

Gala XI

 FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

Talbot Cochi

Gala
SSIA

Tabou
Cochi



4

Introdução

Introduzione

Maria José de Lancastre

7

Lectio Magistralis

Três desassossegos de Antonio Tabucchi: a pátria, a política, o tempo

Lectio Magistralis

Tre inquietudini di Antonio Tabucchi: la patria, la politica, il tempo

Salvatore Settis

33

A Nebulosa do Tempo. Metafísica e História na obra de Tabucchi

La Nebulosa del Tempo. Metafisica e Storia nell'opera di Tabucchi

Eduardo Lourenço

Guilherme d'Oliveira Martins

Paolo Flores d'Arcais

Remo Bodei

72

Estrelas variáveis.

À descoberta de novas vias hermenêuticas

Stelle variabili.

Alla scoperta di nuove vie ermeneutiche

Anna Dolfi

Clelia Bettini

Eleonora Conti

Flavia Brizio-Skov

Giovanni Palmieri

Giulio Ferroni

José Sasportes

Paolo Mauri

Perle Abbrugiati

Thea Rimini

214

Cruzeiro do Sul. Portugal na obra de Tabucchi

Cruzeiro do Sul. Il Portogallo nell'opera di Tabucchi

António Mega Ferreira

Gustavo Rubim

Nuno Júdice

Rita Marnoto

Roberto Francavilla

Timothy Basi

265

Outros observatórios.

Os tradutores de Tabucchi

Altri osservatori.

I traduttori di Tabucchi

Carlos Gumpert

Tadahiko Wada

281

Notas biográficas

Note biografiche

294

Índice

Indice

296

Ficha técnica

Scheda tecnica

Galáxia Tabucchi

**Maria José de Lancastre
Comissária**

Este livro digital acolhe o conjunto de intervenções apresentadas no colóquio internacional «Galáxia Tabucchi», que teve lugar em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, a 9 e 10 de Abril de 2018.

A ideia deste colóquio, partilhada com Clelia Bettini, surgiu em 2016, na sequência das iniciativas que ocorreram em Tóquio, Paris e Bruxelas, depois da morte de Antonio Tabucchi em Março de 2012. E se a primitiva intenção era a de trazer à segunda pátria do escritor alguns dos maiores especialistas tabucchianos, para ficarem a conhecer melhor uma realidade geográfica e humana, tão importante para a sensibilidade e a escrita do autor, pretendia-se também que essa presença internacional viesse estimular os leitores e os estudiosos portugueses a participar activamente na descodificação e exegese da sua obra.

Enriquecem este volume os ensaios de Anna Dolfi, Clelia Bettini e Carlos Gumpert, que, embora tenham sido elaborados posteriormente, resultaram dos estímulos e da troca de ideias que caracterizaram aqueles dias, e por essa razão, e pelo seu valor científico, têm aqui cabimento.

«Galáxia Tabucchi». Porquê este título? Porque desde sempre os astros exerceram sobre Antonio Tabucchi uma grande atracção e estão muito presentes na sua obra e nas suas reflexões sobre o mundo e sobre a vida. E porque era necessário encontrar uma metáfora luminosa, suficientemente ampla para abranger a complexidade do universo tabucchiano. A escolha revelou-se acertada também do ponto de vista pragmático, pois a ideia inicial do colóquio espraiou-se em várias outras interessantes iniciativas.

* * *

Se para Tabucchi o encontro e a relação com Portugal foram decisivos para a sua vida e para a sua obra, para os leitores portugueses, desde

Galassia Tabucchi

**Maria José de Lancastre
Comissario**

Questo volume digitale raccoglie gli interventi presentati nell'ambito del colloquio internazionale *Galassia Tabucchi*, tenutosi a Lisbona presso la Fundação Calouste Gulbenkian, il 9 e 10 aprile 2018.

L'idea di questo colloquio, condivisa con Clelia Bettini, è nata nel 2016, subito dopo le iniziative svoltesi a Tokyo, Parigi e Bruxelles, dopo la morte di Antonio Tabucchi, avvenuta nel marzo del 2012. E se l'intenzione originaria era quella di portare nella seconda patria dello scrittore alcuni dei maggiori specialisti tabucchiani, perché potessero conoscere meglio una realtà geografica e umana che è stata tanto importante per la sensibilità e la scrittura di Tabucchi, si voleva anche che tale presenza internazionale venisse a stimolare i lettori e gli studiosi portoghesi ad essere parte attiva nella decodificazione e nell'esegesi della sua opera.

Arricchiscono il volume i saggi di Anna Dolfi, Clelia Bettini e Carlos Gumpert che, sebbene siano stati scritti in una fase successiva, sono frutto degli stimoli e dello scambio di idee che hanno caratterizzato quei giorni e che, proprio per questo, oltre che per il loro valore scientifico, trovano qui la loro sede naturale.

Galassia Tabucchi. Perché questo titolo? Perché gli astri hanno sempre esercitato su Antonio Tabucchi una grande attrazione e sono molto presenti all'interno della sua opera, così come nelle sue riflessioni sul mondo e sulla vita. E perché si rendeva necessario trovare una metafora luminosa, sufficientemente estesa per poter contenere la complessità dell'universo tabucchiano. E la scelta si è rivelata corretta, anche da un punto di vista pragmatico, dato che l'idea iniziale di un colloquio si è poi diramata in una serie di altre interessanti iniziative.

* * *

Se l'incontro e il rapporto di Tabucchi col Portogallo sono stati decisivi per la sua vita e la sua opera, anche per i lettori portoghesi, fin da subito, da

que aqui foi editado pela primeira vez um livro dele (*O Jogo do Reverso*, 1984), a sua voz «tornou-se inconfundível», como escreveu então José Cardoso Pires, que disse ainda: «esta voz tão singular e tão trabalhada por séculos de livros e viagens basta lê-la uma vez para ficar a perdurar dentro de nós».

É no prólogo de *Requiem*, o livro que ele escreveu em português e que, nas muitas línguas em que se publicou, foi sempre traduzido a partir do português, que Tabucchi exprime o sentimento que o liga a Portugal: «[...] um país que eu adoptei e que também me adoptou, uma gente que gostou de mim e de quem eu também gostei». E os primeiros a adoptarem-no foram sem dúvida os escritores, os seus pares. Esses escritores, que então viviam sob a ditadura salazarista, ao enfrentarem o Poder com a arma da escrita e da cultura, ao minarem-no com a sátira e a irreverência, ao retratarem-no com lucidez e inteligência, foram para ele exemplo e lição de resistência à injustiça e à opressão. Muitos anos depois, no seu próprio país, numa situação de democracia, mas de democracia ameaçada, Antonio Tabucchi escolheu não ficar calado e utilizar por seu turno aquelas armas, na lembrança talvez daquela lição colhida aqui em Portugal, na sua juventude.

* * *

Ao colóquio, que reuniu, em diferentes sessões temáticas, filósofos, críticos, escritores e tradutores, empenhados em abrir novos caminhos hermenêuticos para a análise e a compreensão da obra de Tabucchi, somaram-se outras belas iniciativas, complementares: a exposição «Tabucchi e Portugal», sob a direcção de Jorge Lopes, em que se mostrou pela primeira vez um vasto material iconográfico que documenta a relação contínua e estimulante que a partir dos anos 60 o autor manteve com Portugal e com os artistas e escritores portugueses (de salientar a arrojada solução gráfica que o *atelier* Silvadesigners encontrou para cobrir uma parede inteira de 25 m² com a reprodução e ampliação de um número ingente de capas e páginas de jornais e revistas portuguesas com fotografias do autor e significativas entrevistas conduzidas pelos mais importantes jornalistas portugueses); a projecção em circuito fechado de vídeos com duas longas entrevistas televisivas ao escritor por Maria João Seixas e António Mega Ferreira em 1994 e 1997; a exibição

quando è uscito il primo dei suoi libri pubblicati in Portogallo (la traduzione de *Il gioco del rovescio*, nel 1984), la sua voce «è divenuta inconfondibile», come scrisse all'epoca lo scrittore José Cardoso Pires, aggiungendo: «questa voce così singolare e così lavorata da secoli di libri e viaggi basta leggerla una volta perché continui a perdurare dentro di noi».

È nel prologo dell'edizione originale di *Requiem*, libro scritto in portoghese e che, nelle molte lingue in cui è stato pubblicato, è sempre stato tradotto dal portoghese, che Tabucchi esprime il sentimento che lo lega al Portogallo: «[...] un paese che io ho adottato e che mi ha adottato a sua volta, un popolo che si è affezionato a me e a cui anche io mi sono affezionato». E i primi ad adottarlo furono senza dubbio gli scrittori, i suoi simili. Quegli scrittori che all'epoca vivevano sotto la dittatura salazarista, affrontando il Potere con le armi della scrittura e della cultura, minandolo con la satira e l'irriverenza, ritraendolo con lucida intelligenza, furono per lui un esempio e un insegnamento di resistenza all'ingiustizia e all'oppressione. Molti anni dopo, nel suo stesso paese, in un contesto democratico, ma di democrazia sotto minaccia, Antonio Tabucchi scelse di non restare in silenzio e di far ricorso a quelle stesse armi, forse grazie al ricordo di quell'insegnamento appreso nel Portogallo della sua giovinezza.

* * *

Al colloquio, che ha riunito in diverse sessioni tematiche filosofi, critici, scrittori e traduttori, impegnati ad aprire nuove piste ermeneutiche per l'analisi e la comprensione dell'opera di Tabucchi, si sono affiancate altre belle iniziative, in un certo senso complementari: la mostra *Tabucchi e Portugal*, con la direzione artistica di Jorge Lopes, che per la prima volta ha mostrato al pubblico un ampio materiale iconografico che documenta, a partire dagli anni sessanta, la relazione continua e stimolante che l'autore mantenne con il Portogallo e con gli artisti e gli scrittori portoghesi (vale la pena ricordare l'audace soluzione grafica dell'*atelier* Silvadesigners per il progetto di un'intera parete di 25 m², coperta con riproduzioni e ingrandimenti di un numero ingente di copertine e pagine di giornali e riviste portoghesi, con fotografie dell'autore e interviste significative firmate da alcuni importanti giornalisti portoghesi); la messa in onda a circuito chiuso di video con due lunghe interviste televisive realizzate da Maria João Seixas e António

Maria José de Lancastre

do filme *Requiem* (1998), realizado a partir da obra homónima por Alain Tanner, um dos cinco cineastas que adaptaram obras de Tabucchi ao cinema; a apresentação do documentário *Se di tutto resta un poco. Sulle tracce di Antonio Tabucchi* de Diego Perucci, que inclui intensos testemunhos daqueles que, por várias razões, privaram com o escritor: amigos, familiares, colegas e artistas que traçam dele um retrato vivo e emocionante; e por último, na escadaria da zona dos congressos da Fundação, leituras tabucchianas, em italiano e em português, por dois grandes actores: Fabrizio Gifuni, que leu, do livro *Sonhos de Sonhos*, os sonhos de Caravaggio, de Pessoa e de Freud, e Jorge Silva Melo, que leu, da colectânea *O Tempo Envelhece depressa*, o conto «Yo me enamoré del aire». Às leituras alter-naram-se as magníficas «paisagens sonoras» reveladas pelo saxofone de Carlos Martins e pelo contrabaixo de Carlos Barretto.

* * *

Renovo aqui os meus agradecimentos à Fundação Calouste Gulbenkian e em particular a quem esteve directamente envolvido nesta homenagem a Antonio Tabucchi: os administradores Guilherme d'Oliveira Martins e Teresa Patrício Gouveia; os directores do Programa Gulbenkian Cultura, Rui Vieira Nery e Maria Helena Melim Borges; e Joana Marçal Grilo, que coordenou a produção de todo o evento. Não é demais salientar a generosidade, a atenção e a imaginação que tornaram esta manifestação verdadeiramente significativa para os participantes.

Também exprimo, reconhecida, os meus agradecimentos às Instituições que deram o seu co-patrocinio a este evento, apoiando economicamente a vinda a Lisboa de vários dos participantes no colóquio: a Fundação Giangiacomo Feltrinelli de Milão, a Embaixada de Itália em Lisboa, o Instituto Italiano de Cultura e o Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Universidade Nova de Lisboa.

Mega Ferreira nel 1994 e nel 1997; la proiezione del film *Requiem* (1998), realizzato a partire dal libro omonimo da Alain Tanner, uno dei cinque registi che hanno adattato opere di Tabucchi per il cinema; la presentazione del documentario *Se di tutto resta un poco. Sulle tracce di Antonio Tabucchi* di Diego Perucci, che raccoglie le intense testimonianze di coloro che, per diverse ragioni, gli sono stati vicini: amici, familiari, colleghi e artisti che, con le loro parole, tracciano di lui un ritratto vivo e emozionante; e infine, sulla scalinata della zona congressi della Fondazione Gulbenkian, letture tabucchiane, in italiano e in portoghese, cui hanno prestato la voce due grandi attori: Fabrizio Gifuni ha letto, dai *Sogni di sogni*, i sogni di Caravaggio, di Fernando Pessoa e di Sigmund Freud, e Jorge Silva Melo ha letto il racconto *Yo me enamoré del aire*, da *Il tempo invecchia in fretta*. Alle letture si sono alternati i magnifici «paesaggi sonori», svelati dal sassofono di Carlos Martins e dal contrabbasso di Carlos Barretto.

* * *

Rinnovo qui i miei ringraziamenti alla Fondazione Calouste Gulbenkian e in particolare a coloro che hanno collaborato in prima persona alla realizzazione di questo omaggio a Antonio Tabucchi: gli amministratori Guilherme d'Oliveira Martins e Teresa Patrício Gouveia; i direttori del Programma Gulbenkian Cultura, Rui Vieira Nery e Maria Helena Melim Borges; e Joana Marçal Grilo, che ha coordinato l'intera produzione dell'evento: la loro generosità, la loro attenzione e la loro immaginazione hanno reso questa manifestazione veramente significativa per coloro che vi hanno preso parte.

Esprimo inoltre la mia riconoscenza alle Istituzioni che hanno dato il proprio co-patrocinio a questo evento, dando un contributo economico per la venuta a Lisbona di alcuni tra i partecipanti al colloquio: la Fondazione Giangiacomo Feltrinelli di Milano, l'Ambasciata d'Italia a Lisbona, l'Istituto Italiano di Cultura e l'Istituto de Estudos de Literatura e Tradição della Universidade Nova di Lisbona.

L'amore di Pedro. Tempo e transcendência

Rita Marnoto

1. Sem os povoados da Toscana por onde alastra insurreição anárquica e sonho, sem os frescos de San Marco, em passeios a Florença com o tio, ou sem a estação de Santa Maria Novella, à espera de Liuba, a obra de Antonio Tabucchi não seria a mesma. São lugares que constroem as páginas do escritor, num efeito de realidade que torna mais instigantes as vozes, as nuvens, as lágrimas e os rancores que neles se dizem, assim transformando esses mesmos lugares, bem conhecidos, em *loci* literários tabucchianos.

A sua obra também não seria a mesma sem a baía de Porto Pim, sem o cemitério dos Prazeres ou sem a clínica de Cascais donde Fernando Pessoa tenta falar ao telefone com Luigi Pirandello. Há que sublinhar, porém, que as formas e as imagens do horizonte antropológico português que a plasmam assumem características particularmente específicas, ao tocarem filões sustidos por tradições culturais arreigadas e profundas.

Mostra-o bem o conto «L'amore di Don Pedro», integrado no volume *I volatili del beato Angelico*, que saiu em 1987. Nesse conto, Antonio Tabucchi reescreve um dos mitos mais enraizados da cultura portuguesa, que tem na sua base um episódio histórico ocorrido no século XIV, e cuja tradição continua hoje bem viva: o mito de Pedro e Inês, também designado como mito inesiano. A densidade da sua infiltração, até à contemporaneidade, é explanada por Roberto Francavilla num ensaio recente, que significativamente intitula «Inês, fra storia e leggenda» (Francavilla 2017). «Topos medievale di grande impatto nell'immaginario popolare e nella costruzione dell'identità nazionale portoghese» (Francavilla 2017, p. 115), designa-o esse crítico, analisando o tratamento que dele fizeram Herberto Helder, Nuno Júdice e outros escritores portugueses da actualidade.

Um mito envolve um agregado de ideias e sentimentos que se vai cristalizando, ao mesmo tempo que os seus rizomas vão alastrando por entre motivos recorrentes, costumes ou modos gregários de sentir e de pensar. As suas potencialidades de significação localizada muito devem à disponibilidade para novas modelações que constantemente oferece. São reservadas, porém,

L'amore di Pedro. Tempo e trascendenza

Rita Marnoto

1. Senza i paesini della Toscana, dove si propaga l'insurrezione anarchica e il sogno; senza gli affreschi di San Marco, nelle passeggiate a Firenze con lo zio; oppure senza la stazione di Santa Maria Novella, in attesa di Liuba, l'opera di Antonio Tabucchi non sarebbe la stessa. Sono luoghi che costruiscono le pagine dello scrittore, in un effetto di realtà che rende più galvanizzanti le voci, le nuvole, le lacrime e i rancori che vi si narrano, trasformando così quegli stessi luoghi, ben noti, in *loci* letterari tabucchiani.

Allo stesso modo, la sua opera non sarebbe la stessa senza la baia di Porto Pim, senza il cimitero *dos Prazeres* o senza la clinica di Cascais dove Fernando Pessoa cerca di parlare al telefono con Luigi Pirandello. Va tuttavia sottolineato che le forme e le immagini dell'orizzonte antropologico portoghese che la plasmano assumono caratteristiche del tutto specifiche, toccando dei filoni che si poggiano su tradizioni culturali radicate e profonde.

Lo dimostra bene il racconto *L'amore di Don Pedro*, facente parte del volume *I volatili del Beato Angelico*, pubblicato nel 1987. In questo racconto Antonio Tabucchi riscrive uno dei miti culturali portoghesi più radicati, il quale ha alla base un fatto storico avvenuto nel sec. XIV, la cui tradizione è ancora oggi vivissima: il mito di Pedro e Inês, noto anche come mito «inesiano». La densità della sua infiltrazione fino in epoca contemporanea è dipanata da Roberto Francavilla in un saggio recente, che significativamente si intitola «Inês, fra storia e leggenda» (Francavilla 2017). «Topos medievale di grande impatto nell'immaginario popolare e nella costruzione dell'identità nazionale portoghese» (Francavilla 2017, 115), lo definisce il critico analizzando il trattamento che ne fecero Herberto Helder, Nuno Júdice e altri scrittori portoghesi nostri contemporanei.

Un mito chiama in causa un insieme di idee e sentimenti che man mano si cristallizza, mentre i suoi rizomi si spandono fra motivi ricorrenti, costumi o modi gregari di sentire e di pensare. Le sue potenzialità di significazione localizzata devono molto alla disponibilità con cui costantemente si sottopone a nuove modellature. Sono tuttavia riservate a coloro che sanno guardare

àqueles que sabem olhar o seu fundo e nele são capazes de penetrar, para a partir daí o reescreverem, renovando-o e revivificando-o como mito. Antonio Tabucchi é um deles, pela forma como selecciona, agrega e reescreve mitemas de raízes longínquas.

2. Para ilustrar o lastro do mito de Pedro e Inês, em Portugal e noutros países e culturas, bastará recordar os 2318 itens coligidos por Adrien Roïg em *Inesiana ou Bibliografia Geral sobre Inês de Castro*, num elenco que está longe de ser exaustivo (Roïg 1986)¹. As modalidades da sua difusão são variadíssimas e irradiantes, reparando-se por oito secções: bibliografia e história da literatura; história; poesia; camoniana; teatro; ópera e coreografia; ficção; viagens, iconografia, outros estudos e referências. Mais recentemente, a relativa bibliografia foi dilatada pelas páginas finais do ensaio dedicado por Maria Leonor Machado de Sousa a *Inês de Castro. Um Tema Português na Europa* (Sousa s. d.).

Anais, registos de arquivo e crónicas coevas são exactos (Menino & Costa 2019; Pimenta 2015). A 7 de Janeiro de 1355 Inês de Castro é degolada em Coimbra a mando do rei Afonso IV. Membro da família Castro, que detinha grande poder na Galiza e em Castela, a mãe de quatro filhos do príncipe herdeiro, Pedro, era sentida como uma ameaça à soberania portuguesa.

O relato é cruento e seco: «occidit rex alfonsus domnam agnetem colimbrie», «decolata fuit Doña Enes», regista o *Livro da Noa de Santa Cruz de Coimbra*, que remonta ao século XIV². Contudo, a fonte histórica mais antiga, datada de 5 de Agosto daquele mesmo ano de 1355, sintomaticamente intitulada *Pacto de Amnistia e Concórdia*, contém informação mais abundante. Prende-se, em particular, com os factos ocorridos depois de 7 de Janeiro. O príncipe Pedro levava a cabo uma série de desacatos no Norte do país, fazendo estragos que foram sanados por esse acordo entre o velho rei e o seu filho. O cronista Fernão Lopes, ao historiar a sublevação, consagrará, na *Crónica do Senhor Rei Dom Pedro*, a sua designação como «desvairos», palavra já usada no *Pacto* e também reiterada por Rui de Pina e por Acenheiro. Se o príncipe tinha sede de poder, a rebelião armada permitiu-lhe obter, do longevo pai, a delegação para governar sectores-chave do reino. O mito associou porém o seu «desvairo» ao estado de desespero em que o assassinio de Inês o afundara.

a fundo e penetrare in esso, per poi riscriverlo, rinnovandolo e dandogli nuova vita come mito. Antonio Tabucchi è uno di questi, per il modo in cui seleziona, aggrega e riscrive mitemi che hanno radici lontane.

2. Per illustrare la traccia del mito di Pedro e Inês, in Portogallo e in altri paesi e culture, basterà ricordare le 2318 voci raccolte da Adrien Roïg in *Inesiana ou bibliografia geral sobre Inês de Castro*, un elenco che è tuttavia lontano dal risultare esaustivo (Roïg 1986)¹. Le modalità della sua diffusione sono molto varie e sparse, e si dividono in otto sezioni: bibliografia e storia della letteratura; storia; poesia; studi su Luís de Camões; teatro; opera lirica e coreografia; narrativa; viaggi; iconografia; altri studi e riferimenti vari. Più di recente la bibliografia sulla materia si è arricchita delle pagine finali del saggio che Maria Leonor Machado de Sousa ha dedicato a *Inês de Castro. Um tema português na Europa* (Sousa s. d.).

Annali, archivi e cronache coeve sono precisi (Menino & Costa 2019; Pimenta 2015). Il 7 gennaio 1355 Inês de Castro viene decapitata, a Coimbra, su ordine del re Alfonso IV. Apparteneva alla famiglia Castro, che aveva grande potere in Galizia e in Castiglia, era madre di quattro figli del principe ereditario, Pedro, ed era considerata una minaccia alla sovranità portoghese.

Il racconto è cruento e secco: «occidit rex alfonsus domnam agnetem colimbrie», «decolata fuit Doña Enes», attesta il *Livro da Noa de Santa Cruz de Coimbra* («Libro dell’Ora Nona del Monastero di Santa Croce di Coimbra»), che risale al sec. XIV². Tuttavia la fonte storica più antica, datata 5 agosto di quel 1355, significativamente intitolata *Pacto de amnistia e concórdia*, contiene un maggior numero di informazioni. Ha a che vedere in particolare con i fatti avvenuti dopo il 7 gennaio. Il principe Pedro aveva provocato una serie di disordini nel nord del Paese, danni che furono risanati solo da quell’accordo tra il vecchio re e suo figlio. Con il cronista Fernão Lopes, che parla di questa rivolta nella sua *Crónica do Senhor Rei Dom Pedro*, passerà alla storia la sua definizione di «desvairos» (follie), parola già usata nel *Pacto* e ripetuta anche da Rui de Pina e Acenheiro. Se il principe aveva sete di potere, la ribellione armata gli permise di ottenere, dal longevo genitore, la delega a governare settori chiave del regno. Il mito associò però la sua «follia» allo stato di disperazione in cui l’assassinio di Inês lo aveva sprofondato.

Nesse mesmo *Pacto*, o príncipe assume solenemente alguns compromissos. A rogo de sua mãe, a rainha Beatriz, «Perdoava e perdoou pera sempre a todollos que cõ ElRey chegarom e se acercarom en sa conpanha ao tempo da morte da dicta dona Enes e aos outros que el auya e Razouava por culpados». Apesar de ter ficado escrito que Pedro perdoava e perdoou os assassinos de Inês, a tradição não os quis perdoar, fazendo do desesperado amante protagonista de perseguições e vinganças sobre eles cruelmente exercidas.

Quando, no século XVI, o episódio passa da crónica à poesia, é para plasmar espaços bastante inovadores do processo dinâmico de evolução literária, o que ilustra a atractividade do seu tratamento. As primeiras obras que o modelam têm em comum a característica de assinalarem momentos inaugurais de novos géneros ou de novas formas literárias. Tanto as *Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Inês de Castro, que el-rei Dom Afonso, o quarto de Portugal, matou em Coimbra*, editadas no *Cancioneiro Geral* de 1516, como a *Carta que Henrique da Mota mandou a el-rei D. João o terceiro deste nome da cidade de Coimbra* (1528 ca.) se integram no filão das figuras além-túmulo. Este tipo de poesia, inspirada na *Commedia* de Dante e nos *Triumphs* de Petrarca, estava destinada, na Península Ibérica, a um êxito extraordinário. Além disso, as *Trovas* constituem um dos primeiros monólogos da literatura portuguesa, ao passo que a *Carta* é um exemplo prístino da combinação de prosa e verso, à maneira da *Vita nova* de Dante e da *Arcadia* de Sannazaro. Por sua vez, cabe à *Castro*, de António Ferreira, um papel essencial na modelação do mito, dada a mestria com que a força trágica do conflito é engrandecida por uma cadeia de contrapontos cénicos perfeitamente calibrados. A escolha do episódio de Pedro e Inês como matéria da primeira tragédia clássica renascentista da Península Ibérica ilustra bem o seu alcance antropológico e literário.

Nenhum dos citados autores se refere à coroação de Inês depois de morta. A sobreposição de uma extraordinária variedade de idiosincrasias fantasmagóricas, fortemente emocionais, ao relato essencial e conciso, fixado pelas crónicas, estava porém em acto. Terá sido Juan Timoneda, no *Romance de como el Rey de Portugal vengó la muerte de Isabel de Liar* (1573), a ficcionar a coroação de Inês como rainha, depois de morta. Inspirado pela ideia, o dramaturgo galego Jerónimo Bermúdez, tradutor da

Proprio in questo *Pacto* il principe si fa solennemente carico di alcuni impegni. Su richiesta di sua madre, la regina Beatrice, «Perdonava e perdonò per sempre tutti coloro che erano vicini a sua Maestà il Re al tempo della morte della citata donna Inês così come tutti gli altri che considerava colpevoli». Malgrado sia rimasto scritto che Pedro perdonava e perdonò gli assassini di Inês, la tradizione non li volle perdonare, facendo del disperato amante il protagonista di persecuzioni e vendette ai loro danni.

Quando, nel XVI secolo, l'episodio passa dalla cronaca alla poesia, serve a plasmare spazi piuttosto innovativi nel processo dinamico dell'evoluzione letteraria, prova evidente di quanto attraente fosse il suo trattamento. Le prime opere che lo modellano hanno in comune la caratteristica di segnare momenti inaugurali di nuovi generi o nuove forme letterarie. Sia le *Trovas que Garcia de Resende fez à morte de Dona Inês de Castro, que el-rei Dom Afonso, o quarto de Portugal, matou em Coimbra* («Strofe composte da Garcia de Resende alla morte di Donna Inês de Castro, che il re del Portogallo Don Alfonso IV uccise a Coimbra»), pubblicate nel *Cancioneiro geral* del 1516, sia la *Carta que Henrique da Mota mandou a el-rei D. João o terceiro deste nome da cidade de Coimbra* («Lettera che Henrique da Mota mandò al re Don Giovanni III dalla città di Coimbra», 1528 ca.) fanno parte del filone delle raffigurazioni oltretombali. Questo tipo di poesia, ispirato alla *Commedia* di Dante e ai *Triumphs* di Petrarca, era destinato ad avere, nella Penisola Iberica, un successo straordinario. Inoltre, le *Trovas* rappresentano uno dei primi monologhi della letteratura portoghese, mentre la *Carta* è un esempio pionieristico della combinazione di prosa e verso, alla maniera della *Vita nova* di Dante e dell'*Arcadia* di Sannazaro. A sua volta, tocca al dramma *Castro*, di António Ferreira, un ruolo essenziale nel plasmare il mito, data la maestria con cui la forza tragica del conflitto viene ingrandita da una catena di contrappunti scenici perfettamente calibrati. La scelta dell'episodio di Pedro e Inês come argomento della prima tragedia classica rinascimentale iberica illustra bene la sua portata antropologica e letteraria.

Nessuno degli autori citati si riferisce all'incoronazione di Inês dopo morta. La sovrapposizione di una straordinaria varietà di idiosincrasie fantasmagoriche, fortemente emotive, al racconto essenziale e conciso, fissato dalle cronache, era tuttavia in atto. Fu forse Juan Timoneda, nel

Castro de António Ferreira, fez dela tema da sua peça *Nise Laureada*. Pôs em cena a exumação do corpo de Inês, o seu casamento com Pedro e a sua coroação como rainha depois de morta. A ideia teve um certo sucesso, em particular em Espanha, devendo-se a Luis Vélez de Guevara uma das suas mais deslumbrantes dramatizações, no drama barroco *Reinar despues de morir* (Lisboa, 1652, ed. póstuma).

Um singular percurso faz desta peça um marco impreterível da associação do mito de Pedro e Inês a um outro mito (ou agregado de mitos), enraizado na cultura portuguesa, a mitologia da saudade, como a designa Eduardo Lourenço. Em *Reinar despues de morir* a ausência de Pedro é cantada por Inês com estes versos:

Saudade minha,
quando te veria
[...]

Para compreender melhor o alcance da referida associação, avancemos até inícios do século xx. Encontrava-se Justo Gómez Ocerín a preparar a edição crítica de *Reinar despues de morir*, quando escreveu a Carolina Michaëlis de Vasconcelos para lhe pedir informação sobre os ditos versos entoados por Inês. Gómez Ocerín, que foi diplomata, nunca veio a terminar tal edição. D. Carolina, essa, respondeu ao correspondente espanhol com um ensaio sobre a saudade que é também um marco para a interpretação do mito de Pedro e Inês: *A Saudade Portuguesa. Divagações Filológicas e Literar-Históricas em volta de Inês de Castro e do Cantar Velho 'Saudade Minha - ¿Quando Te Veria?'* (Vasconcelos 1922; 1.^a ed.: 1914).

Já intimamente ligada ao sentimento do tempo, a história dos dois amantes mais indelevelmente o ficou.

3. O tempo inscreve-se em «L'amore di Don Pedro» como elemento basilare quer da sua organização diegética, quer das suas proposições metadieéticas, conforme Antonio Tabucchi o frisa desde o primeiro momento.

A limpidez que caracteriza a narrativa exprime-se na incisividade com que é inicialmente enunciada uma sequência de *loci*, o que se adequa de modo muito eficaz à dimensão breve do conto. As poéticas clássicas prescreviam esse recurso da *inventio*, para dar credibilidade ao contado, conquistando o leitor desde o primeiro momento. Assim: *locus a persona* («Un uomo, una donna», «L'amore», p. 854³), *locus a re*

Romance de como el Rey de Portugal vengó la muerte de Isabel de Liar («Romance di come il Re del Portogallo vendicò la morte di Isabel de Liar, 1573), a narrare l'incoronazione a regina di Inês dopo morta. Ispirato da quell'idea, il drammaturgo gallego Jerónimo Bermúdez, traduttore della tragedia *Castro* di António Ferreira, ne fece il tema del suo dramma *Nise Laureada* («Ines incoronata»). Mise in scena l'esumazione del corpo di Inês, il suo matrimonio con Pedro e la sua incoronazione a regina da morta. L'idea ebbe un certo successo, in particolare in Spagna, dove a Luis Vélez de Guevara si deve una delle sue più stupefacenti drammatizzazioni nel dramma barocco *Reinar despues de morir* («Regnare dopo la morte», Lisbona, 1652, ed. postuma).

Un percorso singolare fa di questo dramma una pietra miliare dell'accostamento del mito di Pedro e Inês a un altro mito (o aggregato di miti) radicato nella cultura portoghese, la mitologia della *saudade* così come la definisce Eduardo Lourenço. In *Reinar despues de morir* l'assenza di Pedro viene cantata da Inês con questi versi:

Saudade minha,
quando te veria
[...]

Per capire meglio la portata di tale accostamento facciamo un salto fino agli inizi del Novecento. Quando Justo Gómez Ocerín preparava l'edizione critica di *Reinar despues de morir*, scrisse a Carolina Michaëlis de Vasconcelos per chiederle delle informazioni su quei versi intonati da Inês. Gómez Ocerín, che era stato diplomatico, non concluderà mai quell'edizione. Carolina Michaëlis de Vasconcelos intanto rispose al suo interlocutore spagnolo con un saggio sulla *saudade* che è a sua volta una pietra miliare nell'interpretazione del mito di Pedro e Inês: *A saudade portuguesa. Divagações filológicas e literar-históricas em volta de Inês de Castro e do cantar velho* «Saudade minha - ¿Quando te veria?» («La *saudade* portoghese. Divagazioni filologiche e storico-letterarie intorno a Inês de Castro e all'antica canzone Saudade minha - ¿Quando te veria?» Vasconcelos 1922; 1.^a ed. 1914).

Già intimamente allacciata al sentimento del tempo, la storia dei due amanti lo rimase di forma ancora più indelebile.

3. Il tempo si iscrive nel racconto *L'amore di Don Pedro* come elemento basilare sia della sua organizzazione diegetica, sia delle sue proposizioni

(«la passione e un'insensata rivincita»), *locus a loco* («Il greto candido del fiume Mondego che attraversa Coimbra»). Por sua vez, o *locus a tempore* é o que merece explicitação:

Il tempo, che come concetto è essenziale nella vicenda, è di scarsa importanza come misura cronologica: per dovere di cronaca dirò che si era, comunque, alla metà del secolo decimoquarto. («L'amore», p. 854)

Apresentado nestes termos, o tempo não quantitativo oferece-se como instigante enigma a descobrir. O seu andamento rectilíneo, mais liminarmente perceptível, é o que menos interessa ao escritor. Aliás, as remissões para os testemunhos do cronista, que vão pontuando a narrativa, são o expediente que confere valor de realidade a uma história que deslumbra pelos seus excessos. Assim se cria aquela intermitência interceptiva entre facticidade e imaginário, tão característica do universo tabucchiano⁴.

Uma outra componente dessa limpidez narrativa, dotada de uma incisividade quase geométrica, é a distinção entre o que na história de Pedro há de banal e de não banal. Comporta a sua eleição como protagonista da história, com o consequente destaque conferido à focalização da sua interioridade.

Reentram nos hábitos da época a realização de um casamento motivado por circunstâncias de estratégia política, a atitude de expectativa do príncipe, a aguardar a noiva vinda de Espanha, a respectiva chegada na companhia de um séquito, o fascínio de Pedro por uma das damas, dotada de particular elegância, que o integram, Inês de Castro, e a relação extramatrimonial que com ela manteve. Apesar de estarem em causa aspectos muito gerais, o escritor sabe seleccionar perfeitamente os ingredientes que mais cativaram uma tradição difusa, dispondo-os na sua sequência. A história documental diz que Inês frequentara a corte portuguesa anteriormente à chegada da noiva e seu irmão era amigo do príncipe. Mas também isso é para Antonio Tabucchi de escassa importância.

Quanto aos elementos não banais, o escritor distingue-os, com a mesma precisão, em dois tipos. O primeiro é a monogamia de Pedro, que se dedica totalmente a Inês. O segundo é a assunção da relação, morando em sua companhia na cidade de Coimbra, então capital do reino, e dela fazendo «la sua vera sposa» («L'amore», p. 855).

metadiegetiche, come Antonio Tabucchi sottolinea sin dal primo momento.

La limpidez che caratterizza la narrativa si esprime nell'incisività con cui è inizialmente enunciata una sequenza di *loci*, il che risulta assai efficacemente adeguato alla dimensione breve del racconto. Le poetiche classiche prescrivevano questo ricorso alla *inventio* per dare credibilità alla narrazione, conquistando il lettore sin dal primo momento. Così: *locus a persona* («Un uomo, una donna», *L'amore*, 854³), *locus a re* («la passione e un'insensata rivincita»), *locus a loco* («Il greto candido del fiume Mondego che attraversa Coimbra»). A sua volta, il *locus a tempore* è quello che merita un'esplicitazione:

Il tempo, che come concetto è essenziale nella vicenda, è di scarsa importanza come misura cronologica: per dovere di cronaca dirò che si era, comunque, alla metà del secolo decimoquarto. (*L'amore*, 854)

Presentato in questi termini, il tempo non quantitativo si offre come stimolante enigma da risolvere. Il suo andamento rettilineo, totalmente percepibile, è ciò che meno interessa allo scrittore. I rimandi alla testimonianza del cronista che puntellano il racconto, inoltre, sono l'espedito che conferisce valore di realtà a una storia che stupisce per i suoi eccessi. Si crea così quell'intermittenza intercettiva tra fattualità e immaginario, così caratteristica dell'universo tabucchiano⁴.

Un'altra componente di questa limpidez narrativa, dotata di un'incisività quasi geometrica, è la distinzione tra ciò che nella storia di Pedro è banale e ciò che non lo è. Comporta la sua elezione a protagonista della storia, con il conseguente rilievo dato alla focalizzazione della sua interiorità.

Rientrano nelle abitudini dell'epoca la realizzazione di un matrimonio motivato da circostanze di strategia politica, l'atteggiamento del principe in attesa della promessa sposa proveniente dalla Spagna, il rispettivo arrivo con la compagnia al seguito, il fascino che Pedro avverte per una delle dame che ne fanno parte, Inês de Castro, dotata di particolare eleganza, e la relazione extraconiugale che intreccia con lei. Malgrado siano in causa aspetti generali, lo scrittore sa selezionare perfettamente gli ingredienti che più attrassero una tradizione diffusa, disponendoli in sequenza. La storia documentale dice che Inês aveva già frequentato la corte portoghese prima dell'arrivo della promessa sposa, e che suo fratello era

As circunstâncias do assassinio são também elas descritte brevemente, com reenvio para um outro mitema, a «assenza del principe» («L'amore», p. 855). Foi introduzido na tradição literária por António Ferreira, na sua tragédia *Castro*, que não inclui um só diálogo em que Pedro e Inês contracenem, frente a frente. O reenvio para o testemunho do cronista que conta o trapasso de Inês continua a sugerir que é Cronos a guiar o tempo.

Os dados da história de Pedro e Inês estão pois lançados, com a manutenção dos seus nomes na língua que falavam a acentuar a vinculação da história ao mito português. O leitor italiano ou um leitor menos familiarizado com o episódio fica em posse da matéria que lhe permite contextualizar a narrativa e seguir o seu desenvolvimento.

Começa então a descrição dos «desvaios» de Pedro, cuja envolvente política Antonio Tabucchi descarta, remetendo-os para depois da morte de Afonso IV, quando é já rei, e enfatizando as suas motivações emocionais. O ritmo denso da prosa confere um forte impacto à cruel violência de que usa e aos requintes com que perpetra a vingança, procurando os idosos conselheiros do falecido rei e planificando com absoluta frieza todos os pormenores da sua tortura e do seu assassinio. Corresponde-lhe um estado de perturbação mental que nem sequer o deixa dormir, tais são as insónias provocadas pela ansiedade da captura dos conselheiros responsáveis pela morte de Inês. Durante a noite há tochas acesas, trombetas, estrídulos de cascos de cavalo, fragores de correntes e gritos que anunciam mais uma captura.

Toda essa violência foi inútil. A sanguinolência, além de nunca saciar Pedro, não compensava o sofrimento causado pela morte de Inês. É então que se processa a passagem a um outro conceito de tempo:

Ma la sua vendetta sanguinaria, che fa inorridire il buon cronista, fu per Don Pedro un placebo di scarsa efficacia. Il suo risentimento di uomo travolto da eventi irrimediabili non si accontentò del muscolo cardiaco di alcuni cortigiani: nella solitudine di pietra del suo palazzo egli meditò una rivincita più sottile, che non concerne il piano del pragmatismo e dell'umano, ma quello del Tempo e della concatenazione degli eventi che sono la vita – e che in quel caso erano già stati. Egli pensò di correggere il definitivo. («L'amore», p. 856)

amico del principe. Ma anche questo per Antonio Tabucchi è di scarsa importanza.

Quanto agli elementi non banali, lo scrittore li distingue, con la stessa precisione, in due tipi. Il primo è la monogamia di Pedro, che si dedica totalmente a Inês. Il secondo è la pubblicità di quel rapporto, con lui che va a vivere insieme a lei nella città di Coimbra, allora capitale del regno, facendo di quella donna «la sua vera sposa» (*L'amore*, 855).

Anche le circostanze dell'assassinio sono descritte brevemente, con un rimando a un altro mitema, l'«assenza del principe» (*L'amore*, 855). Fu introdotto nella tradizione letteraria da António Ferreira, nella sua tragedia *Castro*, che non include un unico dialogo in cui Pedro e Inês siano insieme sulla scena, faccia a faccia. Il rimando alla testimonianza del cronista che racconta il trapasso di Inês continua a suggerire che è Cronos a guidare il tempo.

Il dado della storia di Pedro e Inês è dunque tratto, con la conservazione dei nomi nella lingua da essi parlata ad accentuare il vincolo della storia con il mito portoghese. Il lettore italiano, o un lettore che avesse meno familiarità con l'episodio, si appropria della materia che gli permette di contestualizzare la narrazione e così seguire il suo sviluppo.

Comincia dunque la descrizione delle «follie» di Pedro, da cui Antonio Tabucchi elimina le implicazioni politiche, riportando tutto a dopo la morte del re Alfonso IV, quando Pedro è già re, e accentuando le sue motivazioni emotive. Il ritmo denso della prosa conferisce un forte impatto alla crudele violenza di cui fa uso e alla ricercatezza con cui infigge la sua vendetta, andando in cerca degli anziani consiglieri del defunto re e calcolando con estrema freddezza tutti i dettagli della tortura e dell'assassinio. Lo accompagna uno stato di perturbamento mentale che non lo lascia neppure dormire, tanta è l'insonnia provocata dall'ansia della cattura dei consiglieri responsabili della morte di Inês. Nella notte ci sono torce accese, squilli di trombe, stridore di zoccoli di cavallo, fragori di catene e grida che annunciano l'ennesima cattura.

Tutta questa violenza fu inutile. Il sangue, oltre a non saziare mai Pedro, non diede conforto alla sofferenza per la morte di Inês. Ed è qui che si effettua il passaggio verso un altro concetto di tempo:

Ma la sua vendetta sanguinaria, che fa inorridire il buon cronista, fu per Don Pedro un placebo di scarsa efficacia. Il suo risentimento di uomo travolto

Com perfeita cadência narrativa, a primeira circunvolução do tempo é simbolizada pela nova aparição, que se segue, do tranquilo cenário que tinha sido evocado no início do conto, o *locus a loco*, com o leito do Mondego que continua a atravessar Coimbra, num Verão cálido. O rei cru percebe que a sua vingança, por mais violenta que fosse, não podia mudar os factos. E percebe que o que lhe resta é moldar o tempo, transferindo o voluntarismo e a determinação soberana da violência, exercida sobre o humano, para um outro plano mais dúctil, que permite à sua vontade torner o tempo. Nele radica a possibilidade de reelaborar o passado, não no que definitivamente foi, mas no que algo mais subjectivo possibilita que seja. Assim nasce «un piano geniale» («L'amore», p. 857).

À acidez narrativa das vinganças de Pedro, serve de contraponto o júbilo descritivo da coroação de Inês, do cortejo nupcial que vai de Coimbra a Alcobaça e do sumptuoso túmulo. O rei regressa sozinho e feliz a Coimbra, gratificado, para ser um bom governante e encontrar uma nova companheira.

A coroação da nova rainha e o cortejo são elementos indissociáveis, como acima se disse, do mitema da saudade. É por isso muito sintomático que aquela alteração do regime temporal que permite a Pedro corrigir o que já se passara tenha por matéria literária os grandes temas da *Nise Laureada*, ponto de partida para *A Saudade Portuguesa*, de D. Carolina. Entronca numa problemática essencial da tradição mítica.

Aliás, Antonio Tabucchi dedicou um ensaio à saudade, em homenagem a Remo Ceserani: «L'araba fenice. Tentativo dissenato di spiegare a un amico una parola indefinibile», de 2003⁵. O conceito de saudade tem vindo a ser interpretado de formas bastante diferentes. É da leitura etnológica que dele fez Eduardo Lourenço que o escritor se faz tributário. Como tal, a saudade é assimilada à atitude de des-realização que deforma o sentido das coisas e da história, enleando-o num labirinto emaranhado e sem saída⁶.

Já muitos anos antes, em «L'amore di Don Pedro», Tabucchi considerava o regresso ao passado como sentimento atrofiador. O movimento nostálgico de recuperação pretérita não liberta Pedro do peso do passado, nem corrobora o seu alívio. Diferentemente, faz parte das suas insónias. Só quando se distancia «di ciò che avremmo voluto fosse» tem outra inspiração:

da eventi irrimediabili non si accontentò del muscolo cardiaco di alcuni cortigiani: nella solitudine di pietra del suo palazzo egli meditò una rivincita più sottile, che non concerne il piano del pragma e dell'umano, ma quello del Tempo e della concatenazione degli eventi che sono la vita – e che in quel caso erano già stati. Egli pensò di correggere il definitivo. (L'amore, 856)

Com perfeita cadência narrativa, a primeira circunvolução do tempo é simboleggiata dalla nuova apparizione, subito dopo, del tranquillo scenario che era stato evocato all'inizio del racconto, il *locus a loco*, con il letto del Mondego che continua ad attraversare Coimbra, in una torrida estate. Il re crudele capisce che la sua vendetta, per quanto violenta, non potrà mai cambiare i fatti. E capisce che tutto quel che gli resta è plasmare il tempo, trasferendo il voluntarismo e la determinazione sovrana della violenza, esercitata sull'umano, su un altro piano più duttile, che permette alla sua volontà di modellare il tempo. In esso si radica la possibilità di rielaborare il passato, non in ciò che definitivamente è stato, ma in ciò che qualcosa di più subjectivo rende possibile che sia ancora. Nasce così «un piano geniale» (*L'amore*, 857).

All'acidità narrativa delle vendette di Pedro fa da contrappunto il giubilo descrittivo dell'incoronazione di Inês, del corteo nuziale che va da Coimbra ad Alcobaça e della sontuosa tomba. Il re torna a Coimbra solo, felice e gratificato, per dedicarsi al buon governo e a trovare una nuova compagna.

L'incoronazione della nuova regina e il corteo sono elementi indissolubili, come abbiamo detto prima, dal mitema della saudade. È per questo assai sintomatico che quel cambio di regime temporale, che permette a Pedro di correggere quanto già accaduto, abbia come materia letteraria i grandi temi della *Nise Laureada*, punto di partenza per *A saudade portuguesa*, di Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Si innesta in una problematica essenziale della tradizione mitica.

Antonio Tabucchi ha dedicato un saggio alla *saudade*, in omaggio a Remo Ceserani: *L'araba fenice. Tentativo dissenato di spiegare a un amico una parola indefinibile*, del 2003⁵. Il concetto di *saudade* è stato interpretato in modi alquanto variegati. Lo scrittore si fa debitore della lettura etnologica che di quel concetto ci ha dato Eduardo Lourenço. Come tale, la *saudade* viene assimilata all'atteggiamento di de-realizzazione che deforma il senso delle cose e della storia,

La nostalgia di ciò che fu, può essere struggente; ma quella di ciò che avremmo voluto fosse, che avrebbe potuto essere e non fu, deve essere intollerabile. Probabilmente Don Pedro fu travolto da questa nostalgia. Nella sua incurabile insonnia, ogni notte, egli guardava le stelle: e forse le distanze siderali, gli spazi incommensurabili per il tempo umano gli dettero l'ispirazione. («L'amore», p. 857)

Com estas palavras, o escritor está a convocar, uma vez mais, um motivo basilar do mito, moldando-o, ao mesmo tempo que o cita, ao seu conto «L'amore di Don Pedro». Para Tabucchi, e com ele para a sua personagem, a nostalgia e a saudade nem são redentoras nem redimem. São o labirinto do que devia ter sido mas não foi. A imersão no passado e o regresso ao que aconteceu não têm capacidades redentoras, apenas cavando mais a dor de quem se encontra preso ao irrecuperável. Para corrigir o passado, há que o reelaborar: o cortejo nupcial e a coroação de Inês como rainha são esfuziantes.

A selecção e a filtragem de temas históricos e de mitemas levadas a cabo por Antonio Tabucchi movem-se pois pelos interstícios de um agregado antropológico vasto e multimodo. Colhem os elementos da tradição que melhor se adaptam ao universo literário do escritor, para os inscreverem no horizonte que lhe é próprio. São autenticados pelo conhecimento em detalhe do mito português, bem como pelos termos em que ocorreu a sua difusão.

4. A plasticidade do tempo, na obra de Antonio Tabucchi, mereceu a Remo Ceserani agudas observações: «Un tema, che è anch'esso procedimento, riguarda la percezione del tempo e la rottura, che avviene di frequente nell'opera letteraria di Tabucchi, delle barriere fra passato, presente e futuro» (Ceserani 2013, p. 14). Memória e entrega ao esquecimento, nostalgia pelo mundo perdido da infância, revisitação dos mortos e desdobramento são alguns dos motivos tabucchianos a que esse crítico aplica a célebre formulação de Zygmunt Baum sobre uma modernidade líquida. Contudo, o tratamento do tempo, como motivo, e o manejo dos correlatos movimentos temporais em função de uma liquidez fluida e corrente captam apenas um aspecto dessa temporalidade.

A dinâmica temporal tabucchiana sustém uma organização complexa, na qual se alojam sentidos profundos que escapam a determinações de causalidade, e nessa medida reenviam para

imprigionandolo in un labirinto aggrovigliato e senza via d'uscita⁶.

Già molti anni prima, in *L'amore di Don Pedro*, Tabucchi considerava il ritorno al passato come un sentimento atrofizzante. Il movimento nostalgico di recupero del passato non libera Pedro dal suo peso, né dà forza al suo sollievo. Al contrario, fa parte delle sue crisi di insonnia. Solo quando si distanzia da «ciò che avremmo voluto fosse» prende un'altra ispirazione:

La nostalgia di ciò che fu, può essere struggente; ma quella di ciò che avremmo voluto fosse, che avrebbe potuto essere e non fu, deve essere intollerabile. Probabilmente Don Pedro fu travolto da questa nostalgia. Nella sua incurabile insonnia, ogni notte, egli guardava le stelle: e forse le distanze siderali, gli spazi incommensurabili per il tempo umano gli dettero l'ispirazione. (*L'amore*, 857)

Con queste parole, lo scrittore richiama ancora una volta un motivo basilare del mito e lo adatta, nel momento stesso in cui lo cita, al suo racconto *L'amore di Don Pedro*. Per Tabucchi, come per il suo personaggio, la nostalgia e la saudade non sono redentrici, non redimono. Sono il labirinto di ciò che avrebbe potuto essere ma non fu. L'immersione nel passato e il ritorno a ciò che è stato non servono a redimere alcunché, scavano solo più a fondo il dolore di chi si trova prigioniero dell'irrecuperabile. Per correggere il passato, bisogna rielaborarlo: il corteo nuziale e l'incoronazione di Inês come regina sono sfarzosi.

La selezione e il filtraggio che Antonio Tabucchi fa dei temi storici e dei mitemi si muovono negli interstizi di un aggregato antropologico vasto e multimodale. Vi colgono gli elementi della tradizione che meglio si adattano all'universo letterario dello scrittore per inscrivere poi nell'orizzonte più appropriato. Sono autenticati dalla conoscenza dettagliata del mito portoghese, come dai termini in cui avviene la sua diffusione.

4. La plasticità del tempo nell'opera di Antonio Tabucchi, stimolò in Remo Ceserani acute osservazioni: «Un tema, che è anch'esso procedimento, riguarda la percezione del tempo e la rottura, che avviene di frequente nell'opera letteraria di Tabucchi, delle barriere fra passato, presente e futuro» (Ceserani 2013, 14). Memoria e abbandono all'oblio, nostalgia per il mondo perduto dell'infanzia, rivisitazione dei morti e sdoppiamento sono alcuni dei motivi tabucchiani cui questo critico applica la celebre formula di Zygmunt Bauman

um universo extremamente singular⁷. No conto «L'amore di Don Pedro» esse processo adquire um papel fulcral no plano da narração, como ponto de viragem resolutivo. O tratamento a que é sujeito enche-se de um sentido tal que adquire potencialidades de significação susceptíveis de serem alargadas ao universo tabucchiano.

Essa dobragem coincide com o momento em que Pedro compreende que as distâncias celestes são «incommensurabili per il tempo umano» («L'amore», p. 857). É então que se dá conta de formas alternativas para a apreensão e a concepção do tempo, capazes de penetrarem nos seus interstícios e, da mesma feita, de libertarem um amante, rendido ao sofrimento intolerável da morte de Inês e esmagado pelo peso de «ciò che avremmo voluto fosse, che avrebbe potuto essere e non fu» («L'amore», p. 857). Estamos perante um plano que, não se confinando ao humano, requer mais do que o lugar da mera existência no plano concreto do *pragma* e do *oeconomicus*.

Escreve Emmanuel Levinas, em *Le temps et l'autre*, a propósito do sofrimento e da morte:

seul un être arrivé à la crispation de sa solitude par la souffrance et à la relation avec la mort se place sur un terrain où la relation avec l'autre devient possible. (Levinas 2011, p. 64)

É nestes termos que o filósofo funda o sofrimento e o trauma da morte como ponto axial que institui o diálogo entre a existência e a subjetividade do sujeito (Bernardo 1997). A morte de outrem ou a morte do próprio, esta última apenas concebível na ideia da respectiva finitude, torna-se, nesses termos, condição da abertura ao outro. Ao interrogar o direito a existir, a morte convoca a alteridade, «l'autre visage», na formulação de Levinas, que dá conta da revelação da transcendência e do mistério, assim integrando altruísmo e ética na responsabilidade pelo outro.

Os cruéis desmandos daquele Pedro que escolhe as mais atrozes formas de morte para os conselheiros do pai assentam numa visão do presente como tempo definitivo e absoluto. Nada do que está para além dele e do seu horizonte tem representação na sua mente. Usa o seu poder, também ele absoluto, para enviar emissários por toda a parte à procura dos assassinos de Inês e para ordenar que a morte de cada um deles seja perpetrada nos termos que detalhadamente define.

O outro é o refém que não tem direito a existir, numa atitude cujo fundo simbólico faz

su uma modernità liquida. Tuttavia il trattamento del tempo, come motivo, e la manipolazione dei correlati movimenti temporali in funzione di una liquidità fluida e corrente captano solo un aspetto di questa temporalità.

La dinamica temporale tabucchiana sostiene un'organizzazione complessa, nella quale si annidano sensi profondi che sfuggono ai rapporti di causalità, e in questa misura rinviano verso un universo estremamente singolare⁷. Nel racconto *L'amore di Don Pedro* questo procedimento acquisisce un ruolo fulcrale sul piano della narrazione, come punto di svolta risolutivo. Il trattamento a cui è sottoposto si riempie di un senso tale da acquisire potenzialità di significato suscettibili di ampliarsi a tutto l'universo tabucchiano.

Questo dispiegamento coincide con il momento in cui Pedro comprende che le distanze celesti sono «incommensurabili per il tempo umano» (*L'amore*, 857). È lì che si accorge dell'esistenza di forme alternative di percezione e concezione del tempo, capaci di penetrare nei suoi interstizi e, contemporaneamente, di liberare un amante che si arrende alla sofferenza intollerabile della morte di Inês, schiacciato dal peso di «ciò che avremmo voluto fosse, che avrebbe potuto essere e non fu» (*L'amore*, 857). Siamo dinanzi a un piano che, non essendo confinato all'umano, richiede più del luogo della mera esistenza sul piano concreto del *pragma* e dell'*oeconomicus*.

Scrive Emmanuel Levinas, in *Le temps et l'autre*, a proposito della sofferenza e della morte:

seul un être arrivé à la crispation de sa solitude par la souffrance et à la relation avec la mort se place sur un terrain où la relation avec l'autre devient possible. (Levinas 2011, 64)

È in questi termini che il filosofo fonda la sofferenza e il trauma della morte come punto assiale che istituisce il dialogo tra l'esistenza e la soggettività del soggetto (Bernardo 1997). La morte degli altri o la morte di se stessi, quest'ultima concepibile solo nell'idea della rispettiva finitudine, diventano in questi termini una condizione di apertura all'altro. Interrogando il diritto a esistere, la morte richiama l'alterità, «l'autre visage», secondo la formula di Levinas, che parla della rivelazione della trascendenza e del mistero, integrando così altruísmo ed etica nel concetto di responsabilità rispetto all'altro.

Gli eccessi crudeli di quel Pedro che sceglie i metodi più atroci di morte per i consiglieri del

dele o inimigo, *tout court*. A sua morte consagra o poder autocrático de um eu que assim mata não só o outro, como também a possibilidade de se pensar como outro. O carácter insaciável da violência que Pedro exerce condena-o, a ele mesmo, a prisioneiro de um egotismo extremo e cêntrico, na cegueira da sua própria soberania e da sua mesmidade. Não será um jogo de palavras afirmar que o seu poder redundava num não-poder. Esse totalitarismo egótico é o abismo em que se afunda.

Imobilidade, imutabilidade e solidão são imagens da mesmidade de quem só se vê a si. O palácio real reduz-se a um «cortile austero e spoglio» («L'amore», p. 855). É «immobile a una finestra dalla quale dominava il cortile e la strada» que espera pela chegada das suas vítimas («L'amore», p. 855). A sua indumentária simboliza igualmente esse fechamento circular: «vestiva sempre un identico mantello sull'identico giustacuore» («L'amore», p. 856). Aliás, essa mesmidade que o afecta tem uma tèmpera semelhante à da referida não banalidade obsessiva, nos termos em que o escritor já anteriormente a notara: a monogamia e a eleição de Inês como «vera sposa».

É durante a noite que espera as suas vítimas, em vigílias de insónia e tumulto que desdobram a penumbra em que se encontra mergulhado e que não o deixa ver o que está à sua volta. Tal como Pedro persegue os seus reféns, assim a insónia o persegue e lhe tira o sono e os sonhos. A morte invade-o como mesmidade indiferenciada, a morte de Inês e a dos conselheiros. O seu egotismo impede-o de apreender a *durée* diferenciadora na qual fica contido o mistério que se aloja para lá da existência do humano, que é dizer, aquele espaço entre finito e infinito que recusa e denega o nada⁸. Como tal, não lhe resta senão o vazio de um presente absoluto e desmesurado, em que a morte equivale ao nada, num círculo de finitude.

O termo resolutivo da mesmidade encontra-o Pedro na inspiração. Antonio Tabucchi insiste na formulação: «e forse le distanze siderali, gli spazi incommensurabili per il tempo umano gli dettero l'ispirazione. Forse a tale ispirazione concorse anche l'ironia sottile» («L'amore», p. 855). Esta inspiração que vem de fora parece guardar em si um subtil reenvio para o pneumatismo. O pneuma era, para os Gregos, aquele sopro capaz de modificar os líquidos e os sólidos através da energia espiritual. A inspiração

padre si basano su una visione del presente come tempo definitivo e assoluto. Nulla di ciò che è al di là di sé e del suo orizzonte è rappresentato nella sua mente. Usa il suo potere, anch'esso assoluto, per inviare dappertutto emissari in cerca degli assassini di Inês e ordinare che la morte di ciascuno di essi sia perpetrata nei termini che definisce dettagliatamente.

L'altro è l'ostaggio che non ha diritto di esistere, in un atteggiamento il cui fondo simbolico fa di lui il nemico *tout court*. La sua morte consacra il potere autocratico di un io che in questo modo uccide non solo l'altro, ma anche la possibilità di pensarsi come altro. Il carattere insaziabile della violenza che Pedro esercita lo condanna a essere lui stesso prigioniero di un estremo e centrato egotismo, nella cecità della sovranità e dell'identico. Non sarà un gioco di parole affermare che il suo potere trova eco in un non-potere. Questo totalitarismo egotico è l'abisso in cui affonda.

Immobilità, immutabilità e solitudine sono immagini dell'identico di chi vede solo se stesso. Il palazzo reale si riduce a un «cortile austero e spoglio» (*L'amore*, 855). È «immobile a una finestra dalla quale dominava il cortile e la strada» che aspetta l'arrivo delle sue vittime (*L'amore*, 855). Il suo abbigliamento simbolizza ugualmente questa chiusura circolare: «vestiva sempre un identico mantello sull'identico giustacuore» (*L'amore*, 856). Inoltre quell'identico che lo coglie ha una tempra simile a quella della già citata non banalità ossessiva, nei termini in cui lo scrittore l'aveva già notata: la monogamia e la scelta di Inês come «vera sposa».

È nella notte che aspetta le sue vittime, in veglie fatte di insonnia e tumulto che dispiegano la penombra in cui si trova immerso e che non gli lasciano vedere cosa ha intorno. Come Pedro perseguita i suoi ostaggi, così l'insonnia perseguita lui e gli toglie il sonno e i sogni. La morte lo invade come identico indifferenziato, la morte di Inês e quella dei consiglieri. Il suo egotismo gli impedisce di cogliere la *durée* differenziale nella quale è contenuto il mistero che si annida oltre l'esistenza dell'umano, vale a dire quello spazio tra finito e infinito che rifiuta e nega il nulla⁸. Come tale, non gli resta altro che il vuoto di un presente assoluto e smisurato, in cui la morte equivale al nulla, in un cerchio di finitudine.

Il termine resolutivo dell'identico Pedro lo trova nell'ispirazione. Antonio Tabucchi insiste nel

equivale à possibilidade de pôr fim à autarcia egótica, o que Pedro compreende ao contemplar a esfera celeste, no que tem de não mensurável. Liberto do mesmismo e do presente absoluto, absorbe a possibilidade de se abrir ao outro, que aliás é o terreno da heteronímia⁹. Irá perscrutá-lo naquele preciso espaço em que, para Levinas, «seul un être arrivé à la crispation de sa solitude par la souffrance et à la relation avec la mort se place».

A exumação de Inês permite a Pedro ver finalmente o seu «visage», quando o seu outro se senta junto dele mesmo, na carruagem nupcial: «scheletro spoglio o altrimenti decomposta. Fu vestita di bianco, incoronata e collocata sul cocchio regale scoperto, alla destra del re» («L'amore», p. 857)¹⁰. A decomposição do seu corpo confronta-o com a experiência do tempo e com o plano que até então se obstinara, de todos os modos, em aniquilar. Ao coroar Inês, está a reconhecer a morte como transcendência, iluminada pelo cortejo que vai de Coimbra a Alcobaça. O que acolhe na sua carruagem, é o outro do mesmo, rei e rainha, esposo e esposa, numa complementaridade entre partes que reconhece a Inês, defunta, um lugar de poder, à sua direita. Ao ser celebrada como esposa e como rainha, é também celebrada como morta, no monumento funerário que a irá acolher, não só a ela, como também a Pedro. O tempo é a *durée* que liga finito e infinito¹¹.

Liberto do seu egotismo, Pedro desperta para o outro e o reconhecimento da alteridade pode transmutar-se em empenho ético de responsabilidade perante um reino que então compreende como seu. Através de uma formidável evolução, a vontade de aniquilar o outro transmuta-se em vontade de amar o outro, com as suas decorrências éticas e políticas. Quando regressa sozinho a Coimbra, traz dentro de si o outro que inspirou.

Para «Penser le temps tout en reconnaissant à la mort une différence par rapport au néant issu de la simple négation de l'être» (Levinas 1992, p. 130), é necessário aniquilar o vazio do nada. É o tempo que permite pensar o existente a partir do outro, porquanto lugar que torna possível o diálogo entre existência e transcendência.

É também o tempo que permite uma aproximação cada vez mais intensa dessa transcendência, até ao limiar em que os anos se fazem todos iguais, ao mesmo tempo, já passados:

formulare: «e forse le distanze siderali, gli spazi incommensurabili per il tempo umano gli dettero l'ispirazione. Forse a tale ispirazione concorse anche l'ironia sottile» (*L'amore*, 855). Tale ispirazione che viene dall'esterno pare racchiudere in sé un sottile rinvio allo pneumatismo. Lo pneuma era, per i greci, quel soffio capace di modificare i liquidi e i solidi attraverso l'energia spirituale. L'ispirazione equivale alla possibilità di porre fine all'autarchia egotica, cosa che Pedro comprende nel contemplare la sfera celeste in ciò che ha di incommensurabile. Liberatosi dall'identico e dal presente assoluto, assorbe la possibilità di aprirsi all'altro, che è poi il terreno dell'eteronímia⁹. Andrà a scrutarlo in quel preciso spazio in cui, per Levinas, «seul un être arrivé à la crispation de sa solitude par la souffrance et à la relation avec la mort se place».

L'esumazione di Inês consente a Pedro di vedere finalmente il suo «visage», quando il suo altro si siede a fianco di se stesso, nella carrozza nuziale: «scheletro spoglio o altrimenti decomposta. Fu vestita di bianco, incoronata e collocata sul cocchio regale scoperto, alla destra del re» (*L'amore*, 857)¹⁰. La decomposizione del suo corpo lo mette a confronto con l'esperienza del tempo e con il piano che fino ad allora si era ostinato ad annichilire in tutti i modi. Incoronando Inês, riconosce la morte come trascendenza illuminata dal corteo che va da Coimbra ad Alcobaça. Quello che accoglie nella sua carrozza è l'altro dell'identico, re e regina, sposo e sposa, in una complementarità fra le parti che riconosce a Inês, defunta, un luogo di potere, alla sua destra. Mentre viene celebrata come sposa e regina è celebrata anche come morta, nel monumento funebre che accoglierà non solo lei, ma anche Pedro. Il tempo è la *durée* che lega finito e infinito¹¹.

Liberato dal suo egotismo, Pedro si desta all'altro e il riconoscimento dell'alterità può tramutarsi in impegno etico di responsabilità dinanzi a un regno che solo allora comprende come suo. Attraverso una formidabile evoluzione, la volontà di annichilire l'altro si tramuta in volontà di amare l'altro, con tutto quanto ne deriva sul piano etico e politico. Quando se ne torna da solo a Coimbra, porta dentro di sé l'altro che ha ispirato.

Per «Penser le temps tout en reconnaissant à la mort une différence par rapport au néant issu de la simple négation de l'être» (Levinas 1992, 130), bisogna annichilire il vuoto del nulla. È il tempo che permette di pensare l'esistente a partire dall'altro,

Quegli anni, probabilmente, ebbero per lui una misura diversa dalla misura di ogni uomo. Essi furono tutti uguali, e forse tutti subito, come se fossero già trascorsi. («L'amore», p. 858)

Essa transcendência só o escritor pode narrar.

NOTAS

¹ Quanto a Itália, Manuel Pereira Peixoto d'Almeida Carvalhais assinalou a representação de cerca de centena e meia de espectáculos centrados na figura de Inês de Castro, em pesquisas apresentadas nos inícios do século xx (Carvalhais 1908; 1915), ao passo que Giacinto Manuppella, na secção de *Camoniana itálica* que dedica a «O Tema de Inês de Castro em Itália», registou 110 itens, entre bibliografias, estudos, e originais italianos e traduções de peças e de libretos (Manuppella 1972, pp. 194–238).

² Todas as citações são retiradas de Sousa s. d., pp. 15–70. A grafia das citações das crónicas medievais não é actualizada.

³ Todas as referências são dadas a partir de Tabucchi 2019, vol. 1.

⁴ Os reenvios para a crónica são dispostos num crescendo que reflecte uma sequência de mitemas em progressivo afastamento da história documental: «Inês de Castro, che i cronisti e i poeti coevi, con gli stilemi dell'epoca, descrivono [...]» («L'amore», p. 854); «Donna Inês fu messa a morte per ferro, come riferisce un cronista» («L'amore», p. 855); «Il cronista del tempo che annota gli avvenimenti

è prodigo di dettagli» («L'amore», p. 855); «L'esatto cronista riporta anche i dialoghi, anzi le suppliche, che i prigionieri rivolgevano al loro carnefice, e che non ebbero mai risposta» («L'amore», p. 856); «Ma la sua vendetta sanguinaria, che fa inorridire il buon cronista, fu per Don Pedro [...]» («L'amore», p. 856); «Il cronista non rivela se fosse già uno scheletro spoglio o altrimenti decomposta» («L'amore», p. 857).

⁵ Depois inserido na colectânea de ensaios publicada póstuma em 2013, *Di tutto resta un poco* (Tabucchi 2019, 2, pp. 968–976).

⁶ «Ma per Eduardo Lourenço, il maggior filosofo portoghese vivente, che si è fatto etnologo dell'anima lusitana (*O Labirinto da Saudade*) la *Saudade* è qualcosa di più di tutto questo: quasi una categoria dello spirito che non si trova altrove (la *Saudade* è una cosa che solo i portoghesi hanno perché hanno una parola per dire che ce l'hanno, ha scritto Pessoa), una *Stimmung* che costituisce anche un labirinto nel quale i portoghesi sono penetrati (o si sono rifugiati) senza riuscire a trovare più una via d'uscita» (Tabucchi 2019, 1, p. 970).

⁷ Em *La gastrite di Platone* é explicitado um percurso que remonta aos pré-socráticos e à teoria do caos:

in quanto luogo che rende possibile il dialogo tra esistenza e trascendenza.

È anche il tempo che permette un avvicinamento sempre più intenso di tale trascendenza, fin sulla soglia in cui gli anni si fanno tutti uguali, allo stesso tempo già trascorsi:

Quegli anni, probabilmente, ebbero per lui una misura diversa dalla misura di ogni uomo. Essi furono tutti uguali, e forse tutti subito, come se fossero già trascorsi. (*L'amore*, 858)

Questa trascendenza solo lo scrittore può narrarla.

NOTE

¹ Quanto all'Italia, Manuel Pereira Peixoto d'Almeida Carvalhais ha segnalato la messa in scena di circa 150 spettacoli incentrati sulla figura di Inês de Castro, in ricerche svolte all'inizio del Novecento (Carvalhais 1908; 1915), mentre Giacinto Manuppella, nella sezione di *Camoniana itálica* intitolata «O tema de Inês de Castro em Itália», registra 110 voci tra bibliografie, studi, originali italiani e traduzioni di drammi e libretti (Manuppella 1972, 194–238).

² Tutte le citazioni sono tratte da Sousa s. d., 15–70. La grafia delle citazioni delle cronache medievali non è aggiornata.

³ Tutte le citazioni sono tratte da Tabucchi 2019, vol. 1.

⁴ I rimandi ai cronisti coevi sono disposti in un crescendo che riflette una sequenza di mitemi in progressivo allontanamento dalla storia documentale: «Inês de Castro, che i cronisti e i poeti coevi, con gli stilemi dell'epoca, descrivono [...]» (*L'amore*, 854); «Donna Inês fu messa a morte per ferro, come riferisce un cronista» (*L'amore*, 855); «Il cronista del tempo che annota gli avvenimenti è prodigo di dettagli» (*L'amore*, 855); «L'esatto cronista riporta anche i dialoghi, anzi le suppliche, che i prigionieri rivolgevano al loro carnefice,

e che non ebbero mai risposta» (*L'amore*, 856); «Ma la sua vendetta sanguinaria, che fa inorridire il buon cronista, fu per Don Pedro [...]» (*L'amore*, 856); «Il cronista non rivela se fosse già uno scheletro spoglio o altrimenti decomposta» (*L'amore*, 857).

⁵ Poi inserito nella raccolta di saggi pubblicata postuma nel 2013, *Di tutto resta un poco* (Tabucchi 2019, 2, 968–976).

⁶ «Ma per Eduardo Lourenço, il maggior filosofo portoghese vivente, che si è fatto etnologo dell'anima lusitana (*O labirinto da Saudade*) la *Saudade* è qualcosa di più di tutto questo: quasi una categoria dello spirito che non si trova altrove (la *Saudade* è una cosa che solo i portoghesi hanno perché hanno una parola per dire che ce l'hanno, ha scritto Pessoa), una *Stimmung* che costituisce anche un labirinto nel quale i portoghesi sono penetrati (o si sono rifugiati) senza riuscire a trovare più una via d'uscita» (Tabucchi 2019, 1, 970).

⁷ In *La gastrite di Platone* si spiega un percorso che risale ai presocratici e alla teoria del caos: «il «sapere» di Pasolini che procede per collegamenti apparentemente illogici come quello di Joyce o di Broch (e di tanti altri) non è certo cosa del Novecento. È cosa antica, molto antica.

«il 'sapere' di Pasolini che procede per collegamenti apparentemente illogici come quello di Joyce o di Broch (e di tanti altri) non è certo cosa del Novecento. È cosa antica, molto antica. Appartiene in qualche modo a un misterioso frammento di Anassimandro che parla dell'ordine ingiusto del tempo («Là, dove le cose provengono, esse ritornano, pagando l'una all'altra il castigo di essere venute secondo l'ordine ingiusto del tempo»). Appartiene a Parmenide [...] che, al contrario di Pitagora (fautore di una Verità intesa come armonica consonanza con le sfere dell'Universo), individua il momento conoscitivo proprio nella *divergenza* e nella *tensione retrograda* («Gli uomini non comprendono in che modo ciò che / diverge non meno converge con se stesso, c'è un rapporto di tensione retrograda / come quello dell'arco e della lira [...]») quell'Eraclito per il quale il *Kosmos*, sinonimo di Ordine e di Bellezza, è invece Caos e Bruttezza» (Tabucchi 2019, 2, pp. 989-990).

⁸ Vd. nota 11.

⁹ A personagem, em Tabucchi, é uma multiplicação pessoana de outros, embora desprovida de nitidez suficiente para conformar biografias e pessoas autónomas. Nesse ponto, intervém a máscara de Pirandello que dissolve limites e impossibilita a fixação das formas. Contudo, o abismo de Tabucchi, à diferença do de Pirandello, não é o da nudez. Tem um fundo e um sentido, que se encontra porém sempre noutra lugar, o avesso ou o rovescio que seja, condenando a personagem ao inapelável descentramento donde resulta uma nova forma de desassossego infiltrada pela *durée*.

¹⁰ A ideia de que não existe um limite intransponível

entre existência e transcendência, vida e morte, o eu e o outro é frequentemente tematizado, na obra de Tabucchi, através do papel de intermediária que cabe à mulher, quase desdobramento da mulher activa do *dolce stil novo*. À Miriam de «Rebus» é atribuído o poder de fazer aquilo que a razão não é capaz, «riempire i vuoti fra le cose, a stabilire la completezza» (Tabucchi 2019, 1, p. 642).

¹¹ As «distanze siderali» convocam um finito e um infinito que renegam o vazio e o nada. A associação da recusa do nada à recusa do mensurável remete para o elucidativo diálogo com o jovem cientista em *Si sta facendo sempre più tardi*: «Ah, sì, ho obiettato io cercando di nascondere la stizza, ma scusi, caro scienziato, se tale universo è finito, e si espande, cioè avanza in varie direzioni, avanza verso dove?, perdoni la curiosità. Verso il nulla, ha risposto il giovanotto con naturalezza. [...] Carissima cara, capirai la mia indignazione e anche la mia perplessità: per noi è sempre stato più facile capire il concetto di infinito che di finito, riferito all'universo, ma anche ad altre cose, prova un po' a pensare se un giorno tu mi avessi detto: ti voglio un bene finito, o te lo avessi detto io. E ora, che costui mi venisse anche a parlare del nulla mi è sembrato francamente eccessivo.» (Tabucchi 2019, 2, p. 65). A recusa do nada está para a *durée* que Levinas retoma de Bergson e que assinala um ponto fundamental do seu desvio de Heidegger.

BIBLIOGRAFIA

Bernardo, Fernanda. 1997. «A morte segundo Emmanuel Levinas: limite-limiar do eu inter-essado», *Revista Filosófica de Coimbra*, 6, 11, pp. 119-203.

Appartiene in qualche modo a un misterioso frammento di Anassimandro che parla dell'ordine ingiusto del tempo («Là, dove le cose provengono, esse ritornano, pagando l'una all'altra il castigo di essere venute secondo l'ordine ingiusto del tempo»). Appartiene a Parmenide [...] che, al contrario di Pitagora (fautore di una Verità intesa come armonica consonanza con le sfere dell'Universo), individua il momento conoscitivo proprio nella *divergenza* e nella *tensione retrograda* («Gli uomini non comprendono in che modo ciò che / diverge non meno converge con se stesso, c'è un rapporto di tensione retrograda / come quello dell'arco e della lira [...]») quell'Eraclito per il quale il *Kosmos*, sinonimo di Ordine e di Bellezza, è invece Caos e Bruttezza» (Tabucchi 2019, 2, pp. 989-990).

⁸ Vd. nota 11.

⁹ Il personaggio è, in Tabucchi, una moltiplicazione pessoana di altri, sebbene sprovvista della nitidezza sufficiente a formare biografie e persone autonome. Qui interviene la maschera di Pirandello, che dissolve i limiti e rende impossibile fissare le forme. Tuttavia l'abisso di Tabucchi, a differenza di Pirandello, non è quello della nudità. Ha un fondo e un senso, che però si trova sempre altrove, il «rovescio» che condanna il personaggio all'inappellabile decentramento da cui risulta una nuova forma di inquietudine infiltrata dalla *durée*.

¹⁰ L'idea secondo cui non esiste un limite insuperabile fra esistenza e trascendenza, vita e morte, l'io e l'altro è spesso tematizzata, nell'opera di Tabucchi, tramite il ruolo di intermediaria che spetta alla donna, quasi uno sdoppiamento della donna attiva del *dolce stil novo*. Alla Miriam di *Rebus* viene attribuito il potere di fare ciò di cui la ragione non è capace,

«riempire i vuoti fra le cose, a stabilire la completezza» (Tabucchi 2019, 1, p. 642).

¹¹ Le «distanze siderali» chiamano in causa un finito e un infinito che rinnegano il vuoto e il nulla. L'abbinamento tra rifiuto del nulla e rifiuto del misurabile rimanda al dialogo chiarificatore con il giovane scienziato in *Si sta facendo sempre più tardi*: «Ah, sì, ho obiettato io cercando di nascondere la stizza, ma scusi, caro scienziato, se tale universo è finito, e si espande, cioè avanza in varie direzioni, avanza verso dove?, perdoni la curiosità. Verso il nulla, ha risposto il giovanotto con naturalezza. [...] Carissima cara, capirai la mia indignazione e anche la mia perplessità: per noi è sempre stato più facile capire il concetto di infinito che di finito, riferito all'universo, ma anche ad altre cose, prova un po' a pensare se un giorno tu mi avessi detto: ti voglio un bene finito, o te lo avessi detto io. E ora, che costui mi venisse anche a parlare del nulla mi è sembrato francamente eccessivo.» (Tabucchi 2019, 2, p. 65). Il rifiuto del nulla rappresenta la *durée* che Levinas riprende da Bergson e che segnala un punto fondamentale della deviazione da Heidegger.

BIBLIOGRAFIA

Bernardo, Fernanda. 1997. «A morte segundo Emmanuel Levinas: limite-limiar do eu inter-essado». *Revista Filosófica de Coimbra*, 6, 11, 119-203.

Carvalhais, Manuel Pereira Peixoto d'Almeida. 1908. *Inês de Castro na ópera e na coreografia italianas. Separata da obra em manuscrito intitulada Subsídios à história da ópera e da coreografia italianas, no século XVIII, em Portugal*. Lisboa: Tipografia Castro e Irmão.

Carvalhais, Manuel Pereira Peixoto d'Almeida. 1915. *Inês de Castro na ópera e na coreografia italianas*.

- Carvalhois, Manuel Pereira Peixoto d'Almeida. 1908. *Inês de Castro na ópera e na coreografia italianas. Separata da obra em manuscrito intitulada Subsídios à história da ópera e da coreografia italianas, no século XVIII, em Portugal*, Lisboa, Tipografia Castro e Irmão.
- Carvalhois, Manuel Pereira Peixoto d'Almeida. 1915. *Inês de Castro na ópera e na coreografia italianas. Suplemento à Separata da obra em manuscrito intitulada Subsídios à história da ópera e da coreografia italianas, no século XVIII, em Portugal*, Lisboa, Tipografia Castro e Irmão.
- Ceserani, Remo. 2013. «Fra modi e generi, codici e mezzi, finzione e realtà. Pratiche intense di sconfinamento nella società della modernità liquida», in *Le forme della narrazione nel Novecento. Letteratura, cinema, televisione, fumetto, musica. Atti delle Rencontres de l'Archet, Morgex, 10-15 settembre 2012*, pp. 7-21, S. I., Fondazione Centro di Studi Storico-letterari Natalino Sapegno.
- Francavilla, Roberto. 2017. *Calligrafie morali. Discorsi del potere in José Cardoso Pires, António Lobo Antunes, Herberto Helder*. Pisa, ETS.
- Levinas, Emmanuel. 2011. *Le temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Levinas, Emmanuel. 1992. *La mort et le temps*, Paris, Grasset.
- Manuppella, Giacinto. 1972. *Camoniana Itálica. Subsídios Bibliográficos*, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de. 1922. *A Saudade Portuguesa. Divagações Filológicas e Literar-Históricas em volta de Inês de Castro e do Cantar Velho 'Saudade Minha – ¿Quando Te Veria?'*, Porto, Renascença Portuguesa; Lisboa, Seara Nova; Rio de Janeiro, Anuário do Brasil, 2.ª ed. revista e acrescentada [1.ª ed. 1914].
- Levinas, Emmanuel. 1992. *La mort et le temps*, Paris, Grasset.
- Manuppella, Giacinto. 1972. *Camoniana Itálica. Subsídios Bibliográficos*, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos.
- Ceserani, Remo. 2013. «Fra modi e generi, codici e mezzi, finzione e realtà. Pratiche intense di sconfinamento nella società della modernità liquida». In *Le forme della narrazione nel Novecento. Letteratura, cinema, televisione, fumetto, musica. Atti delle Rencontres de l'Archet, Morgex, 10-15 settembre 2012*, 7-21, S. I.: Fondazione Centro di Studi Storico-letterari Natalino Sapegno.
- Francavilla, Roberto. 2017. *Calligrafie morali. Discorsi del potere in José Cardoso Pires, António Lobo Antunes, Herberto Helder*. Pisa: ETS.
- Levinas, Emmanuel. 2011. *Le temps et l'autre*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Levinas, Emmanuel. 1992. *La mort et le temps*. Paris: Grasset.
- Manuppella, Giacinto. 1972. *Camoniana itálica. Subsídios bibliográficos*. Coimbra: Instituto de Estudos Italianos.
- Menino, Vanda Lourenço; Adelaide Pereira Millán da Costa. 2019. *A rainha, as infantas e a aia. Beatriz de Castela, Branca de Castela, Constança Manuel, Inês de Castro*. S. I.: Círculo de Leitores.
- Pimenta, Cristina. 2015. *D. Pedro I*. S. I.: Círculo de Leitores.
- Roïg, Adrien. 1986. *Inesiana ou bibliografia geral sobre Inês de Castro*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
- Sousa, Maria Leonor Machado. S. d. *Inês de Castro. Um tema português na Europa*. Lisboa: ACD [2.ª ed.].
- Tabucchi, Antonio. 2019. *Opere*, ed. Paolo Mauri, Thea Rimini, Milano, Mondadori, 2 vols. [2.ª ed.].
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de. 1922. *A saudade portuguesa. Divagações filológicas e literar-históricas em volta de Inês de Castro e do cantar velho «Saudade minha – ¿Quando te veria?»*. Porto: Renascença Portuguesa; Lisboa, Seara Nova; Rio de Janeiro, Anuário do Brasil, 2.ª ed. revista e acrescentada [1.ª ed. 1914].
- Menino, Vanda Lourenço; Adelaide Pereira Millán da Costa. 2019. *A rainha, as infantas e a aia. Beatriz de Castela, Branca de Castela, Constança Manuel, Inês de Castro*. S. I.: Círculo de Leitores.
- Pimenta, Cristina. 2015. *D. Pedro I*. S. I.: Círculo de Leitores.
- Roïg, Adrien. 1986. *Inesiana ou bibliografia geral sobre Inês de Castro*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
- Sousa, Maria Leonor Machado. S. d. *Inês de Castro. Um tema português na Europa*. Lisboa: ACD [2.ª ed.].
- Tabucchi, Antonio. 2019. *Opere*, ed. Paulo Mauri, Thea Rimini, Milano: Mondadori, 2 vols. [2.ª ed.].
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de. 1922. *A saudade portuguesa. Divagações filológicas e literar-históricas em volta de Inês de Castro e do cantar velho «Saudade minha – ¿Quando te veria?»*. Porto: Renascença Portuguesa; Lisboa, Seara Nova; Rio de Janeiro, Anuário do Brasil, 2.ª ed. revista e acrescentada [1.ª ed. 1914].