

I QUADERNI DI ANTONIO TABUCCHI E IL CANTIERE DELLA SCRITTURA

Thea Rimini

I quaderni di Antonio Tabucchi, che accolgono le stesure manoscritte di molte sue opere, sono conservati dal 2014 nel fondo Tabucchi della Bibliothèque nationale de France (d'ora in poi BnF) e nell'archivio privato di Lisbona organizzato dalla moglie Maria José de Lancastre.¹ L'ingente tesoro custodito tra le pagine permette per la prima volta di accedere al cantiere della scrittura dell'autore. Sin dal loro aspetto materiale, i quaderni contengono dei dati rivelatori della poetica tabucchiana "inclusiva" e felicemente sincretica. Ce ne sono infatti di diverse tipologie: da quelli scolastici degli anni Ottanta, con la copertina nera e perfilati di rosso, a quelli più seri con la carta ocra e la copertina scura, fino a esemplari dai colori sgargianti acquistati in cartoleria. Anche nella scelta dei materiali sui quali scrivere, Tabucchi insomma non rifugge dal *barato*, dalle cose «a buon mercato», come recita una poesia di Carlos Drummond De Andrade collocata alla fine della *Nota di Requiem*.² Se dall'esterno dei quaderni procediamo poi verso l'interno, da una parte ci accorgiamo che sono scritti sul dritto e sul rovescio, e dall'altra che si tratta di testi compositi, prova della pluralità – e simultaneità – di interessi di Tabucchi. La stesura di un racconto o di un romanzo può essere ad esempio interrotta da una bozza per una lettera da inviare a un amico o al direttore di un giornale o da alcuni appunti per il progetto di una nuova rivista. Ne è un esempio il quaderno che contiene alcuni racconti de *Il gioco del rovescio* e che testimonia di un momento di grande fervore creativo intorno al 1982.³ Oltre ai racconti de *Il piccolo Gatsby* e *Dolores Ibarruri versa lacrime amare*, l'esemplare accoglie delle note su *Perdute salme* (prima versione de *Il filo dell'orizzonte*), diversi titoli, poi biffati, per il romanzo giovanile *Lettere a Capitano Nemo*,⁴ un elenco di nomi di scrittori celebri per il progetto di un libro intitolato a quest'altezza cronologica *Vite di poveri scrittori* (che poi ispirerà *Sogni di sogni*), un racconto inedito *In perfetto orario*, il prospetto di una raccolta di racconti intitolata *Le persone felici o piccoli mostri perbene* con protagonisti Umberto I, Beato Cottolengo, F. T. Marinetti, Cesare Lombroso. Sul versante saggistico, ma condividendo le medesime pagine, si segnalano una lettera a Mario Lavagetto per proporre un volume di saggi su Pessoa, l'introduzione alle poesie di Drummond de Andrade (sensibilmente diversa da quella che inaugurerà l'edizione einaudiana del 1987)⁵ e un testo su *Maria Parda* di Gil Vicente. Sfogliando i quaderni compositi, ci si imbatte infine in diverse scritture. Non c'è solo la calligrafia di Tabucchi, ma anche quella del segretario di Vecchiano, Massimo Marianetti, al quale lo scrittore detta l'ultima versione di *Sostiene Pereira* e quella di Maria José de Lancastre che trascrive alcuni capitoli

¹ Per la descrizione del fondo Tabucchi alla Bibliothèque nationale de France si rimanda a <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc985864>, mentre per quello privato vd. il prezioso saggio di Maria José DE LANCASTRE, *Gli archivi di Antonio Tabucchi* (in *Tabucchi postumo. Da 'Per Isabel' all'archivio Tabucchi della Bibliothèque nationale de France*. Atti del convegno di Bruxelles, 3-4 maggio 2016, a cura di T. RIMINI, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, pp. 31-36).

² Ecco il passo: «Come Drummond de Andrade, ho sempre amato la musica a buon mercato; e come egli diceva, non voglio Händel come amico, e non ascolto il mattinale degli arcangeli. Mi basta quel che la strada mi ha portato, senza messaggio, e, come ci perdiamo, si è perduto». Cfr. A. TABUCCHI, *Requiem* (1992), Milano, Feltrinelli, 2002, p. 8.

³ Al momento il quaderno de *Il gioco del rovescio*, conservato alla BnF, è stato ritirato dalla consultazione perché in restauro.

⁴ Ibid. Questi i titoli, via via biffati, pensati da Tabucchi per il suo romanzo: *La soffitta di Nemo*, ~~*Il silenzio di Capitano Nemo*~~, ~~*Dialoghi con Capitano Nemo*~~, ~~*Se Nemo è d'accordo*~~, ~~*Accordo con Capitano Nemo*~~, *La soffitta di Nemo*, *Un giorno con Nemo*. Il romanzo, da me ricostruito, è presentato per la prima volta in A. TABUCCHI, *Opere*, a cura di P. MAURI e T. RIMINI, 2 voll., Milano, Mondadori, 2018, II pp. 713-813 (d'ora in poi *Opere*). Per le vicissitudini editoriali del romanzo e per la sua analisi filologica si rimanda a T. RIMINI, *Dalla Toscana alle falesie atlantiche e ritorno: 'Lettere a Capitano Nemo', il romanzo inedito di Antonio Tabucchi*, in *FeC*, a. III 2014, pp. 382-421.

⁵ C. DRUMMOND DE ANDRADE, *Sentimento del mondo. Trentasette poesie scelte e tradotte da Antonio Tabucchi*, Torino, Einaudi, 1987.

de *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. Tabucchi preferiva (e lo faceva sempre più spesso negli anni) dettare i suoi romanzi o i suoi racconti, già tutti composti in mente, anziché scriverli lui stesso, con una pratica che stupiva i suoi improvvisati “amanuensi” e che è anche connessa alla sua poetica del primato della voce.⁶ A ben vedere, nemmeno la calligrafia di Tabucchi rimane identica nel tempo: si passa da quella nitida di *Notturmo indiano* a quella tormentata, e a tratti illeggibile, di *Tristano muore* o dei racconti de *Il tempo invecchia in fretta*, quasi il *ductus* sismografasse un’inquietudine e un’amarezza crescenti.

SOGGIE PARATESTUALI: INDICI E TITOLI

Le stesure manoscritte complete che ci sono pervenute presentano solitamente lievi varianti rispetto a quelle a stampa, forse perché si tratta di versioni già riviste o trascrizioni in bella copia. La tendenza revisoria più massiccia riguarda invece il paratesto – indici, titoli, note, quarte di copertina – che potrebbe leggersi come una nuova declinazione dell’interesse tabucchiano per il dettaglio capace di condensare il senso del “tutto” (si pensi al particolare della cernia del quadro de *Le tentazioni di Sant’Antonio* di Bosch che compare in *Notte, mare o distanza* e sul quale si insiste in *Requiem* o alla frase pronunciata da Tristano e presa in prestito da Aby Warburg: «Dio è nei dettagli, diceva uno studioso ebreo, credo fosse un filologo. Ma anche il diavolo probabilmente»)⁷.

Nel quaderno de *Il gioco del rovescio* si rintraccia una corposa serie di elenchi di titoli, via via biffati, dei singoli racconti, a testimonianza di un lungo processo di avvicinamento alla soluzione definitiva:⁸

1) Lettera da Casablanca	1) Il gioco del rovescio
2) # Teatro	2) Lettera da Casablanca
3) I pomeriggi del sabato	3) Paradiso celeste
4) Il piccolo Gatsby	4) Nox-noctis, stix-stigis La terza declinazione I pomeriggi del sabato
5) Deposizione Riccioli biondi, mie mani di fata	5) Teatro
6) La prima redazione dei Promessi Sposi -Dolores Ibarruri versa lacrime amare	6) Riccioli biondi, mie mani di fata
7) Il figlio di Tarzan ? ⁹	7) Il piccolo Gatsby
8) Paradiso Celeste	
9) Il gioco del rovescio	

I pomeriggi del sabato si sarebbe ad esempio dovuto chiamare *Nox-noctis, stix-stigis-La terza declinazione*, in riferimento ai compiti di latino svolti dal ragazzino protagonista, in cui l’eccezione linguistica introduce l’eccezione della realtà. A cambiare, nelle diverse ipotesi di indice, è anche l’ordine dei racconti (quello eponimo avrebbe dovuto ora inaugurare ora chiudere il volume), aspetto che rivela, da un lato, un’idea rigorosa, ma mai rigida, del macrotesto, e dall’altro mostra la volontà di costruire la raccolta su studiate simmetrie e corrispondenze interne.

De *Il gioco del rovescio*, come si evince dagli elenchi dei titoli, avrebbero dovuto far parte due racconti non presenti nell’edizione a stampa: *Vecchio nostromo con la pipa di schiuma blu* e *Deposizione*. Il primo, completo (anche se scritto su diversi quaderni), ruota attorno a un’anziana

⁶ Si pensi al racconto *Voci portate da qualcosa impossibile dire cosa* che già nel titolo evidenzia l’importanza della “voce” nella costruzione delle storie tabucchiane o al Tristano di *Tristano muore* per il quale ciò che conta è la «voce», quel «verbo» che non è altro che «fiato», di cui gli parlava il nonno garibaldino commentando il disco di un famoso trombettista: «[...] in principio era il verbo, e i preti chissà cosa si sono creduti, ma il verbo è fiato, ragazzino, nient’altro che respirazione...». Cfr. rispettivamente A. TABUCCHI, *Voci portate da qualcosa impossibile dire cosa*, in ID., *L’angelo nero* (1991), Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 11-28 e ID., *Tristano muore. Una vita*, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 40-41.

⁷ Ivi, p. 157.

⁸ Nel quaderno, prima dei titoli dei diversi racconti, è inserita la citazione da Lautréamont che farà da epigrafe alla raccolta: «Le puéril renvers [sic] des choses/Lautréamont». Cfr. A. TABUCCHI, *Il gioco del rovescio* (1981), Milano, Feltrinelli, 1998.

⁹ *Il figlio di Tarzan* è il titolo del film che vorrebbe vedere il piccolo protagonista de *Gli incanti* in *Piccoli equivoci senza importanza*. Cfr. A. TABUCCHI, *Piccoli equivoci senza importanza* (1985), Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 47-62, a p. 52.

signora inglese, Miss Clock, illustratrice di libri per bambini, che sta andando a Roma in treno per assistere alla festa della Repubblica. Il viaggio la porta a ricordare il suo infelice passato e alla fine preferirà andare «a trovare il vecchio nostromo con la pipa di schiuma blu» che arrivare a destinazione. Miss Clock è un personaggio dalla fisionomia impalpabile – come la “schiuma” della pipa del titolo – che avrebbe ben figurato nella galleria dei personaggi tabucchiani. Del secondo, invece, è stato scritto solo l’incipit: un maggiordomo racconta di aver trovato il corpo senza vita della signorina presso cui lavorava.

Anche dal quaderno di *Notturmo indiano*¹⁰ emergono preziose informazioni sul piano originario dell’opera. Si ritrova infatti l’elenco dei vari capitoli (di volta in volta indicati con una diversa numerazione a rivelare continui ripensamenti nell’ordine da assegnare loro) raggruppati sotto il nome delle città in cui si svolgono – Bombay, Madras, Goa:

[Bombay] I 1. Hotel Khajuraho 2. Civical Hospital 3. Taj Mahal 4. Railway’s Retiring Rooms. [Madras] II 5. Taj Coromandel 6. Mahabalipurami 6. Theosophical Society 7. Autobus Stop	[Tra Madras e Goa] III 8. Autobus Stop fra Madras e Goa [Goa] III 8. Seminario (sogna Alfonso de Albuquerque) 9 10. Hotel Zuari 10 12. Hotel Mandovi 11 11. Spiaggia di Calangute 12 13 Hotel Oberoi <i>Due Storie</i> Lettera trovata in un cassetto [parola illeggibile] Una storia I treni che vanno a Madras. Una storia
---	---

Da quanto si evince dal prospetto, l’ultima sezione intitolata *Due storie* avrebbe dovuto accogliere due testi: *Lettera trovata in un cassetto* [parola illeggibile] *Una storia*; *I treni che vanno a Madras. Una storia*. Se il primo è confluito nel libro, il secondo, *I treni che vanno a Madras*, verrà invece pubblicato nella raccolta successiva *Piccoli equivoci senza importanza* (sarà il regista Alain Corneau ad utilizzarlo efficacemente nel suo film tratto da *Notturmo indiano* ricollocandolo così nella sua sede originaria).

Tra le opere di cui ci è pervenuta la stesura manoscritta, la raccolta *Piccoli equivoci senza importanza* è quella che presenta la scelta del titolo più tormentata. Ecco, a mo’ d’esempio, uno degli elenchi disseminati tra le pagine dei quaderni che sono conservati sia alla BnF che al Centro Manoscritti dell’Università di Pavia:¹¹

Lievi equivoci senza importanza
 Lievi equivoci trascurabili
 Fatali equivoci senza importanza
 Equivoci [parola illeggibile] e irrimediabili
Equivoci senza importanza
 [Fatali equivoci senza importanza]
 [Decisivi equivoci trascurabili]
 Equivoci senza importanza
 [Ridicoli equivoci senza importanza]
 [Un ridicolo equivoco]
 Equivoci fatali e trascurabili¹²

¹⁰ I quaderni di *Notturmo indiano* sono conservati alla BnF. Segnatura: Italien 2370 I.

¹¹ Alla BnF è conservato un quaderno (Italien 2370 IIa) con degli indici provvisori della raccolta, mentre al Centro Manoscritti dell’Università di Pavia (d’ora in poi CMP) sono conservati cinque quaderni e un blocchetto che accolgono le stesure manoscritte di *Piccoli equivoci senza importanza*, *Rebus*, *Stanze*, *Any where out of the world*, *Il rancore e le nuvole*, *I treni che vanno a Madras*, *Cinema* (TAB 01).

¹² BnF, Italien 2370 II a, ora in *Opere*, vol. I p. 1534-1535. Le sottolineature e le parentesi quadre sono di Tabucchi.

Nemmeno i titoli dei singoli racconti si sottraggono alla tendenza revisoria di Tabucchi, alla ricerca dell'esattezza della parola: *Rebus* s'intitolava in un primo tempo *Un amore perfetto*; mentre *Cambio di mano* era *Esercizio di stile* e poi *Clic*; e infine *Any where out of the world* era denominato *Una vendetta di lui*, *Una vendetta di lei*, *Un orribile biglietto*, *Una frase perduta*. A ben guardare, le scelte definitive si rivelano però assai più efficaci e cariche di risonanze rispetto alle designazioni iniziali. Persino il piano dell'opera è sottoposto a continui cambiamenti:

Piccoli equivoci senza importanza e altri racconti [Tutti i racconti 1979-1985]

1. Piccoli equivoci senza importanza
2. Stanze
3. Rebus
4. Gli incanti
5. Aspettando l'inverno
6. ~~Esercizio di stile~~ Clic
7. Isole
8. Passato composto [Lettera di M.lle de Normand,...]
8. L'amore di Don Pedro
9. Un viaggio lungamente progettato
10. Passato composto: due lettere
Lettera di M.lle Le Normand
Lettera di Sebastiano de Avíz
11. I treni che vanno a Madras
12. Adieu (Rimbaud)¹³

All'inizio c'era quindi l'idea di organizzare una macro-raccolta, *Piccoli equivoci. Tutti i racconti 1979-1985*, con alcuni testi (*Passato composto*, *L'amore di Don Pedro*, *Le persone felici*) che confluiranno in *I volatili del Beato Angelico*. Il progetto poi per ragioni editoriali o, più probabilmente, per volontà dell'autore è stato abbandonato e si è optato per una forma *minor*. Quello che è certo è che la disposizione finale nei diversi volumi risulta più omogenea e coerente rispetto al progetto onnicomprensivo originario.

Anche per la raccolta di racconti de *L'angelo nero*¹⁴ ci sono numerosi tentativi di avvicinamento al titolo, sia del volume che dei singoli testi. Quello che resiste per più pagine è *Apparizioni* (poi scartato forse perché avrebbe sottolineato troppo la componente "fantastica") al quale seguono *L'angelo con gli occhi freddi*, *L'angelo dallo sguardo freddo*, *Gli occhi freddi dell'angelo*; mentre i titoli oggetto di maggiori ripensamenti riguardano *Staccia buratta*, che si sarebbe dovuto chiamare *L'angelo custode* e poi *L'angelo nero*, e *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, per il quale Tabucchi aveva pensato a *Voci perse* e *Perché si ascoltano le voci altrui*. Non solo. Da uno dei molteplici indici provvisori trapela che quest'ultimo racconto avrebbe dovuto chiudere e non inaugurare la raccolta come avviene nel testo a stampa. In posizione incipitale ci sarebbe dovuto essere invece *Notte, mare o distanza*. A posteriori, la decisione conclusiva si rivela ancora una volta più adeguata perché *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* introduce il lettore alla poetica del libro presentando i temi della raccolta (la tentazione, i fantasmi, il rimorso, etc.) e ha un importante valore metanarrativo, raccontando come le storie si tessano a partire da brandelli di frasi carpite ai discorsi dei passanti.

Oltre a fornire indicazioni sui titoli e sull'organizzazione de *L'angelo nero*, i quaderni offrono preziosi ragguagli sui tempi di stesura del libro perché ci sono degli appunti per il progetto di riunire in un unico volume le raccolte di racconti pubblicate fino a quel momento, quasi costituissero i capitoli di una trilogia:

Racconti di quattro stagioni

¹³ CMP, A TAB 01 01, ora in *Opere*, vol. I p. 1535.

¹⁴ Alla BnF (Italien 2370 IV) sono conservati cinque quaderni che accolgono le stesure manoscritte di tutti i racconti de *L'angelo nero* a eccezione di *Capodanno*.

~~Racconti~~ *Storie di sette inverni*
Tutti i racconti
(1981-1988)
Il gioco del rovescio
Piccoli equivoci senza importanza
*Apparizioni*¹⁵

Anche le raccolte più tarde nascono con un progetto diverso rispetto a quello con cui verranno stampate. Il romanzo in forma di lettere *Si sta facendo sempre più tardi*, inizialmente intitolato *Clof clop, clòffete clòpplete* (che sarà poi invece il titolo di un racconto de *Il tempo invecchia in fretta*), presentava questo indice:

Clof clop, clòffete clòpplete
1. Lettera a una Dama di Parigi
2. Arianna
3. Quando ero la Statua della libertà
4. Grandi sono i deserti, e tutto è deserto.
5. ~~Su questo orologio le lancette segnano solo le otto del mattino.~~ Che ore sono da voi?
6. L'Estetica Hiv.
7. Fotogrammi
8. Messinscena

Tabucchi aveva allora l'idea di una raccolta "unica" sul Tempo che poi invece sdoppierà in due libri (*Si sta facendo sempre più tardi* e *Il tempo invecchia in fretta*).

L'ultima silloge di racconti pubblicata da Tabucchi, *Il tempo invecchia in fretta*, non si sottrae al *modus operandi* dello scrittore: e la disposizione delle storie nel macrotesto è oggetto di attenta riflessione. Per il racconto inaugurale si avanzano varie ipotesi: *I morti a tavola*, *Clof, clop, cloffete, cloppete*, *Nuvole*. Alla fine viene scelto *Il cerchio*, racconto paradigmatico perché ben trasmette l'idea di un tempo che, nella sua curva chiusa, imbriglia i personaggi non solo della prima storia, ma dell'intero libro.

Come di consueto, i titoli cambiano nel passaggio all'edizione a stampa: se *Festival* era prima denominato *Fotogrammi*, *Clof clop, cloffete cloppete* si chiamava *Vertebre*, con un particolare accento sul corpo malato del protagonista, e *Controtempo* s'intitolava *Cos'è successo dal duemilaotto?* Persino l'intera raccolta era diversamente intitolata: *Racconti sul tempo*, *È stato così*. *Dieci storie su come passa il tempo*, *Tentativi di andare controtempo*; in un processo onomastico che va dall'espressione più denotativa a quella più connotativa.

Il medesimo procedimento si riscontra anche per i romanzi. Il celebre *Sostiene Pereira*, in cui il titolo è anche il *refrain* che scandisce il ritmo di tutta la narrazione, era intitolato *L'opinione di Pereira e Pereira sostiene*. In un graduale crescendo melodico.¹⁶

ANCORA SULLE SOGLIE PARATESTUALI: COPERTINE E NOTE

Dall'esame dei quaderni emerge come Tabucchi, oltre ai titoli, sia particolarmente interessato anche a un'altra soglia paratestuale, la copertina. Nel primo quaderno di *Notturmo indiano* compare quest'indicazione: «In copertina: G. de Chirico, *La ricompensa dell'Indovino*, 1913».¹⁷ In effetti, nella storia c'è un indovino, la creatura deforme che vede il passato e il futuro, in cui si imbatte il narratore durante la sosta dell'autobus che da Madras va a Mangalore e che dovrebbe indovinare dove sia il suo *atma*. Per inaugurare il libro verrà scelta un'immagine diversa (il particolare di una miniatura su pergamena di Behzad risalente al XV secolo), complice, come ricorda Tabucchi stesso, l'indicazione di Elvira Sellerio:

¹⁵ BnF, Italien 2370 IV, ora in *Opere*, vol. I p. 1557.

¹⁶ Anche il sottotitolo del romanzo passa da un neutro «intermezzo» a un più incisivo «testimonianza».

¹⁷ BnF, Italien 2370 I, ora in *Opere*, vol. I p. 1522.

Era l'estate del 1984, credo, io non ero in Italia, doveva uscire *Notturmo indiano*. Elvira mi chiamò, mi chiese se avessi scelto un'immagine. [...] «In India fai talmente l'indiano che per la copertina avrei scelto una miniatura persiana», mi disse Elvira.¹⁸

Ma aver recuperato, attraverso i quaderni, l'intenzione originaria di Tabucchi ci dice qualcosa di importante sull'idea tabucchiana di letteratura di viaggio. Il quadro da lui ipotizzato avrebbe annunciato infatti al lettore la natura del libro: non descrizioni oggettive di viaggi reali, ma itinerari metafisici, come il sonno/sogno dell'indovino di De Chirico.

I quaderni di *Notturmo indiano* sono particolarmente ricchi perché accolgono numerose ipotesi di nota, come la seguente:

Nota

Questo libro è la sostituzione di un libro non scritto. Pertanto è un libro a suo modo putativo e sussidiario, ma non per questo meno vero. È un supplente, ma non è un impostore, e dunque non è meno plausibile dell'inesistente del quale ha preso il posto. Come quando un figlio muore prima di nascere, e poi ne nasce un altro per lui. Come sarebbe stato colui che ha ceduto il suo posto? È un interrogativo impossibile, che tuttavia non cessa di pungere. Il Virtuale, più dell'Attuale, favorisce i vagheggiamenti.

L'Altro avrebbe avuto figure dai nitidi contorni, penso a volte: e una trama certa come la tappezzeria tessuta da consapevoli artigiani; e ancora: scene, avvenimenti consecutivi, legami logici, passaggi, paesaggi. E certo sarebbe accaduto altrove.¹⁹

La nota, poi completamente riscritta nell'edizione a stampa, evidenzia due cifre della poetica di Tabucchi. Da una parte il motivo del libro non scritto – come poi i viaggi mai fatti – diverso da quello pubblicato; dall'altra la predilezione per il contorno sfrangiato, slabbrato rispetto a quello netto, per il legame alogico anziché logico; per le coincidenze inspiegabili al posto dei nessi di causa effetto. In un successivo abbozzo, persiste l'immagine della tela, e si fanno strada i temi del “rovescio”, dell'insonnia e del contrasto luministico (questi ultimi due si accamperanno nella nota a stampa):²⁰

Mi molesta l'idea che questo sia il suo risvolto, come se ciò fosse un destino a cui non posso sottrarmi: e scorgo i nodi nella tappezzeria che non c'è, i fili mozzati che pendono dall'altra parte, e un retro di figure assenti nel diritto: fantasmi. Sua coesione, tela di base sottile eppure tenace su cui è tessuto il rovescio di questa tappezzeria inesistente, è forse l'insonnia. Un'insonnia che talvolta mi accompagna con discrezione e con la quale ho condiviso questo viaggio intorno alle [parola illeggibile] camere dell'India o intorno ad altri luoghi notturni abbastanza idonei al non dormire.²¹

Alla fine del periodo era inserito un asterisco che rimandava alla citazione, poi cassata, tratta da Joseph Conrad: «prima si crea l'opera e solo dopo si teorizza su di essa. È questa un'occupazione divertente ed egoista che non serve a nessuno e che generalmente conduce a false conclusioni» (riflessione ripresa da Tabucchi in diversi libri e poi collocata in epigrafe a *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*).²² Dopo la nota continuava:

Di tali luoghi ho voluto fornire una lista nella falsa illusione che un repertorio topografico, con il nitore che il reale possiede, potesse dare una qualche luce a questo libro ombra in cui si cerca un'Ombra. La congettura che qualche lettore amante di percorsi incongrui possa un giorno utilizzarlo come guida è dunque la conclusione, improbabile e insufficiente, di chi lo ha scritto.

¹⁸ A. TABUCCHI, [Commiati] da Elvira Sellerio, in ID., *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di A. DOLFI, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 253-55, a p. 254.

¹⁹ BnF, Italien 2370 I, ora in *Opere*, vol. I p. 1522-1523.

²⁰ Questa la nota dell'edizione a stampa: «Questo libro, oltre che un'insonnia, è un viaggio. L'insonnia appartiene a chi ha scritto il libro, il viaggio a chi lo fece. Tuttavia, dato che anche a me è capitato di percorrere gli stessi luoghi che il protagonista di questa vicenda ha percorso, mi è parso opportuno fornire di essi un breve indice. Non so bene se a ciò ha contribuito l'illusione che un repertorio topografico, con la forza che il reale possiede, potesse dare luce a questo *Notturmo* in cui si cerca un'Ombra; oppure l'irragionevole congettura che un qualche amante di percorsi incongrui potesse un giorno utilizzarlo come guida». A. TABUCCHI, *Notturmo indiano* (1984), Palermo, Sellerio, 2016, p. 9.

²¹ BnF, Italien 2370 I, ora in *Opere*, vol. I p. 1523.

²² A. TABUCCHI, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003.

Antonio Tabucchi²³

Tra gli appunti in cui Tabucchi tenta di teorizzare sull'opera prima di crearla, invertendo i termini dell'asserzione di Conrad, ne figura uno particolarmente significativo in cui emerge la volontà di dare al *Notturmo* la grana musicale di Chopin:

Nella mia occupazione divertente ed egoista vorrei anche che in questo libro ci fosse un po' di Chopin, e non solo nel titolo. Non ho mai amato le esecuzioni perfette. Se un po' di quella musica potesse esserci, vorrei che la suonassero le mani di una pianista appassionata e incerta, così come esse suonavano, nella mia immaginazione, in un giorno di dicembre pieno di sole. Infatti queste notti, forse per la legge dei contrari, sono idealmente [parola illeggibile] al giorno. A meno che non sia anche questa una delle false conclusioni di cui parlava il conte Joseph Conrad.²⁴

Di grande interesse sono anche le ipotesi di nota finale emerse dai quaderni che raccontano il congedarsi del personaggio dal suo autore. Avviene così per *Sostiene Pereira*, di cui ci sono pervenuti il manoscritto autografo e una versione dettata al segretario Massimo Marianetti.²⁵ Nell'autografo, subito dopo l'ultima pagina dell'ultimo capitolo, compariva una glossa intitolata *Oltre la fine*:

Stanotte ho visto Pereira. Usciva dal Caffè Orquídea, aveva una cravatta nera e portava il «Lisboa» piegato sotto il braccio. Il sole era implacabile, ma per fortuna c'era una leggera brezza atlantica. Buongiorno, dottor Pereira, ho detto io, conosco la sua storia. Chi gliel'ha raccontata?, ha chiesto Pereira: un amico, ho detto io, un buon amico, una persona che è stata ad ascoltarla, ma che non ha avuto la soddisfazione di sentire i suoi sogni. I sogni sono una cosa molto privata, ha risposto Pereira, mi scusi, ma vado di fretta, devo prendere un taxi. Aspetti un attimo, dottor Pereira, ho detto io, vorrei parlare ancora un poco con lei, vorrei chiederle alcune cose. Pereira mi ha guardato e ha fatto un sorriso triste. Marta, ho detto io, che fine ha fatto Marta? Ha seguito il suo destino, ha risposto Pereira, tutti noi abbiamo seguito il nostro destino, la storia è già scritta, non c'è più niente da fare. Un momento, dottor Pereira, ho detto io, ma forse lei sa altre cose, forse può dirmi qualcosa che io voglio sapere, la prego. Pereira ha preso il «Lisboa» che teneva sotto il braccio e se ne è servito come scudo contro il sole. Non c'è più niente da dire, ha concluso, quel che è detto è detto. Ha mosso un passo e io l'ho chiamato. Non mi lasci qui solo, la prego, dottor Pereira, ho gridato, non mi lasci in questo modo, dove sta andando? Sto andando nel mio altrove, ha risposto Pereira girandosi, c'è un altrove che mi aspetta [il passo da «un momento...aspetta» è stato cancellato con un tratto di penna]. Si è infilato in un taxi, mi ha fatto un cenno con la mano dal finestrino e io sono rimasto a guardarlo mentre scompariva, mentre alla sua immagine si sostituivano le sagome familiari della mia realtà. E in quel momento ho capito che Pereira non voleva dirmi altro.²⁶

Probabilmente insoddisfatto della nota che non avrebbe aggiunto dettagli necessari alla storia, Tabucchi decise di non inserire nessuna postfazione nella prima edizione a stampa del romanzo. Scriverà poi un'altra nota, più articolata, che invece di appuntarsi sulla fine, si concentrerà sulla genesi di *Sostiene Pereira*. Pubblicata dapprima su «Il Gazzettino» nel settembre 1994, è stata poi inserita in appendice al romanzo a partire dalla decima edizione.

Oltre alle note, tra le pagine dei quaderni si annidano diversi appunti, come quello che in *Sostiene Pereira* fornisce preziose indicazioni sul destino del personaggio di Marta: «I cappelli di Virginia Woolf. Perché lei ha lasciato un cappello sull'acqua».²⁷ Nella versione manoscritta la ragazza entrava in scena proprio con «un cappello di refe con una piuma» mentre, nella versione a stampa, con «un cappello di refe»²⁸ e ancora, nella stesura autografa, si leggeva: «Marta è la ragazza di Monteiro Rossi, quella che porta i cappelli di refe e ha i capelli color rame» mentre nella versione definitiva sopravvivono solo «i capelli color rame».²⁹ Con il richiamo a Virginia Woolf viene così aggiunto un tassello letterario alla figura, sfuggente e sensuale, di Marta e forse, con l'immagine del «cappello sull'acqua» (riferimento al suicidio della Woolf), viene alluso il tragico destino del personaggio.

²³ BnF, Italien 2370 I, ora in *Opere*, vol. I p. 1523.

²⁴ Ibid.

²⁵ Il manoscritto autografo di *Sostiene Pereira* è costituito da otto quaderni (BnF, Italien 2370 VIII, 1); mentre quello dettato a Massimo Marianetti è costituito da quattro quaderni (BnF, Italien 2370, VIII, 2).

²⁶ BnF, Italien 2370 VIII 1, ora in *Opere*, vol. I p. 1585.

²⁷ Ibid.

²⁸ A. Tabucchi, *Sostiene Pereira. Una testimonianza* (1994), Milano, Feltrinelli, 2007, p. 27.

²⁹ Ivi, p. 35.

L'ultimo aspetto paratestuale che attira costantemente l'attenzione di Tabucchi è quello dei risvolti di copertina. Consapevole dell'importanza di quest'anticamera della lettura, Tabucchi scrive personalmente i testi. Per presentare *La testa perduta di Damasceno Monteiro* invia diversi tentativi a Gabriella D'Ina, responsabile della narrativa italiana per Feltrinelli. Il primo è uno scritto abbastanza lungo che verrà poi efficacemente asciugato nell'edizione definitiva:

Apparentemente un thriller. Ma insieme la cronaca di un fatto di cronaca. E allo stesso tempo un'inchiesta. E insieme un dibattito giuridico. Il tutto situato nell'antica e affascinante città di Oporto, che tuttavia sospettiamo potrebbe essere un'altra qualsiasi città di questa nostra cosiddetta Europa civile.

Sospettiamo anche che i problemi dell'abuso poliziesco, della tortura, della giustizia, della marginalità sociale e delle minoranze etniche possano essere il lievito di questa storia, ma il simbolo e la metafora ne sono sicuramente il risultato narrativo. E cioè l'immaginazione, o se si preferisce la forza espressiva della scrittura che trasforma il dato di realtà in letteratura. In un romanzo. E se eventualmente cominciassimo a sospettare che si tratti di un romanzo "impegnato" come voleva Sartre, forse sarebbe utile, per capirlo bene, rovesciare la definizione di "letteratura impegnata" che lo stesso Sartre così definiva: "una letteratura che si occupa degli affari degli altri". Perché qui sorge l'ultimo e forse fondamentale sospetto a proposito della storia qui racchiusa: che questo romanzo non si occupi tanto degli "affari degli altri", ma che in realtà riguardi la nostra sensibilità e la nostra responsabilità individuale. Che in sostanza riguardi ciascuno di noi.³⁰

In questa autoesegesi, due sono i passaggi da segnalare: la consapevolezza di una narrazione che «trasforma il dato di realtà in letteratura», e un'originale – ed eterodossa – appropriazione della definizione sartriana di letteratura «impegnata», che illumina sul senso che la scrittura ha per Tabucchi, come di qualcosa che «in realtà riguarda la nostra sensibilità e la nostra responsabilità individuale. Che in sostanza riguarda ciascuno di noi».

Tuttavia Tabucchi si accorge che manca qualcosa d'importante nella prima bozza mandata a D'Ina: la menzione del personaggio dell'avvocato Loton, che occuperà un posto di rilievo nella galleria degli anteroi tabucchiani. E, tolto l'accenno a Sartre che forse sarebbe risultato troppo intellettualistico, aggiunge:

Apparentemente un thriller. Ma allo stesso tempo la cronaca di un fatto di cronaca. E allo stesso tempo un'inchiesta giornalistica. Il tutto situato nell'antica e affascinante città di Oporto, che tuttavia sospettiamo potrebbe essere un'altra qualsiasi città di questa nostra cosiddetta Europa civile.

Sospettiamo anche che i problemi dell'abuso poliziesco, della tortura, della giustizia, della marginalità sociale e delle minoranze etniche possano essere il lievito di questa storia, ma certo il simbolo e la metafora ce li restituiscono su un altro piano: con la forza espressiva della fiction che trasforma il dato di realtà in letteratura. Un romanzo che cattura il lettore con il suo implacabile respiro narrativo e nel quale giganteggia la figura dell'avvocato Fernando de Mello Sequeira, detto Loton: indimenticabile personaggio tabucchiano, bizzarro e metafisico, aristocratico e anarchico, ossessionato dalla Grande Norma Giuridica, vinto dalla vita, ma ben lontano dalla rassegnazione.³¹

L'attenzione alla realtà contingente sembra d'altronde caratterizzare il momento di composizione de *La testa perduta di Damasceno Monteiro* – tra l'estate e l'autunno del 1996 – come dimostrano alcuni testi presenti nei quaderni che conservano la stesura manoscritta del romanzo.³² Si tratta, rispettivamente, di un appello affinché l'attivista Silvia Baraldini, malata, arrestata negli Stati Uniti per associazione sovversiva, possa rientrare in Italia per sottoporsi alle cure mediche e una lettura del libro *Il pesce nell'acqua. Autobiografia* di Mario Vargas Llosa. Così Tabucchi si esprime a proposito dell'opera dello scrittore peruviano: «Due i motivi del mio interesse: 1) il piacere fornito dai capitoli autobiografici, 2) la riflessione proveniente dai capitoli "politici"». ³³ Ecco dunque delinearsi il retroterra socio-culturale in cui nasce *La testa perduta di Damasceno Monteiro*: uno sguardo vigile sulla cronaca e sulla politica che la forza della fiction ha il potere di trasfigurare in letteratura.

LE PRINCIPALI TENDENZE CORRETTORIE

³⁰ Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, ora in *Opere*, vol. I p. 1596.

³¹ Ibid.

³² Il fondo della BnF conserva tredici quaderni de *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (Italien 2370 IX).

³³ Ibid.

Al di là dell'apparato paratestuale, un aspetto che subisce continue modifiche nei diversi stadi compositivi è l'onomastica. Nella stesura manoscritta del racconto *Dolores Ibarruri versa lacrime amare* de *Il gioco del rovescio*, ad esempio, il padre di Piticche si chiamava Leonardo e non Rodolfo, o in *Sostiene Pereira*, nella versione manoscritta, dopo l'efferato omicidio di Monteiro Rossi, Pereira prendeva con sé «un bel passaporto portoghese [...]. Si chiamava João Fanga», mentre in quella definitiva diventa «un bel passaporto francese [...]. Si chiamava Baudin, François Baudin». ³⁴ Con un cambiamento di nazionalità che sottolinea in modo più efficace la svolta radicale dell'antieroe.

La variante onomastica più significativa si rintraccia però in *Notturmo indiano*: ³⁵ il personaggio di Isabel, nome femminile molto comune in Portogallo ma che nella prosa tabucchiana diventa appellativo evocativo e ricco di risonanze, nella versione manoscritta era «Alice», probabilmente in omaggio a Lewis Carroll. Ma, già allo stadio manoscritto, il nome Alice viene cassato con un tratto a penna e al suo posto compare Isabel: «e scrissi una lettera a ~~Alice~~ Isabel». ³⁶ Nella biffatura si può leggere il tentativo di svincolarsi da accostamenti troppo facili allo scrittore inglese.

Dall'esame dei diversi quaderni, emergono chiaramente altre due tendenze correttorie: la modifica del finale e l'eliminazione dei *realia*. Avviene così per il manoscritto del racconto *Voci* ³⁷ de *Il gioco del rovescio* che significativamente Tabucchi dona all'archivio pavese istituito da Maria Corti:

Cara Maria,

frugando fra le mie carte ho trovato la stesura manoscritta di un mio racconto del *Gioco del Rovescio*. Siccome ci sono delle varianti sostanziose (tutto il finale, per es.) ho pensato che magari lo potevo dare al tuo Fondo ms. – e poi è così piccino e non ho avuto il timore di essere ingombrante [...]. ³⁸

Oltre al titolo (che originariamente doveva essere *Fernando non è un gerundio* anticipando la prima frase che viene pronunciata dall'uomo che telefona al centro di ascolto per persone depresse dove lavora la narratrice), ciò che muta è proprio la conclusione. Nell'esemplare a stampa la narratrice, per colmare la sua solitudine, dopo aver apparecchiato per due, immagina la scena del ritorno del compagno infondendo nei suoi sogni una flebile speranza («E se poi fosse ritornato davvero? A volte la realtà supera l'immaginazione»); ³⁹ mentre nella versione manoscritta veniva dato qualche ragguaglio in più sui motivi dell'abbandono da parte del compagno:

Mi sono affacciata alla porta di salotto e mi sono schiarita la voce. Mi spiaceva molto, mi rendevo perfettamente conto di non stare ai patti, ma uno non può sempre stare ai patti, rispettare orari, assolvere obblighi, gli sarà consentito mancare una volta, no? Ebbene, io avevo fatto tardi e lui era già partito, anche questo lo sapevo perfettamente. Ma avevo apparecchiato per due, sissignore, stasera non avevo proprio voglia di cenare sola, e mi sarei comportata esattamente come se lui fosse presente. Se non gli piaceva, pazienza. ⁴⁰

Forse Tabucchi, rileggendo la prima stesura, avrà ritenuto superfluo aggiungere quella precisazione («Ebbene, io avevo fatto tardi e lui era già partito, anche questo lo sapevo perfettamente») e forse anche la frase finale gli sarà sembrata troppo “realistica” («mi sarei comportata esattamente come se lui fosse presente»). ⁴¹ Avrà allora deciso di sfumare ancora di più i contorni della vicenda in linea con la strategia narrativa allusiva adottata negli altri racconti della raccolta e avrà preferito congedarsi dal lettore con l'immagine *fantastica* – di un fantastico, beninteso, che si sprigiona dalla realtà più

³⁴ Italien 2370 VIII 1, ora in *Opere*, vol. I p. 1582.

³⁵ Nel passaggio dalla stesura manoscritta di *Notturmo indiano* all'esemplare a stampa un altro cambiamento significativo riguarda la professione di Xavier Janata Pinto che da generico «insegnante» diventerà poi «traduttore simultaneo», a rendere più sfumato il personaggio, a cavallo tra due mondi e due culture. Vd. rispettivamente BnF, Italien 2370 I e A. TABUCCHI, *Notturmo indiano* (1984), Palermo, Sellerio, 2016, p. 28.

³⁶ BnF, Italien 2370 I, ora in *Opere*, vol. I p. 1524.

³⁷ CMP, TAB 02 1.

³⁸ Lettera del 12.11.1982, CMP, TAB 02 1, ora in *Opere*, vol. I p. 1505.

³⁹ TABUCCHI, *Il gioco del rovescio* (1988), Milano, Feltrinelli, 1998, p. 132.

⁴⁰ CMP, TAB 02 1, ora in *Opere*, p. 1505.

⁴¹ TABUCCHI, *Il gioco del rovescio*, cit., p. 132.

quotidiana – di un (im)possibile ritorno: «Avrebbe suonato con due scampanellate brevi, come faceva lui, e io avrei dischiuso la porta [...]. Chissà che faccia avrebbe fatto».⁴²

Anche la stesura manoscritta di alcuni racconti di *Piccoli equivoci senza importanza* è stata offerta da Tabucchi a Maria Corti con delle righe di accompagnamento che illuminano sul *modus scribendi* “irregolare” e disordinato dell’autore:

Cara Maria,

uscirà a fine aprile da Feltrinelli un mio nuovo volume di racconti (11). Alcuni sono stati scritti su fogli volanti che poi ho perduto dopo la trascrizione in bella copia. Ma di sei ho conservato la prima stesura, che ha molte varianti rispetto alla stesura definitiva. Te li mando con molto piacere.⁴³

Tra i racconti conservati nel centro pavese, la variante più sostanziale riguarda *Any where out of the world*.⁴⁴ Nella versione a stampa non solo cambia la nazionalità della donna enigmatica al centro del racconto (da portoghese, «Isabel», a francese, «Isabelle») infittendo così il mistero della vicenda (uno scrittore a Lisbona legato a una donna francese), ma soprattutto muta il finale. Nella stesura definitiva, il «racconto di fantasmi» si congeda con l’immagine del protagonista seduto sulla spalletta del lungofiume, consapevole di «un’ora immobile che non è segnata sul quadrante, e tuttavia leggera come un sospiro, rapida come un colpo d’occhio».⁴⁵ Ebbene, la versione manoscritta raccontava a chi apparteneva quel sospiro, incrinando l’atmosfera di mistero: «È Isabel, è lei che sta arrivando, ~~quel sospiro~~ la leggerezza di quel sospiro è lei. Da dove non importa, any where out of the world».⁴⁶ Dagli avantesti al testo a stampa lo scrittore lavora allora di sottrazione, sfuma, rende tutto più vago e indefinito. E più suggestivo.⁴⁷

Persino *Sostiene Pereira* si congedava dal lettore in modo diverso. In un quaderno del 1993 – ma non in quelli dove è stato scritto, di seguito, l’intero romanzo – è stata identificata una pagina dispersa che avrebbe dovuto chiudere la storia:

Sostiene Pereira che quel giorno, mentre si allontanava fra la folla, aveva la sensazione che la sua età non gli pesassero più sulle spalle [non viene rispettata la concordanza tra soggetto e verbo perché prima era stato scritto «i suoi anni» poi biffato], come se fosse ritornato un ragazzo agile e svelto, e allora ripensò alla Granja, alla sua gioventù e a una fragile ragazza che gli aveva dato gli anni migliori della sua vita. E per ricordare meglio tutto questo ebbe voglia di fare un sogno a occhi aperti. Ma di questo sogno non vuole parlare, Pereira. Perché lo avrebbe raccontato di persona a colui che vi ha raccontato questa storia.⁴⁸

L’avantesto avrebbe ribadito la componente onirica – il sogno «a occhi aperti» della spiaggia della Granja – come elemento essenziale di un romanzo solo apparentemente realistico e, con la presenza dell’interlocutore/autore che «ha raccontato questa storia», avrebbe chiarito il contesto in cui Pereira rende la sua «testimonianza». Ma Tabucchi è il maestro dell’allusione e del non detto e preferirà allora lasciare la vicenda più sospesa, senza fornire spiegazioni sulla circostanza della testimonianza di Pereira. Nel libro a stampa, si ricorderà, sceglie dunque di non seguire Pereira tra la folla ma di congedarsi dal suo personaggio un attimo prima, quando il giornalista si trova ancora nel suo appartamento: «Poi si dette uno sguardo intorno e consultò l’orologio. Era meglio affrettarsi, il “Lisboa” sarebbe uscito fra poco e non c’era tempo da perdere, sostiene Pereira».⁴⁹

⁴² Ibid.

⁴³ Lettera del 28.2.1985, CMP, ora in *Opere*, vol. I p. 1535.

⁴⁴ CMP, C TAB O1 3.

⁴⁵ TABUCCHI, *Piccoli equivoci*, cit., p. 81.

⁴⁶ CMP, C TAB O1 3, ora in *Opere*, vol. I p. 1536.

⁴⁷ Questo modo di procedere è adottato anche ne *Il filo dell’orizzonte* di cui esiste una versione dattiloscritta intitolata *Perdute salme* e conservata alla BnF che è profondamente diversa da quella a stampa. Per un confronto tra l’avantesto e il testo a stampa si rimanda al mio *Da ‘Perdute salme’ a ‘Il filo dell’orizzonte’: intrecci e confronti*, in *Tabucchi postumo*, cit., pp. 103-15.

⁴⁸ Il quaderno è conservato nell’archivio privato Antonio Tabucchi di Lisbona.

⁴⁹ TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, cit., p. 207. Un altro intervento correttivo che emerge dal confronto tra la stesura autografa e l’edizione a stampa riguarda la punteggiatura. Il periodare breve della versione manoscritta diventa più ampio,

Anche l'altra tendenza correttoria di cui si diceva, l'eliminazione dei dati di realtà, si spiega con la volontà di rendere più sfumata la vicenda. Nel racconto eponimo di *Piccoli equivoci senza importanza*, i dati topografici troppo puntuali che si trovavano nei quaderni vengono eliminati: ad esempio, la «statua di Curtatone e Montanara»,⁵⁰ che avrebbe identificato facilmente un luogo pisano, diventa una generica «statua».⁵¹ La decisione presenta una duplice spiegazione: da un lato, la volontà di infondere alla vicenda un respiro più universale; dall'altro, l'intento di annacquare i confini tra realtà e ricordo della voce narrante.

Un'identica attitudine si rintraccia nel successivo *L'angelo nero*, in cui sono eliminati i dettagli che porterebbero ad ancorare le storie a situazioni troppo contingenti. Può trattarsi della personale autobiografia (in *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* il giorno dell'incontro era fissato per il 23 settembre e poi viene sostituito con il 10 maggio, perché la prima data coincideva con quella di nascita di Tabucchi)⁵² o di un nome di persona troppo facilmente identificabile (Tadeus, il personaggio di *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa* e *Notte mare o distanza*, abile nel *mot d'esprit*, in un primo tempo si chiamava Axel e poi Alex, probabilmente anagramma imperfetto e diminutivo del poeta portoghese Alexandre O'Neill, grande amico di Tabucchi morto nel 1986).

Allo stesso modo si può leggere la sistematica sostituzione di «questore» con «console straniero» nel racconto che affronta il tema del pentitismo politico, *Il battere d'ali di una farfalla a New York, può provocare un tifone a Pechino?*⁵³ Se infatti Tabucchi avesse mantenuto la qualifica di «questore», il rimando al caso dell'omicidio di Luigi Calabresi per il quale furono accusati Adriano Sofri e i compagni di «Lotta continua» sarebbe stato troppo evidente. Più che dettato dalla prudenza, però, il cambiamento andrà interpretato come una scelta di poetica: ciò che preme a Tabucchi è raccontare l'ingiustizia in generale, non il caso specifico. A riprova di un'idea di letteratura come operazione allusiva e non assertiva.

I DIVERSI CIRCOLI DI *PER ISABEL*

La pratica correttoria finora descritta si ritrova nel primo romanzo inedito postumo, *Per Isabel*, che è opportuno analizzare singolarmente dato il materiale consistente che si è conservato e che presenta corpose varianti.⁵⁴

Di *Per Isabel* ci sono pervenute tre versioni dattiloscritte, adesso custodite alla BnF, che si avvicinano all'edizione a stampa. Nella seconda si trova la data di stesura: «Dettato a Vecchiano, luglio-agosto 1996». Più interessanti, per ricostruire il laboratorio del romanzo, sono i sette quaderni che accolgono la versione manoscritta, o meglio le versioni manoscritte dei circoli che costituiscono l'opera, intitolata prima *Intorno a Isabel. Un mantra*, e poi *Verso Isabel. Un Mandala*.

In un primo momento, ad esempio, il sesto circolo, quello ambientato a Macao nella grotta di Camões dove Tadeus riceve delle notizie dall'amica di Isabel, Magda, iniziava con due fantasmi: lo «scheletro ambulante» del poeta Camilo Pessanha per cercare le tracce del quale il narratore era arrivato a Macao

per restituire il fluire orale della testimonianza, in un *continuum* senza pause: «Pereira alzò la testa dal foglio e disse: caro Monteiro Rossi, lei è un perfetto romanziere. Ma il mio giornale non è il luogo adatto per scrivere romanzi. Sui giornali si scrivono cose che corrispondono alla verità. Di uno scrittore lei non deve dire come è morto, in quali circostanze e perché. Deve dire semplicemente che è morto. E poi deve parlare della sua opera» > «Pereira alzò la testa dal foglio e disse: caro Monteiro Rossi, lei è un perfetto romanziere, ma il mio giornale non è il luogo adatto per scrivere romanzi, sui giornali si scrivono cose che corrispondono alla verità, di uno scrittore lei non deve dire come è morto, in quali circostanze e perché, deve dire semplicemente che è morto e poi deve parlare della sua opera [...]» (p. 37).

⁵⁰ CMP, A TAB 01 01, ora in *Opere*, vol. I p. 1535.

⁵¹ TABUCCHI, *Piccoli equivoci*, cit., p. 13.

⁵² BnF, Italien 2370 IV. Tabucchi nasce a Pisa domenica 24 settembre, ma nei documenti viene registrata la data del 23.

⁵³ BnF, Italien 2370 IV, ora in *Opere*, vol. I p. 1557.

⁵⁴ Il materiale di *Per Isabel* conservato alla BnF si compone di tre versioni dattiloscritte (Italien 2370 XIV 2) e sette quaderni manoscritti (Italien 2370 XIV 1). Per una prima e puntuale ricognizione del materiale archivistico riguardante *Per Isabel* si rimanda a E. CONTI, 'Per Isabel': *intertestualità come evocazione di ombre*, in *Tabucchi postumo*, cit., pp. 69-84.

e «il fantasma di mio padre, che guidava la lambretta», morto in seguito a un cancro alla faringe.⁵⁵ Si creava così un violento cortocircuito spazio-temporale perché, atterrato a Hong Kong ma diretto a Macao, il protagonista si trovava sulla lambretta: «era la tua lambretta, Padre, e stavamo negli anni Cinquanta, andavamo su una strada bianca per trovare un impagliatore [...]» (ibid.). Lo scenario era probabilmente italiano, perché al posto di «strada bianca» compariva, poi biffato, «da Vecchiano a Migliarino» (ibid.). Questa parte sarà eliminata probabilmente perché troppo confusa. Inoltre, la visita del padre in lambretta al figlio appena atterrato a Hong Kong era stata già raccontata nell'87 ne *Gli archivi di Macao de I volatili del Beato Angelico* e l'incontro con il Padre si ritroverà in *Requiem*. È interessante allora che nel margine superiore della prima pagina che accoglie l'episodio dello scalo a Hong Kong compaia la dicitura «Requiem-Prima parte», a sottolineare come intorno ai primi anni Novanta i confini tra le due opere, *Requiem* e *Per Isabel*, fossero ancora fluidi e come il progetto narrativo fosse ancora *in fieri*.

A livello onomastico, le cancellature che affollano le pagine dei quaderni di *Per Isabel* si fanno altamente significative. Quando Tadeus arriva a Macao e va a parlare con il prete che forse aveva conosciuto Isabel, dice di chiamarsi Xavier mentre nella versione definitiva gli proporrà di considerarlo «un pulsar»: «Mi chiamo Xavier, dissi io, Xavier è il mio vero nome, ma dico di chiamarmi ~~Antonio~~ in altro modo, penso addirittura come lui, cioè un altro, cerco addirittura di avere i suoi ricordi. Ma mi chiamo Xavier» (ibid.). Probabilmente dapprima Tabucchi aveva deciso di chiamare il suo personaggio Xavier, utilizzando il nome dell'amico scomparso di *Notturmo indiano*, e poi opterà per Tadeus e darà il nome di Xavier al Lama che si incontrerà nel castello sulle Alpi svizzere. Tuttavia ciò che più sorprende in queste righe è la parola cassata con un tratto di penna: da «Antonio» al più vago «in altro modo», con un deciso allontanamento dalla realtà autobiografica. Lo stesso processo di distacco si verifica per altri nomi propri che vengono biffati e sostituiti da appellativi generici: «Cesariny de Vansconcelos» diventa «il poeta», «Cardoso Pires» diventa «lo scrittore», «Pessanha» «il poeta». Muta anche la nazionalità di alcuni personaggi (il ragazzo di Isabel da «italiano» diventa «andaluso»), rivelando così, come si è già osservato, il metodo di scrittura tabucchiano che muove dalla realtà – dal fatto storico o autobiografico – per poi risolutamente allontanarsene e farsi mitologia letteraria.

Sempre a livello di personaggi, c'è un curioso prospetto stilato da Tabucchi in cui a ognuno di essi corrisponde un ansiolitico o un antidepressivo, come se le figure di carta diventassero antidoti letterari alle personali inquietudini.

Molti sono i passaggi eliminati nella versione a stampa, come il dialogo tra Tadeus e la vecchia cinese della trattoria che diventava una disquisizione sul peccato e sull'assoluzione:

Perché ho bisogno di un'assoluzione, dissi io, lei lo sa cosa vuol dire assoluzione. [...] Senta, dissi, non si arrabbi e cerchi di ragionare un po', lei lo sa cos'è il peccato?

Lei rigirava la sua dentiera fra le mascelle e mi guardava con occhio vitreo e cattivo, come un animale pronto a attaccare. *Pecato, pecato*, ripetei, ha capito il concetto? [...] forse in inglese lo capisce, ecco si dice *sin*, io *sinful*, capito, totalmente *sinful*, un disastro, anzi una merda secca.⁵⁶

Non mancano però le aggiunte rispetto a questa prima versione manoscritta, come quella dell'incontro tra Tadeus e l'astronoma Lise, episodio che fa dell'ottavo circolo uno di quelli a più alta densità emotiva.⁵⁷

Le varianti maggiori si sismografano tra ottavo e nono circolo. In un quaderno, l'ottavo circolo si apriva con la descrizione del percorso compiuto da Tadeus per raggiungere il castello svizzero in cui si poteva partecipare alla meditazione del Lama: «Gli abeti erano coperti di neve. [...] guidavo con

⁵⁵ BnF, Italien 2370 XIV 1, ora in *Opere*, vol. II p. 1497.

⁵⁶ BnF, Italien 2370 XIV 1.

⁵⁷ A illuminare sul lavoro preparatorio di Tabucchi è un appunto sull'interpretazione di Jung del Mandala a cui viene data forma narrativa nell'ottavo circolo al momento dell'incontro con l'astronoma Lise in Svizzera: «Jung. Scopre il Mandala come forma d'arte integrativa con valore terapeutici creata dai pazienti nel loro processo di individuazione» (BnF, Italien 2370 XIV 1).

cura e con attenzione, poi vidi un cartello giallo che indicava un castello e che ammiccava a una strada sterrata, la percorsi, [...] mi trovai davanti a una grande radura e vidi un castello mezzo diroccato davanti a me». Ma forse questi dettagli sul “come” (in auto) Tadeus avrebbe raggiunto il ritiro svizzero saranno risultati troppo incongrui e Tabucchi avrà preferito sopprimere del tutto i passaggi logici e farci ritrovare il suo personaggio già nel castello. Nella stesura definitiva dell’ottavo circolo non comparirà nemmeno la parte successiva, che raccontava dell’incontro/scontro di Tadeus con il sorvegliante turco del castello svizzero che dapprima non lo voleva fare entrare perché polacco («Polacchi no buono, disse lui, papa no buono») per poi convincersi davanti all’esaltazione di Herman Hesse da parte del protagonista: «[...] io conosco Herman Hesse a memoria, tutto, dalla prima riga all’ultima. Herman Hesse ha fondato questa comunità, rispose lui quasi balbettando, lui era grande. [...] è per Herman Hesse che sono qui, H-H, come per un ideale gruppo sanguigno, io e lei apparteniamo al gruppo H-H, Herman Hesse». Questo scambio dialogico, che per lunghezza assumeva le dimensioni di un intermezzo, avrebbe troppo allentato la tensione narrativa e viene scartato.

A questa prima versione dell’ottavo circolo seguiva un nono circolo ben diverso da quello definitivo. Tadeus atterrava a Napoli Capodichino e, grazie all’aiuto di un giovanotto, arrivava alla pensione *Vedi Napoli e poi muori* dove incontrava la prostituta Concettina. Colpita da quell’«anima in pena», Concettina si prendeva cura di Tadeus e, vedendo il disegno con la luna che lui le mostrava, lo portava al ristorante *Luna Rossa* a Margellina. Qui arrivava un «uomo con l’organetto», Masaniello, che dopo aver intonato *Luna Rossa* e aver bevuto qualche bicchiere di champagne forniva al protagonista un’importante informazione su Isabel: «Quella ragazza partì per una località della Riviera ligure, disse a bassa voce, [...] c’era una tipografia che si prendeva cura della gente perseguitata, o smarrita, se preferisci [...]». Poi Masaniello scriveva il nome della località sul foglio in cui era disegnata la luna, seguendo le istruzioni del narratore:

Aspetta, dissi io, fai un cerchio concentrico, e dentro scrivici il nome della località. Lui prese la penna dal taschino e disegnò un cerchio concentrico dentro quello che aveva disegnato Xavier, poi si mise a scrivere. Sai cosa stai facendo, Masaniello?, gli dissi, stai facendo un Mandala, mi stai aiutando a fare un Mandala.⁵⁸

Nella versione definitiva, questa tappa del viaggio di Tadeus, così minuziosamente descritta, viene affidata alle poche parole dell’«uomo col violino»:

[...] lei è arrivato a Napoli, ed è piombato nel folklore più bieco, via, [...] arrivare al ristorante Luna Rossa guidato da una Concettina all’incontro con un Masaniello che suonava l’organetto in un ristorante di Mergellina, via poteva arrivare al suo obiettivo in una maniera che non fosse tanto un luogo comune [...]⁵⁹

Probabilmente le peripezie napoletane di Tadeus saranno sembrate allo stesso Tabucchi di un «folklore» eccessivo, un troppo scontato «luogo comune», e avrà deciso di eliminarle insieme a quel disegno del Mandala che sarebbe risultato troppo didascalico. Non solo. Questo nono circolo napoletano sarebbe stato seguito, come rivela un indice provvisorio rinvenuto tra le pagine, da un decimo circolo e da una conclusione. La decisione finale di unificare il nono e il decimo circolo permetterà a Tabucchi da un lato di condensare efficacemente la materia narrativa e dall’altro di costruire il viaggio di Tadeus su una numerologia di ascendenza dantesca.

Che Tabucchi in un primo tempo avesse avuto intenzione di pubblicare *Per Isabel* è dimostrato anche dal ritrovamento, in una pagina di un quaderno, di un’ipotesi di quarta di copertina:

La ricerca di una possibile verità. Testimonianze vaghe e sfuggenti, indagini precarie che come cerchi concentrici si stringono intorno al nucleo centrale verso una probabile conoscenza finale.

⁵⁸ BnF, Italien 2370 XIV 1, ora in *Opere*, vol. II p. 1499.

⁵⁹ A. Tabucchi, *Per Isabel. Un mandala*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 113.

Ma questo “romanzo”, non a caso sottotitolato “Mandala”, non rappresenta solo la figura pittorica e religiosa della ricerca della verità. Esso costituisce anche, a suo modo, un contenitore letterario. E dentro, come può figurare in una narrazione di fine millennio, compaiono monologhi, dialoghi, teatralità, musica, poesie e deliri.

E, al tempo stesso, il Mandala ricostruisce il mondo romanzesco di Tabucchi, con figure, volti, e nomi che appartengono alla sua mitologia di scrittore. Una mitologia che si trasforma in una mitografia, una delle rare mitografie letterarie che la letteratura ha saputo creare nel Novecento.⁶⁰

Un testo di autocommento, fulmineo e folgorante, come solo Tabucchi sapeva scrivere.⁶¹

IL ROVELLO DEL TEMPO, E DELLA SCRITTURA

Tra le opere più tarde di Tabucchi, *Il tempo invecchia in fretta* è la raccolta che presenta il maggior numero di cambiamenti nel passaggio dalla versione manoscritta a quella a stampa: interi blocchi narrativi vengono eliminati, aggiunti, riscritti, o collocati in un diverso ordine. La tendenza correttoria che emerge dal confronto delle varie stesure è quella di asciugare la vicenda, di far inghiottire interi passaggi narrativi da profonde ellissi.

La versione manoscritta de *Il cerchio* (scritta in parte dall'autore e in parte dettata alla moglie) accoglie diversi passi che verranno cassati. Si racconta ad esempio del piatto di origine berbera che la protagonista preparava per Michel «agli inizi della sua carriera» quando tornava a casa «distrutto» dal lavoro:

[...] e lei aveva passato il pomeriggio a preparargli una *tagin* come le aveva insegnato sua madre, pochi, pochissimi pezzetti di agnello, in fondo quattro bocconi, ma soprattutto i legumi [francesismo per “verdure”], quei legumi che il sabato andava a comprare apposta in quel mercatino del 7ème arrondissement e che i francesi pensano siano uguali ai loro, ma non lo sono, perché certe zucchine che vengono dai piedi delle montagne del Magreb un francese le guarda e gli sembrano zucchine, però non hanno niente a che vedere con le zucchine francesi, e il sapore è completamente differente, ma il francese medio normalmente non lo sa, perché pensa che le zucchine vere, quelle autentiche, quelle con il diritto di essere zucchine, sono le zucchine che crescono nel suo orto, quelle hanno un metafisico sigillo di garanzia che le rende zucchine al di sopra di ogni altra zucchini al mondo. Così pensa il francese. Però lei era francese, questo era il problema. Vale a dire: era nata in una bella casa hausmaniana dei grandi Boulevards e ivi era cresciuta, con zucchine francesi. Perché stava a disquisire tanto sulla natura delle zucchine?⁶²

Forse questa disquisizione sulle zucchine sarà sembrata troppo divagante e sarà stata eliminata per non compromettere la tensione narrativa. O, all'opposto, viene aggiunto un importante passaggio a quel finale che nella versione manoscritta appariva troppo sospeso, quasi che l'autore in un primo stadio compositivo non fosse riuscito a chiudere la storia (non a caso ci sono frequenti cancellature): «Voleva pensare a qualcosa, doveva pensare a qualcosa, pensò così, devo pensare a qualcosa, ma l'unica cosa che riusciva a pensare è che doveva pensare a qualcosa, e non sapeva come».⁶³ Nell'edizione a stampa questo arrovellarsi – anche linguistico – sul pensiero diventa un semplice «pensò che doveva continuare a pensare di non pensare a niente» e poi viene aggiunta un'immagine icastica di un orizzonte «circolare» in cui si è trasformato «il cerchio disegnato dai cavalli»,⁶⁴ finale che significativamente riporta al titolo e chiude il destino della donna in un tempo circolare a cui è impossibile sottrarsi.

Tra i racconti, *Fra generali* è quello dalla stesura più travagliata, come testimoniano i diversi tentativi, incompleti, di scrivere la storia. In un quaderno, ad esempio, la narrazione presentava una digressione mitologica poi eliminata:

⁶⁰ BnF, Italien 2370 XIV 1, ora in *Opere*, vol. II p. 1500.

⁶¹ Nei quaderni di *Per Isabel* si trova un'altra sintesi fulminea del romanzo: «Il ritratto di una donna. La sua scomparsa. La sua ricerca in un “mantra” diretto verso una verità che solo lei custodisce». Ibid.

⁶² BnF, Italien 2370 XII, ora in *Opere*, vol. II p. 1470.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ A. TABUCCHI, *Il tempo invecchia in fretta*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 25.

Della Fama, mostro di mille orecchie e mille bocche, gli antichi dicevano che era più importante ciò che essa aggiungeva a ciò che aveva ascoltato, e in questo consisteva la sua superiorità sul vero: nel modificarlo per renderlo più credibile agli orecchi che avrebbero ascoltato e alle bocche che lo avrebbero raccontato a loro volta. Gli antichi sapevano che l'immaginazione governa la verità, per questo avevano inventato una creatura fuori dagli uomini alla quale affidare questo compito, ma in realtà la creatura viveva dentro ciascuno di noi, è come un mosaico di cui ognuno possiede una tessera per completare una figura che non verrà mai completata perché ognuno aggiungerà al mosaico un suo dettaglio che facendolo restare uguale lo rende differente.⁶⁵

Ancora più significativo, nel confronto tra le diverse stesure di *Fra generali*, è il passaggio dal modo assertivo a quello ipotetico per parlare dell'ufficiale ungherese al centro del racconto. Nella stesura manoscritta si leggeva: «Da un punto di vista della verità è facile descriverlo, perché ciò fa parte dell'anagrafe, di documenti d'archivio e delle sue fotografie. Era un uomo di quarant'anni»; mentre in quella a stampa: «Da un punto di vista del tutto congetturale lo possiamo immaginare come un uomo sui trentacinque anni».⁶⁶ Con questa modifica Tabucchi crea un legame tra *Fra generali* e le altre storie della raccolta costruite attraverso un sapiente gioco di possibili, un ventaglio di congetture (dalle «ipotesi» di *Contretempo* al «gioco del Se» di *Clof, clop, cloffete, cloppete*).⁶⁷ D'altronde, il modo ipotetico è quello che meglio s'attaglia alla scrittura elusiva tabucchiana.

Nei quaderni che accolgono le versioni manoscritte delle storie de *Il tempo invecchia in fretta* compaiono dei racconti incompleti, che figurano però negli indici provvisori. Si tratta di *Sorpresa*, testo che avrebbe dovuto declinare il tempo come tempo dell'attesa, il cui inizio costruito sul paragone tra l'attesa e il sottovuoto rivela, ancora una volta, la straordinaria capacità tabucchiana di dare consistenza materica ai concetti astratti:

Da quanto tempo aveva atteso quel momento? Non avrebbe saputo dirlo. L'attesa non appartiene al tempo, vive fuori dal tempo, in una sua sospensione strana, una dimensione che non appartiene a niente, come il sottovuoto. Cosa caratterizza il sottovuoto, quella particolare situazione della fisica che consente di mantenere in vita una qualsiasi materia organica? Il vuoto. Per questo non riusciva a contare il tempo esatto, gli anni trascorsi aspettando quel momento, sperando in quel momento, pensando, certe notti in cui uno si sveglia all'improvviso, a *quel* momento. Perché era un tempo sottovuoto.⁶⁸

Incompleta è anche *Lettera al Padre* che racconta la morte del laringoiatra che dirigeva la clinica dove subì la perforazione dell'esofago il padre dell'autore. L'epistola comincia con un tono apparentemente allegro, preso in prestito dalla celebre canzone di Lucio Dalla, *Caro amico ti scrivo*, per poi progressivamente incupirsi:

Caro Padre ti scrivo così ti distruggo un po'. Probabilmente ti stai annoiando, è stato il tuo problema per tutta la vita, figuriamoci lì, con la monotonia degli astri, sempre uguali, sempre così puntuali nei loro giri e cadenze [...].⁶⁹

Sempre a livello paratestuale, dalle pagine dei quaderni, è riemersa una nota che non verrà inserita nel volume (forse perché troppo lunga), ma che diventa un interessante testo di autocommento. Dopo un vertiginoso excursus sui filosofi, scienziati e poeti che hanno riflettuto sul Tempo, da Sant'Agostino («Se non ci penso so cos'è, ma se qualcuno me lo chiede non lo so più», scrive Agostino a proposito del Tempo. Forse perché è vero [...] che tutto è nel Tempo, eccetto il Tempo stesso») a Einstein passando per Omero («Calipso che prometteva quell'eternità che sta fuori dal Tempo e a cui Ulisse rinunciò preferendo stare nel proprio tempo»), Tabucchi si concentra sulla letteratura: «di cosa esso sia fatto, piuttosto di come sia fatto» è stata la «letteratura» a parlare. E proprio nel Tempo l'autore individua l'elemento comune alla letteratura di tutte le epoche: «In tanta differenza di stili, di scritture e di tematiche, c'è un filo che non si è mai spezzato: il Tempo. Da

⁶⁵ BnF, Italien 2370, XII, ora in *Opere*, vol. II p. 1471-1472.

⁶⁶ TABUCCHI, *Il tempo invecchia in fretta*, cit., p. 105.

⁶⁷ Ivi, p. 45.

⁶⁸ Archivio privato Tabucchi, ora in *Opere*, vol. II p. 1472.

⁶⁹ BnF, Italien 2370, XII, ora in *Opere*, vol. II p. 1472.

Gilgamesh a ora [...] la letteratura ha “lavorato” sul Tempo. Lo ha cercato, [parola illeggibile], lo ha guardato, ci ha giocato [...]». E infine arriva alla sua raccolta di racconti:

Anche questi venti racconti sono sul Tempo. Su come passa, [parola illeggibile] su come ci illudiamo di averlo ritrovato [...]. In qualche modo, dunque, sono un tentativo di andare contro a una corrente che non consente di risalire il fiume. Perciò, per loro natura sono stupidi. Sono sostanzialmente fondati sulla stupidità dei loro protagonisti, che non sono chi scrive, perché personaggi autonomi. Anche se la loro stupidità, talvolta, può coincidere con quella del loro autore.⁷⁰

Da questo abbozzo di nota emerge allora un progetto iniziale molto più ampio («venti racconti») di quello poi realizzato e, aspetto ancora più interessante, un’idea di racconto come atto di (vana) “resistenza” contro il fluire del tempo.

Tra elenchi di titoli, note provvisorie, parole biffate, e diversi avantesti, il laboratorio di Antonio Tabucchi ricostruito attraverso i quaderni si rivela insomma pieno di trucioli e ricco di sorprese. E diventa una nuova via d’accesso all’opera di Tabucchi per i futuri percorsi ermeneutici.

THEA RIMINI

⁷⁰ Archivio privato Tabucchi, ora in *Opere*, vol. II p. 1474.