



*Classificazione Decimale Dewey:*

**853.91409 (23.) NARRATIVA ITALIANA, 1945-1999. Storia, descrizione, studi critici**

TATJANA PERUŠKO

# GEOMETRIE AMBIGUE

STUDI SULLA NARRATIVA  
DI ANTONIO TABUCCHI

*Prefazione di*

ALESSANDRO IOVINELLI





©

ISBN  
979-12-218-0677-9

PRIMA EDIZIONE  
**ROMA** 10 MAGGIO 2023

## INDICE

- 7 *Prefazione*  
di ALESSANDRO IOVINELLI
- 11 *Avvertenza*
- 13 Capitolo I  
Il rovescio del doppio. Il “teorema” di Tabucchi nel *Notturmo indiano*
- 31 Capitolo II  
«La memoria è una formidabile falsaria». I “generi” della memoria nella narrativa di Antonio Tabucchi
- 43 Capitolo III  
Tra risvegli e rovesci: il ruolo di *Las Meninas* nel gioco intersemiotico di Pasolini e Tabucchi
- 89 Capitolo IV  
Costruzioni cronotopiche, strategie identitarie e narrazioni congetturali nella raccolta *Il tempo invecchia in fretta*

- 109 **Capitolo V**  
Dalla famiglia al cielo. Il *déjà vu* ancestrale e il superamento degli  
opposti nel racconto *Il cerchio*
- 127 **Capitolo VI**  
Immagini che provocano la scrittura. I palinsesti iconotestuali dei  
*Racconti con figure*
- 175 *Bibliografia*

## PREFAZIONE

In una poesia di Jorge Luis Borges (*Ariosto e gli arabi* del 1960) si trova scritto: «Nessuno può scrivere un libro. Perché / un libro esista veramente / ci vogliono l'aurora e il tramonto, / secoli, armi e il mare che unisce e separa».

Questi versi sono posti come epigrafe di uno dei *Racconti con figure* di Antonio Tabucchi (2011), ma potrebbero valere per tutta la sua opera.

Infatti, Tabucchi è probabilmente l'autore italiano del secondo Novecento che più si caratterizza per la pluralità e la complessità delle interpretazioni che provoca. Quel che la critica post-moderna ha definito *double coding* diventa in lui una continua e ricercata polisemia nei suoi testi letterari. Il che spiega l'interesse che la critica letteraria ha nutrito nei suoi confronti fin dagli anni Ottanta del secolo scorso, allorché la sua fama era ancora circoscritta a un pubblico di élite. Leggere e interpretare i racconti di Tabucchi richiede una ermeneutica capace di scavare attraverso i diversi livelli di significazione, intessendo una fitta rete di rimandi e richiami inter- e intratestuali, intersemiotici e intermediali.

Questa sfida è stata raccolta da Tatjana Peruško fin dagli anni Novanta.

Ricordo ancora quando la conobbi. Era la primavera del 1995. Ero arrivato a Zagabria, dove ero stato nominato lettore di italiano dal Ministero degli Esteri. Sono entrato subito in contatto con i colleghi del

Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Lettere e Filosofia (Filozofski Fakultet). La scuola critica croata aveva una lunga e prestigiosa tradizione, della quale illustre rappresentante era ancora Mladen Machiedo. Ma anche le nuove generazioni apparivano già di alto livello. Tra le giovani studiose ricordo soprattutto Morana Čale, Iva Grčić e Tatjana Peruško. Parlando con quest'ultima, mi fu subito chiara l'alta qualità della sua formazione linguistica, letteraria e culturale, in cui spiccava la conoscenza dei testi critici del panorama contemporaneo italiano e internazionale, peraltro capace di estendersi pure in ambiti non strettamente letterari, quali la filosofia, l'arte e la psicoanalisi.

Tra gli autori contemporanei ai quali era interessata e su cui avrebbe poi scritto articoli, saggi e studi critici, quello che mi colpì fu Antonio Tabucchi. Già allora mi consideravo un "tabucchiano", cioè non solo un lettore e critico delle sue opere, ma anche un epigono della sua concezione della letteratura e, se mi è consentita un'espressione eterodossa, del mestiere di scrivere. Sicché, c'erano tutti i presupposti perché tra noi nascesse un dialogo che, sia pure nei diversi approcci e gusti estetici, si è sempre tradotto in un aperto e stimolante scambio di vedute.

Il suo primo saggio su Tabucchi che lessi era incentrato sulla visione pluriprospectica del reale, così come è rappresentato nel *Gioco del rovescio*. Tutta la raccolta, ma in particolar modo il primo racconto che le dà il titolo, è costruita su questa idea assiologica, la quale si può riassumere nel procedimento che capovolge un lemma. Nel racconto di Tabucchi si tratta di uno "scherzo" linguistico creato dal personaggio di Maria do Carmo, trasformando le parole nel contrario, come per esempio *Mariposa* in *Asopiram*. Era un *divertissement* già diffuso ai tempi di Mozart, che vi si diletta, ma qui diventa la cifra esistenziale del personaggio, vale a dire di una donna che non era chi sembrava, né tanto meno chi diceva di essere. Il *rovescio* è l'elemento fondante della realtà così com'è e ci appare continuamente in un gioco di specchi, rifrazioni e illusioni ottiche. Tuttavia, ben presto il lettore si rende conto che tale punto di vista sul mondo e sulla sua rappresentazione non appartiene solamente a quel personaggio e a quel racconto, ma si ritrova continuamente nella produzione narrativa di Tabucchi. Di modo che il critico che volesse analizzare e interpretare la sua opera deve necessariamente attrezzarsi di un robusto armamentario di strumenti esegetici.



L'originalità dell'interpretazione di Tatjana Peruško sta innanzitutto nella sua complessa e aggiornata griglia di letture critiche, le quali muovono dalla vasta famiglia dello strutturalismo per aprirsi a prospettive poststrutturaliste. Ciò è evidente dal modo in cui esamina il famoso quadro di Velázquez, *Las Meninas*, alla luce non solo della fondamentale lettura che ne fece Michel Foucault in *Le parole e le cose*, ma anche per mezzo delle suggestioni della psicoanalisi di Jacques Lacan. Negli anni successivi l'orizzonte culturale dell'autrice si estende anche su molti altri teorici e critici letterari, nonché filosofi e antropologi. Si pensi a Julia Kristeva e Juri Lotman.

Quello che appare comunque il metodo più vicino alla posizione di Tatjana Peruško è il *close reading*, cioè l'analisi testuale che si rifa a I.A. Richards, William Empson e John Crowe Ransom, nonché in generale alla scuola americana del New Criticism. Grazie a questa impostazione metodologica le pagine critiche dell'autrice si fondano su un fitto dialogo con i testi, che decostruisce e ricompona in strutture cariche di significati nascosti, ma ritrovati per merito dell'acribia filologica ed ermeneutica. Il rapporto di Peruško con Tabucchi è proseguito nell'arco di questi ultimi anni e ha attraversato l'intero arco della sua produzione narrativa. È eloquente, infatti, che la seconda parte del libro attribuisca all'ultima raccolta, *Il tempo invecchia in fretta*, un'importanza pari alla prima raccolta, cioè *Il gioco del rovescio*. L'analisi di un racconto, *Il cerchio*, costituisce così l'approdo di un lungo percorso critico che trova nell'immagine circolare del galoppo dei cavalli intorno alla protagonista una sorta di epilogo di tutta la grande opera narrativa di Tabucchi. Non a caso al *mandala* rinvierà il sottotitolo del libro postumo pubblicato dalla vedova di Tabucchi, Maria José de Lancastre: *Per Isabel*. Si tratta dell'ultima perla di una collana arricchita da diversi capolavori, che — anche secondo l'autrice di questo libro — è stata la costellazione capace di orientare il periplo del vascello di un critico letterario di questo secolo e di quello precedente.



## AVVERTENZA

Questo libro, che è frutto dell'assidua attenzione e ammirazione per le opere di Antonio Tabucchi, di cui mi sono occupata come studiosa e traduttrice, raccoglie saggi scritti in diverse occasioni, nell'arco di vent'anni.

I primi cinque capitoli rielaborano e amplificano testi già pubblicati in sedi diverse.

Una prima stesura del capitolo *Il rovescio del doppio. Il "teorema" di Tabucchi nel Notturmo indiano* è uscita col titolo *Il rovescio del doppio non è mai uno: il "teorema" di Tabucchi e la mise en abyme a rovescio nel Notturmo indiano*, in M. ČALE, A. IOVINELLI, T. PERUŠKO e S. ROIĆ (a cura di), *Il doppio nella lingua e nella letteratura italiana*, Atti del Congresso Internazionale (Dubrovnik, 8–11 settembre 2004), FF Press e Istituto Italiano di Cultura di Zagabria, Zagabria 2008, pp. 565–573.

Il capitolo «*La memoria è una formidabile falsaria*». I "generi" della memoria nella narrativa di Antonio Tabucchi è stato pubblicato in M. BASTIAENSEN *et. al.* (a cura di), *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, Atti del XVII Congresso A.I.P.I., Ascoli Piceno, 22–26 agosto 2006, vol. III, Bruxelles 2009, pp. 325–336.

Una parte dell'analisi presentata nel capitolo *Tra risvegli e rovesci: il ruolo di Las Meninas nel gioco intersemiotico di Pasolini e Tabucchi* è stata pubblicata col titolo *Il sogno tra risvegli e rovesci: Las Meninas come punto di fuga nel gioco intersemiotico di Pasolini e Tabucchi*, in T.

PERUŠKO, *Il gioco dei codici. Studi critici sulla letteratura italiana contemporanea*, FF Press, Zagabria 2009, pp. 65–89.

Il capitolo *Costruzioni cronotopiche, strategie identitarie e narrazioni congetturali nella raccolta Il tempo invecchia in fretta* è uscito in «Italice Belgradensia», n. 1 (2013), pp. 298–314.

Il capitolo *Dalla famiglia al cielo. Il déjà vu ancestrale e il superamento degli opposti nel racconto Il cerchio* è apparso in E. MOSCARDA MIRKOVIĆ, I. LALLI PAĆELAT, T. HABRLE (a cura di), *Studio sull'immaginario italiano. Una prospettiva interdisciplinare*, Prospero Editore, Asti 2019, pp. 243–263.

Il capitolo *Immagini che provocano la scrittura: i palinsesti iconotestuali dei Racconti con figure* è testo inedito.

## CAPITOLO I

### IL ROVESCIO DEL DOPPIO IL “TEOREMA” DI TABUCCHI NEL *NOTTURNO INDIANO*

Le opere di Antonio Tabucchi hanno creato non poche difficoltà ai critici che si sono proposti di attribuirle a uno dei due paradigmi poetici novecenteschi, il moderno e il postmoderno. La posizione specifica di Tabucchi consiste principalmente in un uso particolare della *doppia codificazione*<sup>(1)</sup>, nonché delle citazioni o allusioni intertestuali, ostinatamente presenti nei suoi testi. Intere sequenze narrative stabiliscono, nei racconti tabucchiani, il proprio potenziale semantico tramite precisi riferimenti intertestuali, ossia chiamando in causa trame e situazioni che appartengono a opere narrative o figurative di altri autori, ma la loro rielaborazione e la conseguente riscrittura non assumono quasi mai sfumature parodiche<sup>(2)</sup>. Semmai, è lecito parlare di un abbassamento del materiale riscritto, un abbassamento dovuto alla spiccata quotidianità degli eventi e delle trame che lo ospitano. Un procedimento analogo si verifica nella rielaborazione dei generi tradizionali (racconto fantastico, resoconto di viaggio, racconto sentimentale e altri). Per questo motivo,

---

(1) Promossa a uno dei criteri principali della collocazione postmodernista da L. HUTCHEON, in *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York – London 1988. La “doppia codificazione”, termine introdotto nella discussione estetico-teorica dall’architetto e critico Charles Jencks, indica il carattere ibrido, plurimo, eclettico delle opere postmoderne, caratterizzate dalla convivenza dei diversi registri stilistici e generi del discorso.

(2) Una delle poche eccezioni a questa regola tabucchiana è il romanzo *Requiem* (A. TABUCCHI, trad. it. di S. Vecchio, Feltrinelli, Milano 1993).

mi è sembrato opportuno, in altre circostanze<sup>(3)</sup>, definire la narrativa tabucchiana in termini di “postmoderno nostalgico”. La presente lettura del *Notturmo indiano* prenderà in considerazione questa specifica molteplicità poetica della prosa tabucchiana.

I due temi principali di questo breve romanzo sono il rapporto tra la realtà e la sua rappresentazione — risolto in termini di irriproducibilità, irrappresentabilità dell’esperienza diretta, sensoriale della realtà — e il tema dell’identità, che spesso nelle opere di Tabucchi si realizza in forma di ricerca. Essa corrisponde in questo caso al viaggio, tradizionalmente inteso come metafora di conoscenza o autoconoscenza.

Più volte nel romanzo l’autore mette in rilievo l’incongruenza tra l’esperienza vissuta e la sua rappresentazione, sia verbale che figurativa: lo sottolinea il narratore autodiegetico, lo confermano le esperienze e i racconti di altri personaggi nel romanzo. In tutte le tappe del racconto si riesamina, inoltre, il rapporto tra identità e alterità, e di conseguenza, le immagini della realtà sia individuale che collettiva vengono smontate, decostruite — a partire dall’immagine stereotipata dell’India come destinazione preferita del turismo metafisico degli occidentali, che viene contemporaneamente confermata e ironizzata in questo romanzo in cui le categorie dell’autenticità e originarietà sono sistematicamente messe in dubbio. L’India diventa così uno spazio in cui gli opposti si compenetrano, le differenze si offuscano, uno spazio irriducibile sia alla citazione letteraria che alla cartolina turistica, ma contenente tutte e due, come due elementi o modi di rappresentazione.

Il paese visitato dagli occidentali che vi si avviano per ritrovarsi, per riscoprirsi, diventa nel romanzo una specie di limbo in cui le diverse storie si intersecano e dove il personaggio scomparso (appartenente al racconto principale) alla fine compare, anche se in modo incongruo rispetto alle leggi della logica aristotelico–cartesiana. Questo personaggio sarà ritrovato, raggiunto, ma come ombra, doppio o figura rovesciata. Il

(3) T. PERUŠKO, *Roman u zrcalu. Suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti (Romanzo allo specchio. La narrativa italiana moderna tra autoriflessione e narrazione)*, Naklada MD, Zagabria 2000, pp. 345–453. Altri contributi critici confermano la particolarità di questo autore nel panorama della letteratura italiana di fine secolo. Per Monica Jansen (v. M. JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia: in bilico tra dialettica e ambiguità*, Cesati, Firenze 2002, pp. 240; 297–315), per esempio, Tabucchi sarebbe un «postmodernista moderno». La sua ipotesi si nutre di altre conferme critiche, elencate nel capitolo dedicato alla classificazione di Tabucchi tra gli autori moderni o postmoderni (ivi, pp. 299–302).

rovesciamento è conseguito tramite l'uso della *mise en abîme*, ossia della struttura autoreferenziale della trama che si riflette in un suo frammento. Ma si tratta di una *mise en abîme* a rovescio: nell'ultimo capitolo del *Notturmo indiano* l'intero racconto viene narrato in un'ottica rovesciata, il personaggio perduto diventa protagonista di una storia capovolta, riflessa e non conclusa. Conseguentemente, la ricerca dell'io narrante e le domande che l'hanno messo in viaggio resteranno senza risposta, o per meglio dire, le eventuali risposte rimarranno disperse, nascoste negli interstizi del *puzzle* ontologico disegnato dall'autore.

Il racconto rovesciato non rappresenta un semplice riflesso della trama, dato che la *mise en abîme* a rovescio crea notevoli incongruenze semantiche e richiede una rilettura del racconto: invertendo la storia raccontata, l'episodio finale la sovverte. L'autore ne è consapevole: lo testimoniano gli interventi implicitamente metanarrativi dei suoi personaggi. «C'è qualcosa che non mi torna nel suo libro», dirà a un certo punto Christine, la fotografa, dopo aver ascoltato il resoconto della *mise en abîme* rovesciata, raccontata dal narratore autodiegetico, che sospende la propria ricerca. «Dev'essere un po' come quella sua fotografia, l'ingrandimento falsa il contesto, bisogna vedere le cose da lontano. *Méfiez-vous des morceaux choisis*»<sup>(4)</sup>, risponde il protagonista, facendo riferimento appunto alla metafora epistemologica offertagli in precedenza dalle due ecfrasi fotografiche di Christine. La prima fotografia è l'ingrandimento di un particolare: si tratta del busto di un giovane di pelle nera che assomiglia a un atleta nel momento del massimo sforzo o della vittoria. La seconda fotografia raffigurerebbe lo stesso atleta, ma il primo piano è sostituito dalla figura intera: subentrato il contesto, si capisce che la fotografia immortalava l'attimo preciso in cui il giovane viene fucilato dalla polizia. Il contesto, in questo caso, determina il significato del particolare. «Bisogna vedere le cose da lontano», osserva il protagonista, e così questo dialogo tra il narratore autodiegetico e la sua ascoltatrice deposita nelle mani del lettore una precisa visuale o strategia interpretativa inerente all'intero libro tabucchiano. Esaminata «da lontano», la *mise en abîme* del *Notturmo indiano* sembra fondere le due immagini, le due versioni del racconto, i due destini e personaggi in sconcertanti immagini simili a quelle escheriane, che contengono il proprio

(4) A. TABUCCHI, *Notturmo indiano*, Sellerio, Palermo 1990, p. 81.

rovescio, ragione per cui il matematico americano Douglas Hofstadter le definisce «strutture ricorsive» o «strani anelli»<sup>(5)</sup>.

È già stato studiato il ruolo sia semiologico che strutturale della *mise en abîme* nelle opere d'arte, soprattutto nei testi narrativi<sup>(6)</sup>. Essa può svolgere un ruolo contestatorio<sup>(7)</sup>, in quanto la situazione speculare e riflessa aggredisce l'ordine cronologico della narrazione svelando in anticipo l'esito dei racconti (come succede nei celebri esempi dell'*Amleto* shakespeariano e della *Caduta della casa Usher* di E.A. Poe). Non è questo il caso del *Notturmo indiano*, in quanto la contestazione non si basa sulle prolessi, bensì richiede una rilettura che ricostruisca a posteriori l'ordine cronologico della narrazione.

Un altro ruolo è quello informativo–ermeneutico: la *mise en abîme* illumina il contenuto, la struttura dell'opera, orientando la percezione del fruitore. Si rileva però che ogni riflesso (in qualsiasi forma semiotica sia presentato) rappresenti contemporaneamente l'altro e lo stesso. Raddoppiando l'opera, la *mise en abîme* la deforma, mettendo in evidenza il fatto che la rappresentazione non è che una stilizzazione della realtà. Nell'ambito di questo ruolo “deformante”, la *mise en abîme* tabucchiana è ulteriormente complicata dal fatto che il sovraccarico semantico e metanarrativo — che è già di per sé un doppio — effettui inoltre un rovesciamento della prospettiva. Il racconto della ricerca dell'identità, in altre parole, si raddoppia in una versione anomala e deformante, che rafforza ulteriormente le implicazioni gnoseologiche dell'uso della *mise en abîme*, in quanto porta in primo piano l'abisso che si spalanca tra il reale e la rappresentazione.

Alla complessità della *mise en abîme* del *Notturmo indiano* contribuisce pure il fatto che, rispetto alla sostanziale autoreferenzialità (con

---

(5) Per la definizione del termine cfr. D. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach*, trad. it. di B. Veit et. al., Adelphi, Milano 1990, pp. 3–30. Hofstadter vi analizza le strutture ricorsive, i cosiddetti «strani anelli», ovvero le tipologie dell'autoreferenzialità nelle arti e nella scienza. Il suo libro viene citato nell'autointerpretazione epitetuale e parzialmente apocrifica che Tabucchi propone del romanzo *Notturmo indiano* nel racconto *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*, in *I volatili del Beato Angelico*, Sellerio, Palermo 1997, pp. 42–53.

(6) A partire dal capitolo “Livello” del compendio narratologico di G. GENETTE, *Nuovo discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1987, pp. 71–81; per un'analisi approfondita dei livelli narrativi e procedimenti metanarrativi si veda inoltre G.B. TOMASSINI, *Il racconto nel racconto*, Bulzoni, Roma 1990.

(7) Ivi, pp. 93–97.



importanti implicazioni epistemologico–ontologiche) dei famosi giochi *misenabîmici* escheriani (che rappresentano mondi semi–reali e semi–immaginari, in cui le catene dei livelli, strutturati in forma di anelli autoreferenziali, alludono all’infinito), il rovescio tabucchiano richiama, in maniera piuttosto esplicita — e non solo nei vari episodi del romanzo — la dimensione metafisica della trascendenza. Lo conferma e contemporaneamente smentisce la curiosa autointerpretazione epistestuale che si unisce alle istruzioni ermeneutiche fornite dal romanzo stesso. Si tratta di quattro lettere, pubblicate nella breve raccolta *I volatili del Beato Angelico* sotto il titolo di *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*, in cui un certo Xavier Yanata Monroy, teosofista indicato dallo stesso autore come modello di cui si è servito per ideare il personaggio del romanzo, scrive a Tabucchi proponendogli un’interpretazione gnostica o induista del *Notturmo Indiano*<sup>(8)</sup>. Tabucchi stesso sottoscrive due lettere nelle quali respinge modestamente la «complessità e profondità» che l’interpretazione induista o teosofica vorrebbe attribuire al suo romanzo. L’interpretazione trascendentale proposta dal teosofista viene così a competere con la prospettiva relativistica di stampo modernista, la quale può, a sua volta, essere sostituita da una lettura postmodernista o debolista, non escludendo però altri punti di vista, come per esempio quello lacaniano, suggerito implicitamente dal presunto teosofista e dalla sua elaborazione della figura dello specchio<sup>(9)</sup>. Incorniciata dal sistema

(8) L’interpretazione del teosofista si propone di coinvolgere altre due opere tabucchiane: *Piccoli equivoci senza importanza* e *Il gioco del rovescio*. Cfr. A. TABUCCHI, *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*, cit., p. 51.

(9) Il teosofista stesso nella sua prima lettera indica le diverse prospettive ermeneutiche: «Era evidente che la critica occidentale non poteva interpretare il suo libro se non in una maniera occidentale. E ciò significa la cultura del “doppio”, Otto Rank, *The Secret Sharer* di Conrad, la psicoanalisi, il “gioco” letterario e altre categorie culturali che vi sono proprie (o sue?). Non poteva essere altrimenti. Ma io sospetto che lei volesse dire altre cose; e sospetto anche che quella sera a Madras quando mi confessò di non conoscere affatto il pensiero induista, lei, per una ragione che ignoro, stesse mentendo (dire menzogne). Credo infatti che lei conosca il pensiero gnostico orientale e anche i pensatori occidentali che hanno intrapreso il cammino della gnosi» (ivi, p. 45). Dopo il riferimento al Mandala, il teosofista continua a spiegare il significato simbolico dello specchio: «Esso ci riflette identici invertendo le parti. Ciò che è a destra si traspone a sinistra e viceversa, sicché chi ci guarda siamo noi, ma non gli stessi noi che un altro guarda. [...] ci guarda da fuori ma è come se ci frugasse dentro, la nostra vista non ci è indifferente, ci intriga e ci turba come quella di nessun altro: i filosofi taoisti la chiamarono lo sguardo ritornato» (ivi, p. 46). Oltre i numerosi esempi letterari, tra i quali il famoso specchio pirandelliano nel quale Vitangelo Moscarda cerca inutilmente il proprio “io” vero e autentico, quest’analisi

di pensiero induista, la lettura del teosofo (o, se vogliamo, l'autolettura esteriorizzata dell'autore stesso) riconosce nel *Notturmo* un racconto sull'apparenza e sulla morte, «sull'impossibilità di trovare ciò che si è perduto»<sup>(10)</sup>, e, contemporaneamente, su un misterioso viaggio iniziatico. Nel romanzo stesso vengono sistematicamente attivate le potenzialità teosofiche del racconto incentrato sulla ricerca dell'amico perduto. L'attivazione è affidata ai nomi di Hesse, Hugo, Schelling, Swedenborg e Besant — chiamati in causa dal protagonista durante la sua conversazione con il teosofo in uno dei capitoli del romanzo. Questa dimensione della trama è mediata dal riferimento all'opera e alla persona di Fernando Pessoa, che viene evocato esplicitamente per le sue esperienze teosofiche, conseguite, come oggi sappiamo, tramite le sue traduzioni dei testi di Annie Besant, Helene Blavatsky e Charles W. Leadbeater<sup>(11)</sup>.

«La chiave del quadro sta nella figura di fondo, è un gioco del rovescio»<sup>(12)</sup>, spiegherà a sua volta Maria do Carmo, la protagonista dell'omonimo racconto della raccolta *Il gioco del rovescio*, fornendo questa istruzione interpretativa non solo al protagonista maschile, bensì anche al futuro lettore. È una delle metafore interpretative più felici di Tabucchi, facilmente trasferibile in altre sue sedi narrative. Questo vale soprattutto per il *Notturmo indiano* dove Pessoa, che ha capito «il risvolto delle cose»<sup>(13)</sup>, diventa la chiave, il punto d'incontro delle diverse elaborazioni pluralistiche dell'io umano. In altre parole, il riferimento a Pessoa e alla sua dispersione eteronimica — elemento obbligatorio della narrativa tabucchiana degli anni Ottanta — diventa il punto di convergenza di diverse tradizioni di pensiero, cioè di diversi campi gnoseologici. In questo vortice intertestuale, rappresentato dalla personalità multipla pessoana e dalla scrittura eteronimica, convergono la teosofia, il jainismo e un

---

dell'immagine speculare evoca l'insegnamento psicoanalitico lacaniano sul ruolo dello specchio e dell'immagine speculare nella costituzione del soggetto, ovvero sulla funzione costitutiva dell'alterità nel processo di identificazione. Cfr. J. LACAN, "Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io", in *Scritti* vol. I, trad. it. di G.B. Contri, Fabbri, Milano 2007, pp. 87-94; per la pulsione scopica si veda, invece, J. LACAN, "Nota sulla relazione di Daniel Lagache: Psicoanalisi e struttura della personalità", in *Scritti* vol. II, trad. it. di G.B. Contri, Fabbri, Milano 2007, pp. 643-681.

(10) A. TABUCCHI, *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*, cit., p. 44.

(11) Si veda S. BIDERMAN, *Mount Abiegnos and the Masks: Occult Imagery in Yeats and Pessoa*, in «Luso-Brazilian Review», vol. 5, n. 1 (1968), pp. 59-74.

(12) A. TABUCCHI, *Il gioco del rovescio*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 11.

(13) Ivi, p. 13.

certo relativismo modernistico, ovvero l'elaborazione primonovecentesca dell'idea dell'uomo come essere costituito da sottopersonalità diverse<sup>(14)</sup>, che Tabucchi poteva ricavare pure da Pirandello<sup>(15)</sup> — tra l'altro coprotagonista, insieme a Pessoa, de *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, una specie di omaggio intertestuale, pubblicato nel 1988<sup>(16)</sup>. Nella dispersione eteronimica di Pessoa il paradigma pluralistico otto–novecentesco raggiunge dimensioni metafisiche grazie all'avvicinamento dei suoi eteronimi al pensiero teosofico. In questa chiave possono essere letti alcuni frammenti pessoani che Tabucchi raccoglie nel 1988 nel volume *Il poeta è un fingitore*: «Mi sento multiplo. Sono come una stanza dagli innumerevoli specchi fantastici che distorcono in riflessi falsi un'unica anteriore realtà che non è in nessuno ed è in tutti» (dagli *Appunti sparsi* di Pessoa)<sup>(17)</sup>; oppure: «Non so di chi ricordo il mio passato / poiché altro fui quando lo fui, né mi conosco / come se sentissi l'anima che ho / l'anima che sentendo ricordo» (dalle *Odi* di Ricardo Reis<sup>(18)</sup>).

Il *Notturmo indiano* offre diversi riscontri con il pluralismo metafisico teosofico–pessoano. Il narratore rileva il problema del rapporto tra corpo e anima, dell'identità, di un particolare senso di spaesamento: «guardai con la perfetta sensazione di essere solo due occhi che

(14) Si pensi alla teoria polipsichica della personalità di Alfred Binet, che propone un modello plurale, secondo il quale la personalità umana non sarebbe altro che una costruzione, un *groupement* di diversi elementi. Sul concetto dell'io plurale, diffuso nella filosofia e psicologia del secondo Ottocento (Janet, Ribot, Charcot e altri), si veda H.F. ELLENBERGER, *La scoperta dell'inconscio*, trad. it. di F. Mazzone, Bollati Boringhieri, Torino 1999; e V. RODA, *Binet tra Fogazzaro e Pirandello*, in *I fantasmi della ragione*, Liguori, Napoli 1996, pp. 161–180. Sul rapporto tra psicologia, spiritismo e teosofia nel primo Novecento, come sfondo ai dialoghi meta-narrativi tra l'autore e i personaggi nelle opere di Capuana, Pirandello Bontempelli, Levi e Tabucchi, mi sia permesso di rinviare a T. PERUŠKO, *Colloqui coi personaggi nella narrativa italiana del Novecento*, in *Il gioco dei codici*, FF Press, Zagabria 2009, pp. 31–42.

(15) Della convivenza di esperienze o identità presenti e passate, nascoste, oscurate dall'oblio, scrive Pirandello nell'ultima parte de *L'umorismo*, giungendo, insieme a Pascal, alla conclusione che «non c'è uomo [...] che differisca più da un altro che da sé stesso nella successione del tempo», nonché all'ipotesi sulla struttura plurale dell'anima individuale. Cfr. L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *L'umorismo e altri saggi*, Giunti, Firenze 1994, pp. 137–138. Sulla fruizione pirandelliana del paradigma pluralistico tardo–ottocentesco cfr. V. RODA, *op. cit.*

(16) Si veda, per il riferimento ai due autori, il monologo *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, in A. TABUCCHI, *I dialoghi mancati*, Feltrinelli, Milano 1988.

(17) F. PESSOA, *Una sola moltitudine*, vol. I, trad. it. di R. Desti, Adelphi, Milano 1979, p. 69.

(18) R. REIS, in F. PESSOA, *Una sola moltitudine*, vol. II, trad. it. di A. Tabucchi, Adelphi, Milano 1984, p. 49.

guardavano mentre io ero altrove»<sup>(19)</sup>, mentre alla domanda dello jainista morente: «cosa ci facciamo dentro questi corpi?»<sup>(20)</sup>, risponde con una citazione di Victor Hugo: «Le corps humain pourrait bien n'être qu'une apparence»<sup>(21)</sup>. La tematizzazione dell'identità nelle diverse tappe di questa ricerca di sé o di un'ombra oscilla tra la nozione di nullità, dell'inesistenza dell'io (come conseguenza della sua irreparabile molteplicità) e la visione metafisico-esoterica pessoana di un io assoluto, disperso nel mondo, parte di una realtà anteriore e universale. Questa visione è rafforzata nel racconto tabucchiano dal riferimento alla religione jainista, cioè alla concezione dualistica dell'identità strutturata in *maya* e *atma*, nell'illusorio e nel reale (dove però illusorio sarebbe il corpo, la materia, mentre la realtà superiore sarebbe quella dell'anima). Così, invece di ricorrere ai classici sdoppiamenti di personaggi umani caratteristici del racconto fantastico ottocentesco — in cui la violazione dell'ordine naturale consiste nella compresenza di ordini inconciliabili<sup>(22)</sup>: da una parte il soggetto umano e dall'altra figure quali l'ombra, il sosia o il ritratto animato<sup>(23)</sup> — nel *Notturmo* tabucchiano si allude piuttosto, in uno degli episodi di cui è composta la trama del viaggio di ricerca e in una delle possibili interpretazioni che il testo offre al lettore — al trasferimento esoterico dell'io spirituale da un corpo all'altro, alla condivisione dell'anima da parte di due corpi diversi, di due *maya*<sup>(24)</sup>.

(19) A. TABUCCHI, *Notturmo indiano*, cit., p. 33.

(20) Ivi, p. 35.

(21) Ivi, p. 44.

(22) Così R. CAMPRA, *Il fantastico: un'isotopia della trasgressione*, in «Strumenti critici» XV, 1981/II, pp. 199–231.

(23) Il classico racconto fantastico di stampo ottocentesco è caratterizzato dalla trasgressione delle leggi o del paradigma di realtà, nonché dalla conseguente necessità di autenticare la verosimiglianza dell'evento trasgressivo e inverosimile. Da vedere, tra i numerosi contributi teorici sul fantastico, L. LUGNANI, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore* e E. SCARANO, *I modi dell'autenticazione*, in Aa.Vv., *La narrativa fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983, pp. 177–288; 355–398. Il motivo del doppio non è molto diffuso nella narrativa italiana fantastica, se escludiamo, ad esempio, le elaborazioni allegorizzanti di Tarchetti e Gozzano, e la variante subgenologica che tematizza il corpo diviso — quando una parte del corpo, spesso in rapporto conflittuale con il tutto, si mette a funzionare autonomamente (cfr. V. RODA, *Alle origini del "fantastico" italiano: il motivo del corpo diviso*, in Id., *I fantasmi della ragione*, cit., pp. 5–67). Semmai possiamo ricordare Papini e i suoi calchi buffoneschi sul modello romantico ottocentesco di Hoffmann, Chamisso, Maupassant, Poe, Dostoevskij e altri.

(24) Riprendo qui i termini jainisti del piccolo indovino, uno dei tanti personaggi laterali che svolgono una doppia funzione rispetto alla trama principale: costruttiva — in quanto contribuiscono allo sviluppo della storia, aggiungendovi elementi nuovi o creando