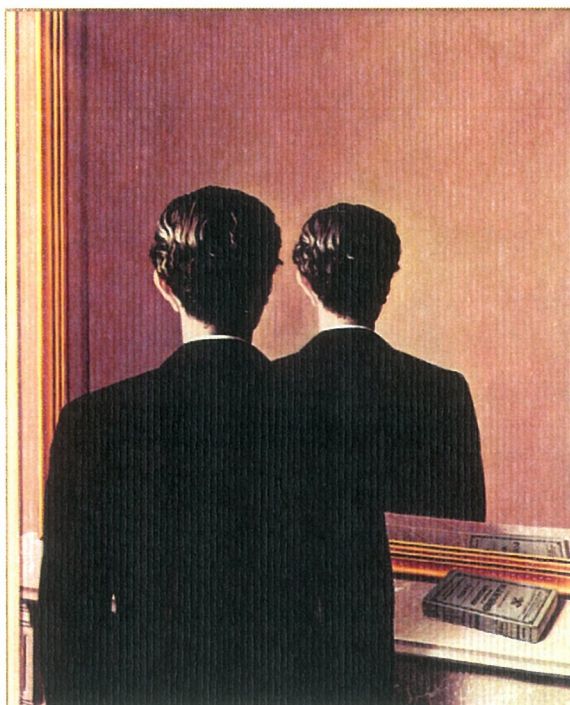


FINZIONI & FINZIONI

Illusione e affabulazione in Pirandello e nel modernismo europeo

Atti del Convegno Internazionale
Lovanio/Anversa, 19-21 maggio 2010



a cura di
Bart Van den Bossche, Monica Jansen
e Natalie Dupré



Stichting Luigi Pirandello
Helmond



Franco Cesati Editore
Firenze



IL CORVO DI MIZZARRO

Collana diretta da Bart Van den Bossche

3.



Strogoni di Vogli Annapolo
Pescadore

Impero Canali E
Pescadore

FINZIONI & FINZIONI

Illusione e affabulazione in Pirandello e nel modernismo europeo

Atti del Convegno Internazionale
Lovanio/Anversa, 19-21 maggio 2010

a cura di
Bart Van den Bossche, Monica Jansen
e Natalie Dupré

Bernard Williams (Università di Anversa), *Una scrittura e un mondo
in Luigi Pirandello: verso un'idea identitaria di "cultura"*

Sven Wulff (Università di Lovanio), *Restoring Pirandello:
L'eroe della "Faccia della responsabilità" (1934)*

Nemo Cuperus (Università di Bologna), *How NOT to Understand
Luigi Pirandello: The Case of "L'Inferno" (1934)*

PARTI NOSTRE: PIRANDELLO, PARADOSSI, TRUFFE E FINZIONI

Paola Casella (Università di Zurigo), *Dire il vero alla prima persona:
Strategie del romanzo di Pirandello*

John Paul Gaudron (Università cattolica di Lovanio), *Il "vero"
personale: "segno" della "volgarità" e dell'arte nella prima novella di
Pirandello, "L'Inferno"*

Marcello Cosulich (Università di Lecce), *La "volgarità" dell'arte: la
"volgarità" dell'arte*



Stichting Luigi Pirandello
Helmond



Franco Cesati Editore
Firenze

FINZIONI & FINZIONI

Illegittimità, imitazione e affabulazione
nel modello e nel modernismo europeo

Atti del Convegno Internazionale
"Finzioni & Finzioni", Università
Cattolica di Lovanio, 15-19 maggio 2010

Il presente volume raccoglie gli Atti del Convegno Internazionale Finzioni & finzioni, organizzato dall'Università Cattolica di Lovanio (KU Leuven), dall'Università di Anversa (Universiteit Antwerpen) e dalla KU Leuven HUBrussel.

Con il sostegno di:
F.W.O.-Vlaanderen
Faculteit Letteren, KU Leuven
Universiteit Antwerpen
KU Leuven HUBrussel
Stichting Luigi Pirandello, Helmond

ISBN 978-88-7667-466-2

© 2013 proprietà letteraria riservata
Franco Cesati Editore
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

In copertina: René Magritte, *L'uomo allo specchio* (1937), Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

Cover design: ufficio grafico Franco Cesati Editore.

www.francocesatieditore.com – e-mail: info@francocesatieditore.com

INDICE

PARTE PRIMA: MODERNIST FICTIONS AT PLAY/MODERNISME ET FICTIONALISATION

- Dominique Budor (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), *Le "feuilletage" du personnage pirandellien et sa postérité, entre réalité et fictionalisation* pag. 13
- Bernard Urbani (Université d'Avignon), *Uno, nessuno e centomila de Luigi Pirandello: entre recherche identitaire et éclatement du je* » 25
- Simona Storchi (University of Leicester), *Bontempelli, Pirandello e il narratore nell'epoca della riproducibilità tecnica* » 43
- Remo Ceserani (Università di Bologna), *How Much Liquidity or Solidity, Fluidity or Firmness, or Evanescence, Can We Find in Pirandello's Imaginary World?* » 49
- PARTE SECONDA: PIRANDELLO: PARADOSSI DI VERITÀ E FINZIONE
- Paola Casella (Universität Zürich), *Dire il vero alla prima persona: annotazioni sui romanzi di Pirandello* » 69
- Gian Paolo Giudicetti (Université catholique de Louvain), *L'impotenza – relativa – della finzione e dell'arte nelle prime novelle di Pirandello* » 87
- Marinella Cantelmo (Università di Lecce), *La Signora Roncella una e due: Suo marito dal contesto al metatesto* » 95
- Daniele Comberiati (Université Libre de Bruxelles), *I cenacoli letterari nella Roma di inizio Novecento nel romanzo Suo marito* » 109

Natalie Dupré (KU Leuven / HUBrussel), *Suo marito e la diagnosi della letteratura* » 119

Ignazio Farina (Salerno), *Il Requiem di Luigi Pirandello? Mirabile dichiarazione di solidarietà di classe* » 127

Srećko Jurišić (Sveučilište u Splitu), *La presenza assente: la filigrana dannunziana ne Il fu Mattia Pascal* » 139

Johan Wijnants (Université Catholique de Louvain), *Il figlio cambiato cambiato: dalle novelle all'opera* » 155

PARTE TERZA: MUTAZIONI NOVECENTESCHE DELLA DOPPIA FINZIONE

Lisa Sarti (City University of New York), *«E questo è vero... E non è vero niente...»: l'autenticità della finzione in Trovarsi* » 169

Loreta De Stasio (Universidad del País Vasco Vitoria), *Pirandellismo e funzione della finzione in Alberto Savinio e Eduardo De Filippo* » 181

Sarah Zappulla Muscarà (Università di Catania), *Timor sacro di Stefano Pirandello fra finzione e realtà* » 199

Rita Marnoto (Universidade de Coimbra), *Tabucchi e la narritività interdetta: Pirandello, Pessoa* » 209

Franca Roverselli (Universidad Complutense de Madrid), *Fingere di fingere: l'autofiction nei paratesti di Pirandello e Tabucchi* » 217

PARTE QUARTA: NARRATIVITÀ E MEDIALITÀ TRASVERSALE

Paolo Chirumbolo (Louisiana State University), *Totò, maschera pirandelliana* » 229

Ulla Musarra-Schröder (KU Leuven), *Fobie e follie cinematografiche da Serafino Gubbio a Antonino Paraggi (Pirandello, Benjamin, Calvino)* » 239

Angela Guiso (Liceo Fermi, Nuoro), *Dalla luna ariostesca a Matrix: linee di un percorso pirandelliano* » 253

Monica Jansen (Universiteit Utrecht/ Universiteit Antwerpen), <i>Metateatro revisited: P.I.R.A.N.D.E.L.L.O IMPROMPTU di Pippo Di Marca e Sei personaggi.com di Edoardo Sanguineti</i>	» 269
Inge Lanslots (KU Leuven Campus Antwerpen), <i>Enrico IV e Hendrik IV allo specchio</i>	» 283
Pieter Vanhove (Columbia University / KU Leuven), <i>Guardare la gente che passa: Questa sera si recita a soggetto fra Pasolini e il Living Theatre</i>	» 291
Dagmar Reichardt (Rijksuniversiteit Groningen), <i>Trauma e autobiografismo in Pirandello e Bonaviri</i>	» 301
Fausto De Michele (Karl-Franzens Universität Graz / Universität Wien), <i>Da Pirandello al Kitsch, ovvero dal potere del racconto al racconto al potere</i>	» 313
<i>Indice dei nomi</i>	» 325

RITA MARNOTO*

TABUCCHI E LA NARRATIVITÀ INTERDETTA: PIRANDELLO, PESSOA

Le affinità che legano Luigi Pirandello e Fernando Pessoa vanno oltre una mera coincidenza cronologica o una generale attenzione rivolta a quel groviglio di temi, situazioni e inquietudini che coinvolgono i circuiti della modernità europea. Pirandello nacque nel 1867, Pessoa nel 1888, e la loro morte si verificò a un anno di distanza, in quanto Pirandello è deceduto nel 1936 e lo scrittore portoghese nel 1935. Infatti, è primordiale il ruolo svolto, sia nell'opera di Pirandello, sia nell'opera di Pessoa, da quell'intreccio circolare di incompiuto, frammentario, deviante e non significante, trasmesso attraverso forme mentali letterariamente elaborate. Alla scomparsa dell'unità del soggetto, si associa l'acutissima coscienza delle irrimediabili intermittenze smascherate dalla modernità. Ma sarebbe limitante fermarsi su questo piano generico di una sintonia epocale. Affinità pungenti sono svelate da campi più specifici e profondi dell'opera dei due scrittori.

In uno dei suoi *Dialoghi mancati*, intitolato *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, pubblicato nel 1988¹, Antonio Tabucchi mette in scena Fernando Pessoa che fa l'attore e cerca di parlare al telefono con Pirandello su un palcoscenico che è un ospedale psichiatrico. La finzione di Tabucchi lavora dunque sulle finzioni di Pessoa e di Pirandello. Assume un posto strutturante, come invenzione di un mondo, come costruzione in forma narrativa di quello stesso mondo – che è l'argomento di questo volume. Ma Tabucchi privilegia due grandi temi comuni alla loro poetica che tessono il filo rosso a partire dal quale è costruito il *dialogo mancato*: follia e oppressione.

Pirandello fece un viaggio in Portogallo nel 1931, corrispondendo a un invito che gli era stato rivolto dal *Presidente da Associação Portuguesa da Crítica*, António Ferro, per partecipare al *V Congresso Internacional da Crítica*². Non

* Universidade de Coimbra.

¹ Citato dall'edizione Milano, Feltrinelli, 2005.

² Tema del saggio di MARIA JOSÉ DE LANCASTRE, *Con un sogno nel bagaglio. Un viaggio di Pirandello in Portogallo*, Palermo, Sellerio, 2006; sulla ricezione di Pirandello in Portogallo, vd. la miscellanea, *Luigi Pirandello e a recepção da sua obra em Portugal*, coordenação de Rita Marnoto, Coimbra Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra («Leonardo», 4), 2006.

ha incontrato Fernando Pessoa, ma Tabucchi presenta il poeta portoghese che cerca di parlargli, nel 1935, anno della morte di Pessoa stesso.

La follia e i divieti imposti dall'ambiente cupo che domina la scena scaturiscono da quella pluralità che tesse tutto l'universo dei due scrittori, benché il loro sviluppo segua poi direzioni diverse. La pluralità è lo strappo che lacera i canoni letterari, abitudini sociali o modelli etici, in modo tale che i paradossi che si scavano nel mondo interiore del personaggio e lo oppongono a ciò che lo circonda, scheggiano uno spazio assolutamente trasgressivo. Nell'immenso spazio di intersezione che ne scaturisce, si accumula tutto quello che, non potendo essere abbracciato dalle regole condivise, è scartato in quanto deviazione.

In questo quadro, la specificità delle vie seguite da Pessoa è messa a fuoco dalle riflessioni che Tabucchi mette in bocca al suo personaggio,

E questo basta, è il mio nome, visto che non sono nessuno. (Pausa) Nessuno, eppure troppi. E anche questo è stato il mio modo di vivere la mia vita: vivere tante vite, le più vite possibili, perché la più nobile aspirazione è di non essere noi stessi, o meglio, è esserlo essendo altri, vivere in modo plurale, com'è plurale l'universo (p. 32).

Tabucchi gioca sulla pluralità linguistica del nome Pessoa. *Pessoa* (il cui significato, in portoghese, corrisponde all'italiano *persona*) proviene dall'etimo latino *persona*, che significa *maschera*, e che in italiano ha dato *persona* e in francese *personne*. Infatti, la diversità che lacera l'universo di Pessoa è polarizzata intorno alle diverse maschere assunte dalla sua *persona*, abitata dalle *personae* che incarnano i suoi eteronimi, una settantina, all'incirca.

Anche i personaggi di Pirandello sono coinvolti in una catena che li fa diventare sempre altri. Ma l'impossibilità di stabilizzazione in forme definitive dà origine a un percorso infinito, dove la pazzia svolge una funzione d'evasione. È lungo una linea di aggregazione seriale che si accumulano i vari elementi che costituiscono successive maschere, in modo tale che, oltre la maschera, non si scopre mai il volto. La maschera è *nuda* e la sua nudità catapulta la finzione. Di conseguenza, il sostegno di questa catena si trova sempre altrove, in un altro personaggio e in un altro spazio di ingombrante deviazione.

L'asse dell'accumulazione si articola, invece, nell'universo di Fernando Pessoa, intorno a una dimensione che ha come cardine lo stesso spazio interiore del poeta. È abitato da una profusione di istanze che corrispondono a altrettante entità di finzione, gli eteronimi, ognuno dei quali ha una biografia specifica, gusti personali dettagliati e modi di vita particolari. L'eteronimia diventa così satura del dilagare di forme e di vite di un *io* che è, al tempo stesso, *altro*.

Questa pluralità di *peessoas* / *personae* / *maschere* è acutamente sentita dalla coscienza che la comporta e la sopporta, diventando costante motivo di riflessione lungo tutto il percorso intellettuale di Fernando Pessoa. In una celebre

lettera inviata a João Gaspar Simões l'11 dicembre 1931, nella quale espone i fondamenti della sua poetica, spiega³:

O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Voo outro – eis tudo. Do ponto de vista humano – em que ao crítico não compete tocar, pois de nada lhe serve que toque – sou um histero-neurasténico com a predominância do elemento histerico na emoção e do elemento neurasténico na inteligência e na vontade (minuciosidade de uma, tibieza de outra). Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade. [...] Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir.

La pluralità drammatica dell'eteronimia ha come punto di riferimento lo spazio della sensibilità interiore, in modo tale che il coinvolgimento dell'*alienum*, in quel dispiegarsi di personalità, attinge effetti di ordine psichico, una perturbazione mentale che il poeta ritiene isterico-nevrastenica.

Antonio Tabucchi, nella nota di apertura de *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, ricorda le ultime lettere che Fernando Pessoa scrisse, con una buona dose di finzione, alla fidanzata Ophélia Queiroz nel 1920, e in cui fa riferimento alle proprie sofferenze psichiche (p. 11). Per guarire i mali che lo tormentano, prospetta un ricovero in un ospedale fuori Lisbona. È questa la situazione che serve da spunto all'argomento del dialogo mancato.

Se l'idea di presentare un Fernando Pessoa rinchiuso in manicomio è, di per sé, fortemente d'impatto, la caratterizzazione dello spazio scenico rafforza questa stessa intensità. Il dramma si svolge in una grande stanza, con una porta e una finestra che non portano a nessuno luogo, visto che hanno le inferriate, e dove un gruppetto di manichini e persone immobili e in tutta grigia, come i pazienti di un manicomio, assistono allo spettacolo (p. 15). Gli si sovrappongono due altri osservatori, il lettore / spettatore esterno, e il Direttore dell'ospedale, una specie di entità demiurgica che interviene solo per imporre la fine dello spettacolo. Benché integrate in piani diversi, queste entità hanno in comune il fatto di osservare senza essere viste. L'unico personaggio che sale sul palcoscenico, oltre a Fernando Pessoa, impersona la possibilità di esser visto senza vedere, perché cieco. L'autorità del Direttore deriva da una funzione di vigilanza

³ FERNANDO PESSOA, *Páginas de doutrina estética*, selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena, Lisboa, Inquérito, s.d., 2.^a ed., pp. 176-177.

che gli permette di controllare tutto ciò che succede nel manicomio. Inoltre, la presenza di spettatori interni che non agiscono né reagiscono, mette in rilievo la finzione teatrale, come effetto della caduta della quarta parete. Il simbolismo del carcere si associa dunque a quello del teatro sotto l'insegna di uno sguardo totale che può vedere tutto senza essere visto, come se si trattasse del grande occhio di un panottico. In un certo senso, il nucleo ermeneutico sviluppato da Tabucchi si rispecchia nella storia della concezione di questa forma architettonica e della sua funzione.

Quando nel 1787, Jeremy Bentham si reca a S. Pietroburgo per visitare suo fratello Samuel Bentham, architetto navale al servizio di Caterina di Russia, lo trova assorto nella pianificazione di un edificio a pianta circolare, in cui la sede del direttore occupa il posto centrale, in modo tale che possa osservare i lavoratori senza essere visto. In seguito, Jeremy divulgò il modello nell'Europa occidentale, destinato non soltanto a fabbriche, ma anche a scuole, ospizi, ospedali o prigioni. Fu utilizzato, in particolare, come struttura carceraria di massima sicurezza, per impedire la propagazione di ribellioni e anomalie, oppure di malattie e di tutto ciò che potesse nuocere all'ordine, con l'obiettivo di eliminare non soltanto criminalità e malvagità, ma anche sporcizia e rumore. Ai supplizi carcerari dell'Antico Regime, si sostituisce dunque una tipologia di punizione come interdizione. Michael Foucault, nel suo celebre saggio *Surveiller et punir*, ha mostrato come nel panottico la detenzione del corpo corrisponda a una forma di controllo di idee e pensieri, incutendo timore attraverso l'esercizio di un potere che ha tanto di virtuale come di totalizzante e di nascosto. Già in 1984, George Orwell aveva esteso i limiti di questa funzione correttiva della sorveglianza fino a uno sfruttamento politico capace di annientare completamente. In effetti, nel panottico carcerario chi è osservato non sa di esserlo e nemmeno può vedere gli altri detenuti, perché si trova in una cella alla quale manca la quarta parete.

Le teorie dell'igienismo ottocentesco fecero dell'ospedale psichiatrico una delle forme più esplicite di controllo delle idee, quando associarono tutto ciò che destabilizza l'ordine sociale alla malattia mentale. Ne *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, il simbolismo del panottico funge dunque da denominatore comune tra l'ospedale psichiatrico e la prigione, con il suo coinvolgimento teatrale. Uno dei campi che il potere da sempre e ovunque considera particolarmente minaccioso, perché spazio di libertà risolutamente al di là dei principi di non contraddizione, è quello dell'arte. La storia ci offre vari esempi di uomini di lettere rinchiusi e sorvegliati in strutture panottiche.

Si ricordi, a questo proposito, che il modello ospedaliero panottico ebbe una certa diffusione in Portogallo, tra fine Ottocento e inizio Novecento. I manicomi Júlio de Matos e Rilhafoles (attuale Miguel Bombarda), a Lisbona, comprendono padiglioni circolari che permettevano l'osservazione centralizzata dei malati. Uno di quei malati fu proprio Ângelo de Lima, celebre poeta dell'avanguardia legata alla rivista *Orpheu*, alla quale collaborò anche Fernando

Pessoa. Ne furono pubblicati due numeri nel 1915, ma la preparazione di un terzo numero non riuscì a concludersi. La rivista fu motivo di grande scandalo. L'opinione pubblica e la stampa approfittarono subito del ricovero psichiatrico di Angelo de Lima per liquidare tutto il gruppo, affibbiandogli l'etichetta di *loucos de Ribafoles*.

Nel personaggio di Tabucchi, follia e finzione si sostengono mutuamente. Il Fernando Pessoa che finge di essere attore (pp. 16, 23) e poeta (p. 29), mette in scena anche la propria pazzia (pp. 24-25):

Per il resto, dopo, pomeriggio in latteria a pensare all'infinito, e il ciabattare nel corridoio della mia stanza d'affitto. Ho fatto tutte le parti, il vigliacco, il ladro, la puttana, fino a toccare il fondo con questo contratto, una recita in manicomio per pronunciare un monologo sconnesso e fingere che sono sublime. Ma la pazzia... anche questa si impara. Ci vuole pazienza, elaborazione, un minimo d'ironia per ridere di me, di voi e dell'impresario che mi ha mandato qui.

Percorso biografico, infanzia (pp. 16-17), amore (p. 20) e i versi del poeta che sta interpretando (p. 21) diventano materia del dramma che recita e che, in fondo, è uno sdoppiamento di finzioni. Gli serve di sostegno la poetica pessoana del *sensacionismo*, la quale permette a Tabucchi e al suo personaggio di creare l'illusione drammatica di un poeta *filliziamente* convinto che quello che sente esiste veramente: «Credere di sentire che ciò che si sente esiste, che ha una sua verità, un suo posto nell'essere» (p. 29).

La pazzia è dunque lo spazio dove quello che è fuori della norma si articola in un universo di possibilità che il personaggio Fernando Pessoa crede che sia reale, perché lo sente. Sono le visite dei personaggi che lo abitano e che lo obbligano a scrivere in continuazione il motivo del suo ricovero in un ospedale psichiatrico (p. 11), dove è, al tempo stesso, paziente, attore, autore drammatico che recita a soggetto e poeta. Il sistema di sdoppiamenti acquista una tale ampiezza che agisce sia in senso regressivo, verso l'infanzia e la madre con cui si identifica (pp. 26-27), sia in senso futurante, se prevede il momento della morte (pp. 41-42), sia in senso topologico, quando sente di essere dappertutto (p. 42), sia sul piano del vissuto, perché la sua vita comprende tante altre vite (p. 32):

le più vite possibili, perché la più nobile aspirazione è di non essere noi stessi, o meglio, è esserlo essendo altri, vivere in modo plurale, com'è plurale l'universo.

Fernando Pessoa è in effetti un *poeta drammatico*, come dichiara nella lettera a João Gaspar Simões. Ma quando Antonio Tabucchi, ne *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, fa coincidere la finzione di un poeta drammatico il cui dramma è mancato con la follia, porta all'estremo i paradossi della modernità.

La conversazione al telefono con Pirandello è un'aspirazione fallita. Fernando Pessoa ripete, ben quattro volte (pp. 18, 28, 35, 37) il suo desiderio di parlare con lo scrittore italiano, anche nella speranza che lo possa aiutare a uscire dalla situazione di disagio in cui si trova, lui che «[...] ci sa fare coi personaggi / che si trovano intrappolati, schiavi / di un ruolo e di una maschera» (p. 28). Ma la conversazione telefonica è ancora una finzione, tutta costruita al condizionale. La voce di Pirandello non si sente mai ed è sostituita da un coro che ripete, sdoppiandole, le stesse frasi di un Fernando Pessoa che fa la parte di Pirandello. Il personaggio non si ritrova tra le sue parole e i suoi gesti, che si ripetono successivamente⁴.

Il dramma del Fernando Pessoa di Tabucchi non ha storia. Le sue vicende interiori sono impregnate di una intensità tale che la concatenazione di idee, la coerenza e l'ordine necessari al racconto vengono spezzati. Tra finzione e follia, la condizione assegnata al personaggio non gli permette di organizzare una catena narrativa.

Il poeta è drammatico, in virtù della violenza con cui scaturiscono dal suo mondo interiore le finzioni della modernità, piuttosto che del suo coinvolgimento in una modalità teatrale, in quanto genere letterario. Sprovvisto del sostegno della narrazione, il drammatico, pure conservando tutta la sua forza plurale, si sposta verso il lirico. *Voo outro*, ossia, *volo altro*, scrive Pessoa nella lettera a João Gaspar Simões.

Si possono dunque capire le aspirazioni del personaggio di Tabucchi a farsi aiutare da uno che «[...] ci sa fare coi personaggi» (p. 28). Comunque, a quella catena che, nell'universo pirandelliano, tramuta in continuazione gli uni negli altri forme, personaggi, parlate o piani narrativi diversi, corrisponde, in Pessoa, un mondo interiore caratterizzato dall'inquietante densità di un personaggio plurale, che però non è nessuno, annientato dallo sguardo panottico.

Ne *La stanza della tortura*, Giovanni Macchia identificò uno degli aspetti pionieristici dell'opera di Pirandello. Si tratta, come nel *dialogo mancato* di Tabucchi, di uno spazio chiuso, dal punto di vista materiale e mentale, in cui i personaggi non riescono a ritrovarsi, per cui l'enigma resta l'enigma. Ma in Pirandello i fatti sono già accaduti, sono un prima al quale succede un dopo. Con Pessoa, è l'interiorità del poeta a caricarli, facendone continuamente scaturire nuovi personaggi disponibili per nuove situazioni, ma la cui voce è annientata, nel *dialogo mancato* di Tabucchi, da un potere panottico.

⁴ Il titolo stesso di *dialogo mancato* riprende il titolo di *Diálogo falhado*, una delle prose, dal tautologico titolo *Três prosas em prosa*, del poeta Alexandre O'Neill, in una fase del suo percorso letterario particolarmente prossima del Surrealismo. Fu pubblicata in *Poemas sem endereço*, del 1962, e ora si può leggere in *Poesias completas 1951-1986*, prefácio por Clara Rocha, biografia cronológica por Ana Maria Pereirinha, Lisboa, IN-CM, 1990, 3.^a ed. revista e aumentada, pp. 199-202.

Il divieto che detta la fine dello spettacolo incide dunque sulla stessa possibilità di narrare. È la voce senza corpo del Direttore che simbolizza la totalità panottica a imporlo. L'interdizione della narrazione è anche un atto di potere, sorveglianza e divieto. «Non risulta comunque che egli si sia poi ricoverato in clinica», riconosce Tabucchi nella nota iniziale (p. 11). L'anno del 1935, anno della morte di Fernando Pessoa⁵, anno in cui si svolge il dialogo mancato, coincide concettualmente, per Tabucchi, con 1984 di Orwell o con il 1988, anno in cui pubblicò *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*. La modernità è una finzione e il dialogo che potrebbe figurare il suo senso progettuale è mancato. È, per Antonio Tabucchi, una finzione da compiere.

Il dialogo mancato è un dialogo mancato, un dialogo mancato, un dialogo mancato.

Il dialogo mancato è un dialogo mancato, un dialogo mancato, un dialogo mancato. Il dialogo mancato è un dialogo mancato, un dialogo mancato, un dialogo mancato. Il dialogo mancato è un dialogo mancato, un dialogo mancato, un dialogo mancato.

Ciò che è mancato è il dialogo mancato, un dialogo mancato, un dialogo mancato. Il dialogo mancato è un dialogo mancato, un dialogo mancato, un dialogo mancato. Il dialogo mancato è un dialogo mancato, un dialogo mancato, un dialogo mancato.

Ci limiteremo ora a commentare quanto le corrispondenze tra i due autori si manifestano nel loro paradosso, manifesti in Pirandello (note, prefazioni, post scriptum).

¹ Università Politecnica di Milano.

² Una nota biografica e una prefazione sono parzialmente inquadrate, per un'occasione speciale, nel romanzo *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* di Antonio Tabucchi, Garzanti, Milano, 1990, p. 74, prefazione.

³ L'adattamento è stato curato da Antonio Tabucchi, Garzanti, Milano, 1990.

⁵ A questo insieme di rimandi se ne potrebbero aggiungere tanti altri, come il romanzo di José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, uscito nel 1984. Ha come protagonista Ricardo Reis, eteronimo al quale Fernando Pessoa non assegnò mai una data di morte, a differenza di quanto ha fatto nella biografia di altri eteronimi, e si svolge a Lisbona, nel cupo ambiente del 1936.