

# Scrittura e menzogna nella letteratura italiana del secondo Novecento

## Manganelli, Calvino e Tabucchi

Natalia Proserpi

### I. Nuovi significati della menzogna nella letteratura del Novecento

«Gli scrittori sono di solito persone poco fidate anche quando sostengono di praticare il più rigoroso realismo: per ciò che mi riguarda merito dunque la massima sfiducia».<sup>1</sup>

Queste sono le parole che si leggono nel racconto tabucchiano dal titolo paradossale *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera* contenuto nella raccolta *I volatili del Beato Angelico* (1987), una dichiarazione che, al di là del tono provocatorio, pone in primo piano la scrittura e il suo rapporto problematico con la rappresentazione. Se una simile professione di inattendibilità non sembra essere una novità nella letteratura del Novecento, a stupire è la frequenza con cui il motivo della menzogna si presenta nella narrativa degli anni Settanta e seguenti, strettamente connesso con la riflessione sulla scrittura e sul messaggio letterario che vengono accusati per la loro ingannevolezza e fallacia. Non si tratta tanto di un recupero del narratore inattendibile di sveviana memoria, bensì di una strategia narrativa inserita in una più generica tendenza di molta letteratura

---

<sup>1</sup> A. Tabucchi, *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*, da *I volatili del Beato Angelico*, in Id., *Opere*, a cura di P. Mauri, Milano, Mondadori, 2018, p. 865.

degli anni Settanta e Ottanta a riflettere sulla scrittura e sul suo statuto di fronte a un contesto storico-culturale complesso e profondamente mutato non più «recensibile con gli strumenti ordinari». <sup>2</sup> Spesso definito facendo ricorso alla categoria del postmodernismo, il periodo che segue gli anni Sessanta è infatti caratterizzato da un sentimento di caos, di perdita di valori e di coordinate, generato da una realtà sfaccettata e multiforme che mette in crisi la rappresentazione e porta a interrogarsi sui limiti della letteratura. <sup>3</sup>

In questo contesto, il motivo della menzogna viene ripreso dalla narrativa secondo-novecentesca in maniera nuova e con tutt'altra funzione rispetto al passato, dove poteva comparire nelle forme di un personaggio bugiardo o di un narratore inattendibile. <sup>4</sup> Pur spiazzando il lettore, tali modalità rimanevano nella maggior parte dei casi interne alla comunicazione, costituendone una tematica o una strategia narrativa. Attraverso il motivo della menzogna, la letteratura degli ultimi decenni del secolo colpisce invece il «patto letterario», per metterne in discussione la «validità» e la pretesa di raffigurare «obbedientemente» la realtà. <sup>5</sup> Rientrando quindi nelle modalità adoperate dalla *metafiction* e dalla metanarrazione degli anni Settanta-Ottanta, <sup>6</sup> la menzogna non costituisce più, o non solo, un

---

<sup>2</sup> G. Gramigna, *La menzogna del romanzo*, Milano, Garzanti, 1980, p. 8.

<sup>3</sup> Per gli aspetti generali del clima postmoderno, cfr.: B. McHale, *Postmodernist fiction*, New York-London, Methuen, 1987; L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London-New York, Routledge, 1988; F. Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989; R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno* [1997], Torino, Bollati Boringhieri, 2006. Riguardo al postmodernismo in Italia cfr. *La letteratura italiana dal 1970 al 2004 e il postmoderno*. Atti del Convegno di Roma, 13-15 ottobre 2004, a cura di N. Ciampitti, Venezia, Marsilio, 2006.

<sup>4</sup> Cfr. J. Mecke, *Esthétique du mensonge*, in «Cahiers d'Etudes Germaniques», 68, 2015, e M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne: sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.

<sup>5</sup> J. Mecke, *Esthétique du mensonge* cit., p. 82 e G. Gramigna, *La menzogna del romanzo* cit., p. 8.

<sup>6</sup> Per la metafinzione postmoderna e contemporanea, cfr. P. Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New York, Methuen, 1984; *Metafiction*, ed. by M. Currie, London-New York, Longman, 1995; *Métatextualité et Métafiction. Théorie et analyses*, Ouvrage collectif du Centre de Recherches Inter-Langues d'Angers, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002; *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di H. Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011. Per la

oggetto del racconto o una strategia per giocare con il lettore, ma prende di mira i meccanismi della narrazione problematizzandola.<sup>7</sup>

La preoccupazione relativa alla veridicità e all'autenticità del messaggio letterario non è nuova tuttavia, se già con Platone e Aristotele si discuteva della effettiva possibilità – di fatto vista come illusoria – di ritrarre il reale.<sup>8</sup> Tale dibattito segnalava già l'ambiguità del rapporto tra verità e verosimiglianza, da un lato attribuendo alla narrazione la qualifica di menzogna e di inganno poi spesso recuperata nel Novecento, dall'altro liberandola dalla necessità del vero, in nome di una più libera «imitazione creatrice».<sup>9</sup> Sebbene nei secoli successivi la scelta del verosimile e della *mimesis* abbia prevalso, la preoccupazione riguardo al vero in letteratura ha continuato a emergere a più riprese, spingendo molti autori a cercare modalità letterarie alternative, e acquisendo infine una rilevanza centrale tra i romanzieri dell'Ottocento.<sup>10</sup> È proprio nel XIX secolo infatti che matura

---

metanarrazione, si veda anche W. Kryszynski, *Borges, Calvino, Eco: filosofie della metanarrazione*, in «Signótica», 17, 1, 2005, pp. 139-145.

<sup>7</sup> Prima del postmodernismo, si chiedeva al lettore di “credere” a ciò che gli veniva narrato, di «sospendere [...] il concetto di verità» e di rinunciare a riconoscere dove si fermava il vero e iniziava la finzione. Esibendo l'artificio, la letteratura postmoderna vuole al contrario renderlo consapevole del funzionamento del racconto, impedendogli di abbandonarsi alla storia narrata. A questo proposito, sono rilevanti le parole di Barthes citate da Gramigna per descrivere la tendenza autoreferenziale della letteratura secondo-novecentesca: «oggi scrivere non significa raccontare, ma dire che si racconta e rinviare tutto il referente (ciò che si dice) a quest'atto di locuzione» (G. Gramigna, *La menzogna del romanzo* cit., p. 98). Si vedano anche E. Menetti, *Il rovescio del racconto*, in «Griseldaonline», 2007, <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/il-punto-critico/elisabetta-menetti-rovescio-racconto> (ultimo accesso: 13/11/2020), e J. Mecke, *Esthétique du mensonge* cit.

<sup>8</sup> Mentre Platone denuncia la *mimesis* invitando a rinunciarvi in nome di un inganno che va sconfessato, per Aristotele l'arte mimetica conserva una funzione conoscitiva. Egli fa dunque della verosimiglianza «uno dei parametri di coerenza delle arti» e sceglie una via che sarà poi prevalente nei secoli successivi. Cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007. Si veda anche R. Galvagno, M. Rizzarelli, M. Schilirò, A. Scuderi, *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili: materiali per una ricognizione*, in *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*. Atti del Convegno Compalit di Catania, 13-15 dicembre 2018, «Between», 18, 2019, p. 13.

<sup>9</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., p. 55.

<sup>10</sup> Bertoni ricorda a questo proposito la teoria settecentesca dei mondi possibili, di ascendenza leibniziana, che verrà poi ripresa nel Novecento dalla nozione di *fictional world*, particolarmente diffusa tra gli anni '70-'80 (si veda soprattutto T.G. Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo* [1986], a cura di A.

una maggiore consapevolezza dello «scarto ontologico tra “mondo scritto” e “mondo non scritto”», nell’idea che la verosimiglianza e la naturalezza mimetica non siano che illusorie.<sup>11</sup>

Se tale consapevolezza è almeno in parte all’origine delle avanguardie del primo Novecento e della rinuncia alla *mimesis*, è nondimeno con la letteratura postmoderna che la riflessione sul divario tra finzione e realtà assume un particolare rilievo.<sup>12</sup> Di fronte a un contesto storico profondamente mutato nei suoi assetti politici, economici e culturali, il problema della verità del testo e del mondo che raffigura si complica, divenendo tema e elemento di riflessione di molte forme di narrazione. Ci si domanda infatti come fare a raccontare in modo autentico la realtà, se le certezze sono venute meno e la realtà è diventata incomprensibile. Dopo la breve parentesi del neorealismo, diventa allora necessario sperimentare nuove forme letterarie che esprimano tale problematicità, dichiarando al contempo i limiti del linguaggio e la sempre più evidente fallacia del messaggio letterario.<sup>13</sup> All’interno di opere che, con modalità diverse, si allontanano dalla rappresentazione e stravolgono le componenti tradizionali del racconto, che sono caratterizzate da un forte carattere autoreferenziale, che mettono a nudo i propri meccanismi e denunciano l’artificio della narrazione, il motivo della menzogna si presenta perciò come una strategia che obbliga il lettore a prendere coscienza dei limiti della scrittura.

---

Carosso, Torino, Einaudi, 1992). F. Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., pp. 65, 101-102. Si veda anche R. Galvagno, M. Rizzarelli, M. Schilirò, A. Scuderi, *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili* cit., p. 3.

<sup>11</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., pp. 240-246.

<sup>12</sup> Si ricorda tuttavia che già prima delle avanguardie novecentesche alcune importanti figure avevano contestato l’idea che la letteratura dovesse imitare la realtà. Fra queste Oscar Wilde, con la sua nota affermazione che «la vita imita l’Arte molto più di quanto l’Arte imiti la vita» (*The Decay of Lying*, 1889), *ivi*, pp. 64-65.

<sup>13</sup> Sebbene il problema del “vero” in letteratura sia stato riconosciuto sin dall’Antichità, la tendenza dominante è stata quella di nascondere l’artificio e l’invenzione. I romanzieri del passato facevano ricorso a varie strategie di autenticazione che dovevano spingere il lettore a prendere per vero ciò che leggeva. È quindi in genere a partire dal Novecento, e in particolare con le modalità letterarie proprie del postmodernismo – volte a mettere in luce «artificio, finzione, arbitrarietà, menzogna» –, che, secondo una efficace formula di Bertoni, «il retroscena dell’edificio realista, il suo versante oscuro e rimosso riemerge inesorabilmente alla coscienza», *ivi*, pp. 143 e 261.

Sulla scorta di considerazioni espresse da alcuni scrittori che nei decenni precedenti avevano già ragionato sulla menzogna anticipando certe considerazioni tipicamente postmoderne – fra questi Wilde e Nabokov<sup>14</sup> –, varie opere secondo-novecentesche estendono poi la qualifica di menzogna alla stessa realtà, spesso vista da narratori e personaggi come una forma di inganno e illusione. L'inganno non sarebbe perciò solo nella scrittura, bensì nella stessa natura incomprensibile e ambigua del reale.<sup>15</sup> Denunciarne la falsità significa allora rimettere in discussione una visione condivisa e rassicurante, ma anche riflettere più a fondo su concetti che sono diventati sempre più labili in un universo che ha fatto del capitalismo e del consumo la sua parola d'ordine e che ha assunto a suoi capisaldi la cultura di massa e la logica televisiva. Vero e falso, reale e immaginario convivono e si confondono a tal punto da risultare spesso indistinguibili, in una compenetrazione che la letteratura della postmodernità si impiega a sondare e a raffigurare. Di fronte a tale indecifrabile realtà, e al riconoscimento dei limiti che una «logica disgiuntiva» comporta – realtà vs finzione, verità vs menzogna<sup>16</sup> –, l'unica strada sembra allora essere quella della letteratura. Nella sua limitatezza e nella totale assenza di una verità assoluta, la scrittura diviene un mezzo per avvicinarsi a una diversa, «superiore verità sul mondo», che, se rimane relativa e momentanea, si lascia tuttavia cogliere per brevi illuminazioni.<sup>17</sup>

L'idea di una scrittura come menzogna, artificio, illusione che si diffonde nel Novecento, si spiega infine alla luce dei discorsi post-strutturalisti come pure delle teorie della filosofia del linguaggio, che sulla base della distinzione tra significato e significante, oggetto e parola – di cui si alimentano varie correnti o modalità letterarie di questi decenni, fra le quali il Nouveau Roman –, individuano una distanza incolmabile tra linguaggio e referente, tra convenzioni

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 276.

<sup>15</sup> Cfr. S. Albertazzi, *Bugie sincere. Narratori e narrazioni 1970-1990*, Roma, Editori Riuniti, 1992, e S. Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005.

<sup>16</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura cit.*, p. 148.

<sup>17</sup> Numerose sono in questo senso le riflessioni interne alle opere del secondo Novecento sulla possibilità di raggiungere, attraverso la finzione e l'“inganno” letterario, una conoscenza più autentica della realtà di fine secolo (*ivi*, p. 312). Si veda anche L. Brown, *Figures du mensonge littéraire ; études sur l'écriture au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005.

letterarie e realtà rappresentata.<sup>18</sup> Tale distanza porta a sua volta a considerare il messaggio letterario come una forma di inganno o, alternativamente, come l'unica forma di realtà possibile.<sup>19</sup>

## II. Giorgio Manganelli e *La letteratura come menzogna*

In Italia il ragionamento sulla menzogna ha un noto antesignano nel saggio di Giorgio Manganelli *La letteratura come menzogna* (1967), nel quale l'autore elabora una concezione dell'inganno che sarà poi al centro delle opere dei decenni successivi e che si introduce qui come premessa all'osservazione della menzogna nella produzione di alcuni importanti autori del secondo Novecento.

A generare la riflessione manganelliana è il sentimento prima segnalato di un divario incolmabile tra parole e cose, di uno scarto che, se sembra a volte appartenere alla natura stessa del linguaggio, diventa concreto in rapporto al contesto storico-culturale del secondo Novecento.<sup>20</sup> La menzogna serve allora a denunciare le false mire realistiche della letteratura, criticate nel saggio e in seguito rigettate, nella produzione creativa, a favore di universi letterari totalmente autoreferenziali:

Nulla è più mortificante che vedere narratori, peraltro non del tutto negati agli splendori della menzogna, indulgere ai sogni morbosi di una trascrizione del reale, sia essa documentaria, educativa o patetica. [...] Sebbene siano costretti a mentire, come vogliono le punitive leggi delle lettere, lo fanno con angustiosa cattiva coscienza, palesemente soffrendo sotto la coazione della frode, e inefficacemente nascondono l'autentico nocciolo di menzogne sotto un velo di una fittizia verosimiglianza.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Secondo l'idea che «a una *formula* della realtà non può che corrispondere una *formula*, cioè una convenzione del linguaggio», G. Gramigna, *La menzogna del romanzo* cit., p. 19.

<sup>19</sup> Robbe-Grillet può così affermare che «l'opera non è più una testimonianza su una realtà esterna, ma è essa stessa la propria realtà», F. Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., p. 103. Cfr. anche J. Mecke, *Esthétique du mensonge* cit., L. Brown, *Figures du mensonge littéraire*, cit. e S. Calabrese, *www.letteratura.global* cit.

<sup>20</sup> S. Zangrandi, *La fantasticheria visionaria di Giorgio Manganelli* in «Centuria. Cento piccoli romanzi fiume», in «Cuadernos de Filología Italiana», 15, 2008, p. 190 e A. Longoni, *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*, Roma, Carocci, 2016, p. 140.

<sup>21</sup> G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 57.

Partendo dall'assunto che non può esserci continuità tra lingua e realtà, Manganelli concepisce delle opere che si liberano da ogni intento di rappresentazione e «verosimiglianza», e che presentano mondi autonomi totalmente fittizi in cui la lingua è l'unica realtà possibile.<sup>22</sup> A tal proposito si domanda nell'opera del '67: «Non sarà forse ogni linguaggio, il nostro, e qualsiasi altro che possa prenderne il posto, un sistema di coerente follia, una delirante organizzazione del nulla?».<sup>23</sup>

Le componenti degli universi narrativi di questo «inventore inesauribile e irresistibile nel gioco del linguaggio e delle idee» – come venne definito da Calvino<sup>24</sup> – sono il gioco con la lingua e i significanti, la moltiplicazione di artifici e di possibilità narrative e la dimensione del nonsense, del fantastico, dell'assurdo. Sono poi frequenti le strutture metanarrative e le strategie metafinzionali, che, in linea con lo scarto percepito e con la concezione della scrittura che ne deriva, accentuano l'artificialità della finzione.<sup>25</sup> L'esito espressivo è quindi conforme alla tesi che Manganelli difende in *La letteratura come menzogna*, dove si legge:

L'opera letteraria è un artificio, un artefatto di incerta e ironicamente fatale destinazione. L'artificio racchiude, ad infinitum, altri artifici; una proposizione metallicamente ingegnata nasconde una ronzante metafora [...] Il destino dello scrittore è lavorare con sempre maggiore coscienza su di un testo sempre più estraneo al senso. Frigidi esorcismi scatenano la dinamica furorale dell'invenzione linguistica.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Una realtà «diversa, anomala, negativa, folle, scandalosa, una sorta di “contro-realtà”, di [...] non-realtà», M.L. Vecchi, *Giorgio Manganelli*, in «Belfagor», 37, 1, 1982, p. 42.

<sup>23</sup> G. Manganelli, *La letteratura come menzogna* cit., p. 53.

<sup>24</sup> S. Zangrandi, *La fantasticheria visionaria di Giorgio Manganelli* cit., p. 193.

<sup>25</sup> Per l'opera di Manganelli e gli aspetti evidenziati, cfr. G. Isotti Rosowsky, *Giorgio Manganelli. Una scrittura dell'eccesso*, Roma, Bulzoni, 2007; C.F. Alves, *A literatura como cerimônia e artificio: uma teoria da leitura a partir da obra de Giorgio Manganelli*, in «Caligrama. Belo Horizonte», 13, 2008, pp. 25-47; F. Mussgnug, *Modelli del nonsense in Giorgio Manganelli*, in «Autografo», 45, 19, 2011, numero monografico *La “scommemorazione”: Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, pp. 53-66; A. Longoni, *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura* cit.; A. Santurbano, *Giorgio Manganelli e la necessità di una letteratura mostruosa*, in «Research Journal on the Fantastic», 4, 1, 2016, pp. 225-238.

<sup>26</sup> G. Manganelli, *La letteratura come menzogna* cit., p. 222.



Nonostante, come si è detto, la letteratura viene percepita come una dimensione autonoma e autoreferenziale, le opere manganelliane di questi decenni, in linea con una considerazione diffusa nel secondo Novecento, sembrano inoltre individuare nella stessa finzione una sorta di altra realtà, di altra dimensione forse più autentica del reale stesso, il quale viene oltretutto giudicato a varie riprese come una forma di inganno, in un rovesciamento che riconsidera il rapporto tra vero e falso e che ridisegna i contorni della finzione.<sup>27</sup> Così si legge a tal proposito nel saggio più volte citato nel difficile linguaggio caratteristico di Manganelli:

Colui che maneggia oggetti letterari è coinvolto in una situazione di provocazione linguistica. Irretito, irrigato, immesso in una trama di orbite verbali, sollecitato da segnali, formule, invocazioni, puri suoni ansiosi di una collocazione, abbagliato e ustionato da fulminei, erratici percorsi di parole, voyeur e cerimoniere, egli è chiamato a dar testimonianza sul linguaggio che gli compete, che lo ha scelto, l'unico in cui gli sia tollerabile esistere; unica condizione stabile e reale, sebbene affatto irreal e impermanente; unica esistenza; anzi, riconoscendosi lo scrittore nient'altro che un'arguzia del linguaggio stesso, una sua invenzione.<sup>28</sup>

Nel primo numero della rivista neoavanguardista «Grammatica» (1964), l'autore aveva del resto già avanzato l'idea che la "vera" realtà fosse costituita da un universo linguistico, fatto di segni e strutture,<sup>29</sup> ribadendo poi in *Tutti gli errori* (1986): «Forse voglio dire che la letteratura fantastica non crede alla realtà? Oh, ci crede; ma crede che la realtà sia appunto lei, la letteratura. E come si fa a persuaderla del contrario?».<sup>30</sup>

A partire dalle idee elaborate in *La letteratura come menzogna*, Manganelli concepisce dunque un universo letterario che risponde ai

<sup>27</sup> Si vedano A. Longoni, *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura* cit., M.L. Vecchi, *Giorgio Manganelli* cit. e W. Pedullà, *La sovrana letteratura di Giorgio Manganelli*, in «Avanti!», 23 luglio 1972, poi in *Giorgio Manganelli*, a cura di M. Belpoliti, A. Cortellessa, Milano, Marcos y Marcos, 2006, p. 218, da cui si cita.

<sup>28</sup> G. Manganelli, *La letteratura come menzogna* cit., p. 220.

<sup>29</sup> M. Corti, *Gli infiniti possibili di Manganelli*, in «Alfabeta», 1, 1979, poi in *Giorgio Manganelli* cit., p. 212, da cui si cita.

<sup>30</sup> G. Manganelli, *Tutti gli errori*, Milano, Rizzoli, 1986, p. 268.



dubbi e alle inquietudini sorte in questi decenni. Se la coscienza del divario tra lingua e reale, e il successivo riconoscimento della possibilità della letteratura di farsi altra, più autentica realtà, si risolvono in modo originale nella sua produzione, altri autori vi si interrogheranno nei decenni successivi, soffermandosi in particolare sul significato della menzogna come espressione di un rapporto problematico con la rappresentazione nonché come modalità di ripensamento dei concetti di realtà e finzione. Nel tentativo di osservare come il problema del vero in letteratura sia stato al centro del lavoro di autori cardine del Novecento italiano, nei prossimi capitoli verrà presa in considerazione l'opera narrativa di Italo Calvino e Antonio Tabucchi, in cui si esaminerà in particolare la presenza della menzogna letteraria nei discorsi di narratori e personaggi e i casi dove si parla di inganno della scrittura e della realtà che raffigura. L'obiettivo è di mettere in luce come, a partire da percorsi indipendenti e modelli distinti e pur nella differenza di forme e modi adottati, gli autori arrivino a riflessioni e considerazioni analoghe, dimostrando così l'appartenenza a un orizzonte comune particolarmente toccato dalle questioni considerate.

### III. «Non c'è linguaggio senza inganno». La menzogna nelle opere calviniane degli anni Settanta

La riflessione sull'inganno della scrittura matura in Calvino in una fase avanzata del suo lavoro, dopo che, insoddisfatto dalle prime opere e dal modo in cui queste rappresentavano il rapporto tra uomo, natura e storia, diventa sempre più forte il sentimento di discontinuità tra una realtà molteplice e labirintica e gli strumenti della lingua per raffigurarla. Abbandonando, a partire dagli anni Sessanta, la strada del realismo e dell'allegoria fantastica – forme sentite ormai «inadeguate»<sup>31</sup> –, Calvino intraprende un cammino nuovo, che gli consente di esprimere e rispondere alla percezione problematica dello scarto tra parole e cose – tra «scrittura ed esperienza»<sup>32</sup> –, al cui stimolo hanno contribuito anche i discorsi post-strutturalisti arrivati dalla Francia. Maturando così una riflessione che conosce in questi

<sup>31</sup> F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le Cosmicomiche» a «Le città invisibili»*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 12.

<sup>32</sup> G. Patrizi, *Il modello della via Lattea: la metaletteratura di Calvino*, in Id., *Prose contro il romanzo. Antiromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*, Napoli, Liguori, 1996, p. 159.

decenni un'ampia diffusione dentro e fuori i confini d'Italia, Calvino sperimenta nuove soluzioni narrative che lo portano a prediligere, a partire dalle *Cosmicomiche*, delle forme aperte e combinatorie, che attraverso la moltiplicazione delle possibilità, ma anche grazie al ricorso a frequenti strategie metanarrative, gli consentono di sondare il mondo contemporaneo per dare voce, attraverso la «ramificazione di percorsi narrativi»,<sup>33</sup> all'idea di molteplicità e di sdoppiamento dei livelli del reale e ai dubbi sulla rappresentazione.<sup>34</sup> Ragionandovi, parallelamente alla scrittura, in testi di carattere più riflessivo, Calvino constata a questo proposito nella comunicazione intitolata *I livelli di realtà in letteratura*:

Può darsi che tra l'universo della parola scritta e altri universi dell'esperienza si stabiliscano delle corrispondenze di vario genere [...]; ma il tuo giudizio sarebbe in ogni caso sbagliato se leggendo tu credessi d'entrare in rapporto diretto con l'esperienza d'altri universi che non siano quello della parola scritta. [...] Forse è nel campo di tensione che si stabilisce tra un vuoto e un vuoto che la letteratura moltiplica gli spessori d'una realtà inesauribile di forme e significati. [...] La letteratura non conosce *la* realtà ma solo *livelli*. Se esiste la realtà di cui i vari livelli non sono che aspetti parziali, o se esistano solo i livelli, questo la letteratura non può dircelo.<sup>35</sup>

La riflessione sulla menzogna compare per la prima volta nelle *Citta invisibili* (1972), in cui Calvino propone una rilettura del reale e rinuncia a una modalità di conoscenza che contrapponga acriticamente vero e falso. Attraverso una narrazione che si sottrae alla logica del vero, il personaggio di Marco Polo mette in luce la discontinuità tra i segni e ciò che rappresentano, dimostrando a Kublai Kan – convinto che solo il «racconto vero che corrisponde alla cose» possa rendere un'immagine del suo regno – la limitatezza della sua

<sup>33</sup> M. Barenghi, *Calvino*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 90.

<sup>34</sup> Si ricordano qui, all'interno della vasta bibliografia su Calvino, F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino* cit.; F. Serra, *Calvino*, Roma, Salerno, 2006; M. Barenghi, *Calvino* cit. Per la metanarrazione in Calvino cfr. W. Krysinski, *Borges, Calvino, Eco: filosofie della metanarrazione*, in «Signótica», 17, 1, 2005, pp. 139-164, e G. Patrizi, *Il modello della via Lattea* cit.

<sup>35</sup> I. Calvino, *I livelli della realtà in letteratura* [1978], in Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 383-384, 397-398.

visione e dichiarando così il fallimento del suo «totalitarismo ideologico».<sup>36</sup>

Connessa a questo discorso, la menzogna si presenta in *Le città e i segni*, una sezione del testo che, sin dal titolo, è fortemente caratterizzata dall'interrogativo sul divario tra linguaggio e realtà:

L'occhio non vede cose ma figure di cose che significano altre cose [...]. Lo sguardo percorre le vie come pagine scritte: la città dice tutto quello che devi pensare, ti fa ripetere il suo discorso, e mentre credi di visitare Tamara non fai che registrare i nomi con cui essa definisce se stessa e tutte le sue parti. Come veramente sia la città sotto questo fitto involucro di segni, cosa contenga o nasconda, l'uomo esce da Tamara senza averlo saputo.<sup>37</sup>

Proprio in relazione al dubbio nei confronti del linguaggio e della sua corrispondenza con la realtà – poi ribadito dal narratore, che ricorda che «non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive»<sup>38</sup> –, il motivo della menzogna compare per dichiarare espressamente tale scarto. Il narratore afferma infatti che «non c'è linguaggio senza inganno».<sup>39</sup>

Se le opere di Calvino manifestano meno, rispetto alla narrativa di altri autori del periodo, tra i quali, come si vedrà, Tabucchi, un sentimento di insussistenza del reale, esse mirano nondimeno a problematizzare una visione piana del mondo secondo-novecentesco, la cui multiformità risulta evidente attraverso le strategie narrative adottate. Il riconoscimento dell'inganno viene di fatto esteso alla dimensione del reale, spingendo il lettore – e così Kublai Kan – a riconsiderare le proprie certezze. Il narratore constata infatti, a conclusione di *Le città e i segni*: «la menzogna non è nel discorso, è nelle cose».<sup>40</sup>

Attraverso *Le città invisibili* Calvino invita dunque a sondare nuove modalità di conoscenza che rinunciano a una logica dicotomica e si interrogano più a fondo sui problemi posti dalla realtà degli ultimi decenni del secolo. Con il suo tentativo di decifrare i segni, il

<sup>36</sup> M. Polacco, *Kublai Kan, i mondi possibili e le menzogne del racconto*, in *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili* cit., pp. 22-25.

<sup>37</sup> I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 21-22.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 68.

personaggio di Marco Polo incarna la ricerca di un senso, che, «sfidando il labirinto» della realtà, tenta di farsi strada verso una conoscenza più consapevole, verso una superiore «rivelazione». <sup>41</sup> «La sfiducia nel linguaggio articolato si accompagna» dunque, come afferma Bertoni, «a una calibratissima messa in scena del discorso, a una sorta di celebrazione della parola scritta». <sup>42</sup>

La forma combinatoria e le modalità metanarrative presenti in *Le città invisibili* raggiungono il loro culmine nell'iper-romanzo del '79 *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, apice della riflessione calviniana su letteratura e realtà. Proprio in relazione alla qualifica di «iper-romanzo», nelle *Lezioni americane* l'autore ricorda alcuni autori il cui lavoro ha costituito per lui un riferimento imprescindibile, tanto per la riflessione ontologica condotta, quanto per l'adozione di particolari strategie narrative: Borges, con il suo «modello della rete dei possibili», degli «infiniti universi contemporanei in cui tutte le possibilità vengono realizzate in tutte le combinazioni possibili», e Perec e la «ricchezza inventiva inesauribile» di *La vie mode d'emploi*. <sup>43</sup> L'esperimento del '79 si colloca quindi sulla scia di testi che, se condividono con altri autori – fra i quali Manganelli e Tabucchi – alcune preoccupazioni, si distinguono tuttavia per la comunanza di particolari scelte espressive, fra le quali la moltiplicazione dei percorsi narrativi e la rappresentazione della discontinuità tra parole e cose.

In questo romanzo che fa della scrittura e della lettura il suo argomento centrale, che gioca continuamente sulla messa a nudo della finzione e dell'artificio, e che moltiplica le narrazioni rinunciando all'idea di un'opera completa, Calvino recupera il motivo della menzogna, per svilupparlo in maniera originale ed esprimere grazie ad esso l'idea stessa che sta all'origine del libro. <sup>44</sup> All'interno di una rete densissima e labirintica di racconti e di passaggi autoriflessivi

<sup>41</sup> Ivi, pp. 17, 24-26.

<sup>42</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., pp. 70-71.

<sup>43</sup> I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 116-118.

<sup>44</sup> Per *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cfr. A. Mattei, «*Se una notte d'inverno un viaggiatore*»: i dialoghi improbabili tra autore e lettore, in *Narrare percorsi possibili*, a cura di M. Di Fazio, Ravenna, Longo, 1989, pp. 189-196; S. Langlois, «*Si par une nuit d'hiver un voyageur*»: quand la fiction dépasse la fiction, in «Tangence», 68, 2002, pp. 23-32; G. Patrizi, *Il modello della via Lattea* cit.; S. Zancovich, *Modalità narrative della prosa postmodernista* in «*Se una notte d'inverno un viaggiatore*» di Italo Calvino, in «*Studia Polensia*», 1, 2012, pp. 79-88.

appartenenti tanto alla cornice quanto agli incipit dei romanzi, di *mise en abyme* e di giochi di sdoppiamenti,<sup>45</sup> la riflessione sull'inganno della scrittura viene comunicata attraverso il personaggio di Ermes Marana. Marana è un traduttore che traduce opere sconosciute presentandole come classici o romanzi di successo, e che complica con la sua attività di falsificazione le ricerche del protagonista Lettore. Non concepita esclusivamente come un gioco o una frode, la sua pratica falsificatoria è guidata da una concezione particolare della letteratura: Marana considera infatti la scrittura come finzione pura, un artificio senza rapporti di corrispondenza con la realtà, ritenendola quindi una forma di "inganno".<sup>46</sup> Insieme alla sua sfiducia in un libro in grado di rappresentare la storia, la società, la vita, questa idea di letteratura giustifica ai suoi occhi gli scambi e le sostituzioni tra romanzi, unica risposta possibile per una scrittura vuota e fatta di inganno: «dietro la pagina scritta c'è il nulla; il mondo esiste solo come artificio, finzione, malinteso, menzogna. [...] Non era pazzia la sua; forse solo disperazione».<sup>47</sup>

Proprio per il suo scetticismo nei confronti di un libro che narri una storia completa e offra un «percorso esatto»,<sup>48</sup> Marana concepisce l'idea di comporre un libro a partire da incipit di opere diverse e, oltretutto, falsificate. Questo progetto, com'è chiaro, costituisce una *mise en abyme* dell'opera calviniana, formata a sua volta dalla successione di inizi di testi diversi, ed esprime la stessa rinuncia a una storia unica: la concezione della scrittura del traduttore Marana acquista così un particolare rilievo. Se a un livello strutturale questa problematicità viene inoltre denunciata attraverso la metanarrazione e la combinazione di racconti, narratore e personaggi vi riflettono a varie riprese:

Ecco che questo romanzo così fittamente intessuto di sensazioni tutt'a un tratto ti si presenta squarciato da voragini senza fondo,

<sup>45</sup> G. Patrizi, *Il modello della via Lattea* cit., p. 135.

<sup>46</sup> Silvia Albertazzi ricorda come in relazione all'opera calviniana si possa fare il nome di Peter Ackroyd e del suo romanzo *Chatterton* (1987), basato sul tema del plagio e della falsificazione. In particolare, a ricordare il personaggio di Marana sarebbe una scrittrice impegnata a plagiare un autore a sua volta dedito alla «narrazione di storie di falsi letterari», S. Albertazzi, *Bugie sincere* cit., pp. 50-51.

<sup>47</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 242.

<sup>48</sup> M. Sorapure, *Being in the Midst: Italo Calvino's «If on a Winter's Night a Traveler»*, in «MFS Modern Fiction Studies», 31, 4, 1985, p. 702.

come se la pretesa di rendere la pienezza vitale rivelasse il vuoto che c'è sotto.<sup>49</sup>

A dare ulteriore peso a questo senso di insufficienza è la figura di un altro personaggio centrale nell'opera, lo scrittore Silas Flannery, rappresentato in preda a una crisi che gli impedisce di scrivere e che si spiega di nuovo in relazione alla riflessione sullo scarto tra letteratura e realtà:

Alle volte penso alla materia del libro da scrivere come qualcosa che già c'è: pensieri già pensati, dialoghi già pronunciati, storie già accadute, luoghi e ambienti visti; il libro non dovrebbe essere altro che l'equivalente del mondo non scritto tradotto in scrittura. Altre volte invece mi pare di comprendere che tra il libro da scrivere e le cose che già esistono ci può essere solo una specie di complementarità: il libro dovrebbe essere la controparte scritta del mondo non scritto; la sua materia dovrebbe essere ciò che non c'è né potrà esserci se non quando sarà scritto, ma di cui ciò che c'è sente oscuramente il vuoto nella propria incompletezza. Vedo che in un modo o nell'altro continuo a girare intorno all'idea di un'interdipendenza tra il mondo non scritto e il libro che dovrei scrivere. È per questo che lo scrivere mi si presenta come un'operazione d'un tale peso che ne resto schiacciato.<sup>50</sup>

Questa preoccupazione, che è anche quella dell'autore, viene risolta da Flannery attraverso il tentativo di scrivere un libro costituito da soli incipit, ulteriore *mise en abyme* del romanzo calviniano. Pur essendo meno legata all'attrazione del "falso" sentita da Marana, la sua scelta si presenta a sua volta come una rinuncia, un modo per risolvere l'incapacità di portare avanti una storia; si offre così «la promessa d'un tempo di lettura che si stende davanti a noi e che può accogliere tutti gli sviluppi possibili» e che mantiene «per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio, l'attesa ancora senza oggetto».<sup>51</sup> Pur comparando una sola volta in maniera dichiarata, la riflessione sull'inganno della scrittura si inserisce quindi in una densa rete di giochi di specchi e costruzioni metanarrative che esprimono una visione problematica della letteratura.

<sup>49</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* cit., p. 42.

<sup>50</sup> *Ivi*, pp. 171-172.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 177.

Senza rinunciare ai dubbi che la costruzione e i personaggi dell'opera manifestano, *Se una notte d'inverno* un viaggiatore recupera inoltre un'idea già presente nelle *Città invisibili*: attraverso il personaggio della Lettrice, si propone di vedere nella scrittura una via in grado di individuare realtà nascoste e "verità più vere" sotto le apparenze e gli inganni, uno strumento di analisi e di conoscenza che possa far riflettere sulla complessità della società e della storia contemporanea:

la scommessa con la donna era perduta da un pezzo; era lei la vincitrice, era la sua lettura sempre incuriosita e sempre incontentabile che riusciva a scoprire verità nascoste nel falso più smaccato, e falsità senza attenuanti nelle parole che si pretendono più veritiere.<sup>52</sup>

Mentre le «parole che si pretendono veritiere» paiono alludere alla via del realismo, respinto da Calvino, come già ricordato, per la sua inadeguatezza, si può riconoscere nel «falso più smaccato» la letteratura d'invenzione, o in altre parole la finzione narrativa adottata nelle opere degli anni Settanta e Ottanta, che rivela la propria potenzialità di fronte a una realtà che ha reso inadatta la rappresentazione oggettiva.

La fiducia nelle potenzialità dello strumento letterario sembra del resto prevalere, se alla fine del libro il narratore arriva a considerare la Lettrice come la sua "lettrice ideale", conferendo alla sua visione della letteratura – specchio, parrebbe, del punto di vista calviniano – un ruolo di primo ordine. Altri passaggi del romanzo sembrano poi difendere questa idea della finzione, a cominciare da quanto il narratore dice a proposito di Marana, che, si ricorda, era fermamente convinto dell'inganno della scrittura:

secondo lui la letteratura vale per il suo potere di mistificazione, ha nella mistificazione la sua verità; dunque un falso, in quanto mistificazione d'una mistificazione, equivale a una verità alla seconda potenza.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 242.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 180.



La menzogna nell'opera di Calvino si inserisce dunque all'interno di una riflessione complessa che, riallacciandosi al contesto postmoderno, si interroga al contempo sui limiti della letteratura e sulla realtà di questi decenni. Pur senza astenersi dall'esprimere dubbi e incertezze, la riflessione sull'inganno si risolve nell'adozione di nuove modalità narrative che fanno della letteratura uno strumento di analisi e che offrono così una risposta a un sentimento di indecifrabilità che, nonostante tutto, spinge alla «ricerca della via d'uscita dal labirinto della realtà».<sup>54</sup>

#### **IV. «La scrittura falsa tutto, voi scrittori siete dei falsari». La menzogna nella narrativa di Tabucchi**

Il motivo della menzogna e i significati che questo veicola trovano un terreno fertile nell'opera di Tabucchi, che sin dagli esordi negli anni Settanta si confronta con i problemi presentati. Rientrando in pieno nel contesto storico-letterario a cui si è fatto riferimento, i suoi testi si misurano da subito con l'ambiguità e la molteplicità dell'universo secondo-novecentesco, già rappresentate da Calvino attraverso le modalità viste, e ora ripensate in forme nuove e originali. A raffigurare il sentimento di incertezza della realtà contemporanea sono in particolare alcuni motivi che, derivanti in gran parte dal modello pessoano, si presentano con una frequenza evidente nei romanzi e nei racconti tabucchiani. Fra questi il doppio e il rovescio – per i quali agisce anche il ricordo di Pirandello –, l'equivoco e il sogno, che, inseriti spesso in narrazioni fantastiche e surreali, fanno perdere consistenza al reale e danno di questo una rappresentazione equivoca.<sup>55</sup> A tale scopo, Tabucchi impiega inoltre strutture circolari, frammentarie e prive di conclusioni, che, oltre a esprimere un sentimento di insensatezza, portano a riflettere, insieme alle strategie metanarrative e più generalmente metafinzionali, sulle possibilità

<sup>54</sup> G. Patrizi, *Il modello della via Lattea* cit., p. 162.

<sup>55</sup> Per un quadro dell'opera tabucchiana, si ricordano, all'interno della vasta bibliografia dedicata all'autore, C. Pezzin, *Antonio Tabucchi*, Sommacampagna, Cierre Edizioni, 2000; F. Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini, 2002; N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni, 2003; A. Perli, *Auctor in fabula. Un essai sur la poétique de Tabucchi*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2010; P. Abbrugiati, *Vers l'envers du rêve. Pérégrination dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2011; F. Zangrilli, *Dietro la maschera della scrittura. Antonio Tabucchi*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2015.

della letteratura.<sup>56</sup> Le varie occorrenze del racconto nel racconto e le strutture a più livelli che esibiscono l'atto narrativo e l'artificio della finzione, ma anche i numerosi personaggi scrittori e i commenti sulla pratica letteraria, servono così a mettere l'accento sullo statuto finzionale del testo, portando a ragionare in maniera autoreferenziale, come già nelle opere calviniane, sulla scrittura e i suoi limiti.<sup>57</sup> Spingendosi ancora al di là della rilettura del reale proposta da Calvino, le opere tabucchiane portano quindi a un rimescolamento completo dei confini tra reale e fittizio, fino a indicare nella finzione e nel sogno delle dimensioni più autentiche del reale stesso. È all'interno di questa densa rete di riferimenti alla pratica letteraria che il motivo della menzogna assume il suo senso.

La prima occorrenza degna di nota risale al 1985 e si osserva nel racconto intitolato *Stanze (Piccoli equivoci senza importanza)*. Sempre vissuta all'ombra del fratello Guido e nel ricordo dei genitori defunti, Amelia, la protagonista narrante, indugia nell'intero spazio della narrazione su ricordi passati e momenti presenti, che la vedono occupata nelle cure di Guido, professore e letterato gravemente ammalato per il quale mostra allo stesso tempo assoluta dedizione e astio nascosto. È proprio la narratrice a introdurre nell'opera tabucchiana il motivo della menzogna, che approfondisce la riflessione sulla scrittura che già le opere precedenti avevano avviato:

Pensa come è falsa la scrittura, con quella sua prepotenza implacabile fatta di parole definite, di verbi, di aggettivi che imprigionano le cose, che le candiscono in una fissità vitrea, come una libellula restata in un sasso da secoli che mantiene ancora la parvenza di libellula ma che non è più una libellula. Così è la scrittura, che ha la capacità di allontanare di secoli il presente e il passato prossimo: fissandoli. Ma le cose sono diffuse, pensa

<sup>56</sup> Ceserani definisce le opere tabucchiane come «costruzioni narrative che mettono in scena il dubbio ontologico della conoscibilità o interpretabilità di ciò che avviene in noi e nel mondo in cui viviamo», R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno* cit., p. 203.

<sup>57</sup> Cfr. Y. Gouchan, *La figure de l'écrivain dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi*, «Italiès», No. spécial, *Echi di Tabucchi*, 2007. Per la presenza del personaggio scrittore nella letteratura del Novecento, cfr. A. Iovinelli, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, e C. Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

Amelia, e per questo sono vive, perché sono diffuse e senza contorni e non si lasciano imprigionare dalle parole.<sup>58</sup>

Pensando al diario scritto per anni dal fratello, la narratrice ragiona sull'impossibilità della scrittura di rendere con le parole la verità della vita, troppo densa di significati e di risvolti per poter essere rappresentata. Si tratta certo di una breve e isolata constatazione se si considera il racconto nel suo insieme, ma se si tiene conto del fatto che si inserisce in una riflessione densa sulla scrittura che attraversa il racconto e più generalmente la produzione tabucchiana, e che si somma a tutte le strategie che a vari livelli accentuano la finzione, la sua rilevanza risulta evidente.<sup>59</sup> Il motivo della menzogna costituisce in effetti una spia ulteriore di questo sistema autoreferenziale, che chiede al lettore di uscire per un istante dal "patto letterario" per mettere in discussione la capacità della finzione di aderire al reale narrato.<sup>60</sup>

Un passo in questa direzione viene compiuto nel racconto dal quale ho tratto la citazione posta in apertura del saggio, che complica il discorso e invita a considerare più approfonditamente la questione del vero. *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera* (*I volatili del Beato Angelico*, 1987) propone una visione più problematica delle stesse nozioni di menzogna e verità introdotte dal titolo, attirando mirabilmente il lettore all'interno di uno spazio letterario che lo confonde e lo disorienta. Il racconto riporta uno scambio epistolare fra un personaggio di nome Antonio Tabucchi e un teosofo indiano chiamato Janata Monroy, che dichiara di aver incontrato l'autore nei primi anni Ottanta in occasione del suo viaggio in India. Se le lettere riportate sembrano essere frutto di un naturalissimo scambio tra due conoscenti, a causare un certo smarrimento è il fatto che il secondo

<sup>58</sup> A. Tabucchi, *Stanze (Piccoli equivoci senza importanza)*, in Id., *Opere cit.*, p. 678.

<sup>59</sup> Nel racconto la riflessione della narratrice sulla scrittura è affiancata dall'attività letteraria del fratello e dalla presenza marcata di libri e figure di autori; l'intero racconto ruota quindi attorno a scrittura e finzione.

<sup>60</sup> In relazione al sentimento di insufficienza della scrittura Dolfi afferma: «non sappiamo cosa sia la realtà [...] ogni singola rappresentazione non è che copia di copia. Ombra dunque nella quale solo la dabbenaggine umana può credere di riconoscere una realtà, mentre l'"auctor" [...] sa che si tratta di movimenti dentro un gioco di riflessi, di contraffazioni che possono svelare solo per frammenti qualcosa del vero», A. Dolfi, *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 121-122.

mittente è uno dei personaggi di *Notturmo indiano*, breve romanzo che Tabucchi scrisse dopo il suo viaggio. Ripresentandosi in questo “racconto” come se fosse una persona reale, dopo essere apparsa in un testo d’invenzione, la figura di Janata Monroy sconcerta il lettore, portandolo a dubitare della sua effettiva esistenza.<sup>61</sup> Ci si chiede infatti se il romanzo tabucchiano vi abbia realmente tratto ispirazione e se quindi il teosofo esista davvero, o se il personaggio non faccia parte della finzione narrativa, un’incertezza che l’autore non ci aiuta a risolvere, confessando la propria inattendibilità:

Prima di tutto lasci che la ringrazi per avermi permesso di usare una parte del suo nome per un personaggio del mio libro; e inoltre per non essersi risentito del romanzesco personaggio del teosofo di Madras per il quale la sua figura è stata fonte di ispirazione. Gli scrittori sono di solito persone poco fidate anche quando sostengono di praticare il più rigoroso realismo: per ciò che mi riguarda merito dunque la massima sfiducia.<sup>62</sup>

La scelta stessa del genere epistolare crea confusione. Inizialmente il lettore è convinto di avere sotto gli occhi uno scambio reale tra due conoscenti (anche a causa dell’indicazione di luogo e data che compare ad apertura delle lettere), soprattutto se si considera che il secondo mittente porta il nome dell’autore; dimenticando di trovarsi di fronte a una raccolta di racconti di invenzione, il lettore è così portato a credere all’autenticità dello scambio epistolare, confondendo i livelli narratologici dell’autore e del personaggio, o, in altre parole, rinunciando alla distinzione tra realtà dell’opera prodotta e finzione narrativa.<sup>63</sup>

<sup>61</sup> Le opere tabucchiane giocano continuamente sulla confusione e l’incrocio tra realtà e finzione, inserendo spesso figure reali – tra le quali Pessoa o l’autore stesso – in scenari fittizi, spesso addirittura fantastici o surreali. Per questa caratteristica, alcuni testi si riallacciano ai generi dell’autofiction, del romanzo biografico o della metabiografia (per l’ibridazione tra biografia e romanzo nella letteratura di fine millennio, cfr. A. Iovinelli, *L’autore e il personaggio. L’opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent’anni* cit., C. Pluvinet, *Fictions en quête d’auteur* cit., R. Dion et F. Fortier, *Ecrire l’écrivain. Formes contemporaines de la vie d’auteur*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, 2010).

<sup>62</sup> A. Tabucchi, *La frase che segue è falsa* cit., p. 865.

<sup>63</sup> Cfr. quanto afferma Zangrilli a proposito delle opere di Tabucchi: «il rapporto realtà-finzione (verità-illusione) diventa un rebus infinitamente grande, una matassa di “equivoci” da sbrogliare», F. Zangrilli, *Dietro la maschera della scrittura* cit., p. 95.

Attraverso il loro scambio i due uomini discutono – secondo una modalità metanarrativa altrove presente nell’opera tabucchiana – di *Notturmo indiano*, dandone entrambi la propria differente interpretazione. Se la lettura del teosofo considera il romanzo alla luce della filosofia induista, il personaggio che porta il nome dell’autore preferisce ricorrere a categorie presenti nei suoi testi, quali quella dell’equivoco, rinunciando alla complessità che il suo interlocutore propone e quasi banalizzando ironicamente i contenuti del suo *Notturmo*.<sup>64</sup> È in risposta a questa replica provocatoria di Tabucchi che Monroy fa ricorso al paradosso del titolo, introducendo la riflessione sulla menzogna:

Lei forse ricorderà il paradosso di Epimenide che dice più o meno così: *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*. Come avrà osservato le due metà della sentenza sono l’una lo specchio dell’altra. Riesumando questo paradosso, un matematico americano, Richard Hoffstadter [sic], autore di un trattato sul teorema di Gödel, ha recentemente messo in crisi la dicotomia logica (aristotelica-cartesiana) sulla quale la vostra cultura è basata e secondo la quale ogni affermazione deve essere o vera o falsa. Infatti questa affermazione può essere contemporaneamente vera e falsa; e ciò perché si riferisce a se stessa al negativo: è un serpente che si morde la coda o, secondo la definizione di Hoffstadter, un «anello strano» (*a strange loop*).<sup>65</sup>

Se, come emerge dal brano, ogni affermazione può essere «vera e falsa», le diverse interpretazioni di *Notturmo indiano* proposte nel racconto potrebbero essere insieme giuste e sbagliate. Inserendosi in un testo caratterizzato da una forte componente metanarrativa, una simile constatazione di perdita totale di confini tra verità e menzogna

---

<sup>64</sup> Si legga, nelle parole del teosofo, il brano seguente: «Era evidente che la critica occidentale non poteva interpretare il suo libro se non in una maniera occidentale. E ciò significa la cultura del “doppio”, Otto Rank, *The Secret Sharer* di Conrad, la psicoanalisi, il “gioco” letterario e altre categorie culturali che vi sono proprie (o sue?). Non poteva essere altrimenti. Ma io sospetto che lei volesse dire altre cose; e sospetto anche che quella sera a Madras quando mi confessò di non conoscere affatto il pensiero induista, lei, per una ragione che ignoro, stesse mentendo (dire menzogne). [...] Lei conosce il Mandala, ne sono certo, e lo ha semplicemente trasferito nella sua cultura», A. Tabucchi, *La frase che segue è falsa* cit., pp. 863-864.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 868.

va a toccare l'atto narrativo e la sua facoltà di dare una lettura risolutiva della realtà, richiamando la sfiducia che Amelia aveva espresso in maniera esplicita. Legandosi inoltre alle strategie osservate, la riflessione che nasce dal paradosso mette in luce la labilità dei confini tra vero e falso e tra reale e fittizio, problematizzando in questo modo l'universo di fine millennio e rifiutando una lettura oppositiva, come già aveva proposto di fare Calvino.<sup>66</sup> Il personaggio Tabucchi non manca del resto di osservare l'inaffidabilità degli scrittori, invitando il lettore a rinunciare a risposte sicure: «Non creda troppo a ciò che affermano gli scrittori: essi mentono (dire menzogne) quasi sempre».<sup>67</sup>

Grazie a un racconto che fa credere al lettore di trovarsi di fronte a uno scambio epistolare reale mentre si tratta di una pura finzione narrativa; che propone un commento di un'opera tabucchiana anteriore suggerendo letture diverse e negando un significato unico; che ammette infine, con l'aiuto del paradosso del titolo, che verità e menzogna sono un tutt'uno, l'autore ci spinge a riconsiderare le possibilità di una letteratura che, di fronte alla perdita di certezze, professa sempre più spesso la propria inattendibilità.

Verità e menzogna entrano nuovamente in scena nella pièce teatrale *Il signor Pirandello è desiderato al telefono (I dialoghi mancati, 1988)*, la quale propone un lungo monologo di un personaggio che si presenta come un attore che interpreta Fernando Pessoa. Disorientando il lettore e portando avanti, attraverso una nuova modalità letteraria, la strategia di confusione tra realtà e finzione, il personaggio – che non a caso porta il nome di Pessoa<sup>68</sup> – dichiara in apertura:

Ecco, sono Pessoa, o così  
mi hanno detto di essere,  
diciamo che sono un attore

<sup>66</sup> Cfr. A. Perli, *Auctor in fabula* cit., pp. 62, 65 e R. Wilson, «Speech within speech»: *The writing of Antonio Tabucchi*, in «Literator», 17, 1, 1996, pp. 83-88.

<sup>67</sup> A. Tabucchi, *La frase che segue è falsa* cit., p. 869.

<sup>68</sup> Si veda questa significativa affermazione del Convitato-Pessoa in *Requiem* (1992), romanzo in cui il poeta portoghese è di nuovo presente come personaggio: «Senta, disse lui, creda pure che io non sia onesto nel senso che lei dà al termine, le mie emozioni mi vengono solo attraverso la finzione vera, il suo genere di onestà la considero una forma di miseria, la verità suprema è fingere, questa è la convinzione che ho sempre avuto», A. Tabucchi, *Requiem. Un'allucinazione*, in Id., *Opere* cit., p. 1091.

# L'ospite ingrato

e sono venuto per divertirvi,  
oppure, se più vi piace,  
sono Pessoa che finge di essere un attore  
che stasera interpreta Fernando Pessoa.<sup>69</sup>

Ammettendo di essere un attore e insistendo nel seguito del suo discorso sull'artificio della finzione teatrale, il personaggio infrange sin dall'inizio l'illusione mimetica, giocando in questo modo con la dimensione metafinzionale del testo. Procedendo nel suo monologo si chiede:

Ma cosa mi lega a voi  
se non la venale finzione di essere qui  
a pagamento, a fingere  
di avere emozioni per il vostro diletto?  
Fingere, sempre fingere,  
così è stata tutta la mia vita,  
ed era quasi bello se ci credevo davvero.<sup>70</sup>

Volete forse credere in me?  
O volete credere a questo?  
Questa stupida illusione  
È stata pagata quattro soldi,  
non c'è nessuna verità  
in questo stupido intermezzo.<sup>71</sup>

La falsità della scrittura – qui nella forma del teatro – che era già stata denunciata nei testi precedenti viene ora dichiarata con convinzione. Ad essere presa di mira, tuttavia, non è solo la finzione: la stessa realtà viene messa in discussione dal personaggio, che invita il lettore a «dubitare»:

Ah, la poesia che consola  
del non sapere niente!,  
economica illusione  
di me, di voi, della luna.  
Credere di sentire che ciò che si sente

<sup>69</sup> A. Tabucchi, *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, da *I dialoghi mancati*, in *Id.*, *Opere cit.*, pp. 1213-1214.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 1219.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 1225.



esiste,  
 che ha una sua verità, un suo posto nell'essere.  
 Mi affaccio alla finestra,  
 c'è la città...  
 e il mondo.  
 Ma non sentite il rumore?  
 Sono i cannoni che brontolano,  
 la distruzione, la morte  
 che sopra di noi incombono,  
 volute dagli uomini savi.  
 Non sanno che il mondo è mondo  
 per essere dubitato, essi credono, batteggiano,  
 e per questo anche noi moriremo.<sup>72</sup>

Le parole dell'attore-Pessoa mettono così in dubbio la «verità» del mondo, estendendo alla realtà gli interrogativi che i primi testi avevano espresso soprattutto nei confronti della scrittura, e richiamando quanto già avanzato dalle opere calviniane degli anni Settanta – in cui tuttavia non si raggiunge mai il senso di irrealtà che i testi tabucchiani comunicano. Si ricorda nondimeno che, sebbene venga dichiarato così fermamente solo in questo testo, l'inganno del reale viene comunicato sin dagli esordi tabucchiani proprio tramite i motivi del rovescio e dell'equivoco e attraverso la dimensione onirica e quella fantastico-surreale.

Continuando ad attirare l'attenzione dell'autore, gli interrogativi su scrittura e realtà vengono portati avanti anche nei decenni successivi, emergendo con una particolare frequenza nelle opere di inizio millennio. Di particolare rilievo è il romanzo del 2004 *Tristano muore*, in cui la scrittura occupa un posto centrale. Protagonista è Tristano che, in fin di vita e sotto l'effetto della morfina, chiama a sé uno scrittore al quale racconta la propria storia affinché ne faccia l'argomento di un libro. Si tratta dunque di un caso particolare di metanarrazione, in cui un personaggio ascolta un racconto – frammentario, confuso e spesso incoerente – per poterlo riscrivere, in un libro che rifletterà la storia narrata nel romanzo tabucchiano. Insieme all'esibizione dell'atto narrativo e del suo artificio, la moltiplicazione dei livelli narrativi si fa specchio al contempo della complessità della vita e della difficoltà di una scrittura che ne ritracci i

<sup>72</sup> *Ibidem.*

contorni, rese anche attraverso una narrazione scissa e discontinua e l'alternanza ambigua di prospettive diverse – talvolta Tristano parla di sé in prima persona, altre volte adotta invece la terza persona come se si osservasse dall'esterno.<sup>73</sup> Il protagonista dichiara del resto esplicitamente i suoi dubbi, affermando nell'esordio del libro:

Ti devo confessare una cosa...dopo che ti avevo chiamato mi sono pentito di averti chiamato. Non so bene perché, forse perché non credo nella scrittura, la scrittura falsa tutto, voi scrittori siete dei falsari.<sup>74</sup>

L'autenticità della scrittura viene messa in discussione anche da quanto il lettore apprende nel corso del romanzo: si scopre infatti che, anni prima, lo scrittore aveva già raccontato la vita di Tristano – e in particolare le sue vicende da soldato durante la Resistenza, che ora il protagonista rievoca confusamente – in un libro che, malgrado il suo intento, non rispettava la verità dei fatti. Compare così nuovamente il sentimento di difficoltà di una scrittura che racconti e comprenda la vita e la storia, poi ribadito dal personaggio:<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Parlando della mutevolezza di prospettive adottate da Tristano, Ceserani afferma che «è anche questo un modo per problematizzare il nostro rapporto con la realtà, che viene vista e rappresentata in chiave soggettiva [...], in analogia con quanto avviene nel linguaggio dei sogni, con conseguenze sulle forme della conoscenza e dell'interpretazione», R. Ceserani, *Sulle curiosità intellettuali di Tabucchi e i suoi modelli, non solo letterari*, in *Adamastor e dintorni. In ricordo di Antonio Tabucchi*, a cura di V. Tocco, Pisa, ETS, 2013, p. 64.

<sup>74</sup> A. Tabucchi, *Tristano muore. Una vita*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 197.

<sup>75</sup> Oltre ai brani che presentano espressamente una riflessione sulla menzogna, si osservano numerosi passaggi che manifestano la difficoltà della scrittura: «Sono ritornato qui per andarmene, dove sono nato, per sentire le mie cicale, quelle che ascoltavo da bambino in certi pomeriggi estivi in cui mi mandavano a fare la siesta e io mi intrattenevo con le cicale, e leggevo i libri che mi avrebbero spiegato il mondo, come se il mondo si potesse spiegare nei libri...Sogni...», *ivi*, p. 203; «...la vita non si racconta, te l'ho già detto, la vita si vive, e mentre la vivi è già persa, è scappata...sicché quello che hai sentito è un tempo resuscitato, ma non è il tempo di quel respiro che fu vivo, quello è un respiro irripetibile, si può solo raccontare, come un grammofono. [...] ...ma se fosse solo oblio sarebbe già molto, perché prima ci sarebbe memoria, che dicono si riferisca alla realtà, e temo che le parole la realtà si illudono di afferrarla...secondo me ne descrivono solo il meccanismo, risiamo al paradigma...Ma sotto, la vita...la vita pullula come quando sollevi una pietra e trovi un formicaio, e le formiche scappano in tutte le direzioni...noi questo lo chiamiamo formicaio, e con questo ci siamo intesi, ma il formicaio è fatto di formiche, e intano

...ma a te piace stare nel mio studio, ne sono certo, sei venuto qui a cercare la verità ed è come se in quella stanza ci abitasse anche lei, fra quelle muffe e quelle cartacce...auguri. Sai cosa successe alla verità? Morì senza trovar marito. Chi la conosce la malizia della materia? Gli scienziati? Voi scrittori? Potete conoscere i meccanismi delle cose, ma il loro segreto non lo conosce nessuno.<sup>76</sup>

Queste affermazioni frequenti vanno lette tenendo conto della dimensione metanarrativa del testo, la quale comunica attraverso la struttura la difficoltà che il personaggio dichiara. A una narrazione “trasparente” che illustri le vicende di Tristano, l’autore preferisce in effetti una modalità narrativa che metta in scena il racconto e la scrittura degli eventi, insistendo così sul rapporto di non aderenza tra scrittura e vita. Gli interrogativi che erano già presenti nei testi degli anni Ottanta vengono così portati avanti, in un testo che, per la struttura complessa, il cambiamento costante di prospettive e un discorso al limite della follia e del nonsense, segna tuttavia un’evoluzione nel percorso tabucchiano.

Se a quest’altezza cronologica la menzogna serve ancora a dare voce al dubbio sulla scrittura,<sup>77</sup> i testi di questi decenni recuperano anche il discorso complementare sull’inganno della realtà, tornando a concentrarsi sull’ambiguità dei concetti di verità e menzogna e proponendo ora, in linea con una tendenza diffusa tra gli autori di questo periodo, una “via di fuga” identificata proprio nella letteratura.

Fra le opere di inizio millennio si ricorda la raccolta del 2003 *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, in cui l’autore ritorna su romanzi e racconti dei decenni precedenti lasciandosi andare a

---

loro sono scappate tutte. Cosa ti resta? Un buco. Scava, scava pure», *ivi*, pp. 339-340.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 201.

<sup>77</sup> Cfr. il racconto *Fra generali (Il tempo invecchia in fretta, 2009)*: «Non ho mai creduto che la vita imiti l’arte, è una boutade che ha avuto fortuna perché è facile, la realtà supera sempre l’immaginazione, per questo è impossibile scrivere certe storie, pallida evocazione di ciò che fu davvero», A. Tabucchi, *Fra generali*, in *Id., Opere cit.*, p. 406.

riflessioni di vario genere.<sup>78</sup> Ragionando sul «romanzo epistolare»<sup>79</sup> *Si sta facendo sempre più tardi* e tentando di definire il senso del suo libro, l'autore-narratore si interroga sulla vita e su alcune domande che tornano con insistenza nei suoi testi:

Mi si chiede se è un libro sul senso della vita [...]. Mah. Non saprei proprio. A volte la vita è insensata, e magari questo libro lo sospetta. Leggendo Plotino [...] si trova che la vita è insieme principio e assenza, emanazione primordiale e impossibilità di determinazione misurabile. Insomma, è un fiume senza sponde. Narrarla è una volenterosa maniera di metterle degli argini, di farla scorrere dentro un alveo. Ovviamente è un'illusione.<sup>80</sup>

Riflettendo, nelle pagine successive, su alcune figure che, come lui, considerano la scrittura un mezzo attraverso cui cogliere una verità nascosta, l'autore lascia affiorare – nonostante la consapevolezza dei limiti – un'idea di letteratura come strumento di conoscenza efficace, capace di cogliere e svelare, anche se per sprazzi, i significati nascosti di una realtà che non si lascia leggere una volta per tutte.<sup>81</sup> Così può parlare per Elias Canetti di una scrittura come «lampo in cui la vita e il mondo si rivelano nella loro misteriosa e nuda verità».<sup>82</sup> Se tuttavia per Canetti è in particolare il genere diaristico a svelare tale verità – e in specifico i «diari genuini» –, e se la sua pratica letteraria è distante dalla finzione, la sua estraneità ai «diari falsificati» non comporta

---

<sup>78</sup> Pur non trattandosi propriamente di un'opera narrativa, *Autobiografie altrui* non rientra a pieno titolo nemmeno nella categoria saggistica (nel volume dei Meridiani è infatti raccolta nella sezione *Romanzi, racconti, viaggi*). Per questo motivo la si considera qui accanto alle altre opere letterarie.

<sup>79</sup> A. Tabucchi, *Nei dintorni di «Si sta facendo sempre più tardi»*. In rete, da *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 885.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 886.

<sup>81</sup> Si vedano F. Zangrilli, *Dietro la maschera della scrittura* cit.; D. Ferraris, *Les vérités de la mémoire et de l'écriture dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi*, in «Italiens», No. spécial, *Echi di Tabucchi* cit.; M. Mongelli, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticentre. Teoria testo traduzione», 4, 2015, e M. Nota, «Donna di Porto Pim». *Une géographie du rêve selon Tabucchi*, in *Antonio Tabucchi narratore*. Atti della giornata di studi, 17 novembre 2006, a cura di S. Contarini e P. Grossi, Parigi, Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura, 2007.

<sup>82</sup> A. Tabucchi, *Nei dintorni di «Si sta facendo sempre più tardi»* cit., p. 891.

secondo Tabucchi una rinuncia totale alla letteratura di invenzione come mezzo per giungere a un senso nascosto.<sup>83</sup> Egli dice infatti:

Forse, senza volerlo confessare, Canetti ha comunque intuito che tali «falsari» appartengono a un'altra famiglia: sono i creatori, gli artisti, coloro che giungono a sospettare la verità proprio attraverso la finzione.<sup>84</sup>

Attraverso questa considerazione su Canetti, e più estesamente sulla letteratura di invenzione, si intravede l'idea – molto presente nelle ultime opere, e in particolare negli scritti saggistici degli stessi anni come *L'oca al passo* e *Eloge de la littérature* o, di poco precedente, *La gastrite di Platone*<sup>85</sup> – di una scrittura in grado di cogliere la «verità» attraverso i mezzi della finzione – quella letteratura prodotta dai «falsari». È perciò nell'invenzione, e nelle modalità narrative impiegate, che Tabucchi sembra trovare una risposta ai dubbi che caratterizzano questo periodo. Tale risposta non è però mai definitiva, se afferma, poche righe dopo, che la verità è «molteplice come la menzogna».<sup>86</sup> Le numerosissime costatazioni che rimescolano le carte e giocano sull'ambiguità di vero e falso impediscono così una soluzione definitiva, mettendo in luce la complessità di una riflessione che torna continuamente su se stessa. È significativa a tal proposito la *Post-prefazione* del libro – un titolo che esprime a livello linguistico l'ambiguità e l'idea di rovescio così costitutivi della narrativa tabucchiana –, che si conclude con queste parole:

<sup>83</sup> «Canetti [...] confessa esplicitamente la sua estraneità alla creazione pura e semplice. Per lui la frase di Puškin “Ho pianto tante lacrime sulla finzione” risulterebbe probabilmente incomprensibile, così come gli sarebbe estranea l'*Autopsicografia* di Pessoa secondo la quale “Il poeta è un fingitore. / Finge così completamente / che arriva a fingere che è dolore / il dolore che davvero sente”. [...] Evidentemente Canetti ritiene che esista davvero un “Diario genuino” come forma letteraria, anche se non trascura di occuparsi di quelli che chiama “Diari falsificati”, dichiarando, bontà sua, che anch'essi possono avere il loro valore», *ivi*, pp. 892-893. La scelta di Canetti non è casuale. Menetti ricorda infatti come nei suoi appunti si sia interrogato sui concetti di verità e menzogna, fino a concepire l'idea di «una persona qualunque che, costretta a mentire, scopre che ognuna delle sue bugie è vera», E. Menetti, *Il rovescio del racconto* cit.

<sup>84</sup> A. Tabucchi, *Nei dintorni di «Si sta facendo sempre più tardi»* cit., p. 892.

<sup>85</sup> In *La gastrite di Platone* l'autore parla del «linguaggio della letteratura» come di una «finzione che interpreta la realtà e le dà un senso», A. Tabucchi, *La gastrite di Platone*, Palermo, Sellerio, 1998, p. 82.

<sup>86</sup> A. Tabucchi, *Nei dintorni di «Si sta facendo sempre più tardi»* cit., p. 893.

Credo sia questo il senso delle pagine che ti mando, pagine che valgono per quello che valgono, a parte il valore che ha la menzogna, volontaria o involontaria che sia. Perché la menzogna ha comunque una certa utilità: serve a definire i confini della verità.<sup>87</sup>

Senza negare la parte di enigmatica ambiguità di questa considerazione, non si deve vedere nei «confini della verità» quella verità sospettata nel brano precedente e intuita attraverso la finzione e la menzogna?<sup>88</sup>

Se l'opera tabucchiana nega una soluzione definitiva, alcuni testi dello stesso periodo sembrano convalidare questa lettura. Rimettendo in questione i concetti di verità e menzogna, il brano seguente, tratto dal racconto *Diario cretese con sinopie (Racconti con figure, 2011)*, pare in conclusione riconoscere le potenzialità della letteratura, la quale, insieme al sogno, diviene un "altrove" attraverso cui sondare i lati più oscuri del soggetto e del mondo di fine millennio:

Sostratos argomentò (contro la burbera tradizione sostenuta da Iolaos secondo la quale il Sogno, racchiuso dal fiume dell'Oblio, abita le dimore di Hypnos e ha per sorella la Morte) che il sogno è vita perché non solo è verosimile, ma soprattutto è vero quando concerne le visioni dell'emozione, come le visioni degli artisti, che sono sempre vere anche quando sembrano fantastiche.<sup>89</sup>

Superando i dubbi sulla rappresentazione che erano emersi sin dagli anni Ottanta, gli ultimi testi difendono con convinzione il ruolo conoscitivo – o «interrogativo» – della scrittura, già comunque intuito nelle opere precedenti.<sup>90</sup> Si precisa infatti che tale fiducia nello

<sup>87</sup> A. Tabucchi, *Post-prefazione (Dopo, dunque prima)*, in *Autobiografie altrui* cit., p. 818.

<sup>88</sup> Zangrilli parla dell'«artista postmoderno che dice bugie per raffigurare la verità più assoluta e più sconcertante, che mostra la realtà dietro la menzogna»; «fingere», quindi, non sarebbe che «un modo inquietante di raccontare le cose come sono, una realtà più vera; d'insistere a sottolineare che la verità sta dietro la fandonia, l'inganno, la maschera», F. Zangrilli, *Dietro la maschera della scrittura* cit., pp. 107, 154.

<sup>89</sup> A. Tabucchi, *Diario cretese con sinopie*, in *Racconti con figure*, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 255-256.

<sup>90</sup> P. Mauri, *La voce di Tabucchi*, in A. Tabucchi, *Opere* cit., p. XLVI, e T. Rimini, *Il lusitanista quotidiano: Tabucchi tra «Repubblica» e «Corriere»*, in *Adamastor e dintorni* cit., p. 96.

strumento letterario convive sin dall'inizio con l'opposta tendenza a problematizzarlo, in una lettura "contraddittoria" che mette pienamente in luce la complessità del contesto culturale e letterario secondo-novecentesco. Se l'incertezza sulle possibilità della scrittura persiste anche nelle opere più mature, la concezione della letteratura come una «dimensione parallela»<sup>91</sup> capace di rispondere al sentimento di indecifrabilità del mondo contemporaneo sembra tuttavia prevalere, invitandoci dunque a concludere questo itinerario attraverso l'opera tabucchiana con la proposta di una scrittura come «forma di conoscenza».<sup>92</sup>

Si riconosce, in questo epilogo, la medesima convinzione affermata da Manganelli e Calvino. Gli snodi della riflessione sulla menzogna consentono allora di evidenziare un orizzonte comune nei discorsi dei tre autori, i quali rileggono, sullo stimolo di un discorso ampiamente diffuso nel Novecento, i limiti e le possibilità della letteratura per dare una risposta a un problema – quello del vero – che ha assunto nuovi risvolti nei decenni considerati. Se la riflessione viene affrontata in parallelo dai vari autori, non mancano del resto episodi di dialogo e di scambio. Si ricorda a questo proposito che in occasione della pubblicazione della manganelliana *Centuria*, uscita pochi mesi prima di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e composta, come questo, da una successione di racconti, Calvino aveva espresso il proprio apprezzamento, riconoscendo nelle variazioni manganelliane un'estensione del proprio progetto e un riflesso della propria idea di letteratura come letteratura combinatoria e aperta.<sup>93</sup>

<sup>91</sup> A. Tabucchi, *Portrait d'un écrivain en miroir*, in «Italiés», No. spécial, *Echi di Tabucchi* cit., p. 410.

<sup>92</sup> A. Tabucchi, *Lo zio di Lucca a Singapore, conversazione con Paolo di Paolo*, in *Viaggi e altri viaggi*, a cura di P. Di Paolo, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 14. Si vedano anche *La letteratura come enigma ed inquietudine. Una conversazione con Antonio Tabucchi*, a cura di C. Gumpert, in *Dedica a Antonio Tabucchi*, a cura di C. Cattaruzza, Pordenone, Associazione Provinciale per la Prosa, 2001, p. 70, e A. Tabucchi, *Eloge de la littérature*, in «Italiés», No. spécial, *Echi di Tabucchi* cit., p. 20.

<sup>93</sup> G. Menechella, «*Centuria*»: *Manganelli aspirante sonettiere*, in «MLN», 117, 1, 2002, pp. 207-212.