

*REQUIEM*, OVVERO DELLE  
TENTAZIONI DI ANTONIO  
(TABUCCHI)

*Requiem, or The Temptation of Antonio*  
(*Tabucchi*)

PAOLO TABACCHINI  
*paolo.tabacchini02@upol.cz*  
*Università Palacký di Olomouc (Cechia)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4530-2913>

DOI

[https://doi.org/10.14195/0870-4112\\_3-8\\_4](https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-8_4)

Texto recebido em / Text submitted on: 21/05/2022

Texto aprovado em / Text approved on: 20/10/2022

**Biblos.** Número 8, 2022 • 3.<sup>a</sup> Série  
pp. 79-101

---

<sup>1</sup> Il finanziamento per la presente ricerca è stato fornito dal Ministero Ceco per l'Istruzione, la Gioventù e lo Sport (MŠMT ČR) attraverso il progetto IGA FF\_2022\_025.

**RIASSUNTO.**

Tra i numerosi specchi deformanti che caratterizzano le sue opere, nel romanzo *Requiem*, Antonio Tabucchi pone un santo egiziano (Sant'Antonio Abate), una pala dall'altare di scuola nordica (*Le tentazioni di Sant'Antonio* di Hieronymus Bosch) e uno scrittore postmoderno (sé stesso), tre elementi reciprocamente interdipendenti all'interno dell'orizzonte semantico dell'opera. L'articolo intende sviluppare questo argomento, mostrando come l'indagine di questo rapporto tra fattori sparsi ai quattro angoli d'Europa possa rivelarsi una chiave di lettura per l'opera stessa e, forse, fare anche luce sui meccanismi della scrittura tabucchiana in generale.

**Parole chiave:** Antonio Tabucchi; *Requiem*; Sant'Antonio Abate; Hieronymus Bosch; *Le tentazioni di Sant'Antonio*.

**ABSTRACT.**

Among the various distorting mirrors that characterize his works, in the novel *Requiem*, Antonio Tabucchi places an Egyptian saint (St. Antony the Abbot), a Nordic school altarpiece (Hieronymus Bosch's *Temptation of St. Antony*) and a postmodern writer (himself), three interdependent elements within the semantic horizon of this work. The article intends to deepen this theme, showing how the investigation of the relationship between factors scattered around the four corners of Europe can prove to be a key to reading this work and, maybe, also shed light on the mechanisms of Tabucchian writing in general.

**Keywords:** Antonio Tabucchi; *Requiem*; St. Antony the Abbot; Hieronymus Bosch; *Temptation of St. Antony*

*Io sono un alloglotta, il portoghese l'ho imparato da grande. Dopo l'ho assorbito in modo tale che è diventata la mia lingua, l'ho adottato. Quando sogno in un'altra lingua, quella lingua è tua. Non è più uno strumento di comunicazione razionale ma appartiene all'inconscio*<sup>2</sup>.

Il linguaggio come alterità, come straniamento, sia esso una lingua altra dalla propria, sia esso un'altra forma semiotica (musica, pittura, ecc.): leggere Tabucchi è fare i conti con un autore che ricerca proprio questo linguaggio irrazionale, questa lingua ultra-verbale in grado di manifestare la materia informe e caotica di un inconscio che ci portiamo dentro come un virus, silente ma presente, pernicioso, che a suo comodo appare a intermittenze che sconvolgono, che perturbano. La scrittura tabucchiana sembra una ricerca spasmodica di una lingua dell'inconscio che sappia evocare questo *altro da sé*, che però è, a bene vedere, il 'vero Sé', l'aspetto ultimo di noi, in una condizione tanto sostanziale quanto paradossale.

Enigmi, Rebus, giochi del rovescio, equivoci, sogni di sogni, infatti, oltre a ricordare opere tabucchiane, questi termini sembrano dare un'idea dei principali meccanismi a cui si dimostra affezionato l'autore, le modalità attraverso le quali conduce il lettore nell'universo di senso da lui creato con le sue narrazioni. Inoltre, la ricerca della soluzione, apparentemente impossibile o solo parziale, sembra animare lo svolgersi della sua paradossale rappresentazione. *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*, recita così il titolo di un suo racconto de *I volatili del Beato Angelico* (Tabucchi, 1987: 42-53) che riprende una massima di ascendenza classica; e il paradosso, la reversibilità del discorso letterario è anche la marca più vistosa della sua modalità di conoscere: ricerche, indizi, indagini che nel loro risolversi si complicano, mostrano una molteplicità potenzialmente infinita e sempre parziale di una possibile risoluzione, in un gioco di specchi virtualmente infinito. Ma la *letteratura deve inquietare*, come l'autore ha più volte sostenuto, nel senso che deve rompere la stasi, creare dinamicità,

---

<sup>2</sup> Dall'intervista *Antonio Tabucchi: quando si sogna in un'altra lingua* (online su raicultura.it).

reversibilità, angosciosa sì, ma anche vitale e vera più di qualsiasi falsa verità data una volta per tutte<sup>3</sup>.

Tra questi meccanismi intricati, tra questi labirinti di carta, il romanzo *Requiem* si pone certamente tra i più riusciti. Qui il gioco di rimandi, di moltiplicazioni semantiche, ha una deformazione triplice: prima di tutto per il ricorso ad una lingua altra rispetto a quella materna dell'autore, poi per la surrealtà della narrazione dichiarata già dal sottotitolo (*Uma alucinação*), da ultimo per il suo essere un *Requiem*, al contempo sonata (quindi una musica, un'altra forma semiotico-artistica) e rito catartico (poiché anche *Missa defunctorum* della tradizione liturgica cattolica). Una triplicazione che diventa infinitesimale quando poi ci si sposta sui contenuti della storia: arte, letteratura, ricordi (sia veri che falsi), finzioni letterarie ed esistenziali, si affastellano complicando il paesaggio semantico tracciato dal discorso narrativo, come un frattale potenzialmente infinito<sup>4</sup>.

Tra i vari specchi deformanti del romanzo, appaiono anche un santo egiziano, una pala dall'altare di scuola nordica e uno scrittore postmoderno, tre elementi reciprocamente interdipendenti all'interno dell'orizzonte semantico dell'opera più portoghese di Antonio Tabacchi, *Requiem*: il presente articolo intende sviluppare questo argomento, mostrando come l'indagine di questo rapporto singolare tra fattori sparsi ai quattro angoli d'Europa possa rivelarsi una chiave di lettura per l'opera stessa e, forse, fare anche luce sui meccanismi della scrittura tabacchiana in generale.

## IL ROMANZO E IL SUO CAPITOLO 5

*Requiem. Uma alucinação* (in it. 'Requiem. Un'allucinazione') esce nel settembre del 1991 per Quetzal Editores di Lisbona. È un romanzo narrato

---

<sup>3</sup> Sulla produzione in generale e sulla poetica d'autore, si veda Brizio-Skov, 2002; Schwarz Lausten, 2005; Dolfi, 2006; Russo, 2013; Mannocchi, 2016.

<sup>4</sup> Sull'opera in esame, il romanzo *Requiem*, si veda Brizio, 1994; Jansen, 1995; Mulinacci, 2013; Zangrandi, 2015.

da un io anonimo (ma che già dalle prime pagine adombra la figura dello stesso scrittore) ed è suddiviso in nove capitoli. L'edizione originale portoghese è introdotta da un *Nota* e una lista di personaggi (*As personagens que se encontram neste livro*, in it. 'I personaggi che si incontrano in questo libro', Tabucchi, 1991: 11) che anticipa i vari incontri che costellano il romanzo. La trama è sintetizzata dall'autore stesso nella *Nota*<sup>5</sup> (Tabucchi, 1991: 9-10) introduttiva, la quale inizia così: "Esta história que se passa num domingo de Julho numa Lisboa deserta e tórrida é o *Requiem* que a personagem a quem chamo «Eu» teve de executar neste livro." (Tabucchi, 1991: 9)<sup>6</sup>.

È nota l'importanza della cultura lusitana in Tabucchi<sup>7</sup>, il quale, oltre ad essere stato un docente di letteratura lusitana e traduttore dal portoghese, ha fatto di questa cultura di adozione il paesaggio di un mito personale la cui produzione letteraria rappresenta a chiare lettere; ma perché scriverlo direttamente in portoghese? Tabucchi prova a rispondere a questa scontata domanda già nella *Nota* che precede il romanzo:

Se alguém me perguntasse porque é que esta história foi escrita em português responderia que uma história como esta só poderia ter sido escrita em português, e pronto. Mas há também outra coisa a especificar. Em rigor, um *Requiem* teria de ser escrito em latim, pelo menos é o que prescreve a tradição. Ora acontece que eu, infelizmente não me dou bem com o latim. Seja como for percebi que não podia escrever um *Requiem* na minha língua e que precisava de uma língua diferente, uma língua que fosse um lugar de afecto e de reflexão (Tabucchi, 1991: 9)<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Qui e di seguito, si distingueranno le tre versioni del romanzo, l'originale in portoghese, la traduzione d'autore (che riguarda solo capitolo 5) e quella ufficiale di Sergio Vecchio, rispettivamente con i riferimenti Tabucchi, 1991; Tabucchi, 2013; Tabucchi, 2017.

<sup>6</sup> "Questa storia, che si svolge una domenica di luglio in una Lisbona deserta e torrida, è il *Requiem* che il personaggio che chiamo "io" ha dovuto eseguire con questo libro." (Tabucchi, 2017: 7).

<sup>7</sup> Al riguardo, si veda Pini, 2018; Fournier Kiss, 2020.

<sup>8</sup> "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. Ma c'è un'altra

L'autore ammette chiaramente che “uma história como esta só poderia ter sido escrita em português, e pronto”, cioè che quella del portoghese è stata una scelta, per così dire, obbligata: questa lingua si confaceva alla storia che aveva intenzione di narrare, era propria agli eventi che doveva mettere in scena fra le pagine del romanzo. Infatti, “em rigor” o “pelo menos é o que prescreve a tradição” un *Requiem* non può essere scritto propria lingua (“não podia escrever um *Requiem* na minha língua”), deve essere necessariamente scritto una lingua altra (“precisava de uma língua diferente”), ma non una qualunque, bensì “uma língua que fosse um lugar de afecto e de reflexão”, che avesse quindi a che fare con la propria interiorità, che fosse parte di lui, del suo mito personale, ma che fosse *comunque e inevitabilmente* una lingua non materna, che fosse una lingua familiare ed estranea al contempo, in un processo in qualche modo simile e opposto al ‘perturbante’ freudiano. Ma da dove sorge questa necessità, per così dire, biologica, che costringe alla simbiosi vitale (e non nel senso metaforico, bensì strettamente biologico del termine di ‘essere necessaria affinché la vita persista nella sua forma fenomenica’) fra una lingua altra, in questo caso il portoghese, e “o *Requiem* que a personagem a quem chamo «Eu» teve de executar neste livro”? La risposta è inscritta nell’etimologia della stessa parola *Requiem*, nel suo ‘DNA’ storicoculturale. Il *Requiem*, titolo-incipit della preghiera cattolica ai defunti “Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. Requiescant in pace. Amen” (in it. ‘L’eterno riposo dona a loro, Signore, e splenda ad essi la luce perpetua. Riposino in pace. Amen.’), ha dato origine ad una lunga tradizione interna alla storia della musica religiosa cattolica, costituendosi in un genere di grande fortuna: la *Missa defunctorum* più solenne, ossia il rito che intende donare la pace del riposo eterno (“Requiem aeternam dona eis [...]. Requiescant in pace”) del paradiso ai defunti (“et lux perpetua luceat eis”).

---

cosa da chiarire. A rigore, un *Requiem* dovrebbe essere scritto in latino, perlomeno secondo quanto la tradizione prescrive. Ora si dà il caso che io, disgraziatamente, col latino me la passi male. Sia come sia, ho capito che non potevo scrivere un *Requiem* nella mia lingua, e che avevo bisogno di una lingua differente: una lingua che fosse di affetto e di riflessione.” (Tabucchi, 2017: 7).

Infatti, un *Requiem*, “em rigor” o “pelo menos é o que prescreve a tradição”, è un ‘lasciar andare’, un’estrema ‘presa di distanza’ da qualcuno che ci è stato accanto in vita ma che ora non c’è più; e, a bene guardare, è una specie di esorcismo ma in senso positivo, poiché libera anche il vivente dall’ossessione del ricordo: il *Requiem* è una purificazione, una catarsi dal dolore della dipartita; e questo è anche il fine del ‘rito’ che si compie nel romanzo.

Proprio la forma ciclica del rito si presta bene a definire il romanzo, nel quale infatti si compirà un ciclo narrativo e semantico. La ciclicità della sua forma, l’eterno ritorno tipico del rituale, è una cifra della struttura dell’opera, si pensi ad esempio alla sua durata, dalle 12:00 alle 00:00, ossia dal meriggio alla mezzanotte, il molo di Alcântara che apre e chiude l’allucinazione narrata, il pellegrinaggio dell’io narrante che intende rivedere i luoghi un tempo familiari, ripercorrendo con precisione le tappe di un itinerario di ricordi passati<sup>9</sup>. Oltre alla forma, il romanzo esprime anche il contenuto proprio del rito, ossia la sua ineluttabilità, il fatto che, “em rigor” o “pelo menos é o que prescreve a tradição”, esso sia un passaggio obbligato e abbia un suo percorso prefissato. Il rito non ammette variazioni dalla norma, libertà interpretative, soluzioni creative, va bensì compiuto nella sua interezza e nella sua struttura, pena la non apparizione dell’evento prodigioso, l’assenza di modificazione delle forze spirituali, la ‘non riuscita’, appunto, del rito, il quale non funziona se non viene completato nella sua rigida articolazione e nella sua interezza. Si pensi

---

<sup>9</sup> Nell’antefatto, la storia precedente sull’io narrante, Tadeus e Isabel, è allusa in sparsi frammenti durante il pellegrinaggio rituale e viene rievocata nel ricordo man mano che il rito si compie. La sostanza della storia è un triangolo amoroso fra i tre personaggi ed una gravidanza interrotta. Tabucchi, 2017: 46-47: “Senti Tadeus, dissi io, perché Isabel si è uccisa? [...] sei stato tu, insistenti, sei stato tu a convincerla ad abortire? [...] E che cosa volevi, timidino, disse rispondendo alla mia domanda di prima, che nascesse un bastardino con due padri? Io non sapevo niente della tua storia con Isabel, dissi, l’ho scoperta solo molto più tardi, mi hai ingannato, Tadeus. E poi chiesi: ma era tuo o mio? Lascia perdere, disse lui, in ogni caso sarebbe stato un infelice. Questo è quel che pensi tu, replicai, quello che penso io è che aveva il diritto di vivere. Sì, disse Tadeus, per creare quattro infelici, io, tu, lui e Isabel. Comunque lei è stata infelice lo stesso, insistetti, è stato in seguito a tutta quella storia che si è persa quella depressione ed è per la depressione che si è uccisa, quello che voglio sapere è se il buon consigliere fosti tu. Ti ho già detto che è a lei che devi chiederlo, si difese Tadeus, io non lo so, te lo giuro, non so niente”.

alla Vecchia Zingara (capitolo 2), una sorta di Sibilla Cumana di virgiliana memoria che presiede le porte che separano il mondo dei vivi e dei morti (non a caso sta fuori dal cancello del cimitero e sa leggere la mano, quindi è una specie di ‘sciamano’, un essere anfibio, duplice, che vive tra l’umano e il divino, un sorta di Hermes psicopompo): la Vecchia Zingara lo dota di tre Lacoste false di colore celeste (colore che consiglia lei stessa e che è anche un simbolo spirituale) unico refrigerio alla calura, al sudore, insieme a tre cocodrilli autoadesivi (i loghi che renderebbero ‘autentiche’ le magliette); e il cocodrillo è un essere anch’esso anfibio che, nella tradizione occidentale e mediorientale, rappresenta la fecondità e ha valenze apotropache (si veda il dio egizio Sobek) ed è quindi una specie di talismano protettivo di cui avrà bisogno l’io narrante per compiere il rituale, ossia il pellegrinaggio catartico-ascetico che lo attende.

Ma la catarsi, che deve compiersi con il rituale-pellegrinaggio narrato nel romanzo, cosa riguarda? Le allusioni sono varie, enigmatiche, e costellano l’intera storia. La prima di queste, tuttavia, chiarisce la natura, o meglio il luogo, in cui questo percorso si compie: si tratta del “vírus do Inconsciente” (Tabucchi, 1991: 18). Siamo nel capitolo 1, nella conversazione con lo Zoppo della Lotteria (o Cauteleiro Coxo), al quale, per risolvere la questione tra anima e inconscio<sup>10</sup>, l’io narrante dice:

É verdade, disse eu, eu tenho a alma, está certo, mas também tenho o Inconsciente, quer dizer, *já* tenho o Inconsciente, sabe, o Inconsciente apanha-se, é como uma doença, eu apanhei o vírus do Inconsciente, acontece.

(Tabucchi, 1991: 18)<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Cfr. Tabucchi 2017: 18: “[...] non so bene se è l’anima, magari sarà stato l’Inconscio, perché è stato il mio Inconscio a portarmi fino a questo punto. Alto là, disse lo Zoppo della Lotteria, l’Inconscio, cosa vuol dire con questo? L’Inconscio è roba della borghesia viennese d’inizio secolo, qui siamo in Portogallo ed il signore è italiano, noi siamo roba del Sud, la civiltà greco-romana, non abbiamo niente a che fare con la Mitteleuropa, scusi sa, *noi* abbiamo l’anima”.

<sup>11</sup> “È vero, dissi io, io l’anima ce l’ho, di sicuro, ma ho anche l’Inconscio, voglio dire, *ormai* l’Inconscio io ce l’ho, l’Inconscio uno se lo prende, è come una malattia, mi sono preso il virus dell’Inconscio, càpita.” (Tabucchi, 2017: 18).

L'inconscio l'ha portato lì ("foi o meu Inconsciente que me trouxe até aqui", Tabucchi, 1991: 18), quel prodotto della "Mitteleuropa", della "burguesia vienense do princípio do século" (Tabucchi, 1991: 18), lo stesso ambiente e lo stesso spirito che, sul principio di un altro secolo, produsse la rappresentazione de "a tempestade que se está a passar na alma do santo" Antonio, il suo "delírio" (Tabucchi, 1991: 78-79): il *Trittico delle tentazioni* di Bosch, che si avrà modo di trattare più avanti. Inoltre, parla espressamente di un "vírus" (Tabucchi, 1991: 18) che si è preso, il quale si ricollega all'herpes zoster (Tabucchi, 1991: 79), il fuoco di Sant'Antonio che comparirà più avanti. Come il Santo omonimo e come lo rappresenta il pittore olandese, l'io narrante dovrà fare i conti con i demoni del suo passato: i rimorsi; e tutto ciò apparirà chiaramente nel capitolo 5, di fronte al *Trittico* dedicato ai tormenti del Santo egiziano, come si avrà modo di mostrare.

L'edizione italiana del romanzo viene pubblicata l'anno seguente da Feltrinelli ed è tradotta da Sergio Vecchio, al quale lo stesso autore affida il compito. Vecchio pospone al romanzo la sua *Nota del traduttore* (Tabucchi, 2017: 137-139) e (forse<sup>12</sup>) anche una precedente lista de *I piatti che si mangiano (o si potrebbero mangiare) in questo libro* (Tabucchi 2017: 131-133). Lungo tutto il romanzo, si affastellano, infatti, numerose allusioni ai piatti tipici della cucina portoghese, in particolar modo della regione dell'Alentejo, i quali, insieme allo stesso folklore alentejano in generale<sup>13</sup>, svolgono un ruolo importante per questo discorso, come si avrà modo di mostrare più avanti.

Il traduttore, nella sua *Nota*, ci fa palesi i suoi dubbi e le sue soluzioni metodologiche, mostrando come esse condividono, nella sostanza, quelle dello stesso autore in rapporto alla sua singolare scelta linguistica.

---

<sup>12</sup> Quel (*N.d.T.*) in calce ha destato alcuni sospetti nella critica (Brizio, 1994: 106-107).

<sup>13</sup> Tabucchi, 2017: 120-121: "Un altro alentejano?, domandai. Ha qualcosa da ridire contro gli alentejani?, obiettò la Mariazinha con aria orgogliosa, guardi che sono anch'io alentejana, sono di Estremoz. No, non ho niente, risposi, solo che la mia giornata è stata piena di alentejani, ho incontrato alentejani dappertutto. Gli alentejani sono internazionali, disse la Mariazinha scuotendo la coda di cavallo, e ci lasciò in pace".

[...] quali messaggi avrò tradotto? Quali valori avrò tradito?  
Non lo so. Paradossalmente, spero nessuno. So solo che, se l'Autore è stato spinto a scrivere questa storia in portoghese in quanto aveva bisogno di "una lingua differente: una lingua che fosse di affetto e di riflessione", anch'io ho trovato in questa storia, nel suo Autore, in quella lingua, e quindi nella nostra, un luogo di riflessione e affetto.

(Tabucchi 2017: 138-139)

Tuttavia, nonostante l'imminente uscita dell'edizione originale in portoghese e della traduzione in italiano, rispettivamente un mese e un anno dopo, viene pubblicata una versione parziale tradotta dallo stesso Tabucchi. La traduzione d'autore del capitolo 5 del romanzo, firmata da un sedicente Nuno Pereira, esce sul «Corriere della Sera» l'11 agosto sul 1991 (ora ripubblicata in Tabucchi, 2013: 113-120) e reca il titolo calviniano *Se una sera d'estate un viaggiatore*, il qual ci introduce subito nell'orizzonte del iper-romanzo postmoderno. Il brano, inoltre, è introdotto da questa breve didascalia:

Il testo che segue è un capitolo di un romanzo (*Requiem*, un'allucinazione) che Antonio Tabucchi ha scritto in portoghese e che sarà pubblicato in settembre dall'editore Quetzal di Lisbona. Il romanzo uscirà in traduzione italiana l'anno prossimo. Si tratta del percorso che un io narrante compie, in una domenica estiva, in una Lisbona deserta e torrida. In questo capitolo Tabucchi ci conduce al Museu das Janelas Verdes. E ci parla di un incontro con "Le tentazioni di Sant'Antonio" di Hieronymus Bosch.

(Tabucchi, 2013: 113)

La traduzione "occupava per intero le prime due pagine dell'inserto domenicale dedicato ai libri", ossia il "Corriere Cultura", e venne rigettata dall'autore poiché la trovava "rugginosa" (Mulinacci, 2013: 99-100). Nonostante il giudizio dell'autore-traduttore, risulta utile per l'indagine della critica. Perché, infatti, scegliere proprio il capitolo 5? Perché non il primo, che avrebbe avuto anche maggiore connessione con il titolo dell'articolo-traduzione (*Se una sera d'estate un viaggiatore*)? O l'ottavo, il più evidentemente

metaletterario, ossia quello del Venditore di Storie? Per rispondere a questa domanda, bisogna prima capire di che tratta il capitolo.

Il capitolo 5 si pone nella metà del romanzo, che, come detto, consta di 9 capitoli (lo è anche se si guarda al numero delle pagine complessive). Si svolge interamente nel Museu das Janelas Verdes, altro nome con cui è noto il Museu nacional de arte antiga (in it. ‘Museo nazionale di arte antica’) e si divide in due parti, separate da un cambio di ambientazione: nella prima parte si è nel Bar del Museo, nella seconda in una delle sue sale nella quale è esposta la pala d’altare *Trittico delle tentazioni di Sant’Antonio* di Hieronymus Bosch; nella prima parte l’io narrante incontra e dialoga con il Barman del Museo Nazionale di Arte Antica, nella seconda con il Copista (la guardia della sala compiacente, con la quale scambia solo un cenno di ringraziamento, non compare neanche nella lista dei personaggi e ha quindi soltanto un ruolo funzionale). Segue il capitolo 4, nel quale, spossato dalla complicata digestione del *Sarrabulho*, la zuppa di carne di maiale mangiata con Tadeus al ristorante di Casimiro (capitolo 3), riposa qualche ora nella Pensione Isadora, luogo un po’ squallido consigliatogli dallo stesso Tadeus poco prima di salutarsi. Buona parte del capitolo 4 è occupato da un incontro non da poco, quello con il Padre Giovane del narratore.

Perché l’io è lì? È lì perché vuole vedere, dopo tanti anni, la pala di Bosch. Si scopre nel corso capitolo 5, attraverso il dialogo con il Barman e nel monologo interiore del narratore, che l’io la vuole rivedere per “capriccio” anche se l’ha visto “dezenas de vezes” (Tabucchi, 1991: 72). Infatti, dopo essersi guadagnato la simpatia del Barman assaggiando ed apprezzando il cocktail “Janelas Verdes’ Dream” di sua invenzione<sup>14</sup>, gli rivela il suo problema

---

<sup>14</sup> Per il buongustaio letterario, purché siano “estrangeiro” (Tabucchi, 1991: 71): “sono tre quarti di vodka, un quarto di succo di limone e un cucchiaino di sciroppo di menta peperita, si mette il tutto nello shaker con tre cubetti di ghiaccio, si agita fino a farsi dolere il braccio e prima di servire si toglie il ghiaccio, la vodka e il succo di limone si legano perfettamente, e lo sciroppo di menta peperita, oltre a dargli il profumo, gli dà quel colore verde che è necessario per via del nome, non so se mi capisce: verde, “Janelas Verdes”, è fondamentale.” (Tabucchi, 2017: 71).

che però lui potrebbe forse risolvergli: il museo sta per chiudere, lui potrebbe chiedere alla guarda di concedergli un'oretta in più per guardarla con calma. Il Barman lo aiuta con successo. Nella parentesi in cui si attende il ritorno del Barman con l'esito, l'io riflette tra sé e ci rende palese il rapporto con il *Trittico* e i motivi profondi del suo essere tornato, dopo tanto tempo e tanti fatti, a vederlo di nuovo.

Ele desapareceu e eu acabei o meu cocktail e pus-me a pensar. Tinha mesmo vontade de voltar a ver o quadro, há quantos anos não o via? Tentei fazer a conta mas não consegui. E então lembrei-me daquelas tardes de Inverno passadas no museu, nós os quatro e as nossas conversas, as nossas elucubrações sobre os símbolos, as nossas interpretações, o nosso entusiasmo. E agora encontrava-me de novo ali e tudo era diferente, só o quadro tinha ficado o mesmo, e estava à minha espera. Mas teria ficado o mesmo ou também ele teria mudado? Quer dizer, não seria possível que o quadro agora estivesse diferente só porque os meus olhos o iam ver de outra maneira? Era isso que perguntava a mim próprio quando o Barman do Museu de Arte Antiga voltou.

(Tabucchi, 1991: 72-73)<sup>15</sup>

Il quadro è dunque legato alla storia precedente, il ricordo delle vicende che hanno visto protagonisti l'io, Tadeus e Isabel (è il bambino il quarto, forse?). Allora fu un punto focale, un luogo in cui i tre si sono spesso riuniti e hanno condiviso energiche esperienze emotive e intellettuali; e là dentro c'era iscritto già qualcosa che forse ora sarà, *a posteriori*, decifrabile?

---

<sup>15</sup> “Scomparve, io finii il mio cocktail e mi misi a pensare. Avevo davvero voglia di tornare a vedere il quadro, quanti anni erano che non lo vedevo? Tentai di fare il conto, ma non ci riuscii. E allora mi ricordai di quei pomeriggi d'inverno passati al museo, noi quattro e le nostre conversazioni, le nostre elucubrazioni sui simboli, le nostre interpretazioni, il nostro entusiasmo. Ed ora ero di nuovo lì e tutto era differente, solo il quadro era restato lo stesso, e mi stava aspettando. Ma era restato lo stesso o era cambiato anche lui? Voglio dire, non era possibile che ora il quadro fosse diverso solo perché i miei occhi lo avrebbero visto in un altro modo? Era questo che mi stavo chiedendo proprio quando tornò il Barman del Museo d'Arte Antica.” (Tabucchi, 2017: 72-73).

## UN SANTO, UNA PALA D'ALTARE E UNO SCRITTORE: UNA POSSIBILE CHIAVE DI LETTURA?

Partiamo dal primo elemento di questa trinità *sui generis*: il Santo. Sant'Antonio Abate, l'eremita egiziano nato, secondo la tradizione, nel 251 dell'Era volgare e morto, sempre secondo il racconto agiografico, ultracentenario nel 356, nonostante la vita difficoltosa, è considerato il padre del monachesimo cristiano, tanto per il culto d'Oriente che d'Occidente; e per questo motivo è insignito del titolo di Abate (derivato dalla parola aramaica *Abbà*, ossia 'padre'), un termine che avrà un enorme rilievo nel proseguo della tradizione monastica sia orientale che occidentale. La tradizione agiografica relativa a questa figura ha inizio con la *Vita Antonii* di Atanasio di Alessandria, scritta probabilmente intorno agli anni immediatamente successivi alla morte del Santo protagonista. La biografia è inserita all'interno della *Lettera di Atanasio, ai monaci che vivono in paesi stranieri sulla vita del beato Antonio il Grande*, un'opera di grande fortuna nella cultura cristiana dei primi secoli, ma della quale non si ha l'originale, andato perduto, pertanto non se ne conosce la data precisa della lettera. La lettera in questione si presenta proprio come una sorta di *exemplum ante litteram*: intende, infatti, offrire un modello esemplare di comportamento per i monaci d'Occidente, ancora poco avvezzi a tali percorsi ascetici. Anche se di minore rilievo storico, un'altra opera che può essere aggiunta tra le fonti è la *Legenda aurea* (1298) di Jacopo da Varazze: il cap. 21, *De Sancto Antonio*, è dedicata al Santo egiziano e, come le altre agiografie raccolte nella stessa opera, è una versione abbreviata destinata alla divulgazione di esempi di santità cristiana. Inoltre, anche se non dedicata specificatamente al Santo in questione, *Vita Sancti Pauli Primi Eremita* (IV-V sec.) di San Girolamo, offre una testimonianza agiografica indiretta poiché presenta una parte dedicata alla relazione tra i due santi<sup>16</sup>.

Antonio nacque da agricoltori benestanti convertiti al cristianesimo. Dopo la morte dei genitori, non ancora ventenne, decide di donare la sua

---

<sup>16</sup> Per le edizioni moderne delle fonti agiografiche citate, si veda Atanasio 2012; Da Varazze; 2007; Girolamo, 1987.

parte di eredità ai poveri, in ossequio al famoso precetto evangelico, e, affidata la sorella a un tutore, lascia la società per l'eremo. Passerà la sua vita in eremitaggio, cambiando talvolta sede (prima un'antica fortezza romana abbandonata, poi una grotta nel deserto e luoghi analoghi). La principale relazione 'civile' l'ebbe con il vescovo di Alessandria Atanasio, che supportò nella lotta contro l'arianesimo. I luoghi del suo eremitaggio divennero presto meta di pellegrini e per chi abbisognava di guarigione: da allora nacque la correlazione del santo con taumaturgia. Altro motivo per cui lasciava la solitudine del suo eremo erano i suoi pellegrinaggi presso l'eremita più anziano Paolo di Tebe (230c.-335c.), protagonista della biografia di Girolamo citata, al fine di avere consigli sull'ascesi.

Elemento centrale della sua tradizione agiografica furono le tentazioni diaboliche che lo tormentarono per tutta la vita. Secondo il racconto della tradizione, veniva costantemente distratto da visioni indotte dal Nemico al fine di distoglierlo dalla contemplazione di Dio o dalla lettura del Vangelo; e inoltre, fu spesso raccolto da fortuiti 'buoni samaritani' privo di coscienza a causa delle percosse dei demoni.

I principali attributi iconografici del Santo sono la croce tau ( $\tau$ ), il bastone, il libro e il maiale. Quest'ultimo è legato più che altro alla sua tradizione culturale: dai maiali, distinti da una campanella legata al gozzo e allevati dagli ospedalieri Antoniani, veniva ricavato il grasso usato nel trattamento del fuoco di Sant'Antonio, la malattia che i membri dell'ordine erano specializzati a curare, insieme ovviamente all'intercessione mistica del Santo.

La carne di maiale e il suo grasso è un elemento che ritorna spesso nel romanzo. Come detto, il capitolo in esame segue il riposo post-prandiale per la digestione del *Sarrabulho*, la zuppa a base proprio di carne di maiale. Quindi non sembrerebbe un elemento casuale, se lo si considera insieme a tutte le altre allusioni al Santo e alla sua tradizione culturale; infatti, come la guarigione taumaturgica dal fuoco di Sant'Antonio passa attraverso l'applicazione del grasso di maiale, anche l'io narrante, attraverso l'assunzione di questa pietanza, sembra prepararsi all'evento catartico che si avrà modo di trattare.

Passiamo al secondo elemento della triade, la pala d'altare *Trittico delle tentazioni di Sant'Antonio* di Hieronymus Bosch, il quale ovviamente ha

come soggetto il nostro Santo e come tema le sue note tentazioni diaboliche, eventi centrali nella vita ascetica del mistico egiziano. Hieronymus Bosch, ossia Jeroen Anthoniszoon<sup>17</sup> van Aken (1453-1516) è la latinizzazione del soprannome spagnolo ‘El Bosco’ con il quale il pittore era noto in vita ed è derivato a sua volta dalla sua città natale (in nld. *s-Hertogenbosch*, ossia ‘Bosco ducale’). Dell’opera esistono tre versioni, tutte d’autore o quanto meno elaborate nella sua bottega sotto la sua supervisione e revisione: due trittici e uno quadro che ritrae solo il pannello centrale delle pale. L’altro trittico (rispetto a quello di nostro interesse) e il quadro singolo sono entrambi a Bruxelles, rispettivamente conservati presso i Musei reali delle belle arti del Belgio (in fr. *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, in nld. *Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*) e nella collezione privata Périer-D’Ieteren<sup>18</sup>. La versione citata nel romanzo è conservata presso Museu nacional de arte antiga.

Il *Trittico* di nostro interesse, però, non è sempre stato lì; come ci informa nel romanzo anche Il Copista, un tempo l’opera era esposta presso l’ospedale degli Antoniani, sede dell’ordine monastico omonimo. Il luogo era specializzato nella cura del Fuoco di Sant’Antonio e l’opera era meta di pellegrinaggio per i malati affetti da questa malattia, poiché veniva ritenuta in grado di curarla miracolosamente.

Con il terzo ed ultimo elemento della triade torniamo a porre diretta attenzione sull’opera in questione. Elenchiamo qui in breve le principi convergenze tra il Santo e il personaggio-autore del romanzo:

- entrambi si chiamano Antonio (nome che compare anche tra quelli del pittore, come detto);
- uno degli attributi del Santo è la lettera tau ( $\tau$ ) e l’iniziale del cognome dell’autore è la T;

---

<sup>17</sup> Come si può notare, tra i nomi del pittore compare anche uno derivato dal lat. *Antonius*, elemento che lo accumuna tanto al Santo che all’autore del romanzo.

<sup>18</sup> Per una comparazione tra le versioni, si veda l’articolo della stessa proprietaria Catheline Périer-D’Ieteren, 2014; e su Tabucchi e l’opera di Bosch, Sechi, 2020.

- un altro attributo è il maiale e nel romanzo si insiste molto sulla dieta alentejana ricca di carne suina;
- motivo centrale del romanzo è l'allucinazione, così come le visioni diaboliche nella storia del Santo.

Sembra infatti che il romanzo, quasi collassando su sé stesso, precipiti nel mulinello semantico di questo capitolo per poi tornare a compiere un nuovo giro. Il capitolo 5<sup>19</sup>, con l'epifania del quadro e la catarsi che esso innesca nel personaggio-narratore, è il *turning-point*, il momento in cui l'io ha la rivelazione della parte più profonda di sé e del senso escatologico della sua vicenda personale, l'agnizione del Sé, ossia il 'vero aspetto' dell'io. Questo Sé, questo archetipo che mostra, come in uno specchio, la 'vera natura' dell'io narrante, è rappresentato nell'immagine delle Santo soggetto del *Trittico* boschiano.

E no entanto este quadro antigamente tinha um valor taumatúrgico, disse o Pintor Copiador, os doentes iam em peregrinação para a frente dele à espera de um acontecimento milagroso que pusesse fim ao seu sofrimento. O Pintor Copiador leu o espanto na minha cara e perguntou-me: não sabia? Não, respondi, francamente não sabia. Pois bem, disse ele, o quadro estava exposto no hospital dos Antonianos em Lisboa, que era um hospital onde se albergavam pessoas com doença de pele, que na maior parte dos casos eram doenças venéreas e o terrível fogo de Santo Antão, que é como se chamava antigamente a uma espécie de erisipela epidémica e que é como o povo na província ainda chama a esta doença, é uma doença assaz terrível porque se manifesta ciclicamente e a zona que ela ataca fica cheia de bolhas horrorosas que doem muito, mas agora esta doença tem um nome mais científico, é um vírus, chama-se herpes zoster.

(Tabucchi, 1991: 79)<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Sul rilievo del capitolo 5 e sulla *Trittico* boschiano come "mise-en-abîme del romanzo", già Brizio, 1994.

<sup>20</sup> "E però questo quadro anticamente aveva un valore taumatúrgico, disse il Copista, i malati andavano in pellegrinaggio davanti a lui aspettandosi un evento miracoloso che ponesse fine alle loro sofferenze. Il Copista lesse lo stupore sul mio viso e mi chiese: non lo sapeva? No,

Benché “Bosch tinha uma imaginação perversa” e “atribui essa imaginação ao pobre do Santo Antão”, tanto da riempirlo di “porcarias”, il Copista rivela che “este quadro antigamente tinha um valor taumatúrgico”: i malati andavano “em peregrinação para a frente dele à espera de um acontecimento milagroso que pusesse fim ao seu sofrimento”. La scoperta ha un effetto dirompente nell’io narrante ed è l’agnizione che lo condurrà all’epifania catartica. Non è un caso che si usi il termine “espanto” (“O Pintor Copiador leu o espanto na minha cara”, Tabucchi, 1991: 79), tradotto con “stupore” da Vecchio (Tabucchi, 2017: 79) e con “meraviglia” da Pereira-Tabucchi (Tabucchi, 2013: 120), il derivato del verbo *espantar*, etimologicamente legato al lat. *expaentare*, quindi *expaventare*, le quali voci latine hanno dato esiti oscillanti: le spagnole *espantar* ‘spaventare’, *espantoso* ‘spaventoso’ ed *espanto* ‘spavento’, insieme alle italiane *spaventare*, *spaventoso* e *spavento*. L’oscillazione semantica tra stupore e meraviglia, paura e terrore, è tipica e ricorrente in queste lingue. La meraviglia-spavento, lo stupore-terrore, nella tradizione occidentale ha anche un illustre capostipite: la parola-concetto greca θαυμάζω (*thaumazo*), usata da Aristotele per designare il sentimento che ha spronato gli uomini a filosofare, quello stupore-terrore, quella meraviglia-spavento che provarono di fronte all’ignoto, al non comprensibile dei fenomeni naturali. Inoltre, e di maggior rilievo per questo discorso, il concetto di θαυμά (*thauma*), ossia ‘prodigio, miracolo’ è quello che, secondo una sua interpretazione, verrebbe simboleggiato il tau (τ)<sup>21</sup>, attributo di Sant’Antonio e lettera che i monaci del suo ordine portano cucita sul loro saio e che ritenevano dotata di virtù protettive contro i malanni (detto *signum*

---

risposi, francamente non lo sapevo. Dunque, disse, il quadro era esposto all’ospedale degli Antoniani di Lisbona, che era un ospedale dove si ricoverava gente con malattie della pelle, che nella maggior parte dei casi erano malattie veneree e il terribile fuoco di Sant’Antonio, come si chiamava anticamente una specie di risipola contagiosa e come ancora la gente di campagna chiama questa malattia, è una malattia abbastanza tremenda perché si manifesta ciclicamente e la zona che ne viene attaccata è piena di bolle schifose che fanno molto male, ma adesso questa malattia ha un nome più scientifico, è un virus, si chiama herpes zoster.” (Tabucchi, 2017: 78-79).

<sup>21</sup> Ovviamente, la relazione con θαυμάζω (*thaumazo*) riguarda il suono della lettera greca *tau* (τ) e la sillaba iniziale della parola, che invece inizia per *theta* (θ).

*potentiae*)<sup>22</sup>. Questo “timore reverenziale”, questo sentimento del numinoso, vuole indicare lo stato d’animo che l’uomo (un essere mortale, finito, limitato) prova di fronte alla prodigiosa manifestazione divina (un essere immortale, infinito, illimitato), per esempio assistendo alla guarigione miracolosa da una malattia dolorosa, come appunto “o terrível fogo de Santo Antão”. Sappiamo già che i malati, “à espera de um acontecimento milagroso que pusesse fim ao seu sofrimento”, andavano in pellegrinaggio alla pala di Bosch, che era esposta nell’ospedale degli Antoniani di Lisbona, poiché la si credeva dotata di “um valor taumatúrgico”. Allora, i malati lì di fronte sperimentavano il θαυμά (thauma), ossia il prodigio miracoloso, e percepivano il θαυμάζω (thaumazo), la numinosa presenza del Dio vivente e operante al di là delle cognizioni umane; e così anche l’io narrante, giunto lì di fronte alla pala taumaturgica, sperimenta l’epifania del Sé.

Il cortocircuito emotivo, che in un lento ma inesorabile crescendo ha portato allo *spannung* della rivelazione della funzione catartica del quadro (come anche quella delle visioni diaboliche in esso rappresentate, poiché nella tradizione ascetica la sopportazione paziente del male è considerata la via per la Salvezza), con la sua fisiologica reazione di sudore e palpitazioni, *leitmotiv* di buona parte del romanzo che scandisce i momenti essenziali del percorso catartico, ne è la prova indiziaria:

O meu coração começou a bater mais rápido, senti que estava a suar e perguntei: como é que você sabe todas essas coisas? Não se esqueça que há dez anos que eu trabalho com este quadro, respondeu ele, para mim não tem mistérios. Então fale-me desse vírus, disse eu, o que é que sabe desse vírus? É um vírus muito estranho, disse o Pintor Copiador, parece que todos o albergamos dentro de nós em estado larvar, mas ele manifesta-se quando as defesas do organismo estão mais fracas, então ataca com virulência, e depois adormece e volta atacar ciclicamente, olhe, digo-lhe uma coisa, eu acho que o herpes é um pouco como o remorso, fica adormecido dentro de nós e um belo dia acorda e ataca-nos, e

---

<sup>22</sup> Tra l’altro azzurra o su sfondo azzurro, lo stesso colore delle Lacoste dell’io narrante.

depois volta a adormecer porque nós conseguimos amansá-lo, mas fica sempre dentro de nós, não há nada a fazer contra o remorso.

(Tabucchi, 1991: 79-80)<sup>23</sup>

Il sudore e le palpitazioni (“O meu coração começou a bater mais rápido, senti que estava a suar”) sono gli effetti fisiologici (quindi manifesti) delle crisi d’ansia (quindi latenti) che hanno colpito l’io narrante all’inizio percorso ascetico (nel capitolo 2, culminate con l’incontro con la Vecchia Zingara-Sibilla Cumana); questi ritornano ora e ritorneranno poi di nuovo nel capitolo 7, quando si ‘giocherà’ con una partita a biliardo contro il Maître della Casa do Alentejo l’incontro con Isabel, l’ultima volta, infatti, che cambierà la maglia ormai zuppa di sudore. Alla parola “Herpes zoster”, che ora ha “um nome mais científico”, ma era “como se chamava antigamente” il “terrível fogo de santo Antão”, l’io narrante ha una nuova crisi, ovviamente in connessione all’ultimo messaggio di Tadeus: “foi tudo culpa do herpes zoster”<sup>24</sup>. Il suggerimento del Copista apre la strada all’interpretazione, o quanto meno all’intuizione di quanto sia realmente accaduto. Infatti, il Copista fa questa equazione herpes zoster = rimorso: questi due mali (uno del corpo, l’altro dell’anima-psyche) hanno il medesimo comportamento; infatti, come il rimorso, l’herpes “fica adormecido dentro de nós e um belo dia acorda e ataca-nos, e depois volta a adormecer porque nós conseguimos amansá-lo, mas fica sempre dentro de nós”; e non c’è nulla da fare (“não há nada a fazer contra o remorso”), una guarigione umana non esiste: solo un

---

<sup>23</sup> “Il mio cuore cominciò a battere più rapido, sentii che stavo sudando e domandai: com’è che lei sa tutte queste cose? Non si dimentichi che sono dieci anni che lavoro su questo quadro, rispose lui, per me non ha più misteri. Allora mi parli di questo virus, dissi, cosa sa di questo virus? 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 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, perché noi siamo riusciti ad ammansirlo, ma è sempre dentro di noi, non c’è niente da fare contro il rimorso.” (Tabucchi, 2017: 79).

<sup>24</sup> Sulla risoluzione del “rebus”, si veda Brizio, 1994 e Dolfi, 2003.

evento ‘taumaturgico’ (derivato anch’esso da *thaúma* ‘prodigio’ e *érgon* ‘lavoro, opera’, cioè un ‘miracolo’) può salvare; e per il miracolo serve il rito: la catarsi può compiersi solo attraverso il pellegrinaggio al *Trittico* taumaturgico, il quale funziona come una metonimia del Santo, una reliquia e, in quanto tale, assume il valore salvifico di un oggetto liturgico (e quindi necessario al rituale). L’immagine del Santo nel quadro rappresenta l’archetipo del Sé: il *Trittico* è quindi una sorta di mandala<sup>25</sup> che trasfigura la parte più profonda dell’inconscio dell’io narrante, la sua totalità; e, attraverso tale rivelazione, l’io si libera dai rimorsi e dai sensi di colpa che aveva lasciato nel suo inconscio la storia precedente.

La connessione con l’enigmatico prologo del romanzo, la storia che ha visto protagonisti l’io narrante, Tadeus e Isabel quando ancora erano in vita e che viene allusa da sparsi rimandi lungo tutto il romanzo, sembrerebbe anche essere evocata dal dettaglio del *Trittico* che sta dipingendo in quel momento il Copista: la coppia in groppa al pesce volante del pannello di destra. Così l’esperto Copista interpreta la scena:

A tenca é um peixe de água doce, confirmou ele, vive nos pântanos e nos fossos, é um peixe que gosta de lama, é o peixe mais gorduroso que eu comi na minha vida, na minha terra faz-se se um arroz de tenca que é afogado na gordura, tem qualquer coisa a ver com o arroz de enguias, mas é muito mais gorduroso, é preciso um dia inteiro para o digerir. O Pintor Copiador fez uma pequena pausa. E é em cima dessa tenca gordurosa que essas duas personagens vão ao encontro do diabo, disse, está a ver, os dois gajos têm um encontro diabólico, vão fazer porcarias num sítio qualquer. (Tabucchi, 1991: 78)<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Concetto presente anche nel romanzo postumo *Per Isabel. Un mandala*, dove ricompare anche lo stesso nome di questo personaggio femminile (Tabucchi, 2015; Dolfi, 2013).

<sup>26</sup> “La tinca è un pesce d’acqua dolce, mi confermò lui, 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 affogato nel grasso, ricorda un po’ il riso con l’anguilla, ma è molto più grasso, ci vuole un giorno intero per digerirlo. Il Copista fece una piccola pausa. È a cavallo

I due personaggi vanno a un Sabba: che siano forse Tadeus e Isabel, in una sorta di *mise-en-abîme*? Mentre l'Antonio del quadro e l'io narrante erano occupati con i loro libri, uno con Bibbia (sempre nel pannello di destra del *Trittico*), l'altro "a scrivere quella storia balorda" (Tabucchi, 2017: 90) rinchiuso nella villa vicino al Faro che visiterà nel capitolo 6, qualcosa di più di una "tenca gordurosa" (nel senso sia di 'grassa' ma anche – e soprattutto – metaforico di 'carnale, lussuriosa') ingombrerà la pancia di Isabel e porterà un così tragico sviluppo e conclusione della loro vicenda personale.

### UN'ASTRAZIONE A MO' DI CONCLUSIONE

Di indizio in indizio, di allusione in allusione, si è cercato di mostrare in quale stretto rapporto semantico stiano questi tre elementi: la figura di Sant'Antonio Abate, il *Trittico* di Hieronymus Bosch che lo vede soggetto principale e sviluppa il motivo cardine della sua tradizione agiografica (le tentazioni diaboliche), e lo scrittore che cerca di tagliare i ponti con "quella storia balorda" (Tabucchi, 2017: 90) che lo tortura, quel rimorso che, come un virus, ha infettato la sua parte più intima. Questi sembrano rispecchiarsi l'uno nell'altro, centuplicando la rappresentazione di rimando in rimando, come accade negli specchi barocchi posti uno di fronte all'altro.

Usando una schematizzazione di base presa dalla scienza del linguaggio e integrata con la griglia ermeneutica di Frye, si potrebbe dire che il senso denotativo dell'io narrante è la sua identità esistenziale: l'autore Antonio Tabucchi (il segno-motivo, ossia il senso letterale, storico-documentario); mentre, i suoi sensi connotativi sono: Sant'Antonio Abate (l'immagine), l'Eremita (l'archetipo) che affronta la fase di putrefazione catartica delle parti rimosse dalla Persona necessaria alla realizzazione del Sé (la monade).

---

di quella tinca grassa che questi due personaggi vanno incontro al diavolo, disse, non vede?, questi due stanno per avere un incontro diabolico, stanno andando a fare porcherie chissà dove." (Tabucchi, 2017: 78).

Qui si vede chiaramente la natura del processo che intercorre tra queste due tipologie semantiche, il denotativo e i connotativi: la risemantizzazione, infatti, ne è il suo metodo prediletto. Tabucchi con Sant'Antonio, come già fece Joyce con Ulisse, attinge dal serbatoio della tradizione una figura dell'immaginario collettivo dotata di una certa connotazione simbolica e la decontestualizza, inserendola all'interno di un orizzonte concettuale differente; in questo modo, la figura, mantenendo pur sempre le sue caratterizzazioni specifiche, dice cose altre, ulteriori rispetto ai ricorsi precedente, estendendone così il potenziale semantico. Lo straniamento imposto alla figura, quindi, la risemantizza, rinnova e rinvigorisce, come una dinamo che si riempie di energia e torna a far luce.

Dall'ermeneutica alla semiotica del testo, sembra apparire chiaramente che, quantomeno nella letteratura modernista e postmodernista, il processo dello straniamento delle figure dell'immaginario collettivo conduca le fila del rapporto tra denotazione e connotazione semantica, tra soggettività narrante e oggettività narrata; e così parrebbe accadere anche con l'io narrante di *Requiem*, come si è cercato di dimostrare in queste pagine.

## BIBLIOGRAFIA

- Atanasio di Alessandria (2012). *Sant'Antonio. La sua vita*. Bologna: ESD - Edizioni Studio Domenicano.
- Brizio, Flavia (1994). Dal fantastico al postmoderno: *Requiem* di Antonio Tabucchi. *Itaca*, 71, 1, 96-115.
- Brizio-Skov, Flavia (2002). *Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo*. Cosenza: Pellegrini Editore.
- Da Varazze, Iacopo (2007). *Legenda Aurea*, a cura di Alessandro Vitale Brovarone e L. Vitale Brovarone. Torino: Einaudi.
- Dolfi, Anna (2006). *Tabucchi: la specularità, il rimorso*. Roma: Bolzoni.
- (2013). Isabel, o della 'lunga' notte. *Estudos Italianos em Portugal - Nova Série*, 8, 143-154.
- Fournier Kiss, Corinne (2020). L'intertestualità emozionale pessoana nell'opera di Antonio Tabucchi: Saudade e desassossego. *Pessoa Plural - A Journal of Fernando Pessoa Studies: Originality and Cosmopolitanism/Originalidade e Cosmopolitismo*, 18, 186-217.

- Girolamo (1987). In Bazyli Degórski (Ed.), *Edizione critica della «Vita Sancti Pauli Primi Eremitae» di Girolamo*. Roma: Institutum Patristicum «Augustinianum».
- Jansen, Monica (1995). “Requiem”: una mediazione fra ‘vera finzione’ e ‘verità pratica’. In Serge Vanvolsem, Franco Musarra, Bart Van den Bossche (Eds.), *I tempi del rinnovamento. Atti del Convegno Internazionale Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992, Leuven - Louvain-la-Neuve - Namur - Bruxelles, 3-8 maggio 1993* (I, 421-429). Roma-Leuven: Bulzoni-Leuven University Press.
- Mannocchi, Maria Cristina (2016). *La trama dell’invisibile. Sulle tracce di Antonio Tabucchi*. Roma: Edizioni Ensemble.
- Mulinacci, Roberto (2013). La versione di Tabucchi. Appunti su un abbozzo di autotraduzione di *Requiem*. In Vincenzo Russo (Ed.), *Tabucchi o del Novecento* (99-111). Milano: di/segni.
- Périer-D’Ieteren, Catheline (2014). An unpublished Copy of Hieronymus Bosch’s *Temptation of St. Antony*. In Erma Hermens (Ed.), *European Paintings 15th-18th Century: Copying, Replicating and Emulating* (20-28). London: Archetype Publications Ltd.
- Pini, Lorenzo (2018). *A Lisbona con Tabucchi. Un luogo di misteriosa bellezza*. Roma: Perrone Editore.
- Russo, Vincenzo (ed.) (2013). *Tabucchi o del Novecento*. Milano: di/segni.
- Schwarz Lausten, Pia (2005). *L’uomo inquieto. Identità e alterità nell’opera di Antonio Tabucchi*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Sechi, Mario (2020). Descrizione e immagine. Antonio Tabucchi, Hieronymus Bosch e altri pittori visionari. In Cosimo Damiano Fonseca e Isabella Di Liddo, *Viridarium novum. Studi di storia dell’arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara (635-638)*. Roma: De Luca editore d’arte.
- Tabucchi, Antonio (1987). *I volatili del Beato Angelico*. Palermo: Sellerio Editore.
- (1991). *Requiem. Uma alucinação*. Lisboa: Quetzal Editores.
- (2013) [1991]. *Se una sera d’estate un viaggiatore*, trad. di Nuno Pereira (i.e. Antonio Tabucchi). In Vincenzo Russo (Ed.), *Tabucchi o del Novecento* (113-130). Milano: di/segni.
- (2015) [2013]. *Per Isabel. Un mandala*. Milano: Feltrinelli.
- (2017) [1992]. In Sergio Vecchio (Trasl.), *Requiem. Un’allucinazione*. Milano: Feltrinelli.
- Zangrandi, Silvia (2015). Il viaggio bizzarro di Antonio Tabucchi in “Requiem”. *Otto/Novecento*, 3, 133-144.

(Página deixada propositadamente em branco)