

della vita, ma anche il sentimento (narrativo) del tempo » (G. Palmieri, *Per una volatile leggerezza: il “lato manco” di Antonio Tabucchi*, in *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa italiana contemporanea*, a c. di N. Roelens e I. Lanslots, Ravenna, Longo, 1993, p. 127).

¹¹ In ossequio all’ossessione del tempo, il primo paragrafo del primo tempo s’intitola « c’è ancora un po’ di tempo » e s’inaugura con l’immagine dell’orologio, che Garibaldi sfilava dal taschino per parlare, benché sia già morto, con il figlio.

¹² A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, cit., p. 86 e p. 91. Sin dal suo esordio, Tabucchi è ossessionato dal “tardi”. Che poi compare nel titolo del libro in forma epistolare, *Si sta facendo sempre più tardi* (2001).

¹³ A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, cit., p. 110.

Occorrerà approdare alla conclusione del « terzo tempo » per simografare nuove e violente scosse temporali. In un vorticoso riemergere di passato, presente, veglia, incubo¹⁴.

Adirittura, per l'ultimo capitolo del terzo tempo Tabucchi prescrive una lettura cinematografica. Appena sotto il titolo di questa sezione compare appunto la seguente didascalia (*apax* in *Piazza d'Italia*): « due quadri dati in uno, in ragione dell'essere contemporanei ». Diversificati nel carattere tipografico, il comizio di Garibaldi in piazza e il colloquio in casa di Asmara con Zelmira devono essere letti simultaneamente. Nell'ardito tentativo di trasferire sulla pagina scritta il montaggio alternato¹⁵. Nemmeno l'appendice finale si sottrae al trattamento cinematografico. Raccontando un episodio (la morte della Zelmira) avvenuto « oltre la fine di questa storia »¹⁶, l'ultima porzione di *Piazza d'Italia* assume le fattezze di una *voice-off*.

Più ci avviciniamo all'acme della storia, più il lavoro sui tempi narrativi si fa intenso. E Tabucchi esporta nella scrittura il « détournement », che Debord persegue in quegli stessi anni ai danni del cinema classico di narrazione.

La narrazione si frantuma : nascono i nodi di montaggio

Modellata su una temporalità cinematografica, *Piazza d'Italia* tradisce l'influenza della celluloide anche a livello tipografico. Perché il frantumarsi dell'opera in capitoletti numerati (98 nel giro di sole 150 pagine), mima la scansione filmica in « fotogrammi di una sequenza »¹⁷. È, questo, un riuscito esempio di ocularizzazione. Nel-

¹⁴ *Ibidem*, p.128 ; p. 141.

¹⁵ Per la lettura cinematografica di quest'ultimo quadro, cfr. F. Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini, 2002, p. 34.

¹⁶ A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, cit., p. 149.

¹⁷ F. Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni...*, cit., p. 34.

lo spazio della pagina, Tabucchi intende visualizzare il *découpage* del film in piani successivi.

Dopo essersi servito del cinema per imporre la sua ricostruzione arbitraria del reale, Tabucchi sembra ora lanciare una sfida alla Settima Arte. Se sul grande schermo i movimenti sono circoscritti dalla gabbia dell'inquadratura, sulla carta il dispiegarsi della narrazione deve essere contenuto nella succinta dimensione del capitoletto.

Nientemeno, le diverse sezioni sono variamente intitolate e, nel passaggio da un titolo all'altro, danno vita a una sorta di narrazione di secondo grado¹⁸. E scandiscono un nuovo e discontinuo ritmo di lettura, costretto com'è a infrangersi nelle diverse parti di testo.

Il risultato è quello di un racconto dalle unità narrative spezzettate, che anticipa i moduli della poetica dei « *morceaux choisis* » di *Notturmo indiano*. Non solo. La scelta del « *morceau* » iscrive *Piazza d'Italia* nella forma epica (post)moderna. Perché nel (post)moderno « il senso di totalità [tipico dell'epica] nasce paradossalmente proprio dal frammento elevato a sistema »¹⁹.

Adottare la strategia del segmento però significa soprattutto per Tabucchi seguire la precettistica eisensteiniana. Mentre sul palco « il dramma si *scompon*e in atti, gli atti in scene, le scene nella loro messa in scena », al cinema « la messa in scena si *frantuma* in nodi di montaggio, e il nodo di montaggio in inquadrature singole »²⁰.

¹⁸ La frammentazione testuale, d'ascendenza eisensteiniana, trova anche corrispondenza nella « frammentazione dell'identità dei personaggi » (C. Pezzin, *Antonio Tabucchi*, Verona, Cierre, 2000, p.12). Ne è un esempio « il nome-etichetta » Garibaldi, che secondo la lunga tradizione del *nomen omen* rivela l'anima coraggiosa e indomita del personaggio. Rispetto all'Eroe dei Due Mondi, il Garibaldi di *Piazza d'Italia* però non è più trionfalmente epico. Ha perso la "i" del suo predecessore per una "o".

¹⁹ M. Fusillo, *Fra epica e romanzo*, in *Il romanzo. Le forme*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, II, p. 33.

²⁰ S. M. Eisenstein, *Na urokach rezissury S. Ejzenštejna*, Moskua, Iskusstvo, 1958, trad. it. di Luigi Longo, *Lezioni di regia*, in Id., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964, p. 382.

Più che a singoli fotogrammi, i capitoletti sono infatti avvicinati a dei veri e propri « nodi di montaggio », costituiti da un'inquadratura principale (« inquadratura nodale »), che determina tutte le altre. Su invito di Eisenstein, all'interno del nodo, però, « tutti i movimenti [...] conservano la direzione principale »²¹. Valga l'esempio del “nodo”, che rappresenta la morte di Garibaldi (e di cui ho parlato all'inizio del mio intervento), in cui l'armeggiare calibrato con primo piano, zoom, travelling trova il carattere unificante nella ripresa un po' dall'alto dell'eroe. Ripresa, che come nota Eisenstein è « plasticamente adatta [...] al tema dostoevskiano degli “umiliati e offesi” »²². Alla triste schiera russa non si sottrae nemmeno l'italiano Garibaldi, tradito *ad aeternum* dai rivolgimenti storici.

Persino quando rappresenta le scene di massa, Tabucchi segue un'accurata « impostazione compositiva », degna del miglior Eisenstein (pensiamo alla sequenza della scalinata ne *La corazzata Potëmkin*)²³.

L'assalto al granaio municipale – dalle scoperte risonanze manzoniane in falsetto – è costruito in *Piazza d'Italia* sull'alternanza fra il « tutto » della folla e la singolarità delle « componenti del tutto ».

All'iniziale « folla taciturna e livida assiepata sulla piazza »²⁴, seguono dei « momenti singoli », che estraggono dall'indistinto della massa figure isolate. Ora è la volta del « padre di Guidone », costret-

²¹ *Ibidem*, p. 434.

²² *Ibidem*, p. 452.

²³ Riporto il passo di Eisenstein sull'alternanza fra « la parte » e « il tutto » : « [...] La scalinata di Odessa. La prima scarica di fucili : panico generale, tutta la folla corre come una valanga, tutti fuggono contemporaneamente [...]. Poi, dopo questo primo colpo, la scena si frantuma in momenti singoli, nelle componenti del tutto ; la madre col bambino, la madre con la carrozzina [...]. L'impostazione compositiva della messa in scena e del montaggio consiste proprio nel far sì che, nonostante il dilagare della folla e la presentazione di singole persone, si conservi la sensazione d'un grande flusso unitario » (S. M. Eisenstein, *Lezioni di regia*, cit., pp. 403-404).

²⁴ A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, cit., p. 47.

to all'azione dall'incontenibile fame del figlio ; ora è la volta della « fiumana », che « travolse le porte ». Fino a sorprendere Garibaldi, che in posizione eminente e separata (« in cima a un tino ») fornisce le direttive agli insorti²⁵.

Una volta individuati i « nodi di montaggio », occorre legarli tra loro secondo diverse modalità. Nel rispetto della pratica eisensteiniana, « la giustapposizione di due inquadrature distinte rappresenta non una semplice somma d'inquadrature ma una nuova *creazione* »²⁶. Sentiamo dalla voce di Tabucchi come mettere in relazione le tessere della sua storia :

C'était à la fois très expérimental et très pragmatique. J'ai découpé chaque "séquence", chaque "plan" écrits sur mes feuilles de papier, avec des ciseaux, et j'ai disposé tout cela sur le sol carrelé, en le montant par "dislocation temporelle", "succession visuelle", "rime analogique", "appel métaphorique", "correspondance sensorielle", autant de collages que j'avais découverts en lisant les leçons d'Eisenstein. C'était très amusant, et ressemblait vraiment à un montage, avec des bouts de papier à la place des morceaux de pellicule. Cela m'a pris tout un été.²⁷

« Dislocation temporelle », « successione visuale », « rime analogica », « appel métaphorique », « correspondance sensorielle » : ecco le principali modalità del montaggio narrativo tabucchiano.

Con il sintagma « dislocation temporelle », Tabucchi si riferisce al tessuto di analessi e prolessi sotteso alla narrazione. Quale decisivo *fulmen in clausolam*, talvolta l'anticipazione arriva a chiudere in modo vertiginoso il capitoletto. Valga il seguente esempio :

[Atina] preferì non vedere nessuno per un momento che durò cinquantasei anni, finché non morì prosciugata dal tempo, senza

²⁵ *Ibidem*, p. 47.

²⁶ S. M. Eisenstein, *The film Sense*, Harcourt Brace and Co., New York, 1942, trad. it. di G. Guidi, *Tecnica del cinema* in Id., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, cit., p. 228 (corsivo nel testo).

²⁷ A. Tabucchi in *Entretien avec Antonio Tabucchi*, cit., p. 81.

aver mai saputo che c'erano state due guerre, la sera in cui gli americani entravano rumorosamente in Borgo, accolti da un paese senza finestre.²⁸

Soltanto dopo 73 pagine, verrà descritta la misera fine di Atina. Efficace espediente, questo, per « *gagner en rapidité* »²⁹. Sempre intonati all'andamento accelerato sono i frequenti capitoletti lampo, che risolvono la narrazione nel giro di un paio di proposizioni. A titolo d'esempio, leggiamo il capitoletto dal titolo *Gli occhi belli della fame* :

« Mamma, oggi non c'è niente da mangiare ».

« Fa bene agli occhi », rispondeva l'Esterina.

Per lo spesso niente crebbero con gli occhi bellissimi, grandi d'acqua.³⁰

Accanto al montaggio, il meccanismo della concisione si esibisce insomma quale insegnamento più risoluto offerto alla scrittura dal cinema. Lo conferma Tabucchi :

Un'altra cosa che mi ha insegnato il cinema è la concisione. Per conto mio, a tutti i narratori della fine del secolo XX il cinema ha insegnato principalmente due cose : la concisione e il montaggio. Per quanto mi riguarda, credo di aver imparato più dal manuale di montaggio di Eisenstein che dalla grammatica narrativa di Todorov [...].³¹

²⁸ A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, cit., p. 39.

²⁹ J. M. Clerc, M. Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 142.

³⁰ A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, cit., p. 25.

³¹ A. Tabucchi in C. Gumpert, *La letteratura come enigma ed inquietudine*, in *Dedica ad Antonio Tabucchi*, a cura di C. Cattaruzza, Pordenone, Associazione Provinciale per la Prosa, 2001, p. 53 (corsivo mio). Del resto, una grande prova di concisione è tutta l'opera di *Piazza d'Italia*, che riesce ad accogliere quasi un secolo di storia italiana in appena 139 pagine.

Da autentico « escritor ontologicamente cinematográfico »³², egli si muove poi con disinvoltura tra il nesso della semplice successione visiva (« succession visuelle ») e quello della « correspondance sensorielle » fra particolari sonori e visivi³³. E non disdegna la *liaison* per « rime analogique ». A riprova, il capitoletto 8 si chiude con la sensazione di « vuoto » per la morte di Plinio, che nel passo seguente si prolunga nell'analoga atmosfera di « immobilità » e di « silenzio » in cui cresce il figlio Volturmo³⁴.

Affine alla « rime analogique », l'« appel métaphorique » lega tre paragrafi nell'accordo cromatico del « rosso » della rivolta. Dalle « camicie rosse » dei garibaldini si passa per via di metafora al « pelo rosso » dei gemelli Quarto e Volturmo, e infine alla « stretta camicia rossa » indossata da Plinio nel capitoletto successivo per prendere parte alla presa di Roma del 1870. Trionfa l'armonia voluta da Eisenstein tra la « struttura figurativa » e « il tema e la tesi dell'opera stessa »³⁵.

Tuttavia, il procedimento che più interessa la struttura di *Piazza d'Italia* è quello ritmico. In una recente intervista, ricordando la « favola » d'esordio Tabucchi dice :

Nel caso di *Piazza d'Italia* non è che io abbia seguito pedissequamente Eisenstein, però molte volte se c'è una frase oppure un aggettivo oppure un sintagma, che può diventare una specie di ritornello, allora questo viene ripreso nel capitolo successivo. Il funzionamento di *Piazza d'Italia* è avvicinabile al cilindro dell'organo di Barberia, che *ripete* sempre la stessa musica, come

³² F. Lopes, *Um escritor ontologicamente cinematográfico*, in Antonio Tabucchi : *geografia de um escritor inquieto*, a c. di M. J. de Lancastre, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 151-152.

³³ Nell'episodio dell'assalto al granaio municipale, il particolare visivo delle « sciabole e i bastoni », con cui arrivano le guardie regie, si alterna al particolare sonoro del « doppio di campane », suonate invano da Don Milvio per avvisare i rivoltosi. Cfr. A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, cit., p. 47.

³⁴ *Ibidem*, p. 22.

³⁵ S. M. Eisenstein, *Tecnica del cinema*, cit., p. 320.

se la partitura fosse fissa. Si tratta di una forma (cosa) fissa ripetuta all'infinito.³⁶

E sull'importanza della « ripresa » sembra fargli eco Eisenstein :

La via più efficace [per questa valorizzazione] consisterà nell'includere il punto culminante in una determinata linea di ripetizione, che, dopo averne scoperto in un punto l'inizio, voi porterete avanti attraverso una serie di momenti più facili da ricordare.³⁷

Refrains ritmici puntellano il testo così da inserire nella pagina il « movimento », elemento peculiare del cinema, e da mettere in risalto la componente dell'oralità³⁸. Non sorprendono le parole dell'autore sull'importanza della voce « viva » :

E del resto poi nella favola popolare c'è lo schema fisso che può avere leggerissime varianti da parte del narratore orale, ma normalmente si deve rispettare quasi addirittura alla lettera. Ciò avviene nel Cantar Maggio, nel teatro delle marionette siciliane e dei cicli carolingi.³⁹

Il sistema della « ripresa » interviene in modo cospicuo in *Piazza d'Italia*. Alla fine del capitolo 22, Melchiorre accetta, in assenza di Garibaldi, di vegliare sull'Asmara « non per paura di te, ma per ri-

³⁶ A. Tabucchi nell'intervista inedita rilasciata all'autore a Parigi il 05/11/06 (corsivo mio).

³⁷ S. M. Eisenstein, *Lezioni di regia*, cit., p. 510 (corsivo mio). Di quest'avvicinamento di Tabucchi ad Eisenstein in nome della ripetizione ha già accennato, in nota, la Trentini. Cfr. N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 150.

³⁸ A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, cit., p. 131. In virtù di questa preponderante « oralità », Baliani per il suo « teatro di narrazione » sceglie dei passi di *Piazza d'Italia* in occasione della manifestazione di Pordenone, *Dedica a Tabucchi*.

³⁹ A. Tabucchi nell'intervista inedita rilasciata all'autore a Parigi il 05/11/06.

spetto all'Asmara ». Sulla medesima negazione è costruito il titolo della sezione successiva : *Non per paura ma per parentela*⁴⁰.

Non solo : i nessi iterativi finiscono per interessare anche capitoletti non consecutivi. A distanza di anni e di paragrafi viene ripetuto l'incontro tra Asmara e Garibaldo con la ripresa dei medesimi moduli linguistici⁴¹.

Talvolta, però, la ripetizione può dar vita a *climax* ascendenti. Il singolare episodio dell'abbandono dei cardini da parte delle finestre nelle case di Borgo avviene per ben due volte. Ma per la seconda « fuga » architettonica è scelto un registro più drammatico originato dalle battute incalzanti e sgomentate dei personaggi⁴².

Variando con abilità sulla ripresa, Tabucchi riesce insomma a declinare le due funzioni accordate alla « ripetizione » da Eisenstein. Ovvero : « facilitare la creazione di un tutto organico » e « sviluppare un'intensità in crescendo »⁴³.

Dalle varie tipologie di montaggio impiegate, in *Piazza d'Italia* traspare una concezione del cinema come « totalità » interartistica, non come arte confinata alla sola immagine.

⁴⁰ A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, cit., pp. 77-78.

⁴¹ Si tratta del capitoletto 15, *Un baule pieno di lenzuola*, a cui fa eco sempre nel secondo tempo, il 13 intitolato (con raddoppio) *Due bauli pieni di lenzuola*. Se la prima volta Garibaldo ritorna dall'amata Asmara dopo la Prima Guerra Mondiale, la seconda dopo il lungo viaggio in Argentina. E la prima battuta di bentornato della donna è sempre la stessa : « Ho il baule pieno di lenzuola ». Con una semplice duplicazione nel secondo incontro : « Ho due bauli di lenzuola ». (A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, cit., p. 68, e p. 87).

⁴² *Ibidem*, p. 109 e pp. 141-142. Addirittura la tecnica della ripresa varca i limiti del primo romanzo per interessare anche il secondo, *Il piccolo naviglio*, nell'immagine ritornante del « fiocco ». Dal titolo dell'epilogo iniziale di *Piazza d'Italia*, « Si è sciolto il fiocco », il nastro arriva ad avvolgere il ricettario del padre di Leonido nel romanzo successivo. Leggiamo : « Si trattava di un quaderno con una copertina di cartone [...], chiuso con un fiocco rosso che lo avvolgeva vistosamente [...] » (A. Tabucchi, *Il piccolo naviglio*, Milano, Mondadori, 1978, p. 22).

⁴³ S. M. Eisenstein, *Tecnica del cinema*, cit., p. 284.

A dispetto dell'eterogeneità delle strategie impiegate, la favola di Tabucchi è, nelle parole di Segre, « così raffinata da rendere inavvertibili le sue arditezze »⁴⁴. E il risultato finale è di grande unità. Perché, a livello di macrostruttura, il primo, il secondo e il terzo tempo seguono uno stesso, per dirla sempre con Eisenstein, « movimento compositivo ». E il nostro autore sceglie il movimento circolare⁴⁵.

Il primo tempo si apre e si chiude con la morte del primo Garibaldi⁴⁶, mentre il secondo principia e conclude sulla figura di Don Milvio. Prima confessore di Melchiorre ; poi a sua volta confessatosi con la Zelmira. Infine, la terza parte s'inaugura e si risolve nella piazza di Borgo in un'afosa giornata di luglio.

Ma la forma circolare allude anche alla piazza del titolo : la storia s'inserisce in una risucchiante cornice. Topografica e narrativa. Di più : la piazza di Borgo si fa cronotopo. Allo spazio circoscritto della piazza corrisponde il tempo dilatato e ritornante dell'avvicinarsi della(e) Storia(e).

Nelle parole di Tabucchi, la struttura circolare rimanda allo « anello di Moebius ». Nel quale il tempo gira sempre su se stesso, pur dando l'idea di creare « una spirale »⁴⁷.

Tuttavia, « la spirale » è « immaginaria », « virtuale ». Dalle imprese garibaldine al secondo dopoguerra, la Storia persegue un *falso* movimento. Perché tradisce in modo spietato i suoi protagonisti. L'avvicinarsi sulla piazza dei monumenti di diversa bandiera politica (dal Granduca di Toscana al re al Duce alla Democrazia) non è che un avvicinarsi di diversi (ma sempre) padroni. E le rivolte sono

⁴⁴ Cesare Segre scrive la quarta di copertina per la prima edizione di *Piazza d'Italia* per i tipi Bompiani. Cfr. A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, Milano, Bompiani, 1975.

⁴⁵ Non è un caso allora che la strategia « circolare » venga ripresa ne *Il piccolo naviglio*, in cui si parla ancora di Storia e storie.

⁴⁶ È interessante che il romanzo d'esordio di Tabucchi si apra con la morte del padre. Perché tutta la sua scrittura s'inscrive nella drammatica assenza della figura paterna.

⁴⁷ A. Tabucchi nell'intervista inedita rilasciata all'autore a Parigi il 05/11/06.

sempre votate a un tragico scacco. Non c'è traccia di un compiacente scioglimento finale : tutto rimane involupato in un triste ed eterno ritorno.

Distanze siderali si frappongono allora tra l'amaro scetticismo di *Piazza d'Italia* e l'assoluta fiducia riposta da Eisenstein nello sviluppo di cui il suo montaggio si sarebbe fatto veicolo. Scrive il maestro russo :

[...] il passaggio da una qualità all'altra mediante salti non è una semplice formula di svolgimento, ma qualcosa di più, una formula di sviluppo [...]. Poiché sappiamo come questi salti siano caratteristici della vita sociale, siano le rivoluzioni che stimolano il moto in avanti, il progresso della società. [...] Un balzo. Un passaggio dalla quantità alla qualità. Un passaggio all'opposto. Tutti questi sono elementi d'un movimento dialettico di sviluppo, elementi che entrano nell'ambito della dialettica materialista.⁴⁸

Utilizza insomma, Tabucchi, « i salti » alla Eisenstein, ma li piega a significati di segno opposto. I « salti » in avanti, sembra dirci lo scrittore, sono sempre neutralizzati da salti all'indietro. Nel tentativo di mimare il percorso incerto e ritornante, « effimero e strambo », della Storia. All'entusiastica « dialettica materialista », Tabucchi sostituisce in *Piazza d'Italia* l'« anti-hegeliana » immodificabilità del cerchio.

Benché ne segua le indicazioni tecniche di regia, Tabucchi arriva alla fine quasi a sovvertire il suo modello. E a mandare in cortocircuito l'ideologia militante di cui questo è portavoce.

⁴⁸ S. M. Eisenstein, *Film form*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1949 ; trad. it. di P. Godetti, *La forma cinematografica*, in Id., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, cit., p. 152.

Tra Pastrone e Fellini : *Cabiria* allo Splendor

Sulla piazza, in cui Garibaldi trova la morte nell'epilogo iniziale, un edificio dal nome altisonante si staglia nella calura feroce di luglio. Si tratta dello « Splendor ». Leggiamo il passo :

Quando Garibaldi, quel giorno da chiodi, si beccò la pallottola in fronte (un forellino capocchioso, nemmeno un foruncolo), mentre stramazza nel bacino della piazza, *proprio davanti allo Splendor*, volle avere l'ultima parola.⁴⁹

Nel corso della narrazione, apprenderemo che lo Splendor è il cine-teatro di Borgo.

Non solo adottato quale modello compositivo, il cinema è elaborato narrativamente in *Piazza d'Italia*. Di più : il grande schermo fa un ingresso trionfale, posto com'è a *incipit* del libro. E diventa espediente metanarrativo.

Ponendo all'inizio del libro il protagonista « proprio » davanti al cine-teatro, il narratore sembra annunziarci di stare per assistere a una « rappresentazione », a una « fiction », a una « finzione » (benché di finzione “storica” si tratti), non a una narrazione trasparente e naturale. Borgo s'impone come palcoscenico⁵⁰.

Di nuovo, il cinema è accolto da Tabucchi per minare i consueti effetti di impressione di realtà. E per iniziarci da subito al rapporto labile e precario fra concretezza (storica) e finzione (letteraria).

Nella piazza di Borgo, il cine-teatro è segno concreto di modernità. Subito dopo aver registrato che « Borgo stava diventando una città », il narratore si sofferma sui lavori in corso per il teatro. Città e cine-teatro diventano i termini in cui si iscrive il progresso. Leggiamo il brano :

⁴⁹ A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, cit., p. 11 (corsivo mio).

⁵⁰ Anche Pezzin parla di Borgo come « palcoscenico », ma non coglie il rapporto col cine-teatro Splendor. Cfr. C. Pezzin, *Antonio Tabucchi*, cit., p. 14.

Borgo stava diventando una città. Al teatro ci lavoravano spedimentamente ; aveva già la facciata completa, con un cornicione neoclassico e la Vittoria di Samotracia che indicava il nome a lettere di gesso in rilievo : *Splendore*. Avrebbe aperto, si diceva, per il prossimo carnevale, con *Il paese dei campanelli* e forse un film : *Cabiria*.

De *Il paese dei campanelli* non verrà più fatta menzione, mentre la proiezione del film di Pastrone sceneggiato da D'Annunzio, *Cabiria*, disegna una storia di secondo grado all'interno di quella del romanzo. Non è un caso dunque che il paragrafo s'intitoli « Forse *Cabiria* » e che sia descritta la locandina del film affissa al portone. Il codice cinematografico epitetuale del manifesto pubblicitario s'inserisce nella narrazione :

Pendeva già, accanto al portone chiuso da due tavoloni incrociati, il manifesto di una donna vestita di candido, con le mani intrecciate e gli occhi strabuzzati, sullo sfondo di una città in fiamme.⁵¹

Quando arriva la notizia dell'inaugurazione dello *Splendore* con la proiezione di *Cabiria*, tutta la piazza è in fermento :

« La danno ! Questa volta la danno per davvero, *Cabiria*. »⁵²

Sono, questi, gli anni del « cinema primitivo », in cui cinema e magia incedono a braccetto e il cinema ha un fortissimo impatto sulla collettività. È il fascinatore spettacolo della meraviglia.

Eppure, il manifesto del film è ora « un po' ingiallito e gualcito agli angoli ». Quasi una spia del logorarsi anzitempo di una modernità non ancora raggiunta.

Per un nuovo « tradimento » della Storia, la piazza non assisterà a nessuna proiezione. Dall'altoparlante dello *Splendore* risuona l'annuncio dello scoppio del secondo conflitto mondiale : le fiamme in

⁵¹ A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, cit., p. 85.

⁵² *Ibidem*, p. 97.

pellicola di *Cabiria* cedono il posto a quelle reali della guerra. In un'ennesima « farsa tragica »⁵³.

Il richiamo a *Cabiria* funziona come distonia farsesca. Perché le fiamme di Cartagine della finzione cinematografica si tramutano nel rogo effettivo che le SS appiccano a Borgo. E che fa bruciare lo stesso Splendore.

L'illusione di realtà, su cui si fonda il cinema, passa in modo tragico e beffardo da « illusione » a « realtà ».

In *Piazza d'Italia*, la citazione del cinema attraverso il film *Cabiria* non è quindi puramente referenziale. Perché esiste « una vera e propria interazione tra il piano della scrittura letteraria e quello della scrittura filmica »⁵⁴. Anzi, la memoria cinematografica lavora in modo antifrastico. Mal si addice il primo *kolossal* italiano alla linea antidannunziana che serpeggia in *Piazza d'Italia*. Dice Garibaldi all'Asmara assai emozionata per la proiezione :

« È un filme fascista, » disse Garibaldi. « Il filme di un fascista. Che ci vai a fare ? »⁵⁵

⁵³ *Ibidem*, p. 97.

⁵⁴ Per la citazione del cinema da parte della scrittura (in particolare nel racconto *Cinema* di Tabucchi), cfr. A. Costa, *Nel corpo della parola, l'immagine : quando la letteratura cita il cinema*, « Contemporanea », 3, 2005, pp. 59-67.

⁵⁵ A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, cit., p. 97. L'ultimo accenno a *Cabiria* si trova nel terzo tempo. Ormai la guerra è finita e il monumento in piazza rappresenta la Democrazia, che riceve l'Italia dalle mani di Garibaldi (« ci hanno dato un altro padrone », ammicca Garibaldi). Ora il portone dello Splendor accoglie sulla sinistra « il cartello di un film che avrebbe dovuto inaugurare il cinema una decina di anni prima », mentre sulla destra « un manifesto giallo, scritto a mano », che annuncia un comizio popolare in serata nella sede del vecchio cine-teatro. La contiguità (identità) spaziale del cinema e del comizio sembra riunire entrambi nel segno del sogno, dell'utopia. Di sogni sono vessilliferi i film ; di utopie i discorsi politici di Garibaldi. (Cfr. A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, cit., p. 122).

Ma *Cabiria*, come ha ricordato recentemente Tabucchi, è anche il nome della protagonista del film di Fellini *Le notti di Cabiria* (1957). Con aperto sbeffeggiamento dell'opera di Pastrone, la Cabiria di Fellini è un'infelice prostituta romana.

Scegliere *Cabiria* significa allora per Tabucchi dichiarare, per via di negazione, la propria poetica. Da una parte, egli oppone un aspro rifiuto al modello "pompiere" di D'Annunzio; dall'altra egli si ricollega all'anti-eroismo felliniano⁵⁶.

Una sintonia, questa con Fellini, che si arricchisce di una singolare e non voluta coincidenza. Nel 1973, anno in cui viene scritto *Piazza d'Italia*, esce *Amarcord*. Che ripercorre in modo onirico e memoriale la storia dell'Italia nella Rimini appellata Borgo. Nel tentativo di « demaiuscolarizzare »⁵⁷ la Storia, Tabucchi e Fellini si riconoscono sodali.

Finita la guerra, il cine-teatro Splendor (che persa la "e" suona « meglio », « più esotico »), andato in fumo durante l'incendio, viene ripristinato. E non cessa di esercitare il potere d'incantamento sulla comunità :

⁵⁶ A. Tabucchi nell'intervista inedita rilasciata all'autore a Parigi. La presenza di Fellini continua ad animare la scrittura tabucchiana. Fino a diventare addirittura personaggio in *Vivere o ritrarre*, racconto scritto per alcuni disegni di Tullio Pericoli. Cfr. A. Tabucchi, *Vivere o ritrarre*, in T. Pericoli, *Woody, Freud e gli altri*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 142-149.

⁵⁷ L'obbiettivo di « demaiuscolarizzare » la storia troverà una corrispondenza nell'operazione di « demaiuscolarizzare la Cultura » di *Requiem*. Operazione, che è suggerita a Tabucchi dall'amico poeta portoghese Alexandre O'Neill, come confessa lo stesso scrittore nell'intervista televisiva già citata, *Quem fala assim....* A ben guardare, sono molte le situazioni che da *Piazza d'Italia* trasmigleranno in *Requiem*. Speculare al colloquio in *Piazza d'Italia* tra Garibaldi e il padre morto, che seduto sulla bara cerca di spiegargli « cos'era la vita », sarà in *Requiem* l'incontro tra l'io narrante e il padre che, morto da tempo, gli si presenta giovane e vestito da marinaio. Ma è soprattutto la naturalezza, tra Marquez e Cortázar, con cui l'evento soprannaturale fa la sua comparsa in *Piazza d'Italia* a legare l'opera d'esordio al libro portoghese di Tabucchi.

« Questa volta apre davvero », correva voce, « la pace è stabile ». Si fecero mille supposizioni con che cosa avrebbe inaugurato. [...] I più dicevano *il film*, forse per desiderio di vederne uno a colori, di cui si raccontavano meraviglie.⁵⁸

Nelle traversie politico-economiche del secondo dopoguerra, il cinema diventa promessa di evasione, rifugio nel sogno. Ancora una volta però le proiezioni non si terranno. Da promettente sala cinematografica lo Splendor diventa « Casa del Popolo », acquistata in cooperativa anche da Garibaldi. Benché egli voglia organizzare accanto ai comizi anche delle visioni di film, il cine-teatro diventa luogo di sola discussione politica.

Nella varietà delle funzioni a cui viene adibito (parallela all'avvicinarsi dei monumenti in piazza), lo Splendor riflette con la sua parabola zigzagante la difficoltà di una effettiva modernizzazione.

Se nelle prove successive, la citazione del cinema diventa « attraverso il gioco della *mise en abyme* forma simbolica della vita reale come *mise en scène* »⁵⁹ ; già all'altezza di *Piazza d'Italia* la storia del cinema Splendor diventa « forma simbolica ». È la *forma simbolica* della storia del progresso. Nel procrastinare continuamente l'inaugurazione della sala cinematografica, l'autore rivela insomma il carattere brutalmente effimero di qualsiasi mutamento.

Recite brechtiane. Dall'Italia alla Grecia...

Accanto alla lezione di Eisenstein e all'estetica felliniana, il film di Angelopoulos, *O Thiasos* (in italiano *La recita*) lavora in *Piazza d'Italia*. Ma in modo retroattivo. E a posteriori. Perché spesso « le cose prima succedono e poi ci si riflette sopra »⁶⁰. Parola di Antonio Tabucchi.

⁵⁸ A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, cit., p. 130 (corsivo mio).

⁵⁹ A. Costa, *Nel corpo della parola...*, cit., p. 67.

⁶⁰ A. Tabucchi, *Nota alla seconda edizione di Piazza d'Italia*, cit., p. 7.

Presentato a Cannes nel 1975, *O Thiasos* non può certo aver esercitato un'influenza su *Piazza d'Italia*, scritta nel 1973. Tuttavia, sorprendenti analogie legano l'epopea greca della compagnia di teatranti di Angelopoulos alla saga familiare e storica degli italiani Garibaldi. Tanto che Tabucchi arriva a dichiarare :

En réalité, ce roman a été le fruit de deux techniques successives : le montage pour finir, inspiré par Eisenstein, et la narration pour commencer, elle aussi *influencée* par le cinéma puisque j'ai été très impressionné par le film d'Angelopoulos, *Le voyage des comédiens*. Quand j'ai vu ce film, un peu par hasard, j'ai senti une grande fraternité d'inspiration. Je me suis rendu compte que nous parlions, *Angelopoulos et moi, plus ou moins de la même chose*. *Le voyage des comédiens* est un film épique, historique, sur le passé de la Grèce entre 1940 et 1950, réalisé de manière à la fois très simple, en plan fixes, et très complexe, avec beaucoup d'histoires et de destins qui se croisent. J'ai voulu faire la même chose avec *Piazza d'Italia*, une réflexion sur l'histoire de l'Italie [...]⁶¹

Che la parola « influenzée » sia da ascrivere alla responsabilità dell'autore dell'intervista o non piuttosto alla folta schiera dei *piccoli equivoci senza importanza* è poco rilevante. Perché è la simultaneità involontaria nel cogliere gli stessi elementi in paesi diversi ciò che più sorprende.

L'inedita sintonia è rivendicata dallo stesso Tabucchi durante l'incontro romano con Angelopoulos del 2004 :

Al tempo di *Ricostruzione di un delitto*, suo primo film, io cominciavo a scrivere i miei primi libri : una coincidenza di tempi

⁶¹ A. Tabucchi in “*Écrire le cinéma*”. *Entretien avec Antonio Tabucchi*, in *Le cinéma des écrivains*, a c. di A. de Baecque, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1995, p. 18 (corsivo mio).

che è anche *una coincidenza di vedute e che non è casuale : le affinità esistono.*⁶²

Negli anni '70 in Europa lo « spirito del tempo » sembra tradursi infatti in una diffusa concezione dell'arte come memoria e in un comune interesse per la « strana creatura chiamata Storia ». O meglio : per le « storie » anziché per la Storia ufficiale⁶³.

Indossate le vesti dei microstorici non professionisti⁶⁴, Tabucchi e Angelopoulos leggono l'avvicinarsi del potere nella storia come avvicinarsi di nuovi padroni. E scelgono la « gente oscura e dimenticata »⁶⁵, come punto di osservazione nel tentativo di strappare volti all'oblio. Da una parte i Garibaldi ; dall'altra la compagnia di teatranti.

Pagina e schermo sono affollati da anonimi Don Chisciotte, di cui « os arquivos históricos não registam o seu nome ». Così recita, proprio negli anni di *Piazza d'Italia*, la poesia *A bicicletta de Dom Quixote. Unicum* nella costellazione narrativa di Tabucchi⁶⁶.

⁶² A. Tabucchi in F. Caprini, *Tabucchi sostiene Angelopoulos : è un poeta della Storia*, in « l'Unità », 25 Giugno 2004 (corsivo mio).

⁶³ La poetica del « rovescio della Storia » è applicata nel romanzo immediatamente successivo, *Il piccolo naviglio*. Stavolta però è esplicitato il confronto fra la modalità scrittoria ufficiale (gli *Annali della città di **** redatti da un fantomatico Paolo Fonzio) e la scelta del personaggio Sesto, alter ego di Tabucchi : « [Paolo Fonzio] faceva Storia e non storie come quella di Capitano Sesto ». (A. Tabucchi, *Il piccolo naviglio*, cit., p. 48).

⁶⁴ Per la lettura di Tabucchi come « microstorico », cfr. F. Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, cit., pp. 29-55.

⁶⁵ A. Tabucchi, *Il piccolo naviglio*, cit., p. 186.

⁶⁶ Incentrata sulla figura dell'anarchico Plinio (come il primo capofamiglia del nostro libro), che con la bicicletta da lui inventata sfida gli squadristi, il testo s'inserisce nel clima anarchico del romanzo d'esordio. La poesia è stata pubblicata nel '75 solo sulla rivista portoghese « Critério », nella traduzione dell'amico poeta Alexandre O'Neill (che è anche il direttore del periodico). Cfr. A. Tabucchi, *A bicicletta de dom Quixote*, in « Critério », 1, Novembre 1975, pp. 27-30.

Accantonati gli eroi, Tabucchi e Angelopoulos scelgono il fuori campo della Storia. E rifiutano l'ordinamento cronologico degli eventi.

Laddove lo scrittore italiano, come abbiamo visto, sovverte sulla scorta di Eisenstein la frigida realtà delle cose, Angelopoulos modula la rappresentazione con salti temporali, ellissi e piani sequenza, che accolgono momenti storici differenti⁶⁷. Ne risulta una trattazione allusiva, fluida degli accadimenti. Quasi cifrata⁶⁸. Dalle pagine prive di puntuali riscontri cronologici e topografici di *Piazza d'Italia*⁶⁹ alle panoramiche senza tempo di Angelopoulos le vicende rappresentate si caricano di un significato universale. Grazie anche all'azione del "mito", che scandisce il tempo con movenze iterative e cicliche.

Ne *La recita*, i teatranti della compagnia portano nomi presi in prestito dal mito degli Atridi : il partigiano Oreste, Elettra, il fascista Egisto, Agamennone, Clitennestra⁷⁰. Ora il mito millenario ha assunto « una dimensione a livello dell'uomo ». Poiché « è l'uomo, non il mito, che fa la storia »⁷¹. Talvolta, il mito arriva a urtare con la violenza tragica della contingenza storica. Sempre ritornante, il

⁶⁷ Così ad esempio nell'unico piano-sequenza, che registra una manifestazione del '46 e, in soluzione di continuità, una protesta del '52.

⁶⁸ La trattazione degli avvenimenti è così intricata che l'edizione francese di *Piazza d'Italia* è corredata da un'appendice contenente i dati storici, per rendere intelligibile il testo al lettore straniero. Nei medesimi anni e nella medesima città, la stessa operazione è messa in atto per l'uscita parigina de *La recita*, accompagnata da un manifesto esplicativo.

⁶⁹ Anche quando i luoghi sono conosciuti, Roma o Bari, sembrano perdersi in un indefinito altrove : il panno tricolore della bara di Quarto porta « il nome di un lontano porto d'arrivo : Brindisi ». Cfr. A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, cit., p. 31.

⁷⁰ Questi in realtà sono i nomi che compaiono nella sceneggiatura originale, mentre il film registra esplicitamente solo quello di Oreste.

⁷¹ T. Angelopoulos citato in L. Micciché, *Il materialismo estetico di Angelopoulos*, in « Cinema 60 », n. 113, gennaio-febbraio 1977, p. 45.

dramma tradizionale di *Golfo, la pastorella* recitato dalla compagnia è continuamente interrotto dal precipitare degli eventi storici⁷².

Eppure, nell'erranza dei teatranti per la Grecia si riconosce lo schema narrativo dell'Odissea. È, il loro, un viaggio attraverso le cesure della Storia greca, che ha inizio con il *nòstos*, il doloroso « ritorno »⁷³. In un chiaro rivolgimento dell'archetipo omerico. Ecco la prima battuta del fisarmonicista :

Autunno 1952 : siamo *ritornati* a Eghion.⁷⁴

Al pari di Ulisse al banchetto di Alcino, i teatranti si fanno aedi. Puntato lo sguardo in macchina, ci raccontano gli inganni orchestrati dagli inglesi e dagli americani ai danni della popolazione greca.

Cantastorie di professione è anche l'ultimo Garibaldo. Con « fisarmonica argentina » e « cartelloni illustrativi »⁷⁵ si aggira nelle « piazze » delle maremme, per raccontare le vicissitudini famigliari.

E una piccola odissea ha attraversato il padre di Garibaldo, dopo esser fuggito da Borgo per scampare alle ritorsioni del guardiacaccia, che ha ferito. Non a caso, le lettere inviategli dalla madre nella *Ville Lumière* mettono l'accento sul *nòstos* :

[...] ma ora bisogna che te lo dica, visto che non ti decidi a *tornare*.⁷⁶

Benché l'incidente con il guardiacaccia si sia appianato, da Parigi Garibaldo si trasferisce negli Stati Uniti per lavorare nelle Ferrovie dell'Ovest. Quasi obbedisse a un ineluttabile e struggente richiamo dell'altrove.

⁷² Ad esempio, la recita viene interrotta per lo scoppio della guerra, che l'Italia dichiara alla Grecia nel 1940.

⁷³ A proposito del « viaggio », assai significativo appare allora il titolo de *La recita* scelto per la versione francese : *Le voyage des comédiens*.

⁷⁴ T. Angelopulos, *La recita*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 15 (corsivo mio).

⁷⁵ A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, cit., p. 131.

⁷⁶ Id., *Piazza d'Italia*, cit., p. 36 (corsivo mio).

Da parte sua, Tabucchi contamina il modello dell'Ulisse omerico teso al *nóstos* (operante in Angelopoulos) con l'Ulisse dantesco teso « alla conoscenza e all'esperienza del mondo dietro al sole »⁷⁷.

Addirittura, l'archetipo omerico di Penelope arriva ad allinearsi dietro le donne di *Piazza d'Italia*. In attesa che il suo Quarto torni dall'Africa, Esperia « si portava gomitolini di refe e gli uncinetti e tesseva reti di distrazione, larghe un palmo e lunghe decine di metri, perfettamente inutili [...] »⁷⁸.

Alla natura di « Penelope » non si sottrarrà anni dopo nemmeno Asmara che passerà « tante notti con gli occhi sul ricamo e l'orecchio alla pendola, a contar gli anni »⁷⁹. In una dolente ciclicità.

Dall'impiego del mito deriva alle due opere un carattere epico. Di una « epicità popolare »⁸⁰ alla Brecht, però. In cui tutto è giocato sulla strategia della distanziamento. Lo conferma Tabucchi :

J'ai voulu faire [...] avec *Piazza d'Italia*, une réflexion sur l'histoire de l'Italie, comme un récit épique écrit à la manière brechtienne [...].⁸¹

Sotto forma di allontanamento ironico, la distanziamento interviene in *Piazza d'Italia* per smorzare l'eccessivo pathos.

Durante la confessione di Melchiorre a Don Milvio, le tristi parole sono intervallate da « silenzi gravidi d'aglio » dovuti all'insana abitudine del sacerdote di curare con abbondanti spicchi d'aglio la

⁷⁷ Sulla distinzione fra l'Odisseo omerico e quello dantesco, cfr. P. Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 99 ; p. 133.

⁷⁸ A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, cit., p. 30.

⁷⁹ Id., *Piazza d'Italia*, cit., p. 124.

⁸⁰ Nell'intervista inedita rilasciata all'autore il 05/11/06, Tabucchi legge il tono di epicità minore di *Piazza d'Italia* come « un'aria diffusa », che serpeggia in Italia anche in alcuni film dei fratelli Taviani (e ricorda *Allons enfants*).

⁸¹ A. Tabucchi in "Écrire le cinéma". *Entretien avec Antonio Tabucchi*, cit., p. 18.

sua dispepsia⁸². Il peccato della « codardia », vissuto drammaticamente dal giovane, perde in modo repentino e brusco la sua consistenza tragica.

Concrezione materica dell'ironia brechtiana sono poi i frequenti riquadri rettangolari. Separati tipograficamente dal resto del testo, essi recano iscrizioni beffarde.

Al modo del cartello brechtiano, la lapide di Plinio recita :

GARIBALDINO
COMBATTÈ A ROMA E A CALATAFIMI
MORI A TRENT'ANNI
PER UNA FOLAGA⁸³

Il destino eroico del personaggio s'infrange nella prosaica « folaga » di montaliana memoria⁸⁴.

Dei tratti di straniamento brechtiano de *La recita* ci informa lo stesso Angelopoulos a venticinque anni dall'uscita del suo capolavoro :

C'è molto Brecht, in tutto questo : la sua distanza, l'ironia, le canzoni usate non come musica da accompagnamento ma come elementi narrativi. Ne *La recita* le canzoni sono in diretta, appartengono al profilmico e al tempo stesso servono a raccontare l'azione, a spostarla, a farla progredire.⁸⁵

Al di là delle intenzioni dell'autore, il registro ironico soccombe davanti alle tonalità tragiche e solenni delle circostanze. In compenso, vere e proprie *song* brechtiane puntellano la diegesi. A suon di

⁸² A. Tabucchi, *Piazza d'Italia*, cit., pp. 51-52.

⁸³ *Ibidem*, p. 23.

⁸⁴ Anche la frammentazione del romanzo in micro-episodi si può far risalire all'idea "frammentata" del teatro brechtiano. Per quest'osservazione cfr. F. Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, cit., 2002, p. 36.

⁸⁵ T. Angelopoulos in L. Miccichè, *Angelopoulos collezionista di sguardi*, « Bianco e nero », n. 3, 2000, p. 51.

musica altercano il « vecchio » e il « nuovo ». Tra canzoni della tradizione nazionale popolare e motivi americani d'importazione. Nel tentativo di tradurre la Storia in una partitura musicale⁸⁶.

Pur non essendosi ancora conosciuti, Tabucchi e Angelopoulos si fanno contemporaneamente aedi brechtiani di un'Italia e una Grecia, che da contingenti realtà geopolitiche assurgono a « metafore, oggetti eterni »⁸⁷.

Di *O' Thiasos* farà poi menzione esplicita Tabucchi nel racconto *Cinema di Piccoli equivoci senza importanza*⁸⁸. Ma questa è un'altra storia. Anzi : sarà la storia di una nuova accessione della cineteca di Tabucchi. Perché le cineteche, come le biblioteche, sono « interminabili [...] illimitate e periodiche ».

⁸⁶ La forte componente musicale trova compiuta espressione nella sequenza della sala da ballo nel Capodanno del 1946. Stavolta il *boogie-woogie* dei giovani repubblicani si oppone al « Torna, o nostro re », intonato dai fascisti. Canzonette attinte dal cantabile della tradizione popolare compaiono anche in *Piazza d'Italia*. Da quelle di « propaganda » (*Giovinazza* cantata dagli squadristi, quando arrivano in piazza per sostituire Garibaldi con il Duce) a quelle di « protesta » (come *l'Addio Lugano Bella* suonata da Garibaldi). A proposito del ruolo delle « canzonette » nei suoi libri Tabucchi dice : « credo che [...] per quanto riguarda il fumetto e la canzonetta, il linguaggio, diciamo così tra virgolette "basso", insomma, credo che possa avere una funzione di estraniamento, e anche di abbassamento di livello in una narrativa come la mia, che tutto sommato è una letteratura molto riflessiva, spesso auto-riflessiva, e che ha bisogno di un ancoraggio sentimentale, a un linguaggio appunto basso [...] ». (A. Tabucchi *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa italiana contemporanea*, a cura di N. Roelens e I. Lanslots, Ravenna, Longo, 1993, pp. 154-155).

⁸⁷ A. Scuderi, *Ulisse o l'archetipo del ritorno. Percorsi europei tra cinema e letteratura*, « Contemporanea », 3, 2005, p. 160. Benchè Scuderi parli di paesi come « metafore » a proposito di Angelopoulos e Consolo, il discorso è assolutamente calzante anche per il dialogo Angelopoulos/Tabucchi.

⁸⁸ Per il rapporto Tabucchi/Angelopoulos in « Cinema », cfr. H. J. Freire, *Todo es una película*, cit., pp. 56-59.