

Cercare oltre i confini: il mandala di Antonio Tabucchi

Letizia Chiale
(Università di Bologna)

Pubblicato: 4 novembre 2025

Abstract – *Per Isabel* is Antonio Tabucchi's posthumous novel, published in 2013, but written in the same period as the 'portuguese trilogy' (1991-1997). Its delayed publication is likely related to the subtitle, *Un mandala*. This article retraces the links between *Per Isabel* and Tabucchi's other novels, with which it shares themes settings and characters, in order to shed light on why the author regarded it as his ultimate novel. The discussion also draws on manuscript materials preserved in the Tabucchi fund at the BnF.

Keywords – archive; mandala; novel; Portugal; Tabucchi.

Abstract – *Per Isabel* è il romanzo postumo di Antonio Tabucchi, edito nel 2013, ma in realtà coevo alla 'trilogia portoghese' (1991-1997). La mancata pubblicazione si lega probabilmente al sottotitolo, *Un mandala*. L'articolo ripercorre le tracce che collegano *Per Isabel* agli altri romanzi di Tabucchi, con cui condivide temi, luoghi e personaggi, per comprendere le ragioni che lo hanno reso, agli occhi del suo autore, il romanzo ultimo. A tal fine, si prenderanno in esame anche alcune delle carte manoscritte custodite presso il Fondo Tabucchi della BnF.

Parole chiave – archivio; mandala; Portogallo; romanzo; Tabucchi.

Chiale, Letizia, *Cercare oltre i confini: il mandala di Antonio Tabucchi*, «Finzioni», n. 9, 5 - 2025, pp. 56-68.

letizia.chiale@studio.unibo.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/23220>

finzioni.unibo.it

Per Isabel (2013) è l'ultimo romanzo di Antonio Tabucchi¹, celebre per essere stato pubblicato postumo grazie al contributo di Maria José de Lancastre. Il testo ha una vicenda editoriale piuttosto particolare e poco nota: Tabucchi scrive il romanzo negli anni Novanta, concludendolo probabilmente nell'estate del 1996 mentre si trova nella casa di Vecchiano, ma sceglie di accantonarlo, affidandone i sette quaderni manoscritti ad un'amica, per recuperarlo solo nel 2011, a pochi mesi dalla morte prematura. Contemporaneo ai romanzi che compongono la cosiddetta 'trilogia portoghese'², edita tra il 1991 e il 1997, *Per Isabel* è inizialmente ambientato in quella stessa Lisbona che si dà tanto come luogo reale quanto come spazio onirico e della memoria, per poi approdare finalmente alle soglie di un altrove già tabucchiano. La città, tanto reale quanto onirica, richiama inevitabilmente l'opera di Fernando Pessoa e il concetto tutto portoghese di *saudade*, sentimento di malinconia, rimpianto e desiderio di qualcosa in assenza perché non più o non ancora, centrale anche nella riflessione letteraria tabucchiana. Come noto, Tabucchi ha intrattenuto con Pessoa un rapporto privilegiato, fatto di traduzioni, saggi e riscritture, che ne hanno segnato in profondità l'immaginario. In questo senso, la *saudade* si configura come un ponte fra i due autori: categoria estetica e affettiva che diventa chiave di accesso all'universo tabucchiano. La narrazione di *Per Isabel*, infatti, si impone come continua tensione verso un'assenza incolmabile: Isabel non è soltanto la donna da ritrovare, ma un'immagine evanescente che incarna la nostalgia dell'irraggiungibile e di un passato perduto, in continuità con la tradizione pessoana.

Le ragioni che spinsero Tabucchi a non pubblicare subito il romanzo, seppur ormai completo e mai più modificato, sono da ricercare direttamente nel sottotitolo *Un mandala*: si fa riferimento ad un diagramma simbolico, tipico della spiritualità orientale, in cui cerchi concentrici rappresentano l'universalità, la totalità e l'origine del cosmo; si tratta dunque della rappresentazione dell'essenza ultima di tutte le cose. La narrazione si sviluppa effettivamente attraverso nove cerchi concentrici che il protagonista, Tadeus, ripercorre alla ricerca di Isabel, figura femminile sfuggente, quasi rarefatta, il cui ritrovamento risulta però necessario per completare la composizione del mandala definitivo. Si può dunque ipotizzare che Tabucchi avesse individuato in *Per Isabel* la chiave di lettura della sua produzione letteraria e che quindi fosse già chiara in lui l'intenzione di renderlo il romanzo ultimo; l'ultimo circolo, che vede finalmente il dialogo con Isabel, rappresenterebbe tanto il punto d'origine di tutti i significati quanto l'esaurirsi della ricerca dell'autore.

¹ Nel panorama postmoderno, seppur accolto con costante favore da pubblico e critica, Tabucchi vede la sua affermazione definitiva nel 1994 con *Sostiene Pereira*. Non a caso, Romano Luperini lo aveva già annoverato tra i rari autori di autentico valore affermatosi tra gli anni Settanta e Ottanta. Cfr. R. Luperini, *Bilancio di un trentennio letterario (1960-1990) e ipotesi sul presente*, in R. Capozzi, M. Ciavolella (a cura di), *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, Ravenna, Longo, 1993, pp. 7-26: 10.

² Si tratta di *Requiem* (1991), *Sostiene Pereira* (1994) e *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997).

Il tema orientale del mandala richiama direttamente *Notturmo Indiano* (1984), testo di cui tornano anche i personaggi di Xavier e Magda (che con molta probabilità è solamente in doppio, o magari un eteronimo³, di Isabel), e si può notare inoltre come la ricerca di Isabel nel romanzo postumo calchi una struttura simile a quella che era già del testo del 1984: un protagonista, di cui il lettore conosce poco o nulla, intraprende un viaggio-indagine alla ricerca di una figura altra, della quale si sono perse le tracce, ma che ha più le sembianze di un fantasma o di un ricordo letterario. Lo snodarsi delle tappe dell'indagine attraversa tutta una serie di personaggi che trascinano la voce narrante in un vortice di incontri e informazioni e memorie che man mano si sfaldano assumendo una forma dai tratti sempre più onirico-fantastici. In aggiunta, i circoli del mandala che accompagnano la ricostruzione della biografia di Isabel riconducono la memoria del lettore al motivo del cerchio della vita, rappresentato dalla statuetta del dio Shiva danzante, posto al centro de *I treni che vanno a Madras*, racconto nato per essere parte di *Notturmo Indiano*, ma poi escluso e confluito alla fine in *Piccoli equivoci senza importanza* (1985), in cui si legge: «la vita è un cerchio. C'è un giorno in cui il cerchio si chiude, e noi non sappiamo quale»⁴.

La narrazione di *Per Isabel* è per modalità e temi assimilabile a quella di *Requiem*, testo in cui la figura della donna viene quasi da subito evocata e cercata, ma in cui non si giunge mai davvero al suo ritrovamento: l'incontro con Isabel viene del tutto omesso e secondo Alessandro Iovinelli sarebbe proprio questa la più grande ellissi della narrativa tabucchiana⁵. Prendendo in considerazione anche l'anno della stesura di *Per Isabel*, è possibile riflettere più da vicino sull'appartenenza del romanzo postumo allo stesso filone portoghese a cui fa capo la trilogia. Il primo dei nove circoli, intitolato *Evocazione*, riprende, attraverso le parole di un'amica d'infanzia di nome Mónica, alcune ipotesi in merito alla vita e alla scomparsa di Isabel che sono affini ai fatti di cui l'io narrante di *Requiem* dialoga durante il pranzo insieme all'amico Tadeus. Ed è proprio lo stesso Tadeus a prendere il posto dell'altro e a mettersi sulle tracce della donna ed è anche probabile che i due personaggi in realtà si sovrappongano proprio come accade al protagonista di *Notturmo Indiano* e a Xavier, l'oggetto di quella ricerca.

La figura di Mónica riporta a galla l'ipotesi del suicidio di Isabel a seguito di una gravidanza e di un triangolo amoroso, ma se nel romanzo del 1994 questi erano tutti fatti dati per certi, che il protagonista ripercorreva al fine di trovare pace per sé e per l'amico Tadeus, qui si trasformano in ipotesi, voci di corridoio e notizie vaghe ma plausibili, che rendono, senza dubbio alcuno, *Evocazione* il circolo che più di tutti mantiene i caratteri di una narrazione di stampo

³ Sul concetto di *eteronomia* è inevitabile tornare a Fernando Pessoa, che ne ha fatto un vero e proprio principio fondante della sua poetica. Per Pessoa l'eteronimo non è un semplice pseudonimo, bensì un 'altro da sé' completo. Tabucchi, che a Pessoa ha dedicato gran parte della sua attività critica e di traduttore, riprende questa nozione per dare voce a figure che si collocano su una soglia ambigua tra identità e alterità, fra presenza e assenza, come accade nel rapporto non solo tra Magda e Isabel, ma anche tra Tadeus e più di un io narrante.

⁴ A. Tabucchi, *I treni che vanno a Madras* in *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1985, pp. 107-117: 114.

⁵ Cfr. A. Iovinelli, *I dialoghi manca(n)ti di Antonio Tabucchi*, «Italies», n. spécial, 2007, pp. 149-171.

realistico. Non è tanto importante stabilire se la Isabel che torna nel secondo romanzo sia effettivamente lo stesso personaggio, quanto comprendere che l'obiettivo della ricerca non consiste nella riscoperta della vita della donna né nella risoluzione di ciò che inizialmente appare come un mistero legato alla difficile situazione politica del Portogallo salazarista, bensì nella necessità di confrontarsi con il rimorso e nel tentativo, ancora incompiuto, di elaborazione del lutto: nei romanzi di Tabucchi, come osserva Brizio-Skov⁶, spesso tutto appare rovesciato e la funzione del *requiem* non è più quella di dare pace ai morti, ma di restituire pace a un vivo, l'io narrante. Del resto, lo stesso Tabucchi chiarisce tutto ciò in una *giustificazione in forma di nota* posta in apertura al testo, che troppo spesso rischia di passare inosservata:

Potrà sembrare curioso che uno scrittore, passati i cinquant'anni e dopo aver pubblicato tanti libri, senta ancora il bisogno di giustificare le avventure della sua scrittura. Pare curioso anche a me. Probabilmente non ho ancora risolto il dilemma se si tratti di un senso di colpa nei confronti del mondo o di una più semplice mancata elaborazione del lutto.⁷

La corrispondenza di motivi che vige tra *Requiem* e *Per Isabel* si manifesta quindi a partire dal personaggio di Isabel, figura dell'atemporalità e di una ricerca che, come fa notare Thea Rimini, dura lungo nove capitoli anziché dieci, al fine di rappresentare qualcosa di inconcluso; allo stesso modo rimane opaco il ritratto della donna, nonostante i vari dettagli rintracciati da Tadeus tramite le testimonianze degli altri personaggi: il suo è dunque un «un viaggio iniziatico e metafisico sull'impossibilità di raggiungere la verità unica e assoluta»⁸. La resa dell'uomo di fronte all'inaccessibilità del reale trova il suo correlativo nel dialogo tra l'io narrante di *Requiem* e il Copista incontrato di fronte al quadro di Bosch. I particolari ingigantiti, che si ostina a riprodurre e che ripropongono il problema dei *morceaux choisis* di *Notturmo indiano*, rappresentano l'unica soluzione all'umana ricerca di risposte. L'operare del Copista di *Requiem* sembrerebbe una contraddizione rispetto al rifiuto dell'ingrandimento presentato in *Notturmo Indiano* e all'urgenza di diffidare dai pezzi scelti in quanto portatori di una verità parziale, ma che attraverso il Copista diventano l'unica forma possibile per conoscere il reale: l'interpretazione umana non può che muoversi per particolari.

In *Requiem*, come del resto anche in *Per Isabel*, il lettore si aspetterebbe che i personaggi chiave fornissero al protagonista le risposte alle sue domande, ma nessuno dà spiegazioni e non si placa, dunque, l'inquietudine iniziale di fronte alla mancata conoscenza, nonostante la necessità di ottenere le risposte conduca fino allo sfondamento delle barriere invalicabili della morte. Se neanche 'sfidando' la morte si ottengono le risposte allora viene da chiedersi in che luogo abbia davvero sede la verità, nel momento in cui è la narrazione stessa ad esibire i limiti della conoscenza umana e quindi l'impossibilità di accedere alla realtà nella sua interezza; ed è proprio a questo punto che intervengono i *morceaux choisis*, che ne danno un'interpretazione

⁶ Cfr. F. Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini, 2002, p. 18.

⁷ A. Tabucchi, *Per Isabel. Un mandala*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 12.

⁸ T. Rimini, *Per Isabel, la ricerca inesauribile di Tabucchi*, «Il Fatto Quotidiano», 2 ottobre 2013, p. 19.

frammentaria e rivelano l'esistenza di una molteplicità di realtà possibili, tante quante sono le interpretazioni che ognuno può restituire. «In questo modo *Requiem* entra nella problematica postmoderna in quanto nega l'esistenza di una realtà univoca basata su regole conoscibili e categorie di tempo e di spazio fisse, mostrando che la realtà è mutevole, polisemica, quindi inconfondibile nella sua interezza»⁹.

È dunque proprio seguendo questo filone interpretativo che si può raggiungere la figura di Isabel, afferrabile appunto solo attraverso i suoi *morceaux choisis*: il cappello di paglia che ricorda l'amica Mónica, la sciarpa che portava quando frequentava l'università, i capelli biondi e il lungo cappotto che appaiono nella foto conservata da Tiago. Isabel diventa così il punto di convergenza fra le due opere: da un lato, il completamento di una vicenda rimasta sospesa in *Requiem*; dall'altro, la dimostrazione che la verità letteraria di Tabucchi non risiede mai in una rivelazione definitiva, ma in una costellazione di indizi che restano aperti alla pluralità delle interpretazioni.

A sostegno dell'ipotesi che *Per Isabel* sia nato proprio dal germe di *Requiem*, dal quale sembra ereditare strutture e tensioni irrisolte, si fa ora riferimento ad una traccia conservata presso l'archivio della Bibliothèque Nationale de France (da ora BnF) che, nel Fondo Tabucchi, custodisce dal 2014 una parte significativa delle carte manoscritte dello scrittore¹⁰. L'archivio, di cui si è in parte occupata Thea Rimini¹¹, diventa un luogo privilegiato non solo per verificare la genesi dei testi, ma anche per cogliere le biforcazioni e le possibilità narrative mai realizzate che testimoniano quanto i romanzi di Tabucchi siano frutto di un processo in continua trasformazione. La testimonianza archivistica citata è la pagina 016 del primo dei quattro quaderni contenenti una stesura completa di *Requiem*¹², sulla quale è riportata una delle prime ipotesi di suddivisione del romanzo in capitoli; sono sette, a fronte dei nove della versione data alle stampe e l'aspetto che interessa in questa sede concerne quello che nasceva come capitolo quinto. Sulla pagina manoscritta è infatti riportato come quinto punto il nome di Isabel, mentre al quarto si legge solamente la parola *Casa* (da intendere senza troppe esitazioni come abbreviazione per indicare la Casa do Alentejo, luogo in cui si prospetta l'appuntamento dei due personaggi). Si suppone quindi che Tabucchi avesse inizialmente l'idea di

⁹ F. Brizio, *Dal fantastico al postmoderno: «Requiem» di Antonio Tabucchi*, «Italia», LXXI, 1, 1994, pp. 96-115: 103.

¹⁰ Il Fondo Tabucchi (Italien 2370 della BnF, consultabile presso il sito Richelieu a Parigi) è composto da 31 scatole contenenti documenti scritti in italiano, francese e portoghese, suddivise in tre gruppi: *Oeuvres*, *Correspondance* e *Documentation*. Il primo gruppo (scatole I-XIV) contiene i testi manoscritti di romanzi, novelle e teatro e i cosiddetti *Textes divers* (scatole XV-XVIII). La scatola V contiene i quattro quaderni manoscritti di *Requiem*, numerati dal 26 al 29.

¹¹ Cfr. T. Rimini, *I quaderni di Antonio Tabucchi e il cantiere della scrittura*, «Filologia e critica», XLIII, 3, 2018, pp. 345-370.

¹² Essendo a conoscenza, grazie alla testimonianza di Tabucchi stesso rintracciabile in un articolo del 1999, intitolato *Un univers dans un syllabe (Promenade autour d'un roman)* in «La Nouvelle Revue Française», della genesi e della primissima ipotesi di stesura del romanzo, si può ipotizzare che quella custodita presso la BnF sia almeno una seconda riscrittura.

dedicare un capitolo alla narrazione dell'incontro con Isabel, subito dopo la descrizione delle vicende della Casa do Alentejo, che avrebbero occupato il capitolo precedente¹³. Come già osservato, la scelta finale fu di elidere l'incontro cardine, il dialogo-chiave in cui il protagonista avrebbe ricevuto le risposte tanto attese.

Questa radicale sospensione narrativa non risponde soltanto a un preciso disegno strutturale, ma riflette anche la volontà di Tabucchi di collocare Isabel nella dimensione del fantasma, della mancanza e, soprattutto, della *saudade*, intesa come nostalgia struggente per ciò che è ormai perduto o irraggiungibile. Dall'articolo di Thea Rimini¹⁴ si ricava inoltre l'informazione relativa all'esclusione di un decimo capitolo in *Per Isabel*, capitolo originariamente concepito come nono su dieci; secondo la studiosa, la scelta di strutturare il romanzo in nove capitoli consente di «costruire il viaggio di Tadeus su una numerologia di ascendenza dantesca»¹⁵. Il numero nove costituisce un ulteriore elemento di convergenza con *Requiem*, anch'esso articolato in nove capitoli in seguito all'elisione del capitolo destinato a Isabel e in questa prospettiva, *Per Isabel* può essere considerato il capitolo mai inserito in *Requiem*, sviluppato autonomamente fino a divenire un romanzo a sé. La 'sospensione' del personaggio in *Requiem* anticipa così un lavoro di elaborazione del lutto che troverà compimento in *Per Isabel*: un lutto personale e politico insieme, inscritto nell'eredità pessoana e nell'immagine tabucchiana del Portogallo come terra di memoria e di assenze.

Per Isabel si impone dunque come gemello del romanzo del 1991 e Tabucchi, una volta terminatane la stesura, si era trovato di fronte alla possibilità di consegnare ai suoi lettori un atlante utile alla decifrazione completa del suo «arcipelago narrativo», come lo definisce efficacemente Flavia Brizio-Skov¹⁶. Si tratterebbe della mappa definitiva (è lui stesso a dichiararlo) e se ne può ottenere una conferma consultando ancora una volta il fondo BnF¹⁷. Catalogato fra i *Textes divers*, infatti, si trova il Quaderno 70, datato tra il 1996 e il 1997, sul quale sono riportate, in mezzo ad altri, le bozze di due brevi testi, una sorta di riassunto pubblicitario di un'opera ed una lettera informale indirizzata all'amico Giorgio Luti:

¹³ In linea con la prospettiva metodologica di Rimini, questo esempio mostra come le carte d'archivio, lungi dall'essere meri documenti statici, si configurino piuttosto come uno spazio dinamico in cui l'autore stesso sembra dialogare con le proprie varianti, lasciando intravedere alternative di scrittura che possono essere portate alla luce.

¹⁴ Si rimanda all'articolo di Rimini precedentemente citato, il cui quarto paragrafo è interamente dedicato all'analisi dei quaderni manoscritti di *Per Isabel*, anch'essi conservati presso l'archivio BnF.

¹⁵ T. Rimini, *I quaderni di Antonio Tabucchi e il cantiere della scrittura*, cit., p. 366.

¹⁶ Si allude al titolo della già citata monografia di Brizio-Skov edita nel 2002. La metafora dell'arcipelago narrativo si rivela particolarmente efficace per descrivere l'opera di Tabucchi: i singoli romanzi costituiscono isole distinte ma collegate da profondi legami tematici e al lettore è richiesto di 'navigare' da un'opera all'altra per coglierne la geografia complessiva; una mappa interpretativa che consenta di orientarsi nell'insieme si rende dunque necessaria.

¹⁷ La scatola XVII dei *Textes divers* contiene quattro quaderni, datati tra il 1996 e il 1997. Il primo di questi quaderni, il numero 70, è quello in cui si trovano i due brevi testi qui riportati.

Un'indagine. E al contempo un viaggio fantastico, sapienziale e realistico insieme. Ma anche un atlante per ~~decifrare~~ navigare l'universo narrativo di Tabucchi, una sorta di mitografia (?) letteraria.

Caro Giorgio, domani finalmente parto per Lisbona. Sono rimasto qui a Vecchiano a scrivere un ~~libro~~ romanzo che mi urgeva e che finalmente ho finito. Sono contento e liberato. Poi ne parleremo. È un romanzo molto stravagante e un po' metafisico. Mi è venuto così. Ma effettivamente cela (?) Una geografia letteraria [...].

Seppure la datazione delle carte sembri avvicinarle a *La Testa Perduta di Damasceno Monteiro*, tenendo conto di quanto già illustrato riguardo alla stesura di *Per Isabel*, il contenuto di questi due brevi testi non lascia invece molti dubbi sul fatto che Tabucchi si stesse effettivamente riferendo a quest'ultimo. Emerge qui una distinzione fondamentale tra le diverse modalità dell'indagine tabucchiana, che attraversa l'intera produzione secondo gradazioni che vanno dal giallo tradizionale al giallo metafisico. Se è vero che entrambi i romanzi vertono intorno ad un'indagine, è imprescindibile osservare la distinzione netta che si crea tra l'inchiesta di stampo giornalistico condotta dal protagonista Firmino e da Don Fernando al fine di smascherare gli autori dell'omicidio del giovane Damasceno Monteiro, e quella invece dai tratti onirico-allucinatori portata avanti di circolo in circolo da Tadeus. Quest'ultima si configura come un perfetto esempio di giallo metafisico, dove l'indagine si sposta dal piano investigativo a quello dell'esistenza e dell'identità. Una simile evoluzione del genere era già presente in *Notturmo indiano*, che secondo Brizio-Skov «riecheggia un misto di generi letterari: il diario di viaggio, la 'quest novel' e il giallo, solo che il romanzo è il 'rovescio' di tali generi, in quanto parodia di tutti»¹⁸.

Nei due stralci manoscritti l'indagine si configura come un viaggio che procede dalla rappresentazione realistica, attraverso una dimensione fantastica intermedia fino a culminare in una riflessione sapienziale: sarebbe proprio questo l'atlante a cui si fa riferimento; l'itinerario seguito da Tadeus ripercorre l'arcipelago narrativo di Tabucchi al fine di portare a compimento con *Per Isabel* la mappatura definitiva. In aggiunta, si tenga presente che se l'investigazione strettamente poliziesca di Firmino conduce alla risoluzione del nodo narrativo, la ricerca della figura di Isabel, come Tabucchi per primo sottolinea, non porta ad alcun ritrovamento. Qui risiede il tratto distintivo del giallo metafisico: l'assenza di una soluzione definitiva, sostituita dalla ricerca continua come forma di conoscenza esistenziale. Infatti, nel romanzo si legge che «l'importante è cercare, non importa se si trova o non si trova», il protagonista stesso si definisce «solo uno che cerca»¹⁹.

Giunti a questo punto, sembra doveroso aprire una parentesi in merito a quello che Tabucchi, in un altro romanzo, ha definito «l'ultimo libro che non ho scritto». Nel 2001 esce per Feltrinelli *Si sta facendo sempre più tardi* che, oltre ad essere un *Romanzo in forma di lettere*, comprende una lettera intitolata *Libri mai scritti, viaggi mai fatti*. In generale si tratta di una narrazione di un

¹⁸ F. Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi*, cit., p. 93.

¹⁹ A. Tabucchi, *Per Isabel*, cit., p. 106.

protagonista che dice io, dedicata ad una donna amata, di un loro viaggio mai compiuto a Samarcanda. La descrizione procede nel dettaglio attraverso la rievocazione dei ricordi di un itinerario studiato, luoghi visitati, personaggi incontrati e colori, odori e sapori ancora vivissimi nella mente del narratore, se non fosse che si tratta di particolari provenienti solamente dall'immaginazione dell'uomo, che infatti esordisce così: «Amore mio, ti ricordi quando non siamo andati a Samarcanda?»²⁰. Il ricordo di quel viaggio solo immaginario riporta nella mente del mittente della lettera una gamma di vicende mai vissute:

[...] è un bilancio difficile ma necessario, a volte può dare anche una sorta di leggerezza, come una contentezza infantile e gratuita. E per lo stesso motivo, e con la stessa contentezza infantile e gratuita, come di conseguenza mi sono messo a ripensare anche ai libri che non scrissi mai e che tuttavia ti raccontai con l'identica minuzia con la quale non facemmo il viaggio a Samarcanda. L'ultimo che non ho scritto, che poi è anche l'ultimo che ti ho raccontato, si chiamava *Cercando di te* e aveva come sottotitolo «Un mandala».²¹

Non servono ulteriori indizi per ricondurre *Cercando di te* a quello che sarebbe diventato poi *Per Isabel*, ma appare qui opportuno ripercorrere la strada non così velatamente tracciata da Tabucchi. Il sottotitolo delle due opere coincide e si riferisce «alla ricerca del personaggio, nel senso che il suo è un percorso concentrico, a spirale»²²; in aggiunta l'autore del libro mai scritto afferma di aver inserito nella storia personaggi non suoi, ma rubati da un altro romanzo.

Giunti a questo punto, è inevitabile una riflessione proprio in merito a questi personaggi, ma occorre ritornare alla bozza dello stralcio pubblicitario rinvenuta nel Quaderno 70 del fondo parigino, in cui Tabucchi definiva quel testo come «una sorta di mitografia letteraria». È possibile dunque parlare di mitografia letteraria in relazione ai personaggi che popolano i testi di cui si sta trattando? Probabilmente sì. Di fatto è come se si stesse costruendo una nuova letteratura richiamando i personaggi appartenenti ad una tradizione quasi mitologica: Tabucchi è stato in grado di creare un suo filone letterario composto da luoghi, temi e, chiaramente, personaggi, che appaiono, scompaiono, tornano nel ricordo o nelle immagini sotto forma di fantasmi o memorie, che vengono richiamati dal loro autore per svolgere ancora una volta la loro funzione letteraria o per uno scopo altro. Tadeus, Isabel, Xavier, Magda e altri vengono riconvocati per completare l'opera e portare alla luce il testo che il suo autore definisce «il capolavoro di tutti i miei romanzi non scritti, l'opera maestra del silenzio che avevo scelto per tutta la vita»²³. Tale dichiarazione rivela la consapevolezza autoriale che *Per Isabel* rappresenti non solo un romanzo, ma la sintesi di un progetto letterario volto a ricomporre, come in un atlante, i frammenti disseminati nella produzione precedente.

²⁰ ID., *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 137.

²¹ Ivi, p. 144.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 145.

Potrebbe essere proprio questa pagina di *Si sta facendo sempre più tardi* il luogo in cui rintracciare la motivazione che ha spinto l'autore a chiamare in causa alcuni personaggi rubati da un altro romanzo:

Sai, avevo trovato quasi insopportabile che quel romanzo disincantato e pieno di allegri fantasmi si chiudesse senza che i due protagonisti, lui e lei, riuscissero a ritrovarsi. Possibile che quel lui, nel quale un esibito sarcasmo nasconde in realtà un'incurabile malinconia, e quella lei così generosa e appassionata non potessero più rincontrarsi, quasi come se l'autore avesse voluto prendersi gioco di loro e godere della loro infelicità? E poi, pensavo, in realtà lei non era affatto sparita come l'autore voleva farci credere, non era affatto uscita dal paesaggio; anzi, secondo me era in bella evidenza, proprio al centro di quel quadro, e non si vedeva proprio perché era troppo in evidenza, nascosta sotto un particolare, anzi, nascosta sotto se stessa, come la lettera rubata di Poe. Ed è per questo che io facevo mettere lui alla ricerca della sua amata, e cerchio dopo cerchio, mentre i cerchi si facevano sempre più stretti, proprio come nel mandala, lui riusciva ad arrivare al centro, che poi era il significato della sua vita, e cioè ritrovarla.²⁴

Si può ipotizzare che il «romanzo disincantato e pieno di allegri fantasmi» sia effettivamente *Requiem* e se così fosse, sarebbe un'ulteriore conferma dell'indissolubile legame che esiste fra i due testi. Si torni, inoltre, a riflettere in merito a quanto scritto da Tabucchi all'amico Luti; Tabucchi definiva il romanzo appena terminato come un qualcosa che gli urgeva concludere ed ecco che la motivazione di quell'urgenza compare nella lettera dedicata ai libri mai scritti: la volontà di concedere a quel lui e a quella lei una seconda possibilità di ritrovarsi davvero.

Nella lettera di *Si sta facendo sempre più tardi*, il mittente, dopo aver ricordato il viaggio non fatto a Samarcanda e dopo aver raccontato di quel libro non scritto, decide di riportarne un estratto. Si tratta del dialogo tra Tadeus e Lise, l'astrofisica che il protagonista incontra sulle Alpi svizzere in un'insolita comunità buddhista e che afferma di trovarsi lì perché ha perduto i confini e «le regole servono quando si sono perduti i confini»²⁵: «Lo sai, amore mio, non ti avrei scritto tutto questo [...] ma le pagine di quel romanzo che non scrissi mi hanno risvegliato quel viaggio che non facemmo, forse perché parlano di stelle [...]»²⁶.

Le stelle, in generale, ricoprono un ruolo significativo nel testo di *Per Isabel*; è come se rappresentassero in maniera quasi allegorica la necessità e la volontà di fare luce su qualcosa di oscuro. Nel romanzo, viene, tra le altre cose, rivelata dal principio la bizzarra provenienza di Tadeus da Sirio, la stella più luminosa del cielo, parte della costellazione del Cane Maggiore; la sua 'appartenenza' celeste non sarebbe dunque casuale, ma ricondurrebbe tanto all'idea della ricerca intrapresa come la volontà di fare luce sull'oscurità che circonda il mistero della vita di Isabel, quanto alla provenienza di Tadeus da quella sorta di aldilà di cui il protagonista di *Requiem* era riuscito a valicare i confini entrando nel Cimitero dos Prazeres.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ ID., *Per Isabel*, cit., p. 100.

²⁶ ID., *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 150.

Non è dunque casuale che il passo scelto come chiave del testo sia proprio quello che vede come motivo centrale le stelle studiate da Lise; le sue ricerche ruotano intorno alla Nebulosa di Andromeda che si trova ai confini della Via Lattea, dell'universo esplorato: la volontà della donna è di superare le barriere del conosciuto, di 'dilatare'²⁷ qualcosa di già regolato, ma è un'indagine che inevitabilmente conduce alla perdita dei confini. La ricerca portata avanti dall'astrofisica condivide i tratti dell'investigazione di Tadeus: per andare oltre i confini dell'universo Lise ha la necessità di avvicinarsi il più possibile alla volta celeste, che è un po' la stessa manovra che si compie quando si varcano i confini della morte (lo fa Tadeus, ma lo faceva già l'io narrante di *Requiem*). Il sistema a spirale della Nebulosa di Andromeda si presta qui a divenire una diversa rappresentazione del mandala, Tadeus e Lise cercano e cercano entrambi di raggiungere un centro; è infatti durante il dialogo con la donna che viene introdotto il concetto di mandala, seppur non direttamente nominato:

[...] mi misi a studiare la filosofia indiana e una teoria che sosteneva che l'uomo che si è smarrito necessita di simbolizzare l'universo con una forma d'arte integrativa, insomma ha bisogno dei suoi punti cardinali, è per questo che sono qui, non si può credere di poter arrivare ai confini dell'universo, perché l'universo non ha confini.²⁸

Il mandala è proprio quella forma d'arte integrativa necessaria a Lise per rappresentare il suo universo sconfinato e che la porta a dichiarare l'importanza del cercare a prescindere dal giungere o meno a una scoperta; si tratta di un passaggio decisivo, perché la riflessione della donna, configurandosi come *mise en abyme* dell'opera stessa, secondo una dinamica analoga a quella dell'incontro con il Copista in *Requiem*, permette di leggere in chiave simbolica l'intero percorso di Tadeus. A dichiarare che si tratti di un mandala è poi lo stesso protagonista, una volta congedatosi da Lise, durante l'incontro con Xavier:

Isabel appartiene al passato, rispose lui. Può darsi, dissi, ma io sono qui per ricostruire questo passato, sto facendo un mandala. Prego?, disse lui. Proprio così, confermai, lei certo di mandala se ne intende, diciamo che il mio è una specie di mandala, a suo modo, ma i cerchi si stanno stringendo, li ho disegnati, o meglio, li ho percorsi uno per uno, è una strana figura quella che viene fuori, sa, ma io sto stringendo verso il centro.²⁹

Il mandala dunque è la rappresentazione grafica dell'indagine condotta da Tadeus sin dal primo capitolo, o meglio, circolo. Tadeus e Lise cercano analogamente di varcare i confini di un universo conosciuto, ma come Xavier si premura di chiarire «i mandala devono essere interpretati, [...] altrimenti sarebbe troppo facile cercare il centro»³⁰. Allora non è un caso che il nono e ultimo circolo sia quello della *Realizzazione*, fisicamente tracciato sulla sabbia

²⁷ Non è un caso che il titolo del capitolo sia proprio *Dilatazione*.

²⁸ A. Tabucchi, *Per Isabel*, cit., pp. 105-106.

²⁹ Ivi, p. 107.

³⁰ Ivi, p. 108.

dallo stravagante Violinista Matto³¹ per accompagnare l'effettiva apparizione di Isabel, la quale si conferma ancora una volta rappresentazione di un tempo forse trascorso, ma non-dimeno presente:

Isabel, dove siamo? Siamo nel nostro allora, rispose Isabel. Le presi la mano e le dissi: spiegati meglio, ti prego. Il vaporetto ha attraversato la quinta parete, rispose Isabel, siamo nel nostro allora. [...] Ma non si può essere contemporaneamente nell'ora e nell'allora, risposi, Isabel, non è possibile, ora siamo nel nostro ora. L'ora e l'allora si sono annullati, rispose Isabel, tu mi stai dicendo addio come a quel tempo, ma siamo nel nostro presente, il presente di ciascuno di noi, e tu mi stai dicendo addio. Ebbene, dissi io, se devo dirti addio in quell'allora voglio sapere cosa è stata la tua vita. [...] A che scopo raccontarti la mia vita? Mi disse, tu sai già tutto, hai costruito con sapienza i tuoi circoli, e sai tutto di me, la mia vita è stata esattamente così, sono fuggita verso il nulla, ma me la sono cavata, ora mi hai ritrovata nel tuo ultimo cerchio, ma sappi che il tuo centro è il mio nulla in cui mi trovo ora, io ho voluto scomparire nel nulla, e ci sono riuscita, e in questo nulla tu mi ritrovi ora con il tuo disegno astrale, però sappi bene una cosa, non sei tu che hai ritrovato me, sono io che ho trovato te, tu credi di aver compiuto una ricerca per me, ma la tua ricerca era solo per te stesso. Cosa vuoi dire, Isabel?, chiesi. [...] Voglio dire che tu volevi liberarti dei tuoi rimorsi, non ero tanto io che tu cercavi, ma te stesso, per dare un'assoluzione a te stesso.³²

Con il nono capitolo di *Per Isabel* non si portano solamente a compimento il romanzo e la ricerca della figura femminile, che comunque resta sfuggente e rarefatta, ma si chiude il cerchio relativo a quell'urgenza di fare i conti con il senso di colpa, che già veniva palesata in *Requiem*. Infatti, le parole riguardanti l'impossibilità di stare allo stesso tempo nell'ora e nell'allora richiamano le raccomandazioni della Vecchia Zingara: non si può vivere da due parti. L'architettura narrativa del romanzo trova dunque una chiave interpretativa nell'intreccio tra peritesto e intertestualità. In *Per Isabel* il peritesto assume una funzione strategica: il sottotitolo *Un mandala* indirizza verso una chiave simbolica e filosofica; mentre l'avvertenza sulla natura postuma condiziona il lettore a interpretare l'opera come 'lascito testamentario' dell'autore, trasformando questi elementi paratestuali in soglie di lettura decisive. L'intertestualità invece crea una rete di auto-riferimenti: Isabel transita da *Requiem*, Xavier e Magda riemergono da *Notturmo indiano*, configurando quella «mitografia letteraria» teorizzata dall'autore stesso. Si tratta di una strategia compositiva, già riconosciuta da Remo Ceserani, che definisce le opere tabucchiane come «operazioni molto raffinate di intertestualità»³³. In questo sistema, il peritesto orienta il lettore, l'intertestualità apre il testo ad altri testi, creando un rapporto di complicità interpretativa: Tabucchi non offre spiegazioni dirette ma dissemina indizi e rimandi che richiedono al lettore di collegare autonomamente i frammenti dell'arcipelago narrativo. *Per Isabel* diventa così mandala intertestuale dove la ricerca di Isabel si fa allegoria della ricerca del senso attraverso la costellazione infinita dei testi.

³¹ Il Violinista Matto sembra ricalcare un po' la figura del Venditore di Storie che si incontra nell'ottavo capitolo di *Requiem*. I due personaggi anticipano quello che in entrambi i romanzi si rivela essere l'incontro finale e accompagnano i loro dialoghi con i protagonisti con il suono di uno strumento musicale.

³² A. Tabucchi, *Per Isabel*, cit., pp. 115-116.

³³ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 203.

In conclusione, la natura postuma del testo di cui si è discusso non deve trarre in inganno né indurre a sottovalutarne la rilevanza. Tale rilevanza è garantita non solo dalle date di stesura, che confermano la contemporaneità con gli altri testi della cosiddetta ‘trilogia portoghese’, ma anche da spie testuali che ne segnalano l’appartenenza allo stesso universo intertestuale: l’utilizzo di ambientazioni e personaggi ricorrenti ne costituisce prova evidente. Più precisamente, il vero nodo critico che si è provato qui a sciogliere riguarda l’apparizione del personaggio di Isabel, in *Requiem* solo evocata e qui invece protagonista dell’incontro finale con il personaggio di Tadeus. Si è detto che *Per Isabel* è un romanzo in cui si continuano a fare i conti con il senso di colpa e con il problema della mancata elaborazione del lutto. Inoltre, volendo accennare un ulteriore collegamento con *Requiem* (come dimostrazione aggiuntiva del legame indissolubile tra i due testi), si potrebbe fare riferimento alla modalità con cui Tabucchi mette in campo, già nel 1991, questa tematica attraverso l’allegoria del cibo e del conseguente difficile meccanismo digestivo: l’azione di mettersi a tavola equivale all’atto di sfidare la morte, l’opportunità di mettere in pausa il reale corso del tempo. Tabucchi utilizza il pasto come unico momento possibile per un dialogo di espiazione del senso di colpa con i fantasmi che popolano la narrazione. Questa idea potrebbe anche derivare da Calvino, di cui Tabucchi era notoriamente lettore, che nel racconto eponimo di *Sotto il sole giaguaro* (inizialmente intitolato *Sapore Sapere*) utilizza il senso del gusto come mezzo non solo per la riscoperta del mondo, ma anche come possibilità di un nuovo incontro e un nuovo dialogo fra due persone³⁴.

Al fine di sottolineare l’evidente vicinanza dei due romanzi è stato necessario rivolgere l’attenzione verso le carte presenti nell’archivio di Parigi, che custodisce le tracce più importanti proprio nei testi sparsi, nelle bozze e negli stralci che affiancano i quaderni manoscritti con le stesure integrali dei romanzi. Le carte citate in questa sede (una parte davvero esigua dell’intero fondo) illuminano dettagli spesso passati inosservati, ma utili per fare un punto dei legami che intercorrono tra le trame tabucchiane senza particolari eccezioni: motivo per cui si è deciso di accogliere la definizione di «mitografia letteraria» proposta dall’autore stesso nella bozza di stralcio pubblicitario sopra riportata. I diversi luoghi in cui si snoda la narrazione di *Per Isabel* si rivelano familiari al lettore, a partire dalla stessa Lisbona di *Requiem*, passando per Macao³⁵, per poi giungere alla rievocazione delle atmosfere di *Notturmo Indiano* e *I treni che vanno a Madras*. Grande spazio è stato riservato al contenuto di *Libri mai scritti, viaggi mai fatti*, in cui Tabucchi, pur mettendolo alla prova, sembra voler creare una complicità con il suo lettore e, mascherandosi, lo pone di fronte alla soluzione, rivelando i legami tra i suoi testi senza necessariamente esplicitarli.

³⁴ Cfr. I. Calvino, *Sotto il sole giaguaro*, Milano, Mondadori, 1992.

³⁵ Come *Requiem*, anche *Gli archivi di Macao*, racconto facente parte della raccolta *I volatili del Beato Angelico* (1987), pone al centro il tema della morte del padre e la necessità di stabilire un dialogo con i defunti. Se nel racconto la comunicazione assume la forma di una lettera destinata a rimanere senza risposta, in *Requiem* la questione si sposta sul piano della voce, di cui il padre era stato privato dal carcinoma alla faringe che ne causò la morte.

In ultima istanza, se è vero che Tabucchi, con questo romanzo (quasi) volontariamente postumo, intendeva tirare le fila delle sue storie, è altresì vero che riesce a condurre il suo lettore verso la consapevolezza definitiva che i destini dei suoi personaggi, a partire da Isabel, debbano rimanere irrisolti. Come ricorda Anna Dolfi, è la stessa Isabel a sostenere che «i personaggi rovinano il mistero» e che bisogna lasciare aperte tutte le possibilità di interpretazione, esattamente come nei quadri che dipingeva da ragazza, rievocati nel primo circolo, in cui le finestre restano aperte, ma nessuna figura umana viene rappresentata³⁶.

³⁶ Cfr. A. Dolfi, *Isabel, o della "lunga" notte*, «Estudos Italianos em Portugal», 8, 2013, pp. 143-154: 149.