Between

Kublai Kan, Possible Worlds and the Mendacity of Fiction

Marina Polacco

Abstract

In *Invisible Cities*, Italo Calvino questions the status of literary fiction, between truth, falsehood and possible worlds. Having faced the *impasse* of a mimetic vision of literature, and of a manichean distinction between 'true' and 'false' fictions, Marco Polo avoids the risk of annihilation by creating a *Heterocosm*, in which the oppositions real/unreal and true/false can be completely disarmed. The dialogue between Marco and Kublai Kan keeps coming back to the same questions: what is the relationship between cities existing on maps, cities created through a narrative, and narrated cities which pretend to reproduce real cities? And what is the whole point in describing cities, be them visible or invisible? Considering literary universes as fictional objects (grounded in alternative realities which are self-sufficient and yet variously connected to real places and objects, historical people and events) does not imply denying their truth value and their cognitive function in relation to our world, the one in which we live and act, or which is our immediate past or possible future. As people keep inventing and telling fiction, we must ackowledge their value for our lives in the real world.

Keywords

Calvino, Fictional Worlds, Fiction, Theory of Fiction, Novel, World Literature, Textuality, Lies, Utopia.

Between, vol. IX, n. 18 (Novembre/November 2019)
ISSN 2039-6597
DOI: 10.13125/2039-6597/3849

Kublai Kan, i mondi possibili e le menzogne del racconto

Marina Polacco

1. Primo: inseguire sogni o navigare a vista

Non è detto che Kublai Kan creda a tutto quel che dice Marco Polo quando gli descrive le città visitate nelle sue ambascerie, ma certo l'imperatore dei tartari continua ad ascoltare il giovane veneziano con più curiosità e attenzione che ogni altro suo messo o esploratore. Nella vita degli imperatori c'è un momento, che segue all'orgoglio per l'ampiezza sterminata dei territori che abbiamo conquistato, alla malinconia e al sollievo di sapere che presto rinunceremo a conoscerli e a comprenderli; un senso come di vuoto che ci prende una sera con l'odore degli elefanti dopo la pioggia e della cenere di sandalo che si raffredda nei bracieri; una vertigine che fa tremare i fiumi e le montagne istoriate sulla fulva groppa dei planisferi, arrotola uno sull'altro i dispacci che ci annunciano il franare degli ultimi eserciti nemici di sconfitta in sconfitta, e scrosta la ceralacca dei sigilli di re mai sentiti nominare che implorano la protezione delle nostre armate avanzanti in cambio di tributi annuali in metalli preziosi, pelli conciate e gusci di testuggine: è il momento disperato in cui si scopre che quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma, che la sua corruzione è troppo incancrenita perché il nostro scettro possa mettervi riparo, che il trionfo sui sovrani avversari ci ha fatto eredi della loro lunga rovina. Solo nei resoconti di Marco Polo, Kublai Kan riusciva a discernere, attraverso le muraglie e le torri destinate a crollare, la

> filigrana d'un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti. (Calvino 1993: 5)

Le *Città invisibili* si aprono con una negazione che pone immediatamente in evidenza l'incertezza e l'ambiguità dell'atto narrativo: non possiamo sapere se Kublai creda a quello che racconta Marco Polo, né se Marco Polo racconti o meno la verità nel descrivere le sue città all'imperatore. La voce narrante, capovolgendo la consueta pretesa di credibilità, esordisce avvisando il lettore che *non deve credere* a quello che ascolterà, che la posta in gioco è in primo luogo e *a priori* la liceità dell'atto narrativo. Tuttavia con altrettanta chiarezza alla fine del passo ci viene rivelato che, per quanto incerto e forse menzognero, il racconto di Marco Polo è l'unico in grado di offrire al Kan una via di salvezza, «la filigrana di un disegno così sottile da sfuggire al morso delle termiti»: per eludere l'*impasse* di una narrazione impossibile, di un impero in sfacelo che sembra sottrarsi a ogni possibilità di rappresentazione, il racconto di Marco Polo si assottiglia così tanto da diventare impalpabile, quasi evanescente, ma continua nonostante tutto a proporre la filigrana di un disegno che costruisca una parvenza di ordine nel caos e tenti ancora una volta di dare un senso alle cose. Il riferimento autobiografico è evidente (e dichiarato nel trascorrere dei pronomi personali dalla terza alla prima persona): a essere in scena fin dall'inizio è Calvino, sdoppiatosi nelle figure complementari dell'imperatore deluso e dell'ambasciatore veneziano da lui prediletto. Se da una parte Calvino si identifica nell'ipocondriaco Kublai Kan che contempla inerme la società post-industriale nel suo intreccio mefitico di opulenza di superficie e sfacelo profondo senza poter più fare riferimento a un progetto alternativo, dall'altra assume le vesti di Marco Polo, l'ambasciatore che scandaglia la malattia dell'impero, senza negare la profondità del male ma senza arrendersi ad esso. La complessa architettura geometrica e la distribuzione calcolatissima delle diverse città dà voce a questa ricerca, costruendo poco per volta

un ricchissimo racconto allegorico[1] che fa i conti con il passato e con le illusioni del passato (le città, la memoria e il desiderio), si interroga sulle modalità di vedere, decifrare e rappresentare (le città, gli occhi e gli scambi, le città sottili) e indaga il presente (le città e i morti, le città continue) alla ricerca di una possibile ancora di salvezza (le città e il cielo, le città nascoste). Per Calvino, e non solo per lui, si tratta di uno snodo cruciale: siamo agli inizi degli anni Settanta e l'idea di letteratura coltivata all'indomani della guerra e della resistenza (quel «multicolore universo di storie» da cui una intera generazione è partita, sia pure percorrendo poi strade diverse) sembra definitivamente tramontata, travolta dall'evidenza di una evoluzione dello scenario economico-politico ben diversa da quella immaginata e sperata[2]. Tuttavia, l'equazione che spesso se ne trae (abbandono dell'istanza realistica = adesione a una concezione della letteratura come gioco combinatorio, *pastiche*, costruzione iperletteraria autoreferenziale) è vera solo in parte.

---

[1] Ogni città ha il suo nome (si tratta sempre di nomi allusivamente femminili: Melania, Zara, Eudossia, Berenice, Zenobia, Olinda, Fillide, Irene) e la sua inconfondibile struttura architettonica, ma è sempre raffigurazione concreta, plastica, di un nodo concettuale e teorico. Calvino sfrutta sapientemente la valenza simbolica legata all'immagine della città, da sempre luogo emblematico di utopie e distopie, per dare voce a un insieme di «riflessioni, esperienze, congetture», come dirà anni dopo nelle *Lezioni americane* (Calvino 1988: 70): «un simbolo più complesso, che mi ha dato le maggiori possibilità di esprimere la tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane è quello della città. Il mio libro in cui credo di aver detto più cose resta *Le città invisibili*, perché ho potuto concentrare su un unico simbolo tutte le mie riflessioni, le mie esperienze, le mie congetture». Eppure, a dispetto di queste dichiarazioni esplicite, manca ancora una interpretazione che tenti di dipanare in maniera sistematica la complessa allegoria delle città calviniane.

[2]Del resto proprio la pubblicazione delle *Città invisibili* nel 1972 viene considerata una delle tappe simboliche del postmodernismo italiano; anche la proposta recentemente avanzata da Donnarumma di retrodatare a metà degli anni sessanta l'esordio postmoderno italiano non modifica la posizione di punta dell'opera calviniana, dalle *Cosmicomiche* in poi (cfr. Donnarumma 2014).

Se il rifiuto di una visione diretta e l'adozione di un punto di vista straniante caratterizza fin dall'esordio la scrittura calviniana (dalla scelta di Pin come protagonista dell'avventura resistenziale a quella semi-fiabesca dei *Nostri antenati*), l'istanza prioritaria rimane sempre e comunque quella di *rappresentare* il mondo e il ruolo dell'individuo nel mondo – anche quando sembra che non ci sia più alcuna possibilità di interazione tra l'uno e l'altro, come sconsolatamente afferma in uno degli ultimi scritti il signor Palomar[3]. Per Calvino, costituzionalmente allergico alle indagini ipertrofiche sull'io, sui sentimenti e sulla psiche, individuare il proprio ruolo nel mondo significa di fatto interrogarsi sul significato e sulle possibilità della scrittura, anche quando quest'ultima sembra tesa esclusivamente a salvare se stessa (come nel vortice autoreferenziale di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*). Il lungo e frammentato dialogo tra Marco Polo e Kublai Kan che serve a incorniciare la descrizione delle città invisibili segna in questo percorso una tappa fondamentale e non a caso tale snodo si costruisce sulla falsariga di un riferimento quasi sempre misconosciuto. Infatti sebbene l'ipotesto dichiarato esplicitamente sia costituito dal *Milione* di Marco Polo, altrettanto significativo è il rinvio a un altro testo che nella prospettiva calviniana diventa l'emblema per eccellenza di un certo modo di pensare la letteratura, da lui condiviso in un passato neanche tanto remoto: si tratta delle *Città del mondo* di Elio Vittorini, romanzo avviato nel 1952 e mai completato, pubblicato postumo nel 1969 (con il risvolto di copertina a firma dello stesso Calvino). Nel romanzo le città, per quanto concrete e sempre materialmente identificabili, rimangono sullo sfondo, mentre a essere tematizzato è il viaggio, tensione progettuale per eccellenza: per Vittorini l'essenza della letteratura consiste nell'essere «parte e modello e funzione d'un tutto non ancora

[3] «Il signor Palomar decide che d'ora in poi farò come se fosse morto, per vedere come va il mondo senza di lui. Da un po' di tempo s'è accorto che tra lui e il mondo le cose non vanno più come prima; se prima gli pareva che s'aspettassero qualcosa l'uno dall'altro, lui e il mondo, adesso non ricorda più cosa ci fosse da aspettarsi, in male o in bene, né perché questa attesa lo tenesse in una perpetua agitazione ansiosa» Calvino 1994: 121.

realizzato ma pur visto come raggiungibile», nell'essere «segno e vettore di un progetto, di un modo di stare al mondo» (Calvino 1980: 128[4]). Nella riscrittura calviniana il viaggio sparisce (per essere fissato nelle formule cristallizzate e fiabesche che spesso introducono le città: «dopo sei giorni e sette notti l'uomo arriva a Zobeide», «partendosi di là e andando tre giornate verso levante») e le città diventano *invisibili*: spazio mentale che dà forma concreta ed evidenza plastica alla riflessione calviniana. Il presente da cui prende le mosse Calvino è quello incarnato nelle città continue, uno «sfacelo senza fine né forma» in cui il centro non si distingue dalla periferia, minacciate da una imminente catastrofe ecologica (la montagna di rifiuti che incombe sulla città di Leonia e che prima o poi la distruggerà, pressata dagli analoghi cumuli prodotti dalle altre città). Ma, come rivela ancora prima la città di Anastasia, è soprattutto il mondo della definitiva reificazione del desiderio:

> Ma con queste notizie non ti direi la vera essenza della città perché mentre la descrizione di Anastasia non fa che risvegliare i desideri uno per volta per obbligarti a soffocarli, a chi si trova un mattino in mezzo ad Anastasia, i desideri si risvegliano tutti insieme e ti circondano. La città ti appare come un tutto in cui nessun desiderio va perso e di cui tu fai parte, e poiché essa gode tutto quello di cui non godi, a te non resta che abitare questo desiderio ed esserne contento. Tale potere che ora dicono maligno ora benigno ha Anastasia, città ingannatrice: se per otto ore al giorno tu lavori come tagliatore d'agate onici crisopazi, la tua fatica che dà forma al desiderio prende dal desiderio la sua forma, e tu credi di godere per tutta Anastasia mentre non ne sei che lo schiavo. (Calvino 1993: 12)

Come afferma Recalcati riprendendo la lezione lacaniana, la società attuale «non impone più la rinuncia pulsionale ma un inedito imperativo al godimento che travolge la funzione aggregativa

[4] Sui rapporti tra Vittorini e Calvino cfr. Polacco1992.

dell'Ideale» (Recalcati 2007: 75[5]): venuta meno la supremazia dell'Ideale come contropartita della rinuncia pulsionale (necessaria secondo Freud per permettere il fondarsi del legame sociale), il soggetto si sente in diritto di partecipare a tutte le infinite possibilità di godimento che la società contemporanea sembra mettere a disposizione di tutti e l'accettazione definitiva dell'alienazione (lavorativa ed economica) diventa la strada per accedere a queste infinite possibilità di godimento. Tutto sembra proclamare a gran voce l'assolutezza del desiderio e la sua disponibilità illimitata: chiunque può arrivarci, e tanto basta a giustificare tutto il resto. Privo di vincoli e di ideali superiori, il soggetto si ritiene libero di accedere a una forma di godimento totalitaria e onnicomprensiva:

> Il dovere morale della rinuncia lascia il posto al dovere del godimento o, se si preferisce, al *dover godere*, se infatti l'Ideale non esiste […] non ci resta che godere; la declinazione kantiana del Super-io sociale («Devi!») si trasfigura nella sua declinazione sadiana («Godi!») […] Il totalitarismo postmoderno è dunque un totalitarismo del godimento, un totalitarismo dell'oggetto di godimento. (*Ibid.*: 77).

Nella società dominata da ciò che Lacan ha definito come «discorso del capitalista» - «ovvero quella forma di legame sociale fondata sulla compulsione circolare del consumo di consumo», la circolazione impazzita del godimento porta a un'eclissi del desiderio perché tende a cancellare l'esperienza della mancanza (condizione imprescindibile del desiderio) e a sostituirla con oggetti, con il consumo solitario e ripetitivo di oggetti, in una sorta di irrefrenabile e falsamente edonistica epidemia bulimica. Ma nel momento stesso in

[5]È significativo, come ricorda Guido Mazzoni, che il concetto di «discorso del capitalista come obbligo di godere, di sacrificare tutto in nome del godimento» sia stato introdotto da Lacan proprio durante una conferenza a Milano nel maggio del 1972, in un momento critico della storia repubblicana – le elezioni del maggio 72, all'ombra dell'assassinio di Franco Serantini a Pisa e dell'omicidio Calabresi a Milano (Mazzoni 2015: 14).

cui denuncia la reificazione del desiderio che rende gli abitanti di Anastasia schiavi inconsapevoli del loro stesso desiderio di godere, Calvino non può che dichiarare con la stessa impietosa lucidità la caduta dell'Ideale, del desiderio orientato su un progetto politico ed etico assoluto. Gli abitanti di Zobeide, ritrovatisi insieme nell'inseguimento dello stesso sogno, inutilmente hanno tentato di dare alla città la forma capace di catturare e bloccare per sempre l'oggetto dei loro desideri (una figura femminile che rinvia all'Angelica ariostesca, perennemente in fuga, incarnazione del desiderio per eccellenza):

> Di là dopo sei giorni e sette notti, l'uomo arriva a Zobeide, città bianca, ben esposta alla luna, con vie che girano su se stesse come un gomitolo. Questo si racconta della sua fondazione: uomini di nazioni diverse ebbero un sogno uguale, videro una donna correre di notte per una città sconosciuta, da dietro, coi capelli lunghi, ed era nuda. Sognarono di inseguirla. Gira gira ognuno la perdette. Dopo il sogno andarono cercando quella città. Non la trovarono ma si trovarono tra di loro; decisero di costruire una città come nel sogno. Nella disposizione delle strade ognuno rifece il percorso del suo inseguimento; nel punto in cui aveva perso le tracce della fuggitiva ordinò diversamente che nel sogno gli spazi e le mura in modo che non gli potesse più scappare. Questa fu la città di Zobeide in cui si stabilirono aspettando che di notte si ripetesse quella scena. Nessuno di loro, né da sveglio né nel sonno, vide mai più quella donna. Le vie della città erano quelle in cui essi andavano al lavoro tutti i giorni, senza più nessun rapporto con l'inseguimento sognato. Che del resto era già dimenticato da tempo. Nuovi uomini arrivarono da altri paesi, avendo avuto un sogno come il loro, e nelle vie di Zobeide riconoscevano qualcosa delle vie del sogno, e cambiavano di posto a porticati e a scale perché somigliassero di più al cammino della donna inseguita e perché nel punto in cui era sparita non le restasse via di scampo. I primi arrivati non capivano cosa attirasse questa gente a Zobeide, in questa brutta città, in questa trappola. (Calvino 1993: 45-46)

La città di Zobeide, allo stesso modo del castello di Atlante cui palesemente si ispira, attrae e imprigiona le malcapitate vittime mostrandosi come il luogo in cui ogni desiderio sarà finalmente raggiunto e goduto. Ma la società edificata all'inseguimento di un sogno non ha più nulla a che vedere con il sogno originario e diventa sempre più insensata e contorta a ogni tentativo di aggiustamento e correzione (inutile rimodellare l'impostazione ideologica, provare varianti cinesi o cubane): è solo una prigione, una trappola invivibile da cui tutti vorrebbero evadere (così come disperatamente per decenni sono stati varcati i muri visibili e invisibili per fuggire al disincanto del comunismo reale). L'errore è alla base: nella convinzione che sia possibile fissare il desiderio in una forma univoca e immutabile, che sia possibile edificare la città reale sulla base di una ipotetica città celeste, così com'è stato promesso per secoli dalle religioni e dalle ideologie. La città edificata per rispecchiare l'armonia dei cieli (Perinzia) è la città dei mostri, la città della rondine è sempre quella che sta per sprigionarsi da quella del topo e non esiste se non in questa tensione (Marozia); nel cuore della città dei giusti che lottano contro l'ingiustizia al potere si cela sempre un grumo oscuro di ingiustizia che si nutre della stessa convinzione di essere nel giusto:

> nel seme della città dei giusti sta nascosta a sua volta una semenza maligna; la certezza e l'orgoglio di essere nel giusto – e d'esserlo più di tanti altri che si dicono giusti più del giusto – fermentano in rancori rivalità ripicchi, e il naturale desiderio di rivalsa sugli ingiusti si tinge della smania di essere al loro posto a far lo stesso di loro. (*Ibid.*: 161)

Allo stesso tempo viene inesorabilmente dissacrata qualsiasi prospettiva escatologica: il vero inferno che si cela nel sottosuolo di Bersabea è una città perfetta, costruita con i materiali più preziosi su progetto dei migliori architetti, mentre l'unico paradiso possibile è quello dei gesti gratuiti e disinteressati («basta che qualcuno faccia

qualcosa per il solo piacere di farla, e perché il suo piacere diventi piacere altrui»), delle cose buttate via, dei resti più inutili che possano essere immaginati (resti di unghie e di calli…):

> Pure allo zenit di Bersabea gravita un corpo celeste che risplende di tutto il bene della città, racchiuso nel tesoro delle cose buttate via; un pianeta sventolante di scorze di patata, ombrelli sfondati, calze smesse, sfavillante di cocci di vetro, bottoni perduti, carte di cioccolatini, lastricato di biglietti del tram, ritagli d'unghie e di calli, gusci d'uovo. La città celeste è questa e nel suo cielo scorrono comete dalla lunga coda, emesse a roteare nello spazio dal solo atto libero e felice di cui sono capaci gli abitanti di Bersabea, città che solo quando caca non è avara calcolatrice interessata. (*Ibid.*: 112)

L'unica alternativa che Marco Polo può proporre a Kublai, incapace di eludere le strettoie di un sistema concettuale e psicologico monoliticamente binario, parte proprio dal rifiuto di qualsiasi forma di totalitarismo ideologico, compreso quello ancora più pericoloso, in quanto mascherato e non immediatamente riconoscibile, della postmodernità. Nell'ultimo capitolo Marco Polo passa in rassegna sull'atlante di Kublai le città delle grandi utopie: da Thomas More (*Utopia*) a Tommaso Campanella (*La città del sole*), da Charles Fourier (*Armonia*) a New Lanark. Mentre Kublai Kan, con la consueta oscillazione tra euforia e disperazione, passa dall'attesa fiduciosa della città utopica alla certezza che l'unica mèta possibile è la città infernale, Marco Polo gli mostra la relatività e la mutevolezza dei sogni e dei desideri, gli insegna che la città ideale non esiste di per sé, ma è «discontinua nello spazio e nel tempo», è fatta di frammenti (discontinuità spaziale) e di istanti (discontinuità temporale), perché la sua forma è sempre in rapporto dialettico al deserto cui si oppone. Laddove il Kan vede tutto bianco o tutto nero, Marco Polo invita a scorgere l'intreccio indissolubile di negativo e positivo, di perfezione e imperfezione, senza cedere all'entusiasmo o alla disperazione: bisogna sempre puntare lo sguardo verso i barlumi di luce anche nella notte

più buia e accettare di convivere con la precarietà, così come gli abitanti di Ottavia si adattano all'incerta esistenza della loro città ragnatela, sapendo che la rete più di tanto non regge. La città utopica immaginata da Marco Polo non è legata a un preciso sistema di valori o a una coerente ideologia politica, e sfugge a ogni tentativo di definizione più dettagliata: si basa sulla valorizzazione di una generica capacità di 'simpatia' (secondo l'etimologia del termine: capacità di soffrire e sentire con l'altro), di istituire rapporti umani all'interno di una logica disumana; smettere di cercarla significa arrendersi all'inferno del presente, rinunciare a riconoscere e a custodire «chi e che cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno». Questa forma minimale di resistenza viene definita da Calvino utopia pulviscolare: dopo aver curato l'edizione dell'opera di Charles Fourier *Teoria dei Quattro Movimenti – Il Nuovo Mondo Amoroso* (pubblicata da Einaudi nel 1971), capolavoro della letteratura utopistica ottocentesca, egli ritorna sul significato dell'utopia nel mondo contemporaneo, sottolineando da una parte la difficoltà di presupporre un'alternativa radicale perfettamente strutturata al presente, dall'altra la necessità di reinventare l'immaginazione utopica: «il meglio che m'aspetto ancora è altro, e va cercato nelle pieghe, nei versanti in ombra, nel gran numero d'effetti involontari che il sistema più calcolato porta con sé senza sapere che forse là più che altrove è la sua verità. Oggi l'utopia che cerco non è più solida di quanto non sia gassosa: è un'utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa» (Calvino 1980: 248). La strategia di resistenza proposta da Marco Polo chiude veramente un'epoca (mentre infuria ancora l'ultima eco delle battaglie degli anni di piombo): lungi dall'essere una banale ovvietà, è un invito pregnante a navigare a vista, perché «vivere significa conservare una forma di miopia, di ottusità, ed evitare di interrogarsi fino in fondo sulle cose ultime»[6]. Se dal punto di

[6]«È sintomatico che una delle metafore in ascesa nel discorso etico-politico contemporaneo sia quella del galleggiamento, della navigazione a vista. Davanti alle contraddizioni morali gli individui si comportano secondo questa stessa logica: si barcamenano, cercano di mettere insieme spinte di-

vista ideologico è impossibile eludere le contraddizioni su cui si regge a livello globale il benessere della *middle classe* occidentalizzata, Marco Polo cerca di insegnare al Kan che la vita ordinaria procede invece sulla base della capacità di accettare compromessi, di quella elementare saggezza di fondo che il senso comune racchiude e custodisce:

> Un secolo lacerato dalle grandi ambizioni utopiche o distopiche, dai progetti che ambivano a cambiare la realtà e dalle guerre conseguenti finisce così nella medietasantitragica delle nostre vite private, in una forma di nuova animalità, secondo la definizione di Hegel-Kojève, che riattiva il fondo oscuro e arcaico della condizione umana, lo stesso che si mostra, con una facies diversa, nell'eterno disincanto popolare. […] Liberati dalle trascendenze religiose e laiche, gli esseri umani non vogliono quello cui le interpretazioni nobili dell'Illuminismo li destinavano, non vogliono l'uscita dalla minorità, la partecipazione alla vita della polis o la creazione di un mondo più giusto; vogliono passare il tempo curando i propri affetti e inseguendo le proprie mete personali, le proprie costruzioni ausiliarie, i propri dada; vogliono il frigorifero, la vacanza al mare e una capsula di microautonomia; vogliono dimenticare la noia, la fatica e la morte che galleggiano nebulizzate sopra un tempo che non rimanda a nulla, e che proprio per questo va goduto; vogliono divertirsi e sognare. La Western way of life ha una legittimità profonda e una forza di attrazione potentissima perché consacra l'esistenza ordinaria e i diritti degli individui qualsiasi; si propaga con impeto perché poggia su un fondo universalmente umano. Prima che dal consumo, il suo impero irresistibile nasce dal privato: è l'impero della vita privata comune. Ogni cultura conosce questa sfera di valori, ma solo l'Occidente contemporaneo l'ha trasformata in un bene supremo, e anche per questo ha conquistato l'egemonia. Alla fine del secolo più tragico della storia umana, alla fine di un conflitto ciclopico fra idee di società e di persona, il modo che esce vincitore è il meno eroico, il meno

---

verse, di creare morali provvisorie, nella consapevolezza che non c'è una soluzione» Mazzoni 2015: 61.

> grandioso, ma anche il meno elitario, il più immanente, il più autenticamente popolare. (Mazzoni 2015: 99-100)

Secondo: rispecchiare il mondo o fuggire dal mondo

Se la strategia 'pulviscolare' permette a Kublai di trovare un *modus vivendi* sulla base del più comune buon senso (sia pure eticamente corretto: venuta meno qualsiasi speranza di poter costruire un paradiso in terra, si tratta comunque di cercare e valorizzare nella vita di tutti i giorni ciò che non è inferno, distinguendolo e astraendolo da ciò che è irredimibile inferno) rimane però aperto il problema del racconto: quale è la modalità attraverso cui Marco Polo può riuscire a proporre questo disegno (e dunque una narrazione) a Kublai Kan? In che modo la scrittura può riflettere questa nuova modalità di guardare? Il punto di partenza è la liquidazione di ogni istanza passivamente mimetica, così come insegna Valdrada, la prima della sezione «le città e gli occhi», dedicate appunto a una sorta di fenomenologia dello sguardo – o meglio dei modi in cui lo sguardo dello scrittore può riprodurre la realtà:

> Gli antichi costruirono Valdrada sulle rive d'un lago con case tutte verande una sopra l'altra e vie alte che affacciano sull'acqua i parapetti a balaustra. Così il viaggiatore vede arrivando due città: una diritta sopra il lago e una riflessa capovolta. Non esiste o non avviene cosa nell'una Valdrada che l'altra Valdrada non ripeta, perché la città fu costruita in modo che ogni suo punto fosse riflesso dal suo specchio, e la Valdrada giù nell'acqua contiene non solo tutte le scanalature e gli sbalzi delle facciate che si elevano sopra il lago ma anche l'interno delle stanze con i soffitti e i pavimenti, la prospettiva dei corridoi, gli specchi degli armadi. Gli abitanti di Valdrada sanno che tutti i loro atti sono insieme quell'atto e la sua immagine speculare, a cui appartiene la speciale dignità delle immagini, e questa loro coscienza vieta di abbandonarsi per un solo istante al caso e all'oblio- anche quando gli amanti danno volta ai corpi nudi pelle contro pelle cercando come mettersi per prendere l'uno dell'altro più piacere, anche

> quando gli assassini spingono il coltello nelle vene nere del collo e più sangue grumoso trabocca più affondano la lama che scivola tra i tendini, non è tanto il loro accoppiarsi o trucidarsi che importa quanto l'accoppiarsi o trucidarsi delle loro immagini limpide e fredde nello specchio. Lo specchio ora accresce il valore delle cose ora lo nega. Non tutto quel che sembra valere sopra lo specchio resiste se specchiato. Le due città gemelle non sono uguali perché nulla di ciò che esiste o avviene a Valdrada è simmetrico: a ogni viso e gesto rispondono dallo specchio un viso o un gesto inverso punto per punto. Le due Valdrade vivono l'una per l'altra, guardandosi negli occhi di continuo, ma non si amano. (Calvino 1993: 53-54)

La città che si rispecchia esattamente, nei più minuti particolari e in ogni minimo gesto, nelle acque del lago è chiara allegoria dell'utopia realista di un'arte come riproduzione fedele e diretta della realtà, (condensata nel sogno della 'casa di vetro', del *panopticon* in cui tutto è visibile e dunque riproducibile[7], esattamente come la città di Valdrada si ritrova tutta nel suo doppio speculare). Non a caso l'immagine dello specchio o dello schermo di vetro, come ricorda Federico Bertoni, è una delle più diffuse nella teoria ottocentesca, a cominciare da Zola che parla più volte dell'opera d'arte come di uno «schermo trasparente», di una lastra di vetro sottile che «nega la sua stessa esistenza», «così perfettamente trasparente che le immagini la attraversino e vi si riproducano» (Bertoni 2007: 95). Ma si tratta appunto di un'utopia, quasi di una mistificazione. In primo luogo perché per quanto sottile e trasparente possa essere la lastra non può mai scomparire del tutto, pena la scomparsa dell'opera d'arte stessa, perché lo spazio della letteratura è esattamente in quello spessore:

---

[7] Per uno studio approfondito e completo delle teorie naturaliste in questa chiave e con particolare attenzione alle implicazioni metaforiche delle immagini citate cfr. Pierluigi Pellini 2004.

> Il paradosso supremo del realismo è che la sua perfetta realizzazione coincide con la negazione dell'opera d'arte. Quello schermo c'è, non può non esserci; e la sua presenza, il suo spessore, la sua innegabile e sempre visibile materialità è alle radici di quella strana magia del linguaggio chiamata letteratura. […] La pura trasparenza oltre che un'utopia è una categoria instabile e reversibile: nemmeno il testo più neutro e oggettivo può sfuggire a dinamiche di opacizzazione, nel momento in cui l'autore o il lettore spostano l'attenzione sul piano espressivo e il medium linguistico torna a manifestarsi nella sua densità significante, nella sua materialità di suoni e grafemi, finendo di fatto per bloccare (o sospendere) il circuito referenziale. (*Ibid.*: 96)

Ma anche a prescindere da questa aporia di base, non è detto che la trasparenza dello specchio sia direttamente proporzionale alla fedeltà della rappresentazione. L'immagine di Valdrada riprodotta nelle acque del lago distorce e tradisce l'essenza della Valdrada reale, perché nulla è simmetrico, ma tutto è contrario, si ritrova capovolto e invertito, non solo a livello meramente fisico – destra/sinistra, basso/alto – ma anche, ovviamente, in senso più profondo: ciò che è più importante nella prima può essere privo di significato nella seconda, ciò che appare buono e giusto nell'una può al contrario diventare malvagio e ingiusto nell'altra, e viceversa. Non si tratta di un paradosso geometrico fine a se stesso, ma di una avvertenza essenziale: non è detto che riprodurre nella maniera più fedele possibile significhi svelare l'essenza delle cose, perché può essere vero proprio il contrario. Per tentare di cogliere l'essenza di Valdrada, l'immagine riprodotta minuziosamente nelle acque del lago è forse la più lontana e superflua. L'utopia realista della letteratura-specchio, oltre a essere improponibile, è ingannevole, perché pretende di arrivare a conoscere l'essenza delle cose attraverso la loro superficie, dimenticando che la realtà non è mai quella che appare. L'immagine più falsa della città di Valdrada è proprio quella che sembra riprodurla più fedelmente nelle acque del lago. Del resto proprio la denuncia dell'insufficienza del canone mimetico chiude la grande stagione del realismo ottocentesco:

Pirandello pur ribadendo fino alla fine la sua ammirazione e il suo debito nei confronti del magistero verghiano sottolinea che il fatto in sé (quei 'fatti' oggettivi tanto inseguiti nel corso del secolo precedente) non significa nulla, è un sacco vuoto che non si regge, non è dotato di un senso autonomo universalmente valido: l'umorismo non è che una tecnica di scomposizione e di sistematica messa in discussione di ciò che si vede, per tentare di cogliere il lato più oscuro e nascosto della realtà (o quanto meno di farne vedere la complessità e l'indecifrabilità). Non si tratta di una fuga o di una rinuncia, perché la vera opposizione è sempre quella tra chi vuole essere scrittore di cose (come Verga) e chi è invece scrittore di parole (come d'Annunzio). Solo in una considerazione superficiale la riproduzione pura e semplice può essere identificata come via esclusiva e privilegiata per accedere alla rappresentazione del reale, perché, come ricorda Bertoni, persino un autore fantastico e visionario come Hoffmann ci ricorda che esistono mille chiavi per aprire la porta della *mimesis*, che è impossibile tracciare con chiarezza i confini del visibile e distinguere tra «occhio fisico e occhio interiore» (Bertoni 2007: 16).

Ma se Valdrada ci ammonisce ricordando che l'immagine rispecchiata allontana dall'essenza della città invece di rivelarla, la città di Fillide mostra un'altra possibilità di guardare. La città si presenta al forestiero che la guarda per la prima volta nella sua straordinaria varietà e ricchezza di dettagli e l'infinità delle cose da vedere sembra travolgere la possibilità di coglierle tutte, lasciando nell'animo di chi parte il rimpianto per non essere riuscito che a sfiorare l'essenza della città. Agli occhi di chi invece si ferma a vivere a Fillide la città sbiadisce e scompare:

> Ti accade invece di fermarti a Fillide e passarvi il resto dei tuoi giorni. Presto la città sbiadisce ai tuoi occhi, si cancellano i rosoni, le statue sulle mensole, le cupole, Come tutti gli abitanti di Fillide, segui linee a zigzag da una via all'altra, distingui zone di sole e zone d'ombra, qua una porta, là una scala, una panca dove puoi posare il cesto, una cunetta dove il piede inciampa se non ci badi. Tutto il resto della città è invisibile. Fillide è uno spazio vuoto in

> cui si tracciano percorsi tra punti sospesi nel vuoto, la via più breve per raggiungere la tenda di quel mercante evitando lo sportello di quel creditore. […] milioni di occhi si alzano su finestre ponti capperi ed è come se scorressero su una pagina bianca. Molte sono le città come Fillide che si sottraggono agli sguardi tranne che se le cogli di sorpresa. (Calvino 1993: 91)

La città scompare agli occhi di chi la vede tutti i giorni, diventa una pagina bianca percorsa da tragitti necessari e dunque irrilevanti, perché solo lo sguardo straniante riesce a coglierne l'essenza. Come ha scritto recentemente Siti, «il realismo non è la storia di un rispecchiamento piatto e subalterno, ma di uno svelamento impossibile»:

> Il realismo, per come la vedo io, è l'antiabitudine: è il leggero strappo, il particolare inaspettato, che apre uno squarcio nella nostra stereotipia mentale […]. Realismo è quella postura verbale o iconica (talvolta casuale, talvolta ottenuta a forza di tecnica) che coglie impreparata la realtà o ci coglie impreparati di fronte alla realtà; la nostra enciclopedia percettiva non fa in tempo ad accorrere per normalizzare, come secondo gli stilnovisti gli spiriti non fanno in tempo ad accorrere in difesa del cuore all'apparire improvviso della donna amata. Il realismo è una forma di innamoramento. (Siti 2013: 9)

Il realismo nasce dallo straniamento: dalla capacità di guardare la realtà con occhi diversi, così da cogliere tutto ciò che lo sguardo ordinario e abitudinario non è più in grado di cogliere: la città si rivela solo allo sguardo di chi la osserva di sorpresa, mentre scompare per chi la vede tutti i giorni e non la percepisce più se non come una mappa bianca e vuota. La rappresentazione è sempre frutto di una inesausta battaglia con la materia (basta un soffio, una minima caduta di tensione, e tutto crolla), fatta di sperimentazioni progressive, di costanti rotture del codice: un inseguimento infinito che ricorre ad artifici sempre più sofisticati e illusionistici per cogliere zone sempre più nascoste e proibite della realtà (*ibid*.: 22). Perché ogni innovazione

col tempo diventa maniera e perde la sua forza conoscitiva, deve essere rimpiazzata e sostituita: tutto il contrario della «cantilena che nei secoli si è ripetuta del realismo come *copia* del reale e dell'artista mimetico come scimmia della natura» *(ibid*.: 13): non a caso Siti sostiene che la metafora dello specchio («uno strano specchio, costruito senza vetro e senza pellicola argentata. Con materiali del tutto inadatti allo scopo»[8]) è uno dei più clamorosi equivoci della riflessione letteraria. Attraverso l'immagine doppia di Valdrada e di Fillide Calvino mette così in evidenza uno snodo teorico fondamentale: la necessità di considerare il realismo non solo e non tanto un tentativo di riproduzione fotografica della realtà, bensì come un'incessante e complessa attività ermeneutica e conoscitiva, che può assumere forme e modalità estremamente diverse ma è sempre e comunque «rivelazione» (Bertoni 2007: 357-364). La complessa allegoria delle *Città invisibili*, lungi dall'essere una fuga dello scrittore dalla realtà, ne riconferma ancora una volta l'impegno a sfidare il labirinto, qualunque sia la sua veste, ribadendo che il primo dovere dello scrittore consiste proprio nel riconoscerne la forma. Se è vero che gli abitanti di Bauci (altra città della sezione dedicata agli «occhi») si sono rifugiati tra gli alberi come il più celebre barone rampante, in segno di rispetto e amore nei confronti del mondo, è anche vero che a differenza di Cosimo Piovasco di Rondò hanno rinunciato a qualsiasi forma di relazione con la realtà sottostante e si limitano a contemplare affascinati la loro assenza. Allo stesso modo Kublai Kan sarebbe pronto ad arrendersi davanti all'impossibilità di dare al labirinto una forma riconoscibile e di utilizzare i consueti strumenti di decodifica e interpretazione, ormai inadeguati. Marco Polo al contrario lo invita a proseguire la lotta, cercando le armi più adatte per farlo. Il mondo postmoderno è lì e bisogna accettare ancora una volta di 'sporcarsi le mani', perché se ogni tentativo di rispecchiamento si tramuta in una falsificazione, anche guardare da lontano potrebbe essere ormai solo un modo per eludere il confronto e rifugiarsi in uno sterile esilio. La città si rivela solo allo sguardo che la coglie di sorpresa al di fuori di ogni stereotipata aspettativa (Fillide) e

[8] Siti 2013: 13

prende dallo sguardo la sua forma. Non è una banale apologia del 'tutto è relativo', ma un ricordare che la forma della città dipende sempre anche da noi, è frutto di una responsabilità e di una scelta individuale:

> è l'umore di chi guarda che dà alla città di Zemrude la sua forma. Se ci passi fischiettando, a naso librato dietro al fischio, la conoscerai di sotto in su: davanzali, tende che sventolano, zampilli. Se ci cammini col mento sul petto, con le unghie ficcate nelle palme, i tuoi sguardi s'impiglieranno raso terra, nei rigagnoli, i tombini, le resche di pesce, la cartaccia. (Calvino 1993: 66)

Terzo: dire la verità o raccontare bugie

> Le tue città non esistono. Forse non sono mai esistite. Per certo non esisteranno più. Perché ti trastulli con favole consolanti? So bene che il mio impero marcisce come un cadavere nella palude, il cui contagio appesta tanto i corvi che lo beccano quanto i bambù che crescono concimati dal suo liquame. Perché non mi parli di questo? Perché menti all'imperatore dei tartari, straniero? (Calvino 1993: 59)

Come abbiamo visto Kublai Kan assegna fin dall'inizio al racconto di Marco Polo un valore eccezionale, perché è l'unico in grado di sfuggire al morso distruttivo delle termiti. Ma questo privilegio si accompagna a un dubbio di fondo che emerge sempre più chiaramente: Marco Polo mente o dice la verità? Parla di qualcosa che esiste davvero o si trastulla con favole consolanti? In maniera inevitabile la riflessione sui modi in cui la realtà può essere guardata e rappresentata si sovrappone alla dicotomia verità/menzogna: come si fa a sapere se un racconto è vero, fedele alla realtà? E in che senso un

racconto può dire la verità? Il dubbio di Kublai sulla veridicità dei racconti di Marco Polo trascende dunque i rapporti tra i due personaggi e presuppone una riflessione teorica di carattere ben più generale sullo statuto della *fiction* rispetto al paradigma verità/menzogna. Estremizzando i termini della questione, possiamo dire che da una parte c'è la tendenza a considerare la creazione letteraria in quanto tale come bugia, dall'altra il tentativo di distinguere tra racconti che dicono la verità e racconti che mentono. La considerazione del racconto come menzogna ha il suo atto fondativo nella condanna platonica della *mimesis*: l'arte non solo non ha nulla a che vedere con la realtà e non ha alcuna funzione conoscitiva, ma sconfina necessariamente nella magia e nell'inganno, proprio perché cerca di presentare illusionisticamente come veri elementi che non lo sono affatto: «la *mimesis* viene scomunicata *proprio perché* non rappresenta la realtà, perché ne offre soltanto un'immagine, un simulacro, una parvenza illusoria e insidiosamente molteplice, duplicata in una fantasmagoria di riflessi» (Bertoni 2007: 46). Se la *mimesis* è costituzionalmente ingannevole e dunque menzognera, può facilmente diventare consapevole mistificazione: il racconto può far credere ciò che vuole, inventare eroi o trasformare eroi in vigliacchi e viceversa (ipotesi che già che nella riflessione ariostesca arriva a toccare persino la narrazione sacra dei Vangeli[9]). Il più grande bugiardo è

[9] Nel guidare Astolfo sulla luna Giovanni Evangelista esalta la funzione eternatrice della poesia che però è anche e sempre mistificazione. Solo i poeti possono sottrarre il ricordo degli uomini illustri all'oblio, decretandone la fama eterna e l'immortalità. Non conta l'oggettività dei fatti, ma il modo in cui vengono raccontati: «Non fu sì santo né benigno Augusto / come la tuba di Virgilio suona. / L'aver avuto in poesia buon gusto / la proscrizion iniqua gli perdona / Nessun sapria se Neron fosse ingiusto, / né sua fama saria forse men buona, / avesse avuto terra e ciel nimici, / se gli scrittor sapea tenersi amici». Alla legge non sfugge nemmeno l'Evangelista, ricompensato come meglio non si potrebbe dal suo potente committente: «non ti maravigliar ch'io n'abbia ambascia, / e se di ciò diffusamente io dico. / Gli scrittori amo, e fo il debito mio; / ch'al vostro mondo fui scrittore anch'io. / E sopra tutti gli altri io feci acquisto / che non mi può levar tempo né morte: e ben convenne

sempre il narratore, a prescindere da quello che racconta e a prescindere dalla messa in scena di personaggi che mentono, proprio nella sua pretesa di 'letteraturizzare' la realtà[10]. Non a caso la ricognizione di Mario Lavagetto sulla bugia in letteratura si chiude sull'immagine della zucca che nel *Baldus* di Folengo attende tutti i poeti, a ognuno dei quali è assegnato un terribile barbiere che «né smette mai ora di scalzare i denti con i suoi ferri tremendi, ora di strapparli con le sue tenaglie, per cui senti infinite grida che salgono insieme al cielo senza che questo lavoro sia mai intermesso. Quante sono le bugie che essi hanno dette ogni giorno, tanti sono i denti che ogni giorno debbono perdere». Né sono previste eccezioni: «è opportuno che io rimanga qui perché anch'io sono poeta»[11].

Contrapposta a questa condanna aprioristica scorre l'ossessione opposta e speculare di distinguere tra racconti che ingannano (dichiarandolo più o meno palesemente) e racconti che si dichiarano veritieri e adducono complesse strategie di autenticazione per sostenere la loro veridicità: una sorta di «esigenza metastorica in chi si dedica al folle compito di dare senso al mondo con le parole» che serve a «smarcarsi dalla letteratura come giochino autoreferenziale» (Siti 2013: 32, 36). L'accanita polemica sette-ottocentesca tra i sostenitori del *novel*e quelli del *romance* è uno dei momenti cruciali nella definizione di questa polarità (racconti veri / racconti falsi):

> Contro il diluvio stereotipico dei "romances", il nuovo (e più realistico) genere del "novel" esordisce attestando la propria verità contro ogni verosimiglianza letteraria: le cose che raccontiamo sono vere proprio perché non appaiono verosimili. Realismo e verosimiglianza, in ultima analisi, si scoprono rivali. "Questo non è un romanzo" è il Leitmotiv dei romanzi dell'epoca;

---

al mio lodato Cristo / rendermi guidardon di sì gran sorte» (Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, XXXV, 26 e 28-29).

[10]Cfr Mario Lavagetto a proposito di Svevo (Lavagetto1992: 230).

[11] Il brano del *Baldus* (libro venticinquesimo) è tratto dall'edizione Einaudi, citata da Lavagetto (*ibid.*: 322-323).

> "se questo fosse un romanzo, ora dovrebbe accadere la tal cosa, ma visto che non lo è accade tutt'altro". […] Il gioco comincia con la mossa più semplice: quello che sto narrando è vero e posso provarlo – o perché l'ho vissuto io personalmente, o perché ho documenti che lo certificano. I romanzi si riempiono di lettere, vecchie pergamene, articoli di giornale; si fanno nomi di persone realmente esistenti, o di luoghi reali che siamo familiari ai lettori. (*Ibid.*: 37)

Ma molto facilmente quest'ansia di autenticazione si trasforma in un delirio autoreferenziale, tanto più accentuato quanto più si sgretola la certezza della consistenza oggettiva della realtà rappresentata, cosicché la «gibigianna delle menzogne può essere un corridoio di specchi senza fine»: «questo non è un romanzo, anzi no, questo è un romanzo però ve lo dico per farvi subodorare il contrario. Più una cosa ve la farò sembrare vera, più potete stare sicuri che è falsa; il che non toglie che alcuni fatti che io stesso denuncio come falsi siano invece disperatamente veri. Io mento, ma non credetemi quando vi dico che mento» (*ibid.*: 37). Questa «gibigianna» ha ovviamente un suo preciso percorso storico. Nel corso del Novecento, come ricorda Zigmut Bauman, la vocazione della finzione artistica è stata prevalentemente quella di servire da «contraltare alla cultura scientifico-tecnologica della modernità»: in un mondo dominato dal tentativo di cancellare tutto ciò che è contingente, diverso o inesplicabile, la creazione artistica è stata «un'incessante lezione di convivenza con l'ambivalenza e il mistero, una prova generale di tolleranza e di libertà di spirito verso i fenomeni inclassificabili e ribelli, non pienamente determinati, non del tutto comprensibili e prevedibili», rinnovando di volta in volta l'invito a «riconciliarsi con la contingenza della vita e la polifonia delle verità» (Bauman 2002: 148). Al contrario, nella società postmoderna il rapporto si è invertito: secondo Umberto Eco leggiamo romanzi «perché essi ci danno la sensazione confortevole di vivere in un mondo dove la nozione di verità non può essere messa in discussione, mentre il mondo reale sembra un luogo ben più insidioso» (Eco 1994: 111).. Quanto più il mondo reale è dominato dall'ansia di verità assolute,

tanto più la *fiction* irride qualsiasi pretesa di assoluto; viceversa, nel momento in cui le certezze si sgretolano sono le narrazioni che cercano di conferire un senso al caos informe dell'esistenza. Mentre la grande arte novecentesca serviva a mettere in discussione le leggi del mondo e a esprimere 'il disagio della civiltà', nel mondo postmoderno le sofferenze e le ansie nascono dall'eccesso di libertà e indeterminazione:

> Servendoci del linguaggio heideggeriano, potremmo dire che l'aspetto più specificamente postmoderno dell'oblio dell'essere si esprime non tanto nel nascondere la verità dell'essere sotto la falsità delle esistenze, quanto nell'offuscare e smussare il confine tra vero e falso all'interno delle esistenze e nel negare il bisogno di dare senso e sostanza alle cose. Come prima, anche oggi il destino dell'arte è quella di contrapporsi alla vita e, opponendovisi, di compensare le deprivazioni causate dalla realtà […] Ma l'operazione si è invertita. È l'arte che cerca di rintracciare la verità dell'essere. Un compito che la finzione artistica può assolvere mettendo in mostra appunto ciò che la realtà simulante e simulata tiene nascosto: i meccanismi che eliminano dall'ordine del giorno la distinzione tra vero e falso rendendo la ricerca di senso un'attività inutile, irrilevante, improduttiva e sempre meno attraente. In un mondo imbevuto di ironia, tocca all'arte mantenersi seria e difendere la dignità della serietà contro un mondo che ne ha fatto oggetto di scherno. (Bauman: 155-156)

Kublai Kan, spinto dal bisogno quasi ossessivo di dare senso e sostanza alle cose, si interroga senza tregua sulla verità/falsità del racconto di Marco Polo, inseguendo disperatamente «la verità dell'essere sotto la falsità delle esistenze». All'inizio Kublai, accecato dal suo consueto totalitarismo ideologico, crede che sia possibile arrivare a una distinzione univoca: vero è il racconto che corrisponde alle cose, falso al contrario quello che non corrisponde alle cose; ma Marco Polo gli insegna ancora una volta a fare i conti con la complessità. Se le città e gli occhi propongono una fenomenologia dello sguardo e dell'arte come *riproduzione* del reale, la terza delle sezioni in cui sono suddivise le città, dopo la 'memoria' e il 'desiderio' è dedicata

appunto ai «segni»[12]. Come ricorda Tamara, la prima della sezione, ogni città è un sistema di segni e per conoscerla e descriverla bisogna in primo luogo imparare a decifrare i segni che la rappresentano, perché il rapporto tra i segni e le cose varia di volta in volta, è sempre arbitrario, frutto di una convenzione condivisa e non di una necessità sostanziale. Per questo nella città di Ipazia il nitrire dei cavalli nella stalla prelude al piacere amoroso, i condannati si trovano nel palazzo dalle cupole più splendide, i sapienti siedono tra i giochi infantili, mentre le biblioteche sono occupate dai fumatori di oppio. Proprio perché stabilita per convenzione, la corrispondenza tra i segni e le cose è sempre precaria e reversibile: le stesse parole possono indicare cose diverse o non indicare più, da un momento all'altro, le cose che prima indicavano. Anche se da sempre il pinnacolo più alto segnala a Ipazia il posto da cui partono le navi, potrebbe anche arrivare il giorno in cui non sarà così e il viaggiatore aspetterà invano la nave destinata a portarlo via dalla città, perché i segni mentono: «non c'è linguaggio senza inganno». Subito dopo la città di Olivia procede verso una acquisizione ulteriore: la menzogna del linguaggio riproduce la menzogna delle cose, l'inganno è nella realtà, non nelle parole che si usano per decodificarla. L'essenza di Olivia è il contrario di quella che l'apparenza promette, e la parte della città che sembra la peggiore è in realtà quella migliore: «la menzogna non è nel discorso, è nelle cose». Per avere ancora un senso il racconto deve dunque abbandonare ogni fiducia ingenua nella esistenza di una corrispondenza univoca tra le parole e le cose e imparare ad agire d'astuzia (Fortini aveva detto poco tempo prima che bisogna avvelenare i pozzi, cambiare le carte in tavola, essere astuti come le colombe e candidi come le volpi)[13]. Solo così, forse, si può tentare di cogliere una parvenza di autenticità nel dominio assoluto dell'inautentico:

---

[12] È evidente in questa sezione il debito nei confronti della semiologia e dello strutturalismo, in particolare attraverso la mediazione delle opere di Umberto Eco, che proprio in quegli anni si dedica alla sintesi e alla divulgazione dei principali autori francesi e americani.

[13] Fortini1964.

> se devo spiegarti come lo spirito di Olivia tenda a una vita libera e a una civiltà sopraffina, ti parlerò di dame che navigano cantando la notte su canoe illuminate tra le rive d'un verde estuario; ma è soltanto per ricordarti che nei sobborghi dove sbarcano ogni sera uomini e donne come file di sonnambuli, c'è sempre chi nel buio scoppia a ridere, dà la stura agli scherzi e ai sarcasmi. La menzogna non è nel discorso, è nelle cose. (Calvino 1993: 62)

Marco Polo non solo cerca di mostrare a Kublai il relativismo intrinseco di ogni sguardo e di ogni rappresentazione, ma lo propone anche come l'unico strumento in grado di cogliere un barlume di autenticità, demistificando qualsiasi pretesa di verità e certezza assoluta. In contrasto con quella che sarà la declinazione più ludica e autoreferenziale della prassi postmoderna, Calvino individua nella tensione dialettica tra Marco Polo e Kublai Kan il tentativo di trovare una via per dare ancora un senso al racconto e alle cose. Kublai Kan si ostina a guardare il mondo sulla base di certezze ormai decadute e nella sua ansia di catalogare e distinguere bianco e nero, bene e male, vero e falso rischia di perdere la partita una volta per sempre, di arrendersi allo sfacelo rinunciando a tracciarne una mappa – vale a dire rinunciando al racconto. Marco Polo sa invece che qualsiasi racconto è menzognero, perché sono le cose stesse a mentire, ma non per questo si arrende, anzi: fa dell'incertezza, della molteplicità, del relativismo la sua forza. I disastri dell'era moderna hanno mostrato il lato più oscuro delle verità che pretendevano di essere assolute, hanno rivelato con drammatica evidenza che la verità è un concetto agonistico «legato alla lotta per la conquista e il mantenimento del potere» (Bauman 2002: 140). Ma se nel corso del Novecento la letteratura non ha fatto altro che offrire antidoti per contrastare questo tipo di verità, nella società postmoderna i rapporti si sono invertiti, ed è il racconto che «offre asilo alla verità bandita dal regno del reale», offrendo «impagabili servizi ai solitari, spesso confusi e smarriti interpreti di sensi e significati» *(ibid.*: 156). Si tratta però di una verità ben diversa,

che non ha alcuna aspirazione totalitaria ma è pienamente consapevole della sua contingenza e della sua relatività:

> Rinsavite dopo le amare esperienze dell'avventura moderna, pienamente consapevoli della propria contingenza (e quindi libere dall'eredità dell'orgoglio che le rendeva strumento della moderna spinta totalitaria), non più aspiranti al monopolio come sola forma soddisfacente di realizzazione e senza più vedere nel generale consenso la misura e la conferma definitiva del proprio valore, le verità nate in seno alla finzione artistica possono (possono, non devono) colmare il vuoto lasciato nell'esistenza umana da quella realtà che fa tutto il possibile per rendere se stessa un mistero impenetrabile. Più il mondo reale acquista gli attributi relegati dalla modernità al dominio dell'arte, più la finzione artistica si trasforma in un rifugio (o più esattamente, in una fabbrica) di verità. Solo che a differenza dalla verità che doveva venire portata dalla scienza, questa verità dell'arte nasce direttamente in compagnia di altre verità e lo sa fin dall'inizio. Non si tratta della verità in favore della quale spezzano lance gli asceti teorici del vero. La verità dell'arte non garantisce niente; anzi soffre di un'insufficienza di vis polemica, non vanta procure sovrumane, è incapace di dimostrare la propria superiorità e meno che mai la propria esclusività. *(Ibid.*: 155).

Secondo uno schema caro a Calvino e risalente alla più antica tradizione orientale, dalle *Mille e una notte* in poi, i singoli racconti (in questo caso le descrizioni di città) si incaricano di correggere e orientare la storia della cornice e di costruire una possibilità di vita laddove sembrava non essercene alcuna. Come Sharazade notte dopo notte insegna al sultano a riconciliarsi con la vita e con l'amore, così Marco Polo cerca di educare il Kan a un modo diverso di vedere e di rappresentare la realtà, ma ostinandosi comunque a interpretare i segni e a cercare significati. Se la menzogna è nelle cose, il racconto non può fare altro che attraversare quella menzogna per tentare di rintracciare barlumi di verità e di senso: il che è ben diverso dal sostenere che tutto è finzione.

Quarto: rappresentare o costruire universi

> Il gran Kan cercava d'immedesimarsi nel gioco; ma adesso era il perché del gioco a sfuggirgli. Il fine di ogni partita è una vincita o una perdita: ma di cosa? Qual era la vera posta? Allo scacco matto, sotto il piede del re sbalzato via dalla mano del vincitore, resta il nulla: un quadrato nero o bianco. A forza di scorporare le sue conquiste per ridurle all'essenza, Kublai era arrivato all'operazione estrema: la conquista definitiva, di cui i multiformi tesori dell'impero non erano che involucri illusori, si riduceva a un tassello di legno piallato. Allora Marco Polo parlò: la tua scacchiera, sire, è un intarsio di due legni: ebano e acero. Il tassello sul quale si fissa il tuo sguardo illuminato fu tagliato in uno strato del tronco che crebbe in un anno di siccità: vedi come si dispongono le fibre? Qui si scorge un nodo appena accennato: una gemma tentò di spuntare in un giorno di primavera precoce, ma la brina della notte l'obbligò a desistere […] La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergevano Kublai; già Polo era venuto a parlare dei boschi d'ebano, delle zattere di tronchi che discendevano i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre... (Calvino 1993: 133-134)

Il brano, che chiude la penultima sezione delle *Città invisibili*, segna il trionfo definitivo di Marco, ratificato nell'ultimo capitolo dalla rassegna delle utopie e delle distopie della tradizione. A forza di scorporare le cose per cercare verità assolute Kublai si trova davanti a un tassello nero di legno che resiste a qualsiasi tentativo di interpretazione e sfugge a ogni possibile significazione: il nulla.Messo di fronte a questo buco nero che rischierebbe di ingoiare tutto, Marco Polo riesce a trovare una via di scampo perché non si ferma alla constatazione del nulla, ma crea attraverso il racconto stesso una realtà che prima non esisteva, riempiendo con una quantità di cose (gemme, boschi, zattere, fiume, approdi, donne) quello che era solo un pezzetto di legno «liscio e vuoto». In questo modo Marco Polo realizza

letteralmente l'idea della fiction come invenzione di un mondo parallelo e alternativo: non cerca più di riprodurre una realtà esterna, ma crea da sé il suo universo. Nel gesto di Marco Polo il racconto si realizza come *eterocosmo* o *alter mundus*, sulla linea di quella teoria che parte nel Settecento dall'ontologia dei mondi possibili di Leibniz e «ha trovato nuovi, più sofisticati tentativi di integrazione nella seconda metà del Novecento, tra filosofia analitica e semantica narrativa, logica modale e teoria della finzione, quando la nozione logico-filosofica di "mondo possibile" (*possible world*) è stata tradotta – benché in modo parziale e approssimativo – nella nozione teorico letteraria di "mondo finzionale" (*fictional world* o anche *fictionalpossible world*)» (Bertoni2007: 101-102[14]). Per smontare le dicotomie esiziali in cui si dibatte Kublai (fittizio/non fittizio, vero/falso, reale/non reale), Marco Polo invita il Kan a seguirlo in un mondo alternativo dove queste antinomie vengono desemantizzate, svuotate dall'interno: le città invisibili sono tali perché prendono vita attraverso la narrazione, esistono (e diventano 'visibili') solo nel racconto di Polo e seguono una logica *altra*, non vincolata da alcun criterio di verosimiglianza. Per parlare ancora una volta delle città reali Calvino sceglie di inventare le sue città e di presentarle esplicitamente come tali, aggirando di peso le costrizioni relative a una concezione mimetica che rischierebbero di trasformare il racconto stesso in un esercizio onanistico e gratuito. Il viaggio attraverso le città invisibili serve a ritornare nell'inferno delle città reali (la nostra

[14] Per aspetti diversi tutta l'ultima produzione di Calvino rielabora intuizioni legate alla teoria della *fiction* come 'mondo possibile', anche se nelle pagine teoriche non si trovano riferimenti espliciti alle opere che proprio in quegli anni stavano cominciando a circolare in America e poi di riflesso in Italia, a partire dalla «semantica a mondi possibili», una corrente della logica e della filosofia contemporanea delineata da Saul Kripke (il cui primo articolo è del 1963), che si è poi estesa anche oltre i confini della logica modale, in altri campi delle scienze naturali e sociali. Per quanto riguarda la teoria letteraria i primi articoli di Walton e di Pavel sono della fine degli anni Settanta, ma per le prime sintesi bisogna arrivare a metà degli anni Ottanta (il saggio di Pavel esce in originale nel 1986, Walton nel 1990, Ryan nel 1991, Doležel nel 1998).

condizione postmoderna) riconoscendolo come tale e sperimentando nuove strategie di resistenza: non è facile retorica (come l'abuso citazionistico potrebbe indurre a credere), ma un'estrema proposta utopica (pulviscolare, appunto) che Calvino costruisce sfruttando l'intuizione della letteratura come *eterocosmo*. Se come ha osservato Attilio Scuderi non è affatto casuale che l'interesse per la teoria dei mondi possibili riprenda vigore proprio nel corso degli anni Settanta, nel momento in cui vengono a cadere altre grandi e diverse narrazioni utopiche, è altrettanto significativo che Calvino sperimenti nella sua ultima produzione, per lo meno dal *Castello dei destini incrociati* a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, le possibilità di una *fiction* che crea esplicitamente il suo mondo (che sia attraverso l'intreccio delle carte dei tarocchi o dei romanzi interrotti, poco importa). In questa prospettiva il carattere autoreferenziale e metanarrativo da sempre riconosciuto a queste opere acquista altre connotazioni: non più involuzione del racconto su se stesso o disincantata deriva ludico-combinatoria, ma estremo tentativo di proporre nelle uniche forme ritenute ancora possibili un discorso sul mondo. Così come già aveva mostrato l'abate Faria a Edmondo Dantes (Calvino 1967), l'unico modo per trovare una via di fuga ed evadere dalla fortezza di If non consiste nell'indagare minuziosamente la prigione reale, bensì nel creare mentalmente la prigione perfetta e usare questa immagine come termine di confronto per trovare le crepe della prigione reale. Nell'ottica di Calvino l'idea della letteratura come *alter mundus* più che rappresentare un utile strumento di rinnovamento teorico, acquista una valenza etica e euristica allo stesso tempo: superstite strumento di conoscenza per proseguire l'indagine sul mondo reale, unica via di resistenza ancora percorribile.

Per concludere: finzioni, bugie, verità e mondi possibili

Le vicende di Marco Polo e Kublai Kan ci portano al cuore del tema di questo volume: la finzione letteraria tra menzogna, verità e mondi possibili. Dopo aver sperimentato l'*impasse* di una concezione mimetica della letteratura e, parallelamente, di una distinzione

manichea tra racconti falsi e racconti veri, Marco Polo sfugge al rischio dell'annichilimento creando attraverso il suo racconto un *etero cosmo* nel quale la contrapposizione reale/non reale e falso/vero viene disinnescata alla radice. Nell'ultimo dei dialoghi che incorniciano le descrizioni, Marco Polo e Kublai Kan si perdono a scorrere il meraviglioso atlante che contiene *tutte* le città reali, possibili e immaginabili: dalle città presenti nell'impero e nei reami circonvicini a quelle sparse per i continenti (Costantinopoli, Gerusalemme, Samarcanda, Granada, Parigi, Urbino), dalle città scomparse dalla faccia della terra (Gerico, Ur, Cartagine, Troia) a quelle che ancora non esistono ma sono già previste nel sistema delle infinite forme possibili (Los Angeles, Kyoto), dalle città promesse (Utopia, Città del Sole, Armonia) a quelle minacciate negli incubi e nelle maledizioni (Enoch, Babilonia, Brave New World). Le città enumerate nell'atlante sono tutte *esistenti*, anche se in modi diversi, perché si può anche essere esistenti senza esistere, anzi «essere esistenti senza esistere è la sofisticata prerogativa comune a entità matematiche, monumenti architettonici privi di finanziamenti, emanazioni spirituali nei sistemi gnostici e personaggi d'invenzione[15]» (Pavel 1992: 47). Per quanto frammentario e discontinuo il dialogo tra Marco Polo e Kublai Kan ruota ossessivamente su questi interrogativi: che rapporto lega le città esistenti sulla carta geografica, le città che prendono vita solo attraverso il racconto e le città raccontate che pretendono di riprodurre città reali? E che senso ha continuare a descrivere città, visibili o invisibili che siano? Mentre lo

---

[15] Pavel 1992: 47. Sempre sulla stessa linea Cresswell commentando un passo dal *Circolo Pickwick* si interroga sull'esistenza dei personaggi citati: «a paragone della notevolissima ingegnosità filosofica che è stata applicata al problema di come analizzare il parlare di oggetti che non esistono, la mia soluzione è semplice al punto di essere ingenua. Dico infatti che Mr Pickwick e Mr Snodgrass e Mr Tupman e Mr Winkle esistono davvero, ma non nel mondo attuale, soltanto in un altro mondo possibile. Essi esistono nel mondo possibile in cui tutte le cose che si racconta che accadano accadono davvero» Cresswell2003: 100.

strutturalismo nella sua ossessione per la testualità aveva avallato una sorta di «moratoria sulla questione referenziale» (*ibid.*: 17), qualsiasi tentativo di rielaborare in chiave letteraria la teoria dei mondi possibili non può eludere questo nodo gordiano, che infatti torna ossessivamente in tutti gli autori[16]. Ma a prescindere dalle soluzioni di volta in volta adottate (dalle definizioni più ontologiche a quelle di natura eminentemente pragmatica), una delle conseguenze costanti è proprio la ridefinizione del discrimine, all'interno dei mondi di finzione, tra bugia e verità, tra opere realistiche e opere che non lo sono. Secondo Doležel la concezione mimetica della letteratura è una «delle operazioni più riduttive di cui sia capace la mente umana» perché restringe l'universo finzionale, vasto, aperto e affascinante al modello di un unico mondo, quello dell'esperienza umana attuale; al contrario la semantica a mondi possibili della finzionalità permette di definire in maniera completamente diversa il discrimine tra realistico e non realistico:

> Come possibili non attualizzati, tutti gli enti finzionali hanno la stessa natura ontologica. Il Napoleone di Tolstoj non è meno finzionale di Pierre Bezuchov e la Londra di Dickens non è più reale del Paese delle Meraviglie di Carroll. Una concezione mimetica che presenti le persone finzionali come una commistione di 'persone reali' e 'personaggi fittizi' dà luogo a gravi difficoltà teoriche, confusioni analitiche e una prassi critica ingenua. È ingiustificato formulare due semantiche della finzionalità, una destinata alla fiction realistica e una alla fantasia. I mondi finzionali non sono condizionati da requisiti di verosimiglianza, verità o plausibilità. Per il lettore non è più facile creare il ben documentato mondo di Zola e credervi, che immaginare gnomi e folletti. (Doležel 1999)

[16]Alcuni, come Pavel, insistono sulla natura 'logica' dei mondi d'invenzione; altri, come Walton, sulla essenza pratica del *make-believe* letterario, altri, come Currie, sui meccanismi di produzione e di ricezione (l'intenzione dell'autore e il modo in cui i lettori percepiscono l'opera).

Considerare l'universo letterario una costruzione fittizia, basata sull'invenzione di mondi alternativi volta per volta autosufficienti che instaurano complessi e ramificati rapporti con il mondo reale (luoghi, persone realmente esistite, eventi storici), non significa negare il suo contenuto di verità e il suo anelito conoscitivo rispetto al nostro mondo, quello in cui viviamo o agiamo o che rappresenta il nostro più immediato passato o il nostro possibile futuro. Si tratta però di ripensare radicalmente la nostra concezione di realismo e di mimesi, e forse di riuscire a eludere finalmente i dilemmi millenari di ascendenza platonica e aristotelica. Come ricorda Bertoni anche l'opera più lontana dall'istanza rappresentativa (un racconto fantastico per eccellenza come *Gli elisir del diavolo* di Hoffmann o *La metamorfosi* di Kafka) parla del mondo e dell'individuo nel mondo: si tratta di scegliere tra strumenti diversi, tra diverse possibilità di formalizzazione. Un racconto che ha per oggetto una famiglia di umili pescatori di un villaggio siciliano intorno a metà ottocento, il diario di un viaggio intergalattico che si svolge nel terzo o nel quarto millennio e le cronache di quanto avviene nel mondo di Narnja in un tempo imprecisato hanno ovviamente uno statuto diverso, impongono convenzioni diverse e differenti patti di credibilità, ma tutti i racconti chiedono ai loro lettori/ascoltatori la sospensione dell'incredulità e reclamano di essere creduti almeno per lo spazio ristretto del racconto stesso: neanche la più incredibile delle favole può essere narrata e ascoltata in base al presupposto «tanto non è vero niente». In alcune fasi storiche i mondi d'invenzione si propongono di riprodurre quanto più fedelmente possibile il mondo esterno, in altre il tentativo di penetrare e comprendere meglio la realtà (psichica, individuale, sociale, politica) può invece prendere la strada del meraviglioso, del fantastico, della costruzione allegorica o del gioco iperletterario. Ma tra gli uni e gli altri non c'è alcuna soluzione di continuità, perché sono sempre e comunque *universi inventati* e a cambiare è solo la convenzione proposta.

Allo stesso modo non ha senso interrogarsi sulla verità della *fiction* in riferimento a una presunta verità oggettiva: il racconto chiede

sempre di essere creduto in quanto racconto, nella sua verità relativa e artefatta (letteralmente costruita ad arte)[17]. La presunzione di verità (giuro al lettore che sto per dire tutta la verità e lo posso provare con documenti, testimonianze, e quant'altro) e parallelamente la dichiarazione della menzogna (attento lettore che non ti dico la verità ma un cumulo di bugie) variamente intrecciati tra loro appartengono comunque all'artificio del testo; leggere un testo come portatore di una verità immediata significa o che quel testo non appartiene all'universo della *fiction* o che se ne sta facendo un uso pretestuoso e strumentale[18]. Ma allora perché «la gente si prende la briga di inventare storie e raccontarsele? Perché non liquidiamo in quattro e quattr'otto *Anna Karenina* e *La Grande Jatte* e*Amleto* quali mera finzione e in quanto tali privi di rilievo per le nostre vite nel mondo reale?» (Walton2011: 227). Come ricorda Siti, la storia fittizia risponde a un bisogno innato di significazione che non può essere soddisfatto dalle storie vere:

---

[17] «L'autore vuole che noi facciamo finta di credere al testo (o meglio alle proposizioni che lo costituiscono) e vuole che noi facciamo questo attraverso il riconoscimento di questa stessa intenzione. L'autore può aspettarsi che la sua intenzione sia riconosciuta in vari modi: dal modo in cui scrive, dalla natura della sua storia, o semplicemente perché sa che il suo lavoro verrà propagandato e venduto come un'opera di finzione» Currie 2003: 75.

[18] La caratteristica essenziale che permette di distinguere la *fiction* dalla *non fiction* secondo Walton è proprio la destinazione d'uso: le opere di finzione sono concepite come strumenti di supporto per giochi di far finta (anche se a volte la destinazione d'uso può cambiare, e possiamo cominciare a leggere come d'invenzione opere che inizialmente non erano affatto concepite come tali). In maniera analoga Currie: «Le opere di finzione sono il prodotto di un atto comunicativo, l'autore tenta di suscitare una certa reazione nel suo pubblico; la reazione desiderata è che il pubblico faccia finta di credere la storia raccontata dall'autore. Il lettore dell'opera di finzione è invitato dall'autore a impegnarsi in un gioco di far finta, e la struttura del gioco è in parte dettata dal testo dell'opera dell'autore» *Ibid.*: 268.

> Perché avendo a disposizione millenni di storia e decenni di cronaca, un narratore sente il bisogno di inventarsi una storia in più, una storia che non è mai accaduta ma sarebbe potuta accadere? Perché questa storia fittizia per qualche causa oscura, è più esemplare delle storie vere, contiene più significati in un rapporto più coerente e armonioso; perché può ammaestrare e far capire cose che giacciono nell'inconscio personale e collettivo; perché la realtà così alterata è più buffa, o più tragica, o più commovente di quanto la realtà nuda e cruda non sia mai stata. La narrazione fittizia ci offre un cosmo e non un caos, una realtà *controllabile e finita*, un facsimile di realtà commisurato a quegli dèi minori che crediamo di essere nei nostri deliri di onnipotenza. (Siti 2013: 26-27)

C'è un aneddoto straordinariamente efficace inventato da Nabokov e poi ripreso e citato in maniera compulsiva (ivi compreso questo stesso testo), sull'origine e sull'essenza della letteratura. Secondo questo aneddoto nella notte dei tempi la letteratura non è nata quando un ragazzo è arrivato gridando al lupo con un gran lupo grigio alle calcagna, ma quando dietro di lui non c'era nessun lupo: «non ha molta importanza che il poverino, per aver mentito troppo spesso, sia stato alla fine divorato da un lupo. L'importante è che tra il lupo del grande prato e il lupo della grande frottola c'è un magico intermediario: questo intermediario, questo prisma, è l'arte della letteratura». La letteratura nasce quando il ragazzo arriva gridando al lupo e nessun lupo lo insegue, dando vita così attraverso la narrazione a un mondo fittizio popolato di lupi che non ci sono in carne e ossa, che però chiede di essere creduto *come se* i lupi di cui parla fossero veri e presenti. Esiste comunque un rapporto necessario e costitutivo tra il mondo dei lupi veri e il mondo dei lupi 'inventati' (anche quando non si tratta più di un lupo ma di un orco, di una divinità crudele, di una creatura mostruosa proveniente da un altro pianeta o di un lupo travestito da seducente imbonitore), ed è proprio questo rapporto il fulcro su cui deve necessariamente incardinarsi ogni tentativo di capire

il perché della letteratura: il ragazzo si sarà divertito a spaventare con una menzogna i suoi uditori, ma per farlo ha messo in campo una possibilità che rimanda a un pericolo reale, perché al di fuori del racconto i lupi esistono e sono sempre pronti ad aggredire; il racconto esorcizza la paura trasformandola in divertimento, ma allo stesso tempo trasmette un contenuto di verità che riguarda il mondo reale. Se ci convinciamo che i lupi non esistono e che il racconto parla di lupi immaginari che non incontreremo mai nella vita reale, allora è tutto inutile e il racconto diventa una forma di divertimento usa e getta al pari di un giro di videogame. Può essere banale o scontato, può diventare sempre più marginale, ma il senso che ancora possiamo dare al nostro desiderio di ascoltare racconti continua a essere tutto lì. Il lupo della grande frottola continua a parlarci del lupo che c'è nel grande prato e può aiutarci a riconoscerlo e ad affrontarlo, anche semplicemente mostrando che è ancora lì che aspetta, quando tutto ci vuole indurre a credere che non esistono più lupi ma solo sterminati prati tranquilli.

Bibliografia

Bauman, Zygmunt, *Il disagio della postmodernità* (2000), Milano, Mondadori, 2002.

Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.

Calvino, Italo, «Per Fourier III. Commiato. Utopia pulviscolare» (1973), *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980: 248-254.

Calvino, Italo, «Vittorini: progettazione e letteratura» (1967), *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980: 127-149.

Calvino, Italo, *Le città invisibili* (1972), Milano, Mondadori, 1993.

Calvino, Italo, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988.

Calvino, Italo, *Palomar* (1983), Milano, Mondadori, 1994.

Calvino, Italo, *Ti con Zero*, Torino, Einaudi, 1967.

Cresswell, Max J., *Semantical Essays* (1988), trad. it. di Alessandro Zucchi, *Letture di semiotica* 2002-2003, www.supercomlab.it, 2003.

Currie, George, *The nature of Fiction*, (1990), trad. it Alessandro Zucchi, *Letture di semiotica* 2002-2003, www.supercomlab.it, 2003.

Doležel, Lubomir, *Fiction e mondi possibili* (1998), Milano, Bompiani, 1999.

Donnarumma, Raffaele, *Ipermodernità*, Bologna, Il Mulino, 2014.

Eco, Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.

Fortini, Franco, *Verifica dei poteri* (1967), Milano, Il saggiatore, 2019.

Lavagetto, Mario, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.

Mazzoni, Guido, *I destini generali*, Bari, Laterza, 2015.

Pavel, Thomas G., *Mondi di invenzione* (1986), Torino, Einaudi, 1992.

Pavel, Thomas, *Mondi di invenzione* (1986), Torino, Einaudi, 1992.

Pellini, Pierluigi, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004.

Polacco, Marina, «Calvino dalle *Città del mondo* alle *Città invisibili*: viaggio, dialogo, utopia», *Rivista di letteratura italiana*, 1992.

Recalcati, Massimo (ed.), *Forme contemporanee del totalitarismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
Siti, Walter, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo edizioni, 2013.
Walton, Kendall L., *Mimesi come far finta* (1990), Mimesis, 2011.

L'autrice

Marina Polacco

Marina Polacco si è laureata e perfezionata presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Ha pubblicato numerosi saggi di letteratura italiana e comparate e dirige la rivista «Contemporanea».

marina.polacco@virgilio.it

L'articolo

Data invio: 31/05/2019
Data accettazione: 31/10/2019
Data pubblicazione: 30/11/2019

Come citare questo articolo

Polacco, Marina, "Kublai Kan, i mondi possibili e le menzogne del racconto", *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, Eds. R. Galvagno - M. Rizzarelli - M. Schilirò - A. Scuderi, *Between*, IX.18 (2019), http://www.betweenjournal.it/