

¹⁴ *Ibi*, p. 140, nota 20.

¹⁵ Per esempio, O. CAMPASSI, V. SABEL, *Cbenal, L'Herbier e "Il Fu Mattia Pascal"*, in "Cinema", VI (1941), 117, pp. 302-305, considerano il film stilisticamente disomogeneo: «Un caso tipico di quella discontinuità è dato dalla frequenza degli spunti comici sfruttati in profondità, come se sopra essi dovesse basarsi la natura del film, con l'impiego di mezzi che sono parenti strettissimi di quelli impiegati nelle comiche finali» (p. 303).

¹⁶ L. SCIASCIA, *Per me è come un rapporto con il padre*, in "Tuttolibri", XII (1986), 484. Si veda anche *Il volto sulla maschera*, in *Cruciverba*, Einaudi, Torino 1983, pp. 180-201.

¹⁷ Cfr. A. COSTA, *Sciascia, Pirandello, Mosjoukine...*, p.176. Sull'argomento specifico, si veda anche l'interessante contributo di A. DI GRADO, *Dall'«esperimento» Mosjoukine» al «paradosso Sciascia»*, pp. 189-193.

CALLING FU MATTIA PASCAL

di Rita Marnoto

Della presenza di Pirandello nella cultura portoghese del Novecento spiccano due momenti di grande carica simbolica, il primo nel 1923, quando una sua opera teatrale sale, per la prima volta, sui palcoscenici, e il secondo nel 1931, quando Pirandello stesso assiste, a Lisbona, alla prima mondiale di *Sogno, ma forse no*, in traduzione portoghese, *Um sonho, mas talvez não*.¹

Infatti, nel 1923 *Sei personaggi in cerca d'autore* fu rappresentata a Lisbona, al Teatro Politeama, dalla compagnia di Dario Nicodemi che faceva una *tournee*.² Se, da una parte, l'orizzonte di attesa del pubblico non era preparato per assimilare il senso profondo dell'arte teatrale pirandelliana, da un'altra parte, la lingua avrebbe costituito una barriera da sormontare. Tutte le attenzioni furono dunque rivolte verso la capocomica, Vera Vergani, e le sue doti.³

Tutt'altro fu l'impatto del soggiorno di Pirandello in Portogallo, nel '31. A quel successo concorse anche la provenienza dell'invito che gli era stato rivolto. L'idea partì da António Ferro, un intellettuale di rilievo del regime totalitario che governò il Portogallo dal '26 al '74, chiamato "Estado Novo". Letterato, politico e giornalista, Ferro ammirava le avanguardie italiane e la politica culturale di Mussolini, al quale fece un'intervista storica.⁴ Pirandello partecipò al V Congresso Internacional da Crítica, una tra le tante riunioni promosse dall'apparato dell'"Estado Novo" per affermare la sua ideologia. Nella stessa occasione, assistetti alla prima mondiale di *Sogno, ma forse no*, al Teatro Nacional D. Maria II, che fu accolta dalla critica con entusiasmo, nella traduzione di Caetano Beirão.⁵

Il significato culturale di cui si riempie questo momento è tale, che Antonio Tabucchi in uno dei suoi "dialoghi mancati", *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*,⁶ lo ricorda tre volte. Dice l'attore _ Fernando Pessoa:

Mi piacerebbe telefonare a Pirandello,
nel Trentuno è venuto a Lisbona,

di persona
 non ci siamo conosciuti
 ma mi piacerebbe pensare che avvenne,
 io non gli direi che sono un attore,
 gli direi solo: buonasera
 signor Pirandello,
 le telefono perché ho l'anima in pena.⁷

Vorrei telefonare a Pirandello
 nel Trentuno è venuto a Lisbona
 per assistere alla prima del suo *Sogno... ma forse no*.
 Di persona non ci siamo conosciuti,
 ma mi piacerebbe pensare
 che avvenne
 e certamente piacerebbe anche a lui.⁸

La divulgazione del Pirandello novelliere e narratore è, però, abbastanza più tarda. Per quanto riguarda *Il fu Mattia Pascal*, in particolare, bisognerà aspettare gli anni quaranta affinché ne esca la prima traduzione portoghese, *O falecido Matias Pascal*, del 1945.⁹ Il testo accompagna con correzione ed eleganza l'originale italiano. Fu tradotto da José Marinho, un filosofo il cui pensiero prende lo spunto dalla paradossale dualità tra scissione e univocità, un'impostazione che caratterizza tutta la problematica del moderno, ma che potrà ugualmente erigersi a punto di confronto prossimo con l'estetica pirandelliana. Nel 1974, ne uscirà un'altra traduzione, *O falecido Mattia Pascal*, da Carmen González.¹⁰

Per quanto riguarda la pubblicazione del '45, l'iniziativa dovrà essere inserita in quell'ondata di interesse che, negli anni quaranta, coinvolge il Pirandello autore di racconti, novelle e romanzi. La serie di edizioni singole o antologiche uscite in quel periodo è veramente eccezionale, se si considera l'esiguità numerica del pubblico di lettori. Fondamentale fu l'impulso dell'attività svolta dall'Istituto Italiano di Cultura in Portogallo e dal suo direttore, Gino Savioti.¹¹ Però, se si considera il panorama della cultura portoghese, nel suo insieme, sono discreti i segnali evidenti di una ricezione creativa del romanzo di Pirandello.

Quest'assenza potrà essere interpretata in seno allo stesso tessuto culturale del Novecento portoghese, in un contesto che non sarà possibile riferire, in questo momento, che in termini necessariamente brevi. La poetica della frammentazione imbeve quella ge-

nerazione della prima avanguardia modernista portoghese riunita, all'inizio del secolo, intorno alla rivista "Orpheu" (con due numeri pubblicati nel 1915, ma i cui echi superano di molto questa data). Il tema della scissione è comunque sviluppato in una dimensione interiore, per cui approderà a ben altre soluzioni che quelle pascaliane.

Rimandiamo, per il momento, il caso Pessoa, e consideriamo l'esempio dell'opera narrativa di uno dei più rilevanti scrittori integrato in quel gruppo, Mário de Sá Carneiro. Lo sdoppiamento di personalità ne è un argomento portante, ma l'impulso verso l'altro viene dissolto dalla proiezione narcisistica di un desiderio che, in senso psicanalitico, possiede una profonda carica erotica. La vicenda sbocca, dunque, su un cerchio di impossibilità a cui pone fine il suicidio dell'altro o dell'io, ricondotti a una stessa matrìce, come accade in *A confissão de Lúcio*, o nel racconto *Eu-próprio o outro*, che fa parte della raccolta *Céu em fogo*. A quel posto che, ne *Il fu Mattia Pascal*, spetta all'immagine che gli altri si fanno del personaggio, o alle tante modalità di sdoppiamento, e che svolge una funzione propulsiva nella struttura narrativa del romanzo, si sostituisce l'eredità decadentista, espressa da un'ansia di assoluto non sazia che dalla comunione totale con l'universo dell'oltre. Il suicidio non fu, certo, una finzione per l'entità anagrafica Mário de Sá Carneiro, suicida in un albergo di Parigi nel 1916.

Una seconda generazione modernista, i cui ideali si rivelano più miti, si raggrupperà intorno alla rivista "Presença" (1927-40). Nel terzo numero, José Régio, uno dei suoi direttori, ricorda che l'arte di avanguardia si caratterizza dalla tendenza verso la molteplicità della personalità, verso l'abbandono al subconscio e all'intellettualità dell'arte e verso la trasposizione, ossia, l'espressione paradossale di emozioni. La problematica della frammentazione perde, dunque, impatto, e sul piano ontologico, e sul piano fenomenologico. L'esplorazione delle profondità dell'io diventa, in senso psicologico, una forma di rafforzarne la complessione interiore, e, in senso artistico, un modo di intensificarne l'espressività estetica. Non si potrà ignorare, comunque, il tributo della generazione di "Presença" a una programmatica apertura di orizzonti, il cui contrasto con la politica culturale dell'"Estado Novo" si faceva sempre più evidente. L'allargamento della ricettività dal Pirandello drammaturgo al Pirandello narratore, illustrata dalla traduzione de *Il fu*

Mattia Pascal di José Marinho, fu anche frutto di un clima che propiziava una concentrazione sulle metamorfosi dell'io.

Con il rapido dilagare della narrativa neorealista, la cui pietra di fondazione è in genere collocata nel 1939, anno della pubblicazione del romanzo *Gaibéus* di Alves Redol, subentra, comunque, un indirizzo rivolto verso l'esteriorità e di impegno sociale che, lungo gli anni, subirà poi una lunga evoluzione. Per cui, quando Carmen González pubblica la sua traduzione, nel 1974, il Pirandello del *Fu Mattia Pascal* è piuttosto un autore da riverire che da imitare. L'opera sarà recepita con la deferenza dovuta a un classico, come lo potrà illustrare la scelta del titolo. Dalla veste portoghese della traduzione di José Marinho, *O falecido Matias Pascal*, si passa al recupero della antroponomia italiana, *O falecido Mattia Pascal*.

Lungo tutto questo percorso, c'è comunque un'ombra indelebile e pregnante che attraversa obliquamente tutto il Novecento portoghese, quasi come quell'ombra che, «di qua e di là continuamente», è parte di Adriano Meis.¹² Penso, evidentemente, a Fernando Pessoa, il poeta che aveva dentro di sé tanti altri poeti, e che non ha mai conosciuto, di persona, Pirandello, nonostante il suo soggiorno in Portogallo del '31. Ci sono ragioni di fondo, dunque, da interrogarci su questo dialogo, nel piano critico. Ma c'è uno scrittore di frontiera tra Italia e Portogallo, oltre che traduttore e critico di Fernando Pessoa, che scelse questo stesso tema in quanto argomento del già riferito «dialogo mancato», *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*.¹³ Antonio Tabucchi mette in scena l'attore _ Fernando Pessoa che rappresenta il suo dramma in un ospedale psichiatrico e che cerca di parlare al telefono con Luigi Pirandello. Da una lettura di questo testo, in chiave comparativa, considerando, in quanto punto di riferimento, il romanzo del Nostro, risultano chiaramente possibili punti di paragone con *Il fu Mattia Pascal*, accanto a incontri «mancati», a vuoti che sdoppiano, mimeticamente, attraverso la finzione letteraria _ e qui avanzo già le mie conclusioni _ quell'assenza di una folta ricezione creativa dell'opera nel panorama narrativo del Novecento portoghese.

Il parallelo tra i due testi viene subito suggerito dall'attacco del dialogo mancato. Appena entrato in scena, anche il protagonista esplicita il suo nome, stimolando, al tempo stesso, la cooperazione del pubblico:¹⁴

ATTORE

Eccomi, sono Pessoa, o così mi hanno detto di essere, diciamo che sono un attore e sono venuto per divertirvi, oppure, se più vi piace, sono Pessoa che finge di essere un attore che stasera interpreta Fernando Pessoa.

CORO

Vogliamo il tuo nome, il tuo nome completo!

ATTORE

Fernando António Nogueira Pessoa, nato a Lisbona nel Milleottocentottantotto, il tredici di giugno, festa della città.¹⁵

Nel *Fu Mattia Pascal*, l'enunciato del nome serve da spunto a una riflessione di Mattia nei riguardi di se stesso e dell'atto di enunciazione, dove si riflette la concettualizzazione che Pirandello, qualche anno dopo, dedicherà all'umorismo. Con Tabucchi, la dualità tra vita e rappresentazione, tra piano letterario e metaletterario, abbozza, dall'inizio, la trama dove s'intrecciano strettamente tre temi fondamentali di quella poetica, mondo dell'oltre, pazzia e finzione.¹⁶

La presenza dell'aldilà, quel «brivido d'apparizioni e di morte, altamente poetico, perché quelle apparizioni sono legate agli oggetti più consueti e quotidiani o all'effetto particolare della luce»,¹⁷ traversa tutta l'atmosfera de *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*. La didascalia iniziale descrive uno spazio ampio, in un ospedale psichiatrico, dove poi si accumulano inferriate e pazienti in pigiama grigio. Il protagonista, accompagnato da un cieco, appende il ritratto di una donna dalla figura rivolta verso il muro. La conversazione telefonica con Pirandello prende spunto dal preannuncio della morte dell'attore _ Fernando Pessoa _ quell'anno stesso, il '35, a seconda dell'oroscopo che si era fatto; a ciò Pirandello risponde prontamente con la notizia della sua, nel '36. I limiti tra materia e spirito, tra vita e morte, si appiattiscono, in un'atmosfera dove, come nella casa di Anselmo Paleari, i più comuni oggetti creano un effetto di stranezza.

Michel Foucault osservò che il folle è quello che vive la sua interiorità come se fosse un altro. «Forestiere della vita, Adriano Meis». ¹⁸ Nella nota introduttoria che precede il dialogo mancato,

Tabucchi ricorda una delle ultime lettere inviate dal poeta Fernando Pessoa alla sua fidanzata, Ofélia Queirós, nella quale le confida l'intenzione di fare una cura in una clinica psichiatrica di Cascais.¹⁹ Infatti, il protagonista de *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* si trova in pena, dai tanti "altri" che lo abitano, in una costante esitazione tra nessuno e troppi, lui, "Pessoa", poeta dell'eteronimia²⁰:

ATTORE
[...]
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.²¹

L'effetto di "straniamento" deriva, dunque, per Mattia e per l'attore-Fernando Pessoa da una stessa impressione di molteplicità che corrode la persona, nonché il personaggio che per forza è diventato, e che, al tempo stesso, infrange le regole istituite della razionalità. Incapace di spiegare cosa sia l'amore, al protagonista del dialogo mancato non resta che dire «solo dei versi del poeta che [sta] interpretando»,²² o rimandare all'immagine femminile rivolta verso il muro. A sua volta, nel *Fu Mattia Pascal* è la molteplicità che si stende tra frattura interiore e sguardo dell'altro, biblioteca e cimitero, Mattia Pascal e Adriano Meis, vita e messinscena suicida, ad allontanare il personaggio dalla possibilità di amare una donna, rubandogli libertà e stabilità.

L'insufficienza delle norme di razionalità e di convivialità porta a galla, in entrambi i casi, quell'inquietudine propria della frammentarietà moderna, per cui l'identità si caratterizza in quanto differenza, attraverso un processo di decentramento. Universo dell'aldilà e pazzia sfociano, dunque, attraverso percorsi paralleli, nella finzione letteraria.

Il romanzo di Pirandello contiene, nelle sue prime pagine, un patto di lettura attraverso il quale si statuisce che il testo racconta, in prima persona, la storia di Mattia, il cui nome non appare però sulla copertina come autore del libro, ma come titolo, preceduto dall'indicazione "fu". Non essendoci una coincidenza tra piano dell'enunciazione e dell'enunciato, giacché l'autore è Luigi Pirandello e il responsabile per l'enunciato è il narratore-personaggio Mattia Pascal, rimane aperta la via della simulazione. La maglia diventa, però, ancora più complessa, dal titolo, "fu", benché dalla posteriore *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, là dove l'autore sostiene non soltanto la verosimiglianza, ma anche la verità del racconto, sovrapponendo, in tal modo, enunciato e enunciazione, piani che sembravano disgiunti. Questo effetto di stordimento corrisponde al processo di finzione letteraria.

A sua volta, l'attore che dice di chiamarsi Fernando António Nogueira Pessoa, nato a Lisbona nel 1888, e che rappresenta sul palcoscenico temi, conflitti e atteggiamenti propri dello spazio letterario del poeta Fernando Pessoa, si trova in bilico tra personaggio di un dramma, poeta, ed entità anagrafica. Anzi, la sua tragedia consiste nel non sapere se il testo che dice sia una commedia o un dramma, per cui recita a soggetto entrambi, senza copione. Pessoa-*"Persona"*, che non ha mai incontrato Pirandello di persona, ci fa vedere «i difetti della *maschera*, finché non si scopre *nuda*»:²³

Ma cosa mi legga a voi
se non la venale finzione di essere qui
a pagamento, a fingere
di avere emozioni per il vostro diletto?
Fingere, sempre fingere,
così è stata tutta la mia vita,
ed era quasi bello se ci credevo davvero.²⁴

La finzione diventa, perciò, una modalità di rappresentazione che sdoppia l'assurdità oppressiva che imprigiona Mattia a Torino o nella metropoli romana e che imprigiona l'attore-Fernando Pessoa sul palcoscenico di un ospedale psichiatrico, tutti e due frantumati in una molteplicità menzognera. Custodisce quegli spacchi, quei vuoti incolmabili, esibiti dal linguaggio che la traduce. Il nome assunto all'apertura del *Fu Mattia Pascal* e di *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* funge dunque da ponte di collegamento

tra l'io e il mondo sotto il quale si apre l'abisso dell'identità. Con una differenza non trascurabile: se il romanzo di Pirandello si chiude con un nuovo rimando al nome, «Io sono il fu Mattia Pascal»,²⁵ invece, il dialogo di Tabucchi finisce in quanto mancato, con quello stesso vuoto comunicativo che non può essere riempito. Alla fin fine, l'attore-Fernando Pessoa e Pirandello che parla al telefono si dicono «addio» e si danno appuntamento aldilà, a un "dopo".²⁶ Fernando Pessoa e Pirandello, entità anagrafiche o personalità letterarie, non si sono mai incontrati, e la finzione di *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* lavora questo gioco del rovescio.

Nell'opera letteraria di Fernando Pessoa, «poeta dell'ora assurda», l'impossibilità di sentire è inerente e partecipa all'intimità del soggetto e al suo cerchio.²⁷ Tabucchi la traduce finemente, quando un personaggio di quel coro, che non fa altro che ripetere le parole del protagonista come un basso continuo, si ribella davanti all'apologia di una vita plurale:

(Si alza un personaggio del coro. Con furia:)

PERSONAGGIO

Per questo ci hanno rinchiusi,
perché ci siamo dispersi, e tu stasera
sei stato mandato per aiutarci.

CORO

E tu stasera
sei stato mandato per aiutarci.

ATTORE (Smarrito)

Io?

Quest'uomo meschino
che finge per pochi denari [...]»²⁸

L'attore che non riesce a parlare con Pirandello non è in grado di avere sentimenti, e finge, e la finzione è molteplice, e si sdoppia in voci che intervengono in un dialogo mancato, in quanto riconducibili a una stessa voce irrisolta. Al contrario, l'impossibilità di amare non è tanto, per Mattia, barriera sensoriale intima, e già ai tempi della sua gioventù ligure, quanto, poi, divieto sociale di uno che non possiede un'identità civile. Per cui l'uno torna indietro a Mirago, dove riprende il suo posto in biblioteca, l'altro assiste allo spegnimento delle luci e si inoltra nel buio.

Mattia Pascal, Adriano Meis, sono nomi assunti in successive fasi temporali di un'esistenza. Invece, in quel mondo plurale dell'attore-Fernando Pessoa convive una molteplicità di nomi, in simultaneo, che lo fanno diventare, al tempo stesso, «nessuno, eppure troppi». Pirandello incomincia da un piano nominativo di alterità, «Io mi chiamo Mattia Pascal»,²⁹ per chiudere il suo testo con l'attribuzione, al suo personaggio, di una condizione ontologica caratterizzata da una paradossale dualità di agganciamento temporale, «Io sono il fu Mattia Pascal»,³⁰ dove approda il filo narrativo del testo. Con Tabucchi, l'attore-Fernando Pessoa rappresenta, dall'inizio, entrambe le situazioni, essenza ed effetto di alterità, «Eccomi, sono Pessoa, o così / mi hanno detto di essere». ³¹ Lo sdoppiamento del personaggio pirandelliano si svolge e si evolve nella catena del tempo, che è narrativa, mentre il dialogo di Tabucchi diventa monologo, in quanto si dilaga sull'approfondimento di una interiorità che, attraverso la finzione di diverse voci, riconduce, alla fine, al buio dell'io.

Queste brevi considerazioni ci conducono a due note conclusive, una che riguarda l'opera di Tabucchi, l'altra il panorama della ricezione del *Fu Mattia Pascal* nella letteratura portoghese del Novecento.

Nel testo di Tabucchi *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, l'autore riprende in chiave postmoderna i temi della frammentazione, della molteplicità e del rapporto tra interiorità ed esteriorità, oggettualità e finzione. Queste sono, comunque, questioni che la modernità si era già messa, ma che dalla sua deriva sono state confinate a un posto secondario. Il suo postmodernismo, al quale a buon titolo si potrebbe applicare la concezione di Boaventura Sousa Santos, «postmodernismo di opposizione»,³² piuttosto che operare una rottura radicale con il Moderno, riprende quello spazio *déplacé* del Moderno per proiettarlo in una rinnovata dimensione. Ciò che gli permette di operare una lettura trasversale che da Pessoa e dal Novecento portoghese possa attingere a Pirandello e al *Fu Mattia Pascal*. Anche qui lo scrittore si intreccia con il critico che interpretò Fernando Pessoa e i suoi eteronimi come *déplacés*.³³

Per quanto riguarda la ricezione del *Fu Mattia Pascal*, l'impossibilità che chiude il dialogo mancato per schiuderlo sull'interiorità potrà essere interpretata come metafora di quella stessa ricerca dell'identità tra la frantumazione moderna in senso interiore, che è ca-

ratteristica di Fernando Pessoa e della generazione della prima avanguardia del secolo.³⁴ Si tratta sempre di un atteggiamento centripeto, che punta le sue luci su un io dotato di una forza di eccezione. Lo stesso Fernando Pessoa, in una celebre lettera indirizzata ad Adolfo Casais Monteiro considera il fatto che lui sia essenzialmente un poeta drammatico la migliore chiave per interpretare l'eteronimia.³⁵ A questo movimento centripeto serve da contrappunto differenziale quel versante del racconto che, nel *Fu Mattia Pascal*, articola il piano gregario della convivialità. Se la prolungata stagione simbolista e la superficiale penetrazione del futurismo nel tessuto letterario portoghese non avranno propiziato il pieno incontro tra quei due movimenti, centripeto e centrifugo, gli echi di questa situazione risuoneranno nelle successive correnti letterarie che traversano il secolo.

The wish to talk with Signor Pirandello is then frustrated. We never listen to his voice. The connection carries an absence full of drama, the absence of *Il fu Mattia Pascal* from the horizon of the portuguese active reception. I am quite sure, then, that fu Mattia Pascal was calling. (da tradurre???)

¹ La ricezione di Pirandello in Portogallo non è stata studiata che sul piano teatrale. Cfr. L.F. REBELLO, *Pirandello e o teatro português*, in "Estudos Italianos em Portugal", 48-49-50 (1985-86-87), pp. 143-158; ID., *De algum teatro italiano em Portugal*, in "Estudos Italianos em Portugal", 51-52-53 (1988-89-90), pp. 87-97. Nel sito www.fl.pt/CET-base/ del "Centro de Estudos Teatrais" dell'università di Lisbona si trovano molte informazioni sulle sue rappresentazioni in Portogallo.

² Furono anche rappresentati *Gl'Innamorati* di Goldoni, *La figlia di Iorio* di D'Annunzio e *La vena d'oro* di Guglielmo Zorzi.

³ La rappresentazione del dramma, in lingua portoghese, fu vietata nel periodo successivo dalla censura imposta dal regime dittatoriale (v. *infra*). Nel 1959, ne fu dato il permesso al Teatro-Estúdio do Salitre, attivo dal 1946 nella sede dell'Istituto Italiano di Cultura in Portogallo, dove furono presentati molti spettacoli di teatro italiano, con rilievo per Pirandello. L'iniziativa partì dal suo direttore, Gino Saviotti, che tradusse il testo, *Seis personagens à procura de autor*. Fu rappresentato dal Teatro Sempre, interpreti Carmen Dolores, Rogério Paulo e Samwell Dinis. *Sei personaggi* non è tornato comunque ai palcoscenici portoghesi che all'indomani della rivolta del 1974, in versione francese, *Six personages en quête d'auteur*, allestita dalla "Galas Karsenty-Herbert".

⁴ António Ferro diresse, tra il 1933 e il 1949, il Secretariado da Propaganda Nacional, organo statale di un programma di persuasione culturale [cfr. L. REIS TORRAL, "Literatura oficial" no Estado Novo. Os prémios literários SPN/SNI, in "Revista de História das Ideias", 20 (1999), pp. 401-420]. Assegnò premi letterari che contemplavano opere stra-

niere sul Portogallo ("Prémio Camões"), sull'oltremare ("Pero Vaz de Caminha"), di storia ("Alexandre Herculano"), teatro ("Gil Vicente") e letteratura infantile ("Maria Amália Vaz de Carvalho"). Il confronto tra i criteri che orientavano l'attribuzione dei premi letterari per il teatro [cfr. S. NETO, *Para o estudo da "Estética oficial" do Estado Novo. Os prémios de teatro "Gil Vicente" do SPN/SNI (1935-1949)*, in "Estudos do Século XX", 1 (2001), pp.117-155] e l'interesse di António Ferro per Pirandello non potrà essere interpretato che in funzione della simpatia culturale di Ferro nei riguardi del movimento moderno e della civiltà italiana, una posizione considerata troppo audace dagli strati più conservatori dell'"Estado Novo" (cfr. J.A. BANDEIRINHA, *Quinas vivas*, FAUP Publicações, Porto 1993). Si possono trovare molte informazioni sistematizzate sulla storia e la cultura di questo periodo nel *Dicionário do Estado Novo*, direcção de Fernando Rosas / J. M. Brandão de Brito, s. l., Círculo de Leitores, editore città 1996, 2 v.

⁵ Fu messa in scena dalla "Companhia Rey Colaço - Robles Monteiro" e interpretata da attori rinomati, Amélia Rey-Colaço e Samwell Dinis.

⁶ La prima edizione è del 1988: A. TABUCCHI, *I dialoghi mancati. Il signor Pirandello è desiderato al telefono. Il tempo stringe*, Feltrinelli, Milano. Si cita dall'edizione del 1999.

⁷ *Ibi*, p. 18.

⁸ *Ibi*, pp 35-36, passaggio ripreso a p. 37

⁹ Sul frontespizio, si legge LUIGI PIRANDELLO (Prémio Nobel), *O falecido Matias Pascal. Romance*, tradução de José Marinho, Inquérito, Lisboa 1945. Non c'è qualsiasi nota introduttoria, e la serie nella quale si include, "Os Melhores Romances dos Melhores Romancistas", ha intenti di divulgazione.

¹⁰ L. PIRANDELLO, *O falecido Mattia Pascal*, tradução de Carmen González, Ulisseia, Lisboa 1974. Si ricordi, inoltre, la traduzione pubblicata in Brasile, L. PIRANDELLO, *O finado Matias Pascal*, tradução de Helena Parente Cunha, estudo introdutivo de Mario Apollonio, ilustrações de Lila De Nobili, Opera Mundi, Rio de Janeiro 1970 (Biblioteca dos Prémios Nobel da Literatura patrocinada pela Academia Sueca e pela Fundação Nobel).

¹¹ V. n. 3. Per quanto riguarda le traduzioni di narrativa pubblicate intorno agli anni quaranta, si ricordino, *Contos* de Pirandello, selecção e tradução de Graziella Saviotti Molinari, Gleba, Lisboa 1947 (Colecção Contos e novelas, n. 27), un'antologia di racconti preceduta da una nota di Gino Saviotti, *Vida e obra de Luigi Pirandello (1867-1936)*, pp. VII-XII; L. PIRANDELLO (Prémio Nobel), *A armadilha, contos*, traduzido por Eduardo Faria e Vincenzo Spinelli, Portugália, Porto 1946 (Colecção Fénix, dirigida por Lorenzo di Poppa, n. 2), un'altra antologia di racconti, preceduta da due note, la prima di L. DI POPPA, *Razões da coleção*, pp. 7-9, la seconda di V. SPINELLI, *Luigi Pirandello*, pp. 11-15; L. PIRANDELLO, *Pensão vitalícia, novela*, tradução revista por Manuel do Nascimento, Fomento de Publicações, Lda. Lisboa s.d. (Mosaico, Pequena antologia de obras-primas, direcção literária de Manuel do Nascimento), preceduta da una breve presentazione di Pirandello, senza titolo e non firmata, pp. 5-6.

¹² Cito da L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Einaudi, Torino 1993, 11, p. 151.

¹³ Se l'opera letteraria di Antonio Tabucchi si svolge a cavallo tra le due culture, lo scrittore, nato a Vecchiano nel 1943, possiede, dal 2004, anche nazionalità portoghese.

¹⁴ L'esplicitazione del nome del protagonista sarà ripresa, lungo il testo, con funzione fatica, nel tentativo di stabilire un contatto telefonico con Pirandello; cfr. *Dialoghi*, pp. 40 e 43.

¹⁵ A. TABUCCHI, *I dialoghi mancati...*, p. 16.

¹⁶ Un legame che rinvia all'opera del poeta Fernando Pessoa, e che Tabucchi sintetizzò in una pagina del suo volume *Pessoana mínima. Escritos sobre Fernando Pessoa: «Mas a loucura, aparentemente, circula também na sua obra. E não tanto pelos mer-*

gulhos no esoterismo, pelo hermetismo quase nigromântico de algumas poesias ortónimas, quanto pela realidade externa, pela estrutura de uma obra que se apoia sobre personagens tão autónomas, tão diferentes, tão contrastantes por vezes. Sem contar com a meticulosidade obsessiva com que lhes é dada vida, cada uma planeada nos seus dados de registo civil, nas suas características somáticas, na sua índole, nos seus tiques, nas suas preferências» (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1984, p. 23). Si tenga presente però che, benché ci siano certi aspetti per cui il poeta Fernando Pessoa, in quanto tale, e l'attore-Fernando Pessoa del dialogo di Tabucchi si corrispondano, non si può stabilire un parallelo diretto tra le due entità. Il personaggio letterario concentra in sé un processo di sdoppiamento che nell'opera di Pessoa si traduce attraverso la complessità dell'eteronimia.

¹⁷ G. MACCHIA, *Luigi Pirandello*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, 9. *Il Novecento*, Garzanti, Milano 1969, p. 454, poi in ID., *La caduta della luna*, Mondadori, Milano 1973, 1995, e in *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981, 1992.

¹⁸ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, 9, p. 116.

¹⁹ Cfr. le lettere del 15-10-1920, del 29-9-1929 e del 9-10-1929, che si possono leggere in F. PESSOA, *Cartas de amor*, organização, posfácio e notas David Mourão-Ferreira, preâmbulo e estabelecimento do texto Maria da Graça Queiroz, Nova Ática, Lisboa 2001, n. 35, p. 127; n. 43, pp. 149-150; e n. 46, p. 155. Le due prime furono antologizzate da Antonio Tabucchi in *Pessoana mínima*, pp. 131-133.

²⁰ Tabucchi fa un gioco di parole tra “nessuno” e il nome “Pessoa”, dal latino “persona”, maschera o personaggio, da dove proviene il francese “personne”, nel senso, tra l'altro, di “nessuno”. Parallellamente, Adriano Meis si pensa, senza eroismo ulisseo, in quanto “nessuno” («Chi ero io? Nessuno! Non esistevio io, per legge», *Il fu Mattia Pascal*, 15, p. 217), quel pronome che poi, come si sa, entrerà a far parte del titolo, *Uno, nessuno e centomila*.

²¹ A. TABUCCHI, *I dialoghi mancati...*, p. 32.

²² *Ibi*, p. 21.

²³ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, *Avvertenza*, p. 288.

²⁴ A. TABUCCHI, *I dialoghi mancati...*, p. 23.

²⁵ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, 18, p. 280.

²⁶ A. TABUCCHI, *I dialoghi mancati...*, p. 44.

²⁷ *Fernando Pessoa poeta da hora absurda* è il titolo di un saggio fondamentale, dove Mário Sacramento dimostrò l'assurdità della genesi di un'opera suppostamente scritta dai personaggi e non dall'autore (Vega, Lisboa 1985³). Questa linea di ricerca fu sviluppata da Jacinto do Prado Coelho (*Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, Verbo, Lisboa s.d., 11ª ed.) e da Eduardo Lourenço (*Fernando rei da nossa Baviera*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 1986, 1993, in particolare, *Pessoa, ou le moi comme fiction*, pp. 35-43), che interpretarono il significato dell'eteronimia nell'opera di Pessoa in quanto tentativo, mai riuscito, di riempire quella barriera sensitiva che lo allontana dal mondo. È sintomatico che Antonio Tabucchi concepisca la sua interpretazione critica dell'eteronimia a partire dall'intersezione con l'esperienza biografica di Pessoa, in confronto con il gioco del rovescio contenuto nel dialogo mancato: «Finalmente, no fatídico dia de Março de 1914, o parto do primeiro heterónimo, e em seguida a multidão fictícia. Ou [...] a terapia da solidão. Solidão de um homem que se reflectirá, por sua vez, na imagem especular de três homens sós. Na ficha biográfica de Caeiro, Campos e Reis, redigida com tanta minúcia, não existe, de facto, qualquer espécie de companhia, familiar ou sentimental. E não só: também eles, como o seu pai, são 'déplacés', marginais. [...] E a partir do momento em que a solidão se torna tripla, toda e qualquer valência fica saturada _ a partir daí, Fernando Pessoa torna-se um circuito fechado, um sistema autosuficiente» (*Pessoana mínima*, p. 29).

²⁸ A. TABUCCHI, *I dialoghi mancati...*, pp. 32-33.

²⁹ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, 1, p. 3.

³⁰ *Ibi*, 18, p. 280.

³¹ A. TABUCCHI, *I dialoghi mancati...*, p. 16.

³² «Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e outro», conferença di apertura del VII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra, 16-18 settembre 2004, che si può leggere a www.ces.uc.pt/misc/Do_pos-moderno_ao_pos-colonial.pdf.

³³ V. *supra*, n. 17.

³⁴ La valorizzazione della lirica non andrà concepita che a livello di modo. L'esempio del Sá Carneiro narratore ci ha mostrato come anche la narrazione si addentri nei labirinti dell'io.

³⁵ «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 nada serve que toque _ sou um histórico-neurasténico com a predominância do elemento histórico 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 no que pode interessá-lo» (lettera del 11-12-1931, F. Pessoa, *Páginas de doutrina estética*, selecção, prefácio e notas de Jorge de Sena, Inquérito, Lisboa s.d., 2ª ed., p. 177).