

# Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI  
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

“GRAVITAS ME RAPUIT”: LA SAUDADE TRA RIMORSO E RIMOSSO IN ANTONIO TABUCCHI

Eleonora Rimolo

---

## Abstract

Antonio Tabucchi dà della *saudade* numerose definizioni, che di volta in volta rilevano il carattere peculiare ed esclusivo di questo sentimento tutto portoghese, che dai tempi del sovrano quattrocentesco Duarte assilla numerosi scrittori lusitani. La *saudade* ha due fondamentali risvolti psicologici: il piacere diletto e il dolore. Le manifestazioni di questo complesso sentimento, alla luce di quanto Tabucchi ha dichiarato attraverso i suoi racconti e i suoi interventi critici, risultano essere fondamentalmente due: la prima è una reazione psicologica volta al crogiolarsi dignitosamente nella propria malinconia; la seconda, invece, è lo svilupparsi all'interno della psiche di un universo perturbante fatto di una realtà irreal e parallela, piena di incubi ad occhi aperti, popolata da personaggi deliranti e mostruosi. La migliore rappresentazione del primo modo interiore di manifestarsi della *saudade* è sicuramente l'immagine del navigante infinito, di dantesca memoria, come ricorda lo stesso Tabucchi, che emerge con chiarezza all'interno dei fados portoghesi di Amália Rodrigues. Rappresentazione del secondo modo inconscio di manifestarsi della *saudade*, invece, sono presenze inquietanti e perturbanti, oggetti disforici che occupano i sogni e i ricordi, trasfigurandoli, gettando su di essi l'ombra dell'assurdo: tra i molteplici spettri a metà tra realtà ed onirismo disseminati in diversi racconti di Tabucchi, quelli più misteriosi e che meritano di essere analizzati sono sicuramente i pesci.

Antonio Tabucchi gives many definitions of *saudade*, that from time to time show the peculiar and exclusive side of this entirely Portuguese feeling, that torments many writers since the kingdom of Duarte in the 15th century. The *saudade* has two fundamental psychological consequences: both the pleasure of delight and the pain. The manifestations of this complicated feeling, according to Tabucchi's statements through his short stories and his critical essays, result to be basically two: the first is a psychological reaction in which you rock in melancholy, but with dignity; the second, instead, is the development, within the psyche, of a disturbing universe made of a unreal and parallel reality, full of vivid nightmares, populated by irrational and monstrous characters. The best representation of the first inner way of *saudade*'s manifestation is, surely, the Dantesque image of the infinite seafarer, as Tabucchi himself reminds us, that stands out with clarity in Amália Rodrigues' Portuguese fados. The representation of the second unconscious way of *saudade*'s manifestation, instead, are frightening and disturbing presences, distressing objects that occupy dreams and memories, transfiguring them, throwing the absurd's shadows on them: among the numerous specters halfway between reality and oneirism, scattered in different absurd tales by Tabucchi, the most mysterious ones, which deserve to be analyzed are for sure the fish.

---

Parole chiave

Saudade, Tabucchi, rimosso, Fado, Portogallo

Contatti

eleonorarimolo@gmail.com

---

Siamo poco prima del 1436 e il sovrano portoghese D. Duarte è da poco guarito da uno stato di profonda depressione dovuto a numerose crisi politiche ed istituzionali alle quali ha dovuto far fronte: il suo stato psicologico viene descritto con dovizia di particolari ne *O Leal Conselheiro*, una miscellanea in prosa

di argomento vario. Una sola parola Duarte utilizza per delineare lo stress subito come stato patologico: questa parola è *saudade*,<sup>1</sup> che è già ben distinta dalla pura e semplice nostalgia. Il sovrano vive e parla della *saudade* come una strana mescolanza di tristezza melanconica e di piacere sottile, di cupo desiderio e di afflitto ricordo; i sintomi aggrediscono la persona quando vi è un allontanamento o un timore di qualcosa che ancora deve accadere<sup>2</sup>:

Se alguã pessoa por meo seruyço e mandado demym se parte, e delia tenho suydade Certo he que detal partyda nom ey sanha, nojo, pezar, desprazer, nem auorrecymento, ca prazme desseer, e pesarmya se- nom fosse Epor se partir alguãs uezes, uem tal suydade que faz chorar, e sospirar como se fosse de nojo. Eporem me parece este nome dessuydade tam próprio que olatyni nem outra linguagem que eu saibha nom he pêra tal sentido semelhante. Desse auer algnãs uezes com prazer e outras com nojo ou tristeza. Esto se faz segvido me parece, por quanto suydade propriamente he sentydo que ooraçom filha, por se achar partido da presença dalguã pessoa, ou pessoas que muyto per afeiçom ama ou oespera cedo de seer, e esso medes dos tempos e lugares em que per deleitaçom muyto folgou, dygo, afeiçom e deleitaçom, por que som sêtymentos que ao coraçom perteeçem dôde uer- dadeiramente nace assuydade, mais que darrazom, nem do siso. E quando nos uem algila nembranca dalguu tempo em que muyto folgamos, nom geeral, mass que traga ryjo sentydo, e, por conhecermos oestado era que somos seer tanto melhor, nom deseiamos tornar ael, por leixar oque possuymos, tal lembramento nos faz prazer, e a myngua do deseio per juyso determynado darrazom nos tira tanto aquel sentydo que faz assuydade, que mais sentymos afolgança por nos nenbrar oque passamos que apena damyngua do tempo ou pessoa; e aquesta suydade he sentyda com prazer, mais que cõ nojo ne tristeza.<sup>3</sup>

Trad.: Se qualcuno per mio servizio e mandato da me si allontana e di lui sento *saudade*, certo è che di tal partenza non ho io collera, dolore, rammarico, dispiacere e nemmeno fastidio, giacché mi aggrada che sia partito, e mi rammaricherebbe se non lo fosse. E di tal partenza, alcune volte, viene una tale nostalgia che fa piangere e sospirare, come se fosse di dispiacere. E pure mi pare questo nome di *saudade* sì proprio, che il latino né altra lingua, che io sappia, non ne ha per tale sentimento uno somigliante. Compare alcune volte col piacere e altre col dolore o tristezza, per quel che mi pare, per quanto *saudade* propriamente è sentimento che il cuore genera al trovarsi sparato, o in attesa di esserlo presto, dalla presenza di qualche persona o persone che con molto affetto si amano, e lo stesso accade con i tempi e luoghi nei quali con molto diletto ci si svagava. Dico affetto e diletto perché sono sentimento che appartengono al cuore, onde veramente nasce la *saudade*, più che dalla ragione o dal senno. E quando ci sovviene qualche memoria di un tempo in cui ci diletavamo, non generico ma che trasmetta una forte emozione, e, sapendo di tanto migliore la condizione in cui siamo stati, non desiderano tornare a quello per lasciare ciò che possediamo, tale ricordo ci fa piacere, e la mancanza di desiderio, per giudizio dato dalla ragione, ci toglie sì tanto quel sentimento che dà la *saudade*, che più sentiamo il sollazzo nel rimembrare ciò che passammo che la pena per la mancanza di quel tempo o di quella persona, e codesta *saudade* è sentita più con piacere che con dispiacere o tristezza. Quando invece quella memoria fa sentire grande il desiderio, dovuto per maggior parte alla ragione, di tornare a tale stato o convivio, con questa *saudade* viene dolore e tristezza più che piacere.<sup>4</sup>

La *saudade* è un sentimento concepito dal cuore, dalla sua capacità di provare piacere e affetto per qualcosa e per qualcuno, e poco ha a che vedere con la sfera del razionale: il senno non è contemplato nella descrizione delle cause di questa particolare nostalgia che nostalgia non è. La *saudade* ha due fondamentali risvolti psicologici: il piacere diletto e il dolore. Nel ricordare una situazione piacevole che non possiamo più rivivere ma che contemporaneamente non sentiamo più di voler rivivere, la *saudade* genera in noi prima una velata malinconia e poi un piacere irragionevole. Nel sentire il desiderio lancinante di un tempo oramai andato, invece, la *saudade* provoca un insostenibile stato di tristezza. Seguono poi i consigli medici che Duarte adotta, su consiglio del medico di corte, per allontanare questo stato psicologico che lo attanaglia. Resta, in questo modo, una fondamentale e antichissima testimonianza dell'esistenza di una «categoria dello

---

<sup>1</sup> Due termini arcaici derivanti dal latino come *soydade* e *suydade* – l'evoluzione anomala del dittongo 'oi' in 'au', determinerà poi la formazione del termine *saudade* – sono presenti già in epoca medievale nelle liriche dei Canzonieri galego-portoghese, che riuniscono più di 1600 componimenti scritti fra la fine del XII secolo e la metà del XV. A proposito della formazione del termine *saudade* vd. J. GUIMARÃES ROSA, *Manuelzão e Miguilim*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1984, 12<sup>a</sup> ed., p. 79.

<sup>2</sup> Per un approfondimento sulla storia della *saudade* e dei suoi sintomi, vd. P. DA COSTA, L. DALILA, P. GOMES, *Introdução à Saudade*, Lello & Irmão Editores, Porto 1976 e C.M. DE VASCONCELOS, *A saudade portuguesa*, Guimarães Editores, Lisboa 1996.

<sup>3</sup> M.R. LAPA (a cura di), *Dom Duarte e os Prosadores da Casa de Avis*, Seara Nova, Lisboa 1977, pp. 24-27.

<sup>4</sup> La traduzione è di V. TOCCO, in *Breve storia della letteratura portoghese*, Carocci, Roma 2011, pp. 28-29.

spirito»<sup>5</sup> completamente portoghese, sentita per la prima volta da un portoghese e da lui fissata in eterno nella memoria letteraria del Paese.

Antonio Tabucchi dà della *saudade* numerose definizioni, che di volta in volta rilevano il carattere peculiare ed esclusivo di questo sentimento, che dopo Duarte assillò numerosi scrittori portoghesi nei secoli, fino a trovare la sua espressione più intensa nell'opera di Fernando Pessoa, in particolare nel *Libro dell'inquietudine* del suo eteronimo Bernardo Soares e nelle poesie di Álvaro de Campos, e che da lì ha contagiato numerosi personaggi dell'universo letterario tabucchiano. Tabucchi fornisce all'interno di un libricino di saggi che raccoglie le conferenze tenute nel 1994 a Parigi all'École des Hautes Études, *La Nostalgie, l'Automobile et l'Infini*, una delle definizioni più esaustive della *saudade*. Essa non può essere scissa dall'attività letteraria: è attraverso la letteratura infatti che la *saudade* a gran voce reclama tutto quello che è stato e non può più tornare, che è irreversibile, che è nostalgia del passato. Ma la *saudade* ha effetti molto più incisivi della canonica nostalgia: travaglia il presente, strangola il futuro, consente di far avvertire nell'*hic et nunc* la fine che quel dato momento porta con sé e quella a cui sono destinati tutti i momenti di là da venire. Rimpianto delle scelte perdute, delle occasioni non realizzate, di tutto quello che il crepuscolarismo di Gozzano definirebbe come «le cose che potevano essere e non sono state» associandole ad un amore che sa di timida ma struggente malinconia, perché fatto di un sogno gonfio «di abbandono e di rimpianto», elementi fondanti della *saudade*.<sup>6</sup>

Le manifestazioni di questo complesso sentimento, alla luce di quanto Tabucchi ha dichiarato attraverso i suoi racconti e i suoi interventi critici, risultano essere fondamentalmente due: la prima è una reazione psicologica volta al crogiolarsi dignitosamente nella propria malinconia, accanto alle rovine materiali<sup>7</sup> ed immateriali della propria esistenza frantumata, conclusasi prima del suo termine effettivo; la seconda, invece, è lo svilupparsi all'interno della psiche di un universo perturbante fatto di una realtà irreali e parallela, piena di incubi ad occhi aperti, popolata da personaggi deliranti, mostruosi e portatori di una versione rovesciata del reale, dal momento che l'esistenza viene avvertita coscientemente dall'Io come un inganno assurdo che non si riesce ad ordinare secondo categorie logiche. La diretta rappresentazione del primo modo inconscio di manifestarsi della *saudade* è l'immagine del navigante infinito, che rimane in una fissità contemplativa dell'orizzonte meditando sulla sua sensazione di vuoto e di perdita senza poter fare nulla se non attendere la morte: è il disio dantesco che «ai naviganti intenerisce il core», secondo la stessa dichiarazione di Tabucchi in un'intervista a «Leggere» del 1994:

La *saudade* è una parola che gode nomea di intraducibilità in ogni lingua. In italiano si traduce molto approssimativamente con nostalgia, ma in portoghese la parola nostalgia esiste di suo, esistono nostalgia e *saudade*, ma sono due cose diverse [...]. Io la *saudade* l'avvicino molto al disio dantesco: «era già l'ora che volge al disio / ai naviganti e intenerisce il core». Ecco, quel disio è una parola molto complessa che indica uno slancio, un rimorso, un'aspirazione.<sup>8</sup>

È anche Luciana Stegagno Picchio, di Tabucchi filologa lusitana prediletta, ad affermare:

Del dolore che i viaggi per mare generano, tanto in chi parte quanto in chi resta, si nutre la *saudade*, quel sentimento equivalente del dantesco 'disio', che è insieme nostalgia di cose perdute e desiderio di beni futuri, divenuto segno della spiritualità portoghese e che i portoghesi esporteranno in ogni paese del loro peregrinare.<sup>9</sup>

Il disio dantesco viene dunque evocato dall'immagine del navigante che, sul far del tramonto, osserva con rimpianto misto a rimorso i suoi desideri destinati a non poter essere soddisfatti, poiché il mare, ed in particolare lo stare in mezzo al mare, rappresentano una distanza spaziale incolmabile dalla terra ferma e quindi da tutto ciò che è concreto/reale/effettivamente possibile. La genesi marina del sentimento

---

<sup>5</sup> «La *Saudade*, diceva Maria do Carmo, non è una parola, è una categoria dello spirito, solo i portoghesi riescono a sentirla, perché hanno questa parola per dire che ce l'hanno, lo ha detto un grande poeta». A. TABUCCHI, *Il gioco del rovescio*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 12.

<sup>6</sup> «Il mio sogno è nutrito d'abbandono, / di rimpianto. Non amo che le rose / che non colsi. Non amo che le cose / che potevano essere e non sono state...» G. GOZZANO, *Cocotte*, in *Poesie*, Bur, Milano 1977, p. 199.

<sup>7</sup> Come il ritratto della propria moglie defunta che Pereira conserva in modo geloso ed ossessivo e col quale dialoga nella consapevolezza di non poter ottenere alcuna risposta, quasi a voler ribadire ogni volta l'ineluttabilità dell'assenza della donna.

<sup>8</sup> Intervista con R. PETRI, in «Leggere», n° 61, giugno, 1994, p. 72.

<sup>9</sup> L. STEGAGNO PICCHIO (a cura di), *Antologia della Poesia Portoghese e Brasiliana*, La Biblioteca di Repubblica, Firenze 2004, p. 13.

della *saudade* va collegata anche alla vocazione marinara del Portogallo, aperto all'oceano Atlantico e geograficamente racchiuso in una striscia di terra ai confini occidentali dell'Europa: i grandi viaggi finalizzati alla colonizzazione di nuove terre e all'affermazione di questa nazione avrebbero accentuato il senso di malinconia e solitudine sia in coloro che erano costretti a partire, sia in coloro che erano costretti ad attendere un ritorno ipotetico e non sempre certo dei propri cari: il prodotto di questo senso di distanza angosciosa sarebbero le «cantigas de amigo».<sup>10</sup> I risultati liricamente più alti di tale senso di solitudine, che ha come abbiamo visto radici antichissime quanto la terra che lo ha generato, si esprimono, però, anche e soprattutto nella contemporaneità della letteratura e della musica lusitana e di chi si occupa di lusitanismo: basti pensare a Manuel Bandeira,<sup>11</sup> al brasiliano Carlos Drummond de Andrade<sup>12</sup> e, come già ricordato, a Fernando Pessoa, in particolare al suo eteronimo più *saudoso*,<sup>13</sup> Álvaro de Campos.<sup>14</sup>

Il mare acuisce dunque ogni desiderio poiché lo svuota di tutte le sue possibilità, proponendolo solo come il vessillo di un qualcosa che è stato o poteva essere, ma che di fatto rimarrà per sempre sospeso in una dimensione che non è passata né futura ma solamente irreversibile nella sua impossibilità, mentre il presente è un continuo oscillare dei moti del cuore che, come i moti delle onde del mare, creano turbolenze temporanee che però si risolvono in una immobilità dell'agire, in un perpetuo ripetersi sempre uniforme degli stessi vani sommovimenti.

Il mare è figurativa rappresentazione della *saudade* e il desio del navigante è il medesimo del *marinheiro* del *Fado Português* di Amália Rodrigues<sup>15</sup>:

O Fado nasceu um dia  
quando o vento mal bulia  
e o céu o mar prolongava:  
na amurada dum veleiro,  
no peito dum marinheiro  
que, estando triste, cantava,  
que, estando triste, cantava.  
Ai, que lindeza tamanha,  
meu chão, meu monte, meu vale,  
de folhas, flores, frutas de oiro,  
vê se vê terras de Espanha,  
areias de Portugal,  
olhar ceguinho de choro.  
Na boca dum marinheiro  
do frágil barco veleiro,  
morrendo a canção magoada,  
diz o pungir dos desejos  
do lábio a queimar de beijos  
que beija o ar, e mais nada,  
que beija o ar, e mais nada.  
Mãe, adeus. Adeus, Maria.  
Guarda bem no teu sentido  
que aqui te faço uma jura:  
que ou te levo à sacristia,

<sup>10</sup> Per un approfondimento dei temi delle «cantigas de amigo» risalenti alla fine del XII secolo vd. M. CODAX, *Ondas do mar de Vigo*, in N. CORREIA (org.), *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, Editorial Estampa, Lisboa 1978, p. 76.

<sup>11</sup> Si veda a tal proposito la lirica che Brandeira dedica all'amico Mário de Andrade (1893-1945) in occasione della sua scomparsa: M. BANDEIRA, *A Mário de Andrade ausente*, in *Poesia Completa e Prosa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro 1985, pp. 279-280.

<sup>12</sup> Moltissime poesie di de Andrade, autore particolarmente amato da A. Tabucchi, sono intrise di *saudade*: una delle più rappresentative è sicuramente *Confidência do itabirano*. Vd. C. DRUMMOND DE ANDRADE, *Confidência do itabirano*, in *Reunião – 10 livros de poesia*, J. Olympio, Rio de Janeiro 1874, 6ª ed., p. 45.

<sup>13</sup> Cfr. A. DOLFI, *La scrittura e gli oggetti della saudade*, in *Gli oggetti e il tempo della saudade*, Le Lettere, Firenze 2010, p. 25.

<sup>14</sup> Poesia che lega indissolubilmente mare e *saudade* è *Ode marítima*: vd. F. PESSOA, *Poesie di Álvaro de Campos*, Adelphi, Milano 1993, pp. 66-67. Pessoa in questa sede riesce a descrivere con uno slancio lirico inimitabile la *saudade* come l'allontanamento definitivo dal molo verso l'ignoto.

<sup>15</sup> Amália Rodrigues fu particolarmente amata da Tabucchi, che alla sua morte scriverà un illuminante articolo sulla celebre fadista: vd. TABUCCHI, *La forza di un destino*, in «Corriere della sera», 7 ottobre 1999.

ou foi Deus que foi servido  
dar-me no mar sepultura.  
Ora eis que embora outro dia  
quando o vento nem bulia  
e o céu o mar prolongava,  
à proa de outro veleiro  
velava outro marinheiro  
que, estando triste, cantava,  
que, estando triste, cantava.

Trad.: Il Fado nacque un giorno  
in cui il vento appena soffiava  
e il cielo si fondeva col mare:  
sulla murata di un veliero,  
nel petto di un marinaio  
che, malinconico, cantava  
che, malinconico, cantava.  
Ah, che immensa bellezza,  
la mia terra, il mio monte, la mia valle  
delle foglie, dei fiori, dei frutti dorati  
guarda se riesci a vedere le terre della Spagna,  
le spiagge del Portogallo,  
la vista annerita dal pianto.  
Nella bocca di un marinaio,  
di un fragile veliero  
muore la triste canzone  
dice il risvegliarsi dei desideri  
delle labbra che bruciano di baci  
che baciano l'aria, e niente di più  
che baciano l'aria, e niente di più.  
Madre, addio. Addio, Maria.  
Ricorda bene  
che io qui ti faccio un giuramento:  
o ti porterò in chiesa  
o sarà stato il Dio che servo  
a darmi sepoltura in mare.  
Ecco che ora è finito un altro giorno  
in cui il vento non soffiava  
e il cielo si fondeva col mare,  
sulla prua di un altro veliero,  
un altro marinaio faceva la guardia,  
che, malinconico, cantava,  
che, malinconico, cantava.

L'uomo, guardando il mare al tramonto sulla prua della sua nave, si sente punto dal desiderio di baciare le labbra dell'amata Maria, ma le sua labbra baciano l'aria e Maria è collocata in un Altrove che il marinaio non sa se potrà mai più raggiungere, in quanto teme che il mare, in quanto *saudade*, sia elemento presago della sua morte tra le onde anonime di un oceano qualunque. Il marinaio è di fatto estraneo dal mondo nello spazio e anche nel tempo; il fado nasceva 'un giorno' in cui cielo e mare si confondevano in un ambiguo gioco di colori e di amori e il marinaio era «trop plein d'amour envers tout ce qui mérite d'être aimé»,<sup>16</sup> motivo per cui si è ammalato di *saudade*, e piuttosto che agire contrariamente alla corrente che lo spinge lontano si lascia intorpidire dal tedio e resta a guardare, a guardarsi, perché non sappiamo se «è il rimpianto a generare immagini o sono le immagini a generare a loro volta il rimpianto»<sup>17</sup> e quindi il giorno finisce, ma non la sua nostalgia, perché nel ciclo impazzito ma costante dell'irragionevolezza del mondo la *saudade* si nutre di se stessa e del suo rovescio, moltiplicando le proprie immagini in un teatro simbolico

---

<sup>16</sup> Cfr. EDUARDO LOURENÇO, *Mythologie de la Saudade. Essais sur la mélancolie portugaise*, Dijon, Éditions Chandeigne, 1997, p. 13.

<sup>17</sup> Intervista di A. TABUCCHI a M. BETTINI, *Prigionieri in un mondo di figure*, in «Corriere della sera», 2 settembre 1992.

privo di spettatori: ed «ecco che ora è finito un altro giorno, in cui il vento non soffiava e il cielo si fondeva col mare, ma sulla prua di un altro veliero un altro marinaio faceva la guardia, e, malinconico, cantava.». È la continuità immarcescibile della nostalgia, che segue il ciclo della natura e della vita dell'uomo, accendendosi nei petti di ciascuno durante l'immobilità di un'esistenza simile ad una giornata senza vento e con il mare calmo, dove cielo e terra si confondono come gli inafferrabili sentimenti umani, privi di definito confine.

Che il fado sia un oggetto principe della *saudade* è un personaggio di Tabucchi a ribadirlo: Maria do Carmo infatti ascolta fados in un locale pieno di fumo e candele dell'Alfama in compagnia del protagonista de *Il gioco del rovescio* e recita al suo giovane accompagnatore *Lisbon revisited* di Álvaro de Campos, una poesia «nella quale una persona è alla stessa finestra della sua infanzia, ma non è più la stessa persona e non è più la stessa finestra, perché il tempo cambia uomini e cose». <sup>18</sup> «Saudade sì, ma a basse dosi», avverte però Maria do Carmo: il rischio è quello di morire per *saudade*, proprio come accade al marinaio di Amália Rodrigues, che sceglie una forma di suicidio a lungo termine, e al personaggio di *Ultimo invito (I volatili del Beati Angelico)*:

È la morte per *Saudade*, in origine una categoria dello spirito, ma un atteggiamento che si può anche imparare, se si ha buona volontà. La municipalità di Lisbona, da sempre, ha disposto sedie pubbliche nei luoghi deputati della città: i molo del porto, i belvedere, i giardini dai quali si domina la linea del mare. Molte persone vi seggono. Cosa fanno? Stanno praticando la *Saudade*. Provate a imitarli. Naturalmente è una via difficile da percorrere, gli effetti non sono immediati, talvolta bisogna saper attendere anche molti anni. Ma la morte, si sa, è fatta anche di questo. <sup>19</sup>

Tuttavia la *saudade* può manifestarsi anche attraverso forme inconse molto più inquietanti e perturbanti, <sup>20</sup> *sombras bizzarras*, canterebbe ancora in un fado Amália Rodrigues, che suscitano nell'animo di chi sente un implacabile struggimento, un tormento angoscioso fatto di oggetti ontologicamente sfumati, mostruosi, incongrui, abietti, di cui si può avere ribrezzo o paura: questo accade quando si scopre che lo spazio immacolato del proprio spirito viene saccheggiato del proprio equilibrio e barbaramente invaso da un mondo fatto di trappole e specchi che riflettono immagini evanescenti. Il risultato psichico dell'aver sentito in modo violento ed incontrovertibile la *saudade* sono degli oggetti disforici che occupano i sogni e i ricordi, trasfigurandoli, gettando su di essi l'ombra dell'assurdo: tra i molteplici spettri a metà tra realtà ed onirismo disseminati in diversi racconti di Tabucchi, quelli più misteriosi sono sicuramente i pesci.

Il pesce in Tabucchi è un elemento del Perturbante letterario che ritorna più volte nelle sue opere sotto forma di trota, di cernia, di luccio e di tinca. Molti di questi pesci sono contenuti all'interno della raccolta di racconti *L'angelo nero*, che è il testo del male, dell'inquietante cripticità del reale, descritto attraverso soluzioni surrealiste, con la presenza assurda di personaggi incongrui prodotti del sogno, e tali personaggi sono appunto gli angeli neri, che alla maniera montaliana sono dotati di una duplice contraddittoria natura e «non hanno soffici piume, hanno un pelame raso, che punge» <sup>21</sup>: essi non riescono a dire o forse non vogliono dirlo, perché discorso troppo complesso, da dove provengono. Il loro luogo originario è, infatti, l'Altrove, lì dove si trova 'la vera vita', in un mondo vicino e parallelo ma non visibile. <sup>22</sup> Ed è questa familiarità mista alla complementare sgradevole estraneità ed impossibilità cognitiva che genera l'*Unheimliche* freudiano. <sup>23</sup> Una tinca dai notevoli risvolti psichici ed interpretativi è invece presente nel romanzo *Requiem*.

Una cernia è l'incarnazione del diabolico e della colpa nel secondo racconto de *L'angelo nero*, *Notte, mare o distanza*, dove quattro giovani resistenti alla dittatura di Salazar (Luisa, Tiago, Michel, Joana) in una notte del novembre 1969 a Lisbona trascorrono una piacevole serata conversando nell'appartamento di un poeta cinquantenne di nome Tadeus che brinda alla poesia come viatico per qualcosa di impreciso ma di presente, ossia per la notte, che attende i ragazzi fuori da quella casa con una mostruosa, violenta perquisizione da parte di un funzionario della polizia segreta di stato. <sup>24</sup> L'elemento perturbante, in questo caso appunto la cernia, è fondamentalmente desunto dall'inconscio del narratore dalla storia e dalle sue storture: la dittatura e le sue violenze sono la dimostrazione che la realtà può essere rovesciata in un gioco malvagio di prospettive traumatiche e la fantasia surrealista di chi immagina come avrebbero potuto svolgersi i fatti di quella notte è un estremo, ultimo, vano tentativo dell'inconscio di correggere in qualche

<sup>18</sup> TABUCCHI, *Il gioco del rovescio*, cit., p. 18.

<sup>19</sup> TABUCCHI, *Ultimo invito*, in *I volatili del Beato Angelico*, Sellerio, Palermo 1987, pp. 82-83.

<sup>20</sup> Cfr. DOLFI, *La scrittura e gli oggetti della saudade*, in *Gli oggetti e il tempo della saudade*, cit., pp. 23-38.

<sup>21</sup> TABUCCHI, *L'angelo nero*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 9.

<sup>22</sup> TABUCCHI, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di Dolfi, Feltrinelli, Milano 2013, p. 107.

<sup>23</sup> Cfr. S. FREUD, *Il perturbante*, in *Opere*, Boringhieri, Torino 1977, pp. 77-118.

<sup>24</sup> Cfr. DOLFI, *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, Bulzoni, Roma 2006, p. 218.

modo il passato, restituendogli un fondo di morale che, però, non sembra esserci, venendo meno la logica degli eventi.<sup>25</sup>

Il narratore trasfigura in simboli la propria esperienza terrificante per chiarire i motivi per cui Tadeus non interviene immediatamente quando la polizia ferma i quattro ragazzi, pur sapendo che erano stati braccati, poiché li vedeva dalla propria finestra, e scende in strada solo quando a Joana viene sequestrata la borsetta contenente una misteriosa lettera d'amore che viene letta a voce alta. La cernia, che d'improvviso sguscia da una rielaborazione inconscia e dal finestrino dell'auto del poliziotto fermandosi nel rigagnolo accanto al marciapiede, col suo aspetto sudicio che ispira infezione e malattia – Joana viene pregata di non toccarla, ma la ragazza la prende in braccio quasi volesse coccolarla e tentare di salvarla, poiché la cernia boccheggia, avvicinandosi ad una morte misteriosa («Non la toccare!, gridò Tiago. Lo gridò a Joana, che si era inginocchiata e l'aveva presa in braccio, stolidamente, come se cullasse un bambino. Non la toccare, ripeté Thiago, è un pesce immondo! Ma Joana parve non sentire quel grido di schifo e di allarme»<sup>26</sup>) – indica allegoricamente il tentativo da parte del narratore di cercare la logica e la motivazione razionale della trasformazione di una notte quieta in un agguato quasi mortale per lui e per i suoi amici. Tale spiegazione non c'è: non si può ricostruire ciò che non ha forma, ciò che è incomprendibile e si confonde in un muto garbuglio sudicio di colpe, responsabilità e segreti che denunciano la reversibilità del reale.<sup>27</sup> La cernia è Tadeus ossia l'incongruo che non trova giustificazione valida, che resta avvolto in un mistero angoscioso dove sesso e politica hanno un'improbabile risoluzione, ritorna alla fine del racconto: i ragazzi, rilasciati, si separano sconvolti col proposito di tornare alle proprie case, ma Joana mente, e imbrocca la strada che porta a casa di Tadeus. L'uomo la sta aspettando e la cernia è ancora morente sull'asfalto:

Joana arrivava davanti al portone della casa di Tadeus e sul portone, con la spalla appoggiata allo stipite, c'era lui, Tadeus, che non le diceva niente, ma le sorrideva come se dicesse: ti aspettavo, lo sapevo che saresti venuta, che non avresti resistito alla tentazione. E allora lei annuiva, come se ammettesse che era venuta perché doveva e non si può resistere alle cose che si devono fare; si piegava sul rigagnolo che correva accanto al marciapiede e prendeva fra le braccia la cernia boccheggianti e diceva a Tadeus: non si può lasciare morire qui questo povero animale, dobbiamo portarlo dentro, dargli dell'acqua, e lui si scostava in silenzio per lasciarla passare.<sup>28</sup>

L'inferico pesce si trasforma in quel momento in un veicolo per raggiungere un luogo astruso, rovesciato nel tradizionale asse causa-effetto<sup>29</sup>: a cavalcioni del pesce Tadeus e Joana percorrono le spirali infinite delle possibilità finzionali dell'esistenza:

E mentre Tadeus chiudeva il portone, chi immaginava quella notte immaginò bizzarramente che salissero le scale a cavalcioni di quella cernia moribonda: e, curioso, che la cernia, guizzando con i suoi esausti colpi di coda, salisse la spirale delle scale una volta, due volte, tre volte, fino a entrare in un vortice che evadeva da quella casa e attraversava pareti e tempo; caparbia, oleosa, moribonda ma instancabile: avanti, anno dopo anno, mentre la vita passava, anni e anni, per approdare un giorno fino a lui, la cernia; lui che ora stava immaginando quella notte di tanti anni prima. Fino a lui e fino a dove?<sup>30</sup>

La trota invece dà il titolo al racconto *La trota che guizza tra le pietre mi ricorda la tua vita* e rappresenta un verso vergato da un oramai anziano poeta e dedicato alla sua giovane amante Connie durante il loro ultimo incontro amoroso, prima della definitiva partenza della donna per un luogo lontano: esso è simbolo di vitalità sessuale che prosegue, o elemento che sguiscia via, che cerca una via di fuga lontana, o anche animale morente, che tenta di guizzare un'ultima volta in modo spasmodico, per restare aggrappato ad una vita che è destinata per tutti a concludersi. Tutte interpretazioni che necessitano di sentire la *saudade* per essere colte: il vecchio poeta è nostalgico in modo definitivo ed incurabile, sente l'effimero esaurirsi di tutte

---

<sup>25</sup> In questo senso, anche la trota del racconto *La trota che guizza tra le pietre mi ricorda la tua vita* può essere letta come espressione della poetica del rovescio relativamente al periodo storico vissuto dal poeta, permeato da disillusione e rimpianto di un passato – gli anni Quaranta – irrecuperabile, oramai corroso da una memoria che vorrebbe riscriverlo per redimersi, per redimere il presente. Per un approfondimento sull'inconscio ottico della storia in A. TABUCCHI vd. V. FRIGENI, *L'inconscio ottico della storia: per una retorica della visione perturbante in Antonio Tabucchi*, in «Between Journal», IV, 7, 2014.

<sup>26</sup> TABUCCHI, *L'angelo nero*, cit., p. 39.

<sup>27</sup> Cfr. DOLFI, *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, cit., pp. 220-222.

<sup>28</sup> TABUCCHI, *L'angelo nero*, cit., p. 48.

<sup>29</sup> Cfr. TABUCCHI, *La gastrite di Platone*, Sellerio, Palermo 1998, pp. 24-25.

<sup>30</sup> TABUCCHI, *L'angelo nero*, cit., pp. 48-49.

le piccole, ingannevoli gioie della sua esistenza passata e si porta dentro quel verso insieme alla certezza della morte.

Anche nell'ultimo racconto de *L'angelo nero, Capodanno*, il simbolo del pesce, stavolta un luccio inviato in un pacchetto alla madre del piccolo protagonista come minaccia, poiché suo padre aveva ucciso anni prima nella loro cantina alcuni partigiani, cela con la sua presenza scenica dei risvolti inquietanti: il bambino lascia che il pesce si putrefaccia e in questo modo cerca di infettare con il *mycobacterium murinum* se stesso, suicidandosi. Anche qui dunque il pesce veicola il senso di colpa (vissuto dal bambino 'al rovescio' poiché si sente assurdamente responsabile di quanto ha commesso il padre<sup>31</sup>) e di vergogna, il malessere, il male radicale kantiano, essenziale paradigma dell'intera opera, così come esplicitamente espresso dallo stesso Tabucchi («*L'angelo nero* è nato da quel luogo doloroso e privilegiato, per guardare il mondo, che è l'esperienza del malessere»).<sup>32</sup>

Altra presenza perturbante in forma di pesce nell'universo narrativo di Tabucchi è da ricercare nell'iconologia complessa e contraddittoria del trittico delle *Tentazioni di Sant'Antonio* di Hieronymus Bosch. Il dipinto viene citato in *Requiem*, opera scritta in portoghese da Tabucchi nel 1991,<sup>33</sup> poco dopo *L'angelo Nero*<sup>34</sup>: in questa allucinazione narrata dove il protagonista entra nel *Libro dell'inquietudine* di Bernardo Soares-Fernando Pessoa e ripercorre i luoghi principali di Lisbona in un pomeriggio di fine luglio per rincontrare i suoi morti e conoscere nuovi fantasmi, compare ad un certo punto un Copista di opere d'arte al Museo di Arte Antica, che realizza gigantografie di particolari di dipinti famosi. Il quadro di Bosch rappresenta una tappa fondamentale nel percorso del protagonista, che deve chiudere i conti col suo passato e che nel delirio onirico delle tentazioni subite da Sant'Antonio rivede se stesso e le proprie colpe da auto-espriare. Il Copista sta dipingendo un particolare presente sul pannello laterale destro del quadro, in alto: un grosso pesce volante in groppa al quale ci sono un uomo panciuto e una donna anziana.<sup>35</sup> Impossibile non richiamare alla memoria Tadeus e Joana a cavalcioni della cernia e il senso di disagio che quell'immagine rievoca e che più genericamente rievocano tutti i pesci simbolici presenti in Tabucchi:

Guardai la tela che stava dipingendo e vidi che stava riproducendo un dettaglio del pannello laterale destro, nel quale si vedono un uomo grasso e una vecchia che viaggiano per il cielo a cavallo di un pesce. La tela che dipingeva era almeno due metri di larghezza per un metro di altezza, e le figure di Bosch, ingrandite a quelle dimensioni, producevano uno stranissimo effetto: erano una mostruosità che sottolineava la mostruosità della scena.<sup>36</sup>

Il Copista spiega al viandante che il pesce in questione è una tinca, pesce grasso e di difficile digestione:

La tinca è un pesce d'acqua dolce, vive nei pantani e nei fossi, è un pesce che ama il fango, è il pesce più grasso che ho mai mangiato in vita mia, al mio paese si fa un riso con la tinca che è affogato nel grasso, ricorda un po' il riso con l'anguilla ma è molto più grasso, ci vuole un giorno intero per digerirlo.<sup>37</sup>

E un giorno intero è esattamente il tempo che impiega il protagonista a compiere il suo percorso di liberazione dal passato: è noto come l'elaborazione di un lutto venga associata alla digestione del cibo. La tinca, oltre ad essere grassa e poco digeribile, è icona demoniaca, poiché sta conducendo, a detta del Copista,

---

<sup>31</sup> Cfr. P.S. LAUSTEN, *L'uomo inquieto: identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2005, p. 62.

<sup>32</sup> Cfr. Z.G. BARAŃSKI - L. PERTILE, *The new italian novel*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1993, p. 217.

<sup>33</sup> Sulla scelta dell'utilizzo della lingua portoghese per *Requiem* vd. TABUCCHI, nota introduttiva a *Requiem*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 7: «Se qualcuno mi chiedesse perché questa storia è stata scritta in portoghese, risponderei che una storia come questa avrebbe potuto essere scritta solo in portoghese e basta».

<sup>34</sup> *Requiem* rappresenta una sorta di diretta evoluzione de *L'angelo nero*: nella raccolta sono disseminate tracce narrative riprese in seguito nel romanzo. Per altro Tadeus è un personaggio chiave ricorrente in entrambe le opere: se ne *L'Angelo nero* è un poeta di cinquant'anni che interagisce con altri personaggi ed esce di scena a cavalcioni di una cernia, in *Requiem* è un poeta e uno scrittore ironico e raffinato di cui l'autore va a cercare la tomba dopo un pranzo con un uomo che conosceva della sua morte. Cfr. P. MAURI, *Antonio Tabucchi a pranzo col fantasma*, in «La Repubblica», 22 marzo 1992.

<sup>35</sup> Cfr. M. MESCHINI, *L'immagine narrata: Antonio Tabucchi e la "tentazione" della pittura*, in «Italies, Littérature - Civilisation - Société», n° spécial 2007, pp. 7-8.

<sup>36</sup> TABUCCHI, *Requiem*, cit., p. 74.

<sup>37</sup> Ivi, p. 78.



i due personaggi che la cavalcano ad un «incontro diabolico»<sup>38</sup>: esplicitamente ribadita quindi, anche in questo caso, la funzione sinistra e malefica del pesce. Ma non basta: il Copista aggiunge che quel dipinto avrebbe delle capacità taumaturgiche e per questo motivo sarebbe stato esposto in passato all'Ospedale degli Antoniani di Lisbona, in cui si curavano malattie della pelle e in particolare l'*herpes zoster*, ossia il famoso Fuoco di Sant'Antonio, che è dentro di noi allo stato larvale e riemerge come il rimosso freudiano quando le difese immunitarie si abbassano<sup>39</sup>:

È un virus molto strano, disse il Copista, pare che tutti ce lo portiamo dentro allo stato larvale, ma si manifesta quando le difese dell'organismo sono infiacchite, allora attacca con virulenza, poi si addormenta e torna ad attaccare ciclicamente, guardi le dico una cosa, penso che l'*herpes zoster* sia un po' come il rimorso, se ne sta addormentato dentro di noi e un bel giorno si sveglia e ci attacca, poi torna a dormire [...] ma è sempre dentro di noi, non c'è niente da fare contro il rimorso.<sup>40</sup>

Il racconto si esaurisce infine in un rigurgito di rimorsi e di pungenti inquietudini che riportano all'incipit del *Libro dell'inquietudine* e alla rilevanza dell'opera di Fernando Pessoa, ultimo fantasma che porta il nome di Convitato in cui ci si imbatte in *Requiem* prima che l'intera allucinazione s'interrompa.<sup>41</sup>

Nei personaggi di Tabucchi si concentra in questo modo quel groviglio di inestricabili sensi di nostalgia e morte che i portoghesi chiamano *saudade* e che Pessoa riconosce essere un problema senza il proprio nucleo centrale,<sup>42</sup> così come il suo eteronimo Álvaro de Campos riconoscerà se stesso in «an abstraction of self-consciousness without which».<sup>43</sup> Il cuore è gonfio di questo magone, sembra esplodere di nostalgia ma nello stesso tempo giace quasi compiaciuto nel suo torpore, che sa di tedio come malattia, perché avverte il futuro come già perduto ed irrimediabilmente franto: il mondo è occulto e le sue manifestazioni demoniache e indecifrabili. Dinanzi all'insostenibilità di queste visioni che riemergono da una psiche corrotta dall'essere e dal non essere allo stesso tempo, i protagonisti dei racconti di Tabucchi appaiono consapevoli della deperibilità di tutte le cose presenti e future, perché esse con la loro esistenza fallace declinano la loro stessa fine, e con il loro irraggiungibile rovescio non fanno che accelerare il processo di precipitazione dell'animo verso i profondissimi abissi della propria inquietudine, sulla quale galleggia senza direzione la *saudade*, come «um capuz transparente / Que vede e ao mesmo tempo traz a visão / Do que não se pode ver / Porque se deixou pra traz / Mas que se guardou no coração».<sup>44</sup>

---

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Il Copista sarebbe, per altro, secondo Dolfi, un alter-ego dello scrittore, per la capacità di creare da un particolare un racconto. Cfr. DOLFI, 'L'angelo ner' e gli animali inquietanti, in *Bestiari*, a cura di E. Biagini e A. Bozzoli, Bulzoni, Roma 2001, p. 320.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>41</sup> Parlare con i morti è fondamento della trama di *Requiem* ma anche caratteristica peculiare del racconto *La trota che guizza tra le pietre mi ricorda la tua vita*, in cui l'anziano poeta è solito dialogare col ritratto della sua defunta moglie: il tema del ritratto degli avi defunti, di ascendenza montaliana, è inoltre presente anche in *Requiem*, poiché l'io narrante incontra la proiezione del proprio padre da giovane, e pure in *Capodanno* e ne *I pomeriggi del sabato*, altro racconto de *L'angelo nero*, dove vengono descritti ritratti di giovani padri ormai morti. A tal proposito, vd. LAUSTEN, *L'uomo inquieto: identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, cit., p. 63.

<sup>42</sup> «La vita è un gomitollo che qualcuno ha aggrovigliato. Essa ha un senso se è srotolata e disposta in linea retta, o ben arrotolata. Ma così com'è e un problema senza nucleo, un avvolgersi senza un dove attorno a cui avvolgersi». B. SOARES, *Il libro dell'inquietudine*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 185.

<sup>43</sup> PESSOA, *Poesie di Álvaro de Campos*, cit., pp. 244-245.

<sup>44</sup> «[...] Ogni *saudade* è un capsula trasparente / che sigilla e nel contempo porta la visione / di ciò che non si può vedere / che si è lasciato dietro di sé / ma che si conserva nel proprio cuore.» G. VINCENTE, *Toda saudade*.