



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

DALL'ALTO
a cura di Paolo Cesaretti
ottobre 2011

ELENA GRITTI

Petrarca: dall'alto e oltre il "monte Ventoso"

In interiore homine

habitat veritas

(Agostino, *De vera religione* 39,72)

"*Altissimum regionis huius*",¹ queste parole sono ad esordio della celebre epistola di Petrarca (*Familiari* IV 1) destinata al frate agostiniano Dionigi da Borgo San Sepolcro, confessore del poeta e donatore allo stesso di una copia delle *Confessioni* di sant'Agostino. È nota come "Ascesa al monte Ventoso" e viene elaborata tra il 1352 e il 1353 (Billanovich 1966: 389-401).

Subito in apertura del racconto si chiarisce una posizione, ma non l'intento. Lo scrittore si trova presso Avignone e decide, in una giornata di fine aprile, di intraprendere una scalata:

Spinto soltanto dal desiderio di visitare un luogo famoso per la sua altezza, sono oggi salito sul monte altissimo di questo paese che a buon diritto si chiama Monte Ventoso.

Intende forse proporre un'attenta descrizione estetica oppure cerca di invitare eventuali futuri lettori ad un gioco allegorico di immaginazione, numerose pagine di critica letteraria hanno di-

¹ Nella trad. it. del testo presente nel primo volume dell'edizione riportata in bibliografia (Fracassetti 1863: 481-492), sono riportati in latino solo questi tre termini subito dopo l'intestazione, in posizione dedicatoria.

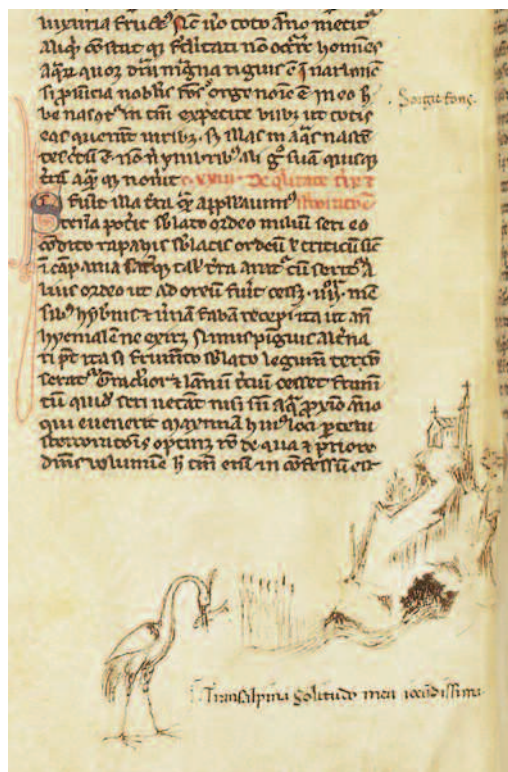


Fig. 1:
Petrarca, Paesaggio di Valchiusa disegnato da Francesco Petrarca, 1351, disegno, Parigi, Bibliothèque nationale, ms. lat. 6802.

battuto la questione (Courcelle 1963: 329-351; Billanovich 1966: 389-401; Martinelli 1977: 767-834; Güntert 2000: 143-156).

Petrarca attraverso una propria meditazione interiore, una confessione rivolta soprattutto a se stesso, una costruzione letteraria donata con raffinatezza ad un pubblico di posteri, porge comunque un chiaro invito: ascendere e, dall'alto, osservare [Fig. 1].

Ripercorriamo con l'autore la trama intrecciata e cerchiamo di cogliere il valore che potrebbe associare egli stesso alla parola "Altissimum", non soltanto prospettiva geografica, ma soprattutto distanza temporale e profondità interiore. Il termine incipitario è anche il principale epiteto di Dio. Tre sono dunque le chiavi di lettura

possibili di questo brano: Petrarca recupera l'antico, indaga in se stesso e rilegge i modelli della letteratura religiosa. Poche righe sotto la dichiarazione del proposito di salita al "monte Ventoso" il poeta scrive:

[...] rileggendo la storia di Roma, m'era nel giorno innanzi abbattuto in quel passo di Livio, ove narra che Filippo re de' Macedoni, quello stesso che mosse guerra al popolo romano, ascese sull'Emo monte altissimo della Tessaglia [...].

L'ascesa del noto sovrano è attuata per motivi militari, non certo con velleità artistico-contemplative, ma Petrarca cita consapevolmente l'esempio e probabilmente è colpito dalle parole usate da Livio (XL 21,2): "Lo aveva preso il desiderio di salire sulla vetta del monte Emo" [Fig. 2].

La salita è forse espressione di un desiderio irrazionale (*cupido* in Livio, *νόθος* in Polibio), ma Filippo dall'alto osserva uno scenario definito, probabilmente diverso da quello immaginato e, come ipotizzato dalla stessa fonte, giunto alla sommità pensa ai successivi piani di conquista:

Perché prestava fede all'opinione corrente² che si potessero vedere il Ponto e allo stesso tempo il mare Adriatico, il fiume Istro e le Alpi: trovarli distesi sotto i suoi occhi doveva non poco giovare ai suoi disegni per una guerra con Roma.

Il richiamo classicistico di Petrarca non è casuale, si inserisce certamente nel filone della "imitatio Alexandri", ma l'interesse del letterato non è rivolto al possibile scorcio visivo osservabile dalla vetta del monte Emo, egli stesso è intenzionato invece ad un recupero esplicito delle sue fonti e proseguendo nell'epistola sostiene:

² La possibile visuale dalla cima del monte Emo richiama criticamente antiche fonti geografiche: Strabone VII 313 (a sua volta in contrasto con Teopompo e Polibio) e Pomponio Mela II 17.



Fig. 2: Luigi Mayer, *Veduta dal monte Emo*, 1800 ca., acquerello, Dublino, Collezione privata.

ascese sull'Emo [...] dalla cui vetta credeva anch'egli com'altri, che veder si potessero il mare Adriatico e il Ponto Eusino: nè questo io so se vero o falso sia, chè lontanissimo è da noi quel monte, e gli scrittori non son fra loro d'accordo. Senza tutti rammentarli, il cosmografo Pomponio Mela con certezza lo afferma: Tito Livio lo nega.

Il confronto con il re macedone è solo un pretesto per giustificare la sua descrizione attraverso il sapiente richiamo di esempi antichi, infatti scrive "parvemi a giovane di privata condizione non disconvenire una fantasia che in vecchio re non fu biasimata".

Petrarca abbandona temporaneamente le testimonianze storico-militari per descrivere secondo la retorica classica, per progressiva eliminazione del falso, la scelta di un compagno che lo accompagni nell'ascensione. Tornano alla sua mente, dopo l'impegno filologico nella ricostruzione della storia romana di Livio, Cicerone e Virgilio, altrove

descritti come un padre e un fratello (*Fam.* XX, 10), ancora un incitamento alla narrazione della propria impresa con celebrazione di un passo dalle *Georgiche* (l. 145-6): "ostinato labor vince ogni prova". Entra in scena dunque il fratello Gherardo, certosino, che lo precede nella salita, affrontando arditamente l'erta. Petrarca rimane indietro e riflette sulla corporeità e il suo opposto, sale e scende in un'oscillazione storico temporale con richiami al pensiero classico e a quello cristiano. Le pause sono un mezzo per meditare sulla vita beata, per un rinnovamento spirituale che non trascura echi dalla poetica antica:

La vita che noi chiamiamo beata sta anch'essa in altissimo luogo. [...] Sta sulla cima il fine estremo, e il termine della via, ultima mèta del terreno viaggio. Là tendono tutti, ma come disse Ovidio – Poco è volere: a conseguir l'intento / Violentemente desiarlo è d'uopo.

Non troviamo ancora l'interpretazione cristiana della vita beata, sono evocati invece dal poeta i filosofi dell'antichità, in particolare Seneca (*Epistulae morales* XIV 4), per cui si consegue l'obiettivo "con la conoscenza del vero, osservando nelle azioni l'ordine, la misura, il decoro, l'innocenza e la benignità del volere, con la guida costante della ragione".

A questo punto lo stacco diviene netto, da esperienza collettiva la dimensione muta nell'individualità, l'autore rivolge l'attenzione in se stesso, ai suoi tempi e luoghi esistenziali ("E tu [...]). In rapida sequenza ritroviamo lo scrittore sulla sommità e questo è il paesaggio descritto:

Guardai: e mi vidi le nuvole sotto i piedi. E meno incredibile mi parve allora la fama dell'Ato e dell'Olimpo,³ vedendo cogli occhi miei in

³ DGRG I, s.v. *Athos*, 309 s.: Monte elevato all'estremità dell'estesa penisola che si estende da Calcedonia in Macedonia fino al mar Egeo. Sia la penisola sia il monte sono oggi denominati "Monte Santo" per il gran numero di monasteri, di cui la maggior parte fondati durante l'Impero bizantino. L'Athos è menzionato per la prima volta in Omero,

monte meno famoso ciò che di quelli aveva letto ed udito. Volsi dunque lo sguardo dove il cuore maggiormente mi piega, dal lato d'Italia, [...] vicine mi parvero le Alpi stesse nevose, sublimi, attraverso le quali, se non mente la fama,⁴ quel feroce nemico del nome di Roma spezzando coll'aceto gli scogli si aperse il passo. E sospirai, lo confesso [...] il cor mi punse desiderio ardentissimo di rivedere l'amico e la patria [...].

Ritorna la rievocazione di ascese storiche. Come quella del sovrano Filippo il Macedone esistono altre scalate per scopi strategici, il richiamo all'Athos [Fig. 3] potrebbe ricordare le descrizioni erodotee legate al re persiano Dario (Erodoto IV 85, 1-2) (Formica, Jakob 1996: 43), di cui la flotta affonda proprio di fronte a questo monte, ma ciò che è certamente noto a Petrarca è l'episodio bellico di cui è protagonista Annibale, generale cartaginese, "feroce nemico del nome di Roma".

Il lessico di Petrarca in questo caso però non accenna ad alcuna concezione ideologica, il ricordo della propria terra di origine, vista dall'alto e da lontano, è di nuovo un motivo per rievocare la propria vita intellettuale e ricercare un senso per quella futura.

"Roma"⁵ è un vocabolo fortemente evocativo sia geograficamente sia storicamente nell'opera del poeta, nelle pagine che ne descrivono la realtà urbanistica si scopre un'immagine che si presenta piuttosto come una sintesi storica, in *Familiari* VI 2 numerosi sono i cenni che esemplificano la sua erudizione.

che descrisse Era giunta sulla sua sommità nel suo volo dall'Olimpo a Lemno (*Il. XIV* 229). L'Olimpo sul confine tra la Tessaglia e la pianura di Macedonia è uno dei monti più alti della Grecia, dista novanta miglia dall'Athos ed è da sempre celebrato nelle fonti come monte degli dèi. Entrambi i luoghi sono menzionati anche in Isidoro *Etymologiae* XIV 8, 9-10.

⁴ Ancora richiamo a Livio XXI 37, 2, ma anche a Giovenale X 153 e Plinio XXIII 57/XXXIII 71. Senza trascurare l'intertestualità di Petrarca che riprende l'immagine in *Fam.* IX 13.

⁵ Petrarca si reca a Roma in quattro occasioni: nel 1337 per raggiungere Giacomo Colonna; nel 1341 su invito del Senato per l'incoronazione a poeta; nel 1343 in transito per Napoli e nel 1350 per il secondo Giubileo.



Fig. 3: Hermann David Salomon Corrodi, *Notturmo sul monte Athos*, 1881, olio su tela, Roma, Museo di Roma in Trastevere.

Con precisione ripercorre luoghi ed eventi significativi della capitale e la voce appartiene ad autori antichi e a lui vicini: "Qui la reggia d'Evandro (Livio I 5) – Qui fu il campo Marzio, e dicollati per man del Superbo caddero i papaveri" (Livio I 54) ed ecco un breve ritratto della città arcaica; "Qui la miseranda Lucrezia si trafisse col ferro (Livio I 58) – Vedi il Cimbro di Mario" (*Mirabilia Urbis Romae* 28) e troviamo riassunti episodi cruciali di età repubblicana; "Vedi la colonna di Traiano (Eusebio *Chronicorum* a. CCXXIII) – Questo è il tempio della Fortuna (Marziale VIII 65) e la Roma descritta è la maestosa città imperiale, dove presto trionfa il cristianesimo "Questo il tempio della Pace alla venuta del Signore (*Legenda aurea* VI I 1) – Qui Cristo⁶ al suo vicario che si fuggiva fecesi incontro (*Mirabilia Urbis Romae* 8).

⁶ E innumerevoli esempi ad *imitatio Christi*: Pietro innalzato sulla croce, Paolo dal capo troncato, Giovanni immerso nell'olio bollente, Agnese bruciata, Callisto lapidato.



Fig. 4: Gian Paolo Pannini, *Galleria immaginaria di vedute di Roma antica*, 1758, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre.

Viene offerto al lettore un affresco [Fig. 4], a cui forse Petrarca già allude nello sguardo verso l'Italia e senza perseguire scopi militari si può tornare alla nota ascesa e considerare altre narrazioni storiche. In una fonte da lui conosciuta, la *Storia Augusta* (*Vita di Adriano XIII*) (Bosco 1970: 194-197; Billanovich 1965: 27; 1996: 274-279), si legge:⁷

Salì sull'Etna per contemplare di lassù il sole che nasce, così dicono, con una luce variopinta, simile a quella dell'arcobaleno.

L'imperatore Adriano (117-138) sceglie di sostare sull'Etna [Fig. 5] esclusivamente per un piacere contemplativo, ma in tempi più

⁷ L'evento è ripreso dettagliatamente anche nel capolavoro di M. Yourcenar, *Memorie di Adriano*: "Questa alfine spuntò: un'immensa sciarpa d'Irìde si distese da un orizzonte all'altro; [...] fu uno dei momenti supremi della mia vita".



Fig. 5: Francesco Longo Mancini, *Teatro greco di Taormina con l'Etna sullo sfondo*, 1907, olio su tela, Roma, Galleria Nazionale d'Arte moderna.

prossimi al poeta è un'altra ancora l'ascensione che crea motivi di discussione in raffronto con la vicenda petrarchesca. Il sovrano Pietro III di Aragona (1239-1285), secondo una lettura antichizzante, così è descritto da Salimbene de Adam (*Cronica* a. 1285) per la sua impresa alpinistica, volutamente presentato come novello Alessandro:

Ai confini tra la Provenza e la Spagna si aderge un monte altissimo [Fig. 6] che dalla gente del posto è chiamato Canigou: noi diremmo Caliginoso. [...] Pietro d'Aragona destinò di salire: voleva vedere e conoscere cosa c'era in cima. Chiamò due cavalieri, suoi intimi amici che amava di cuore, ed esponeva loro la ferma intenzione. [...] Pietro che era il più gagliardo e robusto e voleva saziare l'ardore dell'anima, li confortava a non smarrirsi [...] A me pare che quella avventura di Pietro d'Aragona si possa ben accostare a quella di Alessandro.

Le similitudini con il testo di Petrarca sono notevoli, siamo spettatori di una salita di valore anche spirituale, in un contesto di recu-



Fig. 6: Pinchus Kremegne, *Canigou*, 1955, olio su tela, New York, Collezione privata.

però umanistico, l'unica inversione si intravede nell'atteggiamento del protagonista, per nulla dubbioso, anzi fin dal principio elogiato come guida autorevole dei compagni intimoriti.

In alto questo re trova un lago e vede un drago, ma nel racconto l'enfasi è posta forse sulla discesa e sul desiderio che l'episodio sia trasmesso ai posteri.

Possiamo individuare sempre un punto focale in tutte le descrizioni riportate: la vetta dei monti si offre come un palcoscenico di significato simbolico.

E nel corso della riflessione avviene la svolta, Petrarca scrive "A queste tennero dietro nuove idee, e dal pensare ai luoghi, passai a meditare sui tempi", dopo l'immaginario sguardo verso la patria, strumento per una rievocazione dell'antico, comincia l'indagine nella propria interiorità.

L'autore fornisce coordinate cronologiche e spaziali "io diceva a me stesso, si compie il decimo anno da che lasciati gli studi giovanili, tu partisti da Bologna" e menziona per la prima volta uno dei principali modelli, Agostino (*Confessioni* II 1):

Richiamare voglio alla mente le mie passate brutture, e le carnali corruzioni dell'anima mia, non perché ad esse mi senta attaccato, ma per amore del mio Dio.

Il poeta inizia ad analizzare le proprie volontà e la montagna diviene esclusivamente un simbolo,⁸ come egli stesso afferma "parvi dimentico del luogo ov'era e del perché vi fossi venuto". Il "Ventoso" nell'immaginario si trasfigura nella "Verna" (Rodney 1998), cima tra Borgo San Sepolcro e Arezzo su cui san Francesco riceve le stimmate, quanto in uno degli innumerevoli monti santi di Dio, di cui è ricco l'Antico Testamento,⁹ mete privilegiate per *theo-panie*.

Potremmo considerare la vetta più significativa: il monte Sinai [Fig. 7],¹⁰ luogo raggiunto dagli Ebrei al terzo mese dall'uscita dall'Egitto, dove il popolo acquisisce una propria etica religiosa; rappresenta nella storia biblica il contesto per eccellenza in cui si forma una

⁸ La montagna è soprattutto simbolo della vicinanza alla divinità. Le montagne sacre sono spesso rappresentate nelle arti figurative. Sono montagne divine studiate architettonicamente le costruzioni *ziqqurat* dell'antica Mesopotamia.

⁹ Da uno studio delle concordanze bibliche si ricava che il termine "montagna" compare 35 volte nell'AT in un totale complessivo di 41 occorrenze nell'intera Bibbia, "monte" ricorre addirittura per 305 volte (con una varietà innumerevole di denominazioni), "cima" per 59, "vetta" per 6 e "sommità" per 5. Del resto il significato stesso del termine "mons" nella Bibbia e nella patristica è assai vario, come si riscontra in *Lexicon Biblicum* (Weitenauer 1864:261-262).

¹⁰ Citato in 41 occorrenze nell'AT. Sul monte Sinai Mosè ricevette le tavole della Legge e parlò con il Signore (JHWH) e la leggenda narra che nello stesso luogo gli angeli trasportarono il corpo di santa Caterina. Dal IV secolo è abitato da monaci ed eremiti e l'imperatore Giustiniano (527-565) vi fece costruire un monastero fortificato (Procopio *De aedificiis* V VIII,5). Non irrilevante anche la citazione alla collina di Sion "[...] tornerò a Sion e dimorerò in Gerusalemme. Gerusalemme sarà chiamata città della fedeltà e il monte del Signore degli eserciti "monte santo"" (*Zaccaria* 8, 2-4).



Fig. 7: El Greco, *Monte Sinai*, 1570, olio su tela, Herakleion, Museo storico di Creta.

spiritualità matura e ci permette forse di cogliere l'immagine di un'esperienza storica esistenziale, a cui ricondurre probabilmente anche la metafora petrarchesca.

L'apparizione, l'annuncio e l'alleanza avvengono nel punto più alto: "Il Signore scese dunque sul monte Sinai, sulla vetta del monte. Mosè salì" (*Esodo* 19, 20) e la sacralità si esprime attraverso una ritualità che nel caso specifico rimanda ad altri campi semantici, del distacco e del silenzio (34, 2-3):

[...] domani mattina salirai sul monte Sinai e rimarrai lassù per me in cima al monte. Nessuno salga con te, nessuno si trovi sulla cima del monte e lungo tutto il monte; neppure armenti o greggi vengano a pascolare davanti a questo monte.

Si intuiscono le condizioni per una contemplazione, per una ricerca mistica, in cui il culmine da cui si osserva riproduce in una metafora linguistica e concettuale l'oggetto stesso su cui si fissa lo sguardo, la solitudine del deserto. In una dimensione di interiorità le opposte visuali rispondono ad un pari bisogno di intermediazione.¹¹

Anche nel Nuovo Testamento è ancora una vetta lo scenario prescelto per il discorso delle beatitudini (*Matteo* 5, 1), e la funzione mediatrice è parimenti caratteristica di patriarchi, profeti e santi. Petrarca è "spinto (*ductus*) dal desiderio (*cupiditas*)" di salire sulla montagna per ammirare il punto più in alto, i rimandi a modelli agiografici non sono trascurabili.

I pellegrinaggi alle montagne sacre simboleggiano un progressivo distacco dalla quotidianità e un'ascensione spirituale.¹²

Questa analisi impone comunque di rimanere ancorati alla voce del poeta trecentesco, non è il tortuoso tragitto di un santo ciò che ora intendiamo ripercorrere, il nostro obiettivo è l'interpretazione di una specifica ascesa e proprio tra le pagine della Bibbia riscopriamo un versetto dal "canto delle ascensioni" – "Alzo gli occhi verso i monti: da dove mi verrà l'aiuto?" (*Salmi* 121 (120)).

Petrarca conosce perfettamente le fonti bibliche e patristiche, nel "De vita solitaria" è preminente la simbologia ricavata da questa tipologia di testimonianze, ma non trascrive le vite dei Padri, elenca nomi di beati noti o sconosciuti ai più, con pochi cenni.

Lo scrittore recupera direttamente il modello primario, il Signore, definito spesso "Altissimu, onnipotente, bon Signore", verso incipitale delle *Laudes creaturarum* di san Francesco. Ancora parallelismi con Cristo che sale su un monte a pregare, che sul monte Tabor

¹¹ Sul simbolismo delle vette e contestualmente di deserti, valli e colli non si possiede classificazione migliore di quella fornita in Ugo di S. Vittore *Sermo XII, De spiritualibus montibus et arboribus Israel* (PL 177,924D-925AB).

¹² Successiva all'esperienza di Petrarca, ma esemplare in questo senso, la vicenda del mistico spagnolo san Giovanni della Croce (1542-1591) che definì il suo cammino verso Dio la "salita al monte Carmelo".

compie la sua trasfigurazione e che dall'alto annuncia al mondo il regno delle beatitudini (*De vita solitaria* II 10, 504-506).

Nella simbologia nota al poeta¹³ Cristo stesso è un monte, quanto le varie virtù della vita contemplativa, per cui angeli e santi possiedono tra gli epiteti quello di "boni montes", contrapposti agli eretici "montes mali".

Ancora una volta ci si trova in presenza di un'operazione filologica, non più di interesse storico, ma prettamente rivolta alla ricezione di fonti spirituali, fondamentale dunque la conoscenza della biblioteca religiosa a disposizione dell'autore. L'aretino possiede per certo le opere dei principali Padri della Chiesa latina e dei mistici medioevali, ma forse di ulteriore rilevanza è l'affinità con i sermoni *In Ascensione Domini*. In tutti la sommità diviene il luogo di realizzazione dell'esistenza beata. (Riccardo di S. Vittore, *Benjamin major* I, 10 PL 196,75A; Pomerio, *De vita contemplativa* III, 18 PL 59,501A; S. Pier Damiani, *De horis canonicis* II PL 145,224).¹⁴

Giunto sulla vetta lo sguardo di Petrarca è distratto:

Così sui dieci anni or ora decorsi io riportava il pensiero, e spingendolo poi nell'avvenire, di me stesso dubitando chiedevo [...] piangendo delle mie debolezze, e degli umani affetti la comune instabilità compassionando [...].

In contemplazione dall'alto dunque unica sensazione manifesta è l'inquietudine, lo stesso stato d'animo che così si trova giustificato in altre pagine dello scrittore, con un significativo richiamo topografico (*De otio religioso* II 73):

L'inquietudine è una condizione esistenziale nella quale ogni uomo si trova ad operare per il fatto che egli è precipitato dall'altezza del

¹³ Si legge in *Salmi* 72 (71) e nel commento di Agostino a Giovanni: "montes" sono le anime eccelse e "montes naufragosi" gli eretici.

¹⁴ Riccardo di S. Vittore divide anche gli uomini in tre categorie attitudinali: attivi, speculativi e contemplativi (*Adnotatio in Ps.* CXIII PL 196,337BD).

monte Sion verso il quale si era incamminato e per il quale era stato creato.

Il turbamento si insinua in ogni confronto, si esprime nella visione della cima distaccata, il "Filiolus", svettante sopra tutte le altre e allegoria della libertà dal vincolo degli affetti. Il poeta ancora una volta non precisa casualmente un toponimo locale, ma intenzionalmente lo trasforma, il provenzale "Fiholo" (fiumiciattolo) diviene "il Figlio".

La conquista della cima fa scaturire il conflitto tra il vecchio e il nuovo poeta, ma è proprio dall'alto che l'uomo rinnovato riconsidera la distanza dai suoi modelli.

Avverte e cerca la lontananza, ma al tempo stesso sospira nell'eterna fluttuazione di un vicino e lontano, di un passato e presente, sempre "Di pensier in pensier, di monte in monte [...] Ove altra montagna ombra non tocchi [...] che sempre m'è sí presso e sí lontano" (*Canzoniere* CXXIX 1.54.61).

Durante la meditazione si insinua improvvisamente il momento culminante:

[...] mi venne in capo di prendere il libro delle Confessioni di S. Agostino [...] e lo apersi per leggere quello che mi cadesse sott'occhio, certo che nulla cader vi potesse che pio non fosse e devoto. Volle il caso che mi venisse avanti il libro decimo.

Petrarca cita ancora una volta direttamente la fonte con cui ha maggiormente dialogato, Agostino (*Confessioni* X 8,15), ne ripete la gestualità episodica, ma al tempo stesso se ne distoglie, legge un passo casuale dal testo per sua volontà non per un comando ricevuto e legge silenziosamente, non ad alta voce:

Mio fratello stava intento a sentire quello che per bocca mia dicesse Agostino; e lui ch'era presente, ma meglio che lui chiamo Iddio in testimonio [...].

Continua il dialogo interiore di Petrarca, che si esprime in realtà "in solitudine", attraverso un linguaggio che richiama ancora esperienze agiografiche ("meglio che lui chiamo Iddio in testimonio"). Il letterato enfatizza le parole di Agostino:

Vanno gli uomini ad ammirare le alture de' monti [...] e di se stessi non prendon cura.

Petrarca non vuole esprimere però l'ansia della conversione (*Confessioni* VIII 12,28): "Rompevo in poveri singhiozzi: Quanto tempo ancora, per quanto tempo 'domani e domani'", il poeta si protende da subito verso un nuovo decennio. Giunge al termine di un percorso e, consapevole della relatività sia del limite raggiunto sia del proprio sapere, esprime il desiderio di conoscere se stesso. L'imitazione degli antichi diviene un'immagine sempre più sbiadita; la lettura del passo dalle *Confessioni* sposta il fulcro dell'attenzione sull'anima, per cui non esiste nulla di superiore, la vetta a cui si deve aspirare è la verità, ma per conseguirla è necessaria una chiara coscienza di sé. Così conclude il *Secretum* (III), nel silenzio e percorrendo un unico sentiero:

Almeno mi sia dato ciò che domandi, così che, con la guida di Dio, possa uscir salvo da tante vie tortuose e, seguendo la Sua voce, non mi getti da solo la polvere negli occhi, e si calmino i flutti tempestosi del mio animo; taccia il mondo e la fortuna non imperversi fragorosa.

Il "conosci te stesso" diviene per Petrarca non tanto un richiamo al monito socratico, ma il primo passo per un'ascesi mistica, in perfetta sintonia con la filosofia medioevale. Un simile pensiero conduce ancora all'obiettivo ultimo della filologia, la ricerca del vero.

In ciò si individua però lo iato tra l'aspirazione e l'essenza, l'altezza dell'autore è evidente nella consapevolezza critica delle proprie mancanze; non si trova in lui nessuna parola definitiva, si celebra

invece una perpetua inchiesta interiore. Il culmine della sua riflessione è un manifesto alla libertà della ricerca, uno sguardo ampio dalla cima di un monte è metafora per una contemplazione che sappia coniugare il desiderio di sapienza con l'esercizio della virtù. Come scrive in *Senili* XIII 6, 919 "la pura ricerca del sapere, quando è fine a se stessa, non ad altro giunge che all'ignoranza del Creatore".

Dopo la lettura del passo dalle *Confessioni* chiude il libro e ragiona in silenzio sul valore dell'esperienza descritta, emerge il vero significato che il poeta vuole esprimere con una simulata conversione, la contrapposizione tra l'*Altissimo* spirituale e la curiosità per il mondo esterno. La dimensione visiva muta in quella sonora, in totale assenza di sonorità:

Stanco di contemplare il monte, gli occhi della mente su me stesso rivolsi, nè da quel momento fu chi udisse uscirmi dal labbro una sola parola, finché al piano non fummo pervenuti.

In alto il poeta individua il "*locus amoenus*" e non offre una fedele riproduzione estetica del visibile, trasfigura il reale e strumento per questo incanto è il silenzio.

Si spegne progressivamente l'ansia intellettuale e riproduce la stessa quiete tanto evocata nella *Commedia* dantesca (*Paradiso* XIII 31/ XV 4/ XX 18/ XXVII 18), Petrarca interpreta il Virgilio [Fig. 8] del "lungo silenzio" del I Canto dell'*Inferno* (1, 63).

L'aretino conosce forse anche il racconto della scalata di una reale vetta, "esperienza vera" (*Purgatorio* IV, 13), che in Dante è adattamento poetico di vita vissuta. Sono descritti nella *Commedia* un reale stretto canalone, una reale "costa superba", il "balzo" raggiunto "carpando" e il paesaggio costiero contemplato dall'alto dal poeta finalmente seduto sul "cinghio" (IV 49-51). Non manca il dialogo tra la guida, che sale spedita e leggera con "corpo aereo", e il compagno, affaticato, che raggiunta la cima sosta e ammira compiaciuto il cammino percorso. L'archetipo del monte nella sacralità dell'altitudine è inserito compiutamente nella simbologia



Fig. 8: Giovanni Stradano (Jan Van der Straet), *Inferno*, Canto I, 1587, illustrazione, Firenze, Biblioteca Laurenziana.

cristiano-medievale proprio con la montagna del *Purgatorio* dantesco in un definito percorso rituale di purificazione.

Percorso che non risulta altrettanto delimitato sul "Ventoso". Petrarca, conclusa la lettura, esorta il fratello a non disturbarlo, inten-



Fig. 9: Hieronymus Bosch, *Altare degli eremiti*, 1510, olio su tavola, Venezia, Palazzo Ducale.

de ponderare "*sententiae*" già colte in autori profani, appropriarsene e rileggerle alla luce della spiritualità riscoperta grazie all'esempio di due iniziatori, Antonio e Agostino.

Cita esplicitamente anche il primo tra i due "Né diversamente ad Antonio era avvenuto, il quale come nel Vangelo ebbe udite quelle parole [...] credendole scritte proprio per sé, come narra il suo biografo Atanasio, seppe guadagnarsi il regno celeste".

Il silenzio, cercato e ritrovato nell'altitudine della montagna, richiama direttamente infatti le vicende dei primi Padri nel deserto, in lotta contro i demoni Antonio si ritira su un monte e così "persuase molti a scegliere la vita solitaria. Sorserò così sui monti dimore di eremiti" [Fig. 9] (*Vita Antonii* XIV 7).

L'evocazione di questo santo si inserisce nei precedenti esempi di aperture libri, ma è rilevante la citazione diretta dalla *Vita Antonii* di Atanasio nella riduzione latina di Evagrio perché si pone anche come esempio di trasformazione letteraria di Petrarca. Nel

testo agiografico si narra l'ascolto di un passo evangelico (*Vita Antonii* II 3), ma non che Antonio "seppe guadagnarsi il regno celeste" come riportato nella Familiare.

L'intenzione del poeta è la costruzione di un parallelismo tra se stesso e i santi, solleva il suo spirito fino ad altiora come il Padre si eleva fino al Regno dei Cieli. Il monte esteriore che descrive è "montagna interiore" o Sion, l'*Altissimum*.

L'altezza del "Ventoso" permette al letterato di discendere verso la propria interiorità ed esprimere una personale conversione, ma rivela con angoscia la tensione verso il basso per la consuetudine umana al peccato e all'indolenza. Dopo aver celebrato le parole delle principali testimonianze, Petrarca invita a sollevarsi oltre i moti della concupiscenza e ritornano pagine antiche, "il libro dell'Apostolo" che designa nella cupidigia una piaga perenne dell'anima.

Nuove letture dialogano in Petrarca, nuovi i suoi consiglieri spirituali che in questi termini comunicano (S. Bernardo *In Ascensione Domini* IV 12): "Per ascendere al cielo, prima devi innalzarti sopra di te, calpestando i desideri carnali che combattono in te contro di te" in piena corrispondenza con il proprio quesito "[...] sotto il piè si ponesse l'insolente alterigia e la vanità degli umani destini?". La purificazione e lo stato contemplativo a cui perviene nel momento della panoramica dall'alto sono echi dal mistico Riccardo di S. Vittore (*Benjamin major* IV), nel solco ancora però della tradizione agostiniana (*Soliloquia* I 6):

Non è, infatti, la stessa cosa avere gli occhi e guardare, e, ugualmente, non è lo stesso guardare e vedere. All'anima sono dunque necessarie queste tre cose: avere occhi, dei quali possa ben servirsi, guardare e vedere. Gli occhi sani sono una mente libera da ogni macchia del corpo, ossia ormai lontana e purificata dalle voglie di cose mortali.

Inizia dunque la discesa, ma si tratta solo del breve spazio di poche righe, di quella esperienza in alto rimane l'autocoscienza letteraria del Petrarca, che rielabora – "rimugina" come egli stesso si

sarebbe espresso – l'influenza dell'antico nelle sue opere e nella sua vita.

La relatività di ogni conquista, la relatività stessa di ogni prospettiva dall'alto si coglie perfettamente in queste parole:

Più volte, credi a me, scendendo giù per la china, mi volsi quel giorno stesso indietro, e la sublime cima del monte mi parve alta appena un cubito raggiugliata all'altezza dell'umana dignità, cui nel lezzo delle terrene sozzure non avvenga d'esser sommersa.

Il poeta percepisce in un solo sguardo la drammaticità del cambiamento, della rapida e incessante trasformazione che contraddistingue la sua epoca storica. Si interroga continuamente sul valore di un passato "aureo" e un presente precario. In una "renovatio" dell'antichità scopre l'antidoto per proporre un nuovo linguaggio, per consegnare ai posteri un ammonimento.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- AGOSTINO (1997), *La vera religione*, a c. di O. Grassi, Rusconi, Milano.
- AGOSTINO (2002), *Soliloqui*, a c. di O. Grassi, Bompiani, Milano.
- AGOSTINO (2008), *Le confessioni*, a c. di Chr. Mohrmann, trad. di C. Vitali, BUR, Milano.
- ATANASIO (2007), *Vita Antonii*, a c. di G.J.M. Bartelink, trad. di P. Citati, S. Lilla, Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori, 2007, Milano.
- BERNARDO (1984), *Opere*, a c. di F. Gastaldelli, 8 voll., Fond. di studi cistercensi, Milano.

- BIBBIA (2004), *La Bibbia di Gerusalemme*, a c. di F. Vattioni, EDB, Trento.
- DANTE ALIGHIERI (2004), *La Divina Commedia*, a c. G. Vandelli, Hoepli, Milano.
- ERODOTO (2006), *Le Storie*, a c. di D. Asheri, trad. di V. Antelami, 8 voll., Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori, 1988-2006, Milano.
- EUSEBIO (1999), *Chronicorum*, a c. di A. Schoene, 2 voll., Weidmann, Zurigo.
- GIOVENALE (2000), *Satirae*, a c. di L. Canali, *Classici Greci e Latini* c Rizzoli, Milano.
- IACOPO DA VARAZZE (2007), *Legenda aurea*, a c. di A. e L. Vitale Brovarone, Einaudi, Torino.
- ISIDORO (2004), *Etimologie*, a c. di A. Valastro, UTET, Torino.
- LIVIO (2003), *Storia di Roma*, a c. di M. Bonfanti, 13 voll., *Classici Greci e Latini* – Rizzoli, Milano.
- MARZIALE (2000), *Epigrammi*, a c. di M. Citroni, trad. di M. Scandola, 2 voll., *Classici Greci e Latini* - Rizzoli, Milano.
- MIRABILIA URBIS ROMAE (2004), a c. di M. Accame e E. Dell'Oro, Tored, Tivoli.
- OMERO (1981), *Odissea*, a c. di M. Fernández-Galiano, J. Bryan Hainsworth, A. Heubeck, A. Hoekstra, J. Russo, Stephanie West, trad. di G.A. Privitera, 6 voll., Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori, 1981-1986, Verona-Milano.
- PETRARCA (1863), *Lettere*, a c. di G. Fracassetti, 5 voll., Le Monnier, Firenze.
- PETRARCA (1979), *Opere*, a c. di E. Bigi, Mursia, Milano.
- PETRARCA (1992), *De vita solitaria*, a c. di M. Noce, Mondadori, Milano.
- PETRARCA (2006), *De otio religioso*, a c. di G. Goletti, Le Lettere, Firenze.
- PIER DAMIANI (1867), *De horis canonicis*, in *Patrologia Latina*, 145: 224.
- PLINIO (1988), *Storia naturale*, a c. di G.B. Conte, 5 voll., Einaudi, Torino.

- POMERIO (1847), *De vita contemplativa*, in *Patrologia Latina*, 59: 501A.
- POMPONIO MELA (1984), *Chorographia*, a c. di P. Parroni, Ed. di "Storia e letteratura", Roma.
- PROCOPIO (1940), *Buildings*, trad. ingl. H.B. Dewing, Loeb Classical Library, Londra-Cambridge.
- RICCARDO DI S. VITTORE (1863), *Adnotatio in Ps.*, in *Patrologia Latina*, 113: 337BD.
- RICCARDO DI S. VITTORE (1880), *Benjamin major*, in *Patrologia Latina*, 196: 75A.
- SALIMBENE DE ADAM (2006), *Cronaca*, a c. di G. Tonna, Diabasis, Reggio Emilia.
- SENECA (2005), *Lettere a Lucilio*, a c. di G. Monti, 2 voll., *Classici Greci e Latini* – Rizzoli, Milano.
- SCRIPTORES HISTORIAE AUGUSTAE (1960), a c. di L. Agnes, UTET, Torino.
- STRABONE (1994), *Geografia*, a c. di A.M. Biraschi, *Classici Greci e Latini* – Rizzoli, Milano.
- UGO DI S. VITTORE (1879), *Sermones*, in *Patrologia Latina*, 177: 924D-925AB.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- BILLANOVICH G. (1965), *Tra Dante e Petrarca*, ed. Antenore, Padova.
- BILLANOVICH G. (1966), "Petrarca e il Ventoso", in *Italia medioevale e umanistica*, X, pp. 389-401.
- BILLANOVICH G. (1996), *Petrarca e il primo umanesimo*, ed. Antenore, Padova.
- BOSCO U. (1970), "Il Petrarca e l'umanesimo filologico", in *Saggi sul Rinascimento italiano*, ed. Le Monnier, Firenze.
- CHINES L., VECCHI GALLI P. (2001), "Verso il centenario", in *Quaderni Petrarqueschi*, XI, ed. Le Lettere, Firenze.
- COURCELLE P. (1963), *Les Confessions de Saint Augustin dans la tradition littéraire*, ed. Etudes augustiniennes, Parigi.

- DGRG (2006), *A Dictionary of Greek and Roman Geography*, 2 voll., ed. Smith, New York.
- DOTTI U. (1991), *Le familiari*, 3 voll., Archivio G. Izzi, Roma.
- DURLING R.M. (1977), "Il Petrarca, il Ventoso, e la possibilità dell'allegoria", in *Revue des études augustiniennes*, 23, pp. 304-23.
- FEO M. (2002-2003), "Petrarca e il mondo greco", in *Quaderni Petrarqueschi*, XII, ed. Le Lettere, Firenze.
- FORMICA M., JAKOB M. (1996), "La lettera del Ventoso", ed. Tararà, Verbania.
- GÜNTERT G. (2000), "Petrarca e il Ventoso: dalla 'cupiditas videndi' al desiderio 'scribendi'. L'epistola familiare IV, I come autoritratto letterario-morale", in *Petrarca e i suoi lettori*, Longo, Ravenna.
- LONGO N. (2007), *Petrarca: geografia e letteratura*, ed. Salerno, Roma.
- MANN N. (1993), *Petrarca*, a c. e trad. it. di G.C. Alessio e L.C. Rossi, LED, Milano.
- MARTINELLI B. (1977), *Petrarca e il Ventoso*, ed. Minerva Italica, Bergamo.
- O'CONNELL M. (1983), "Authority and the Truth of Experience in Petrarch's 'Ascent of Mount Ventoux'", in *Philological Quarterly*, 62, pp. 507-20.
- RODNEY J.L. (1998), "Petrarca – alter Franciscus: un'ascesa francescana al Monte Ventoso", in *Il Veltro*, 42, pp. 465-76.



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

DALL'ALTO
a cura di Paolo Cesaretti
ottobre 2011

IVAN TASSI

Vedersi dall'alto.

Una battaglia nello *Zibaldone* di Giacomo Leopardi

I.

Esistono, secondo Giacomo Leopardi, tre maniere di vedere le cose. Mentre la prima, e “più beata”, distingue gli “uomini di genio e sensibili”, capaci di “sublimarsi” e di considerare “il tutto” attraverso “il cuore” e “l’immaginazione”, la seconda contrassegna il temperamento dell’uomo “comune”, ancorato a una “realtà” terrena e “senza grandezza”. La terza maniera – la sola “vera” – è quella del filosofo, o uomo “di sentimento”:

dopo l’esperienza e la lugubre cognizione delle cose, dalla prima maniera [i filosofi] passano di salto a quest’ultima senza toccare la seconda, e trovano e sentono da per tutto il nulla e il vuoto, e la vanità delle cure umane e dei desideri e delle speranze e di tutte le illusioni inerenti alla vita per modo che senza esse non è vita. (Leopardi 2003: 42-43)

Non lasciamoci disorientare dal fatto che l’istanza narrativa dello *Zibaldone* si proclama a più riprese portavoce necessaria di quest’ultimo punto di vista. È vero che a parlarci, dalle pagine dello “scartafaccio”, è un “filosofo di professione” (Leopardi 2003: 27) impegnato ad architettare e a mettere alla prova gli strumenti e la funzionalità del proprio “sistema” speculativo. Ma è vero anche che nel gigantesco macchinario di quel sistema, che procede “generalizzando” per astrazioni, resta spazio per un io in grado di agire come motore occulto, e di manifestarsi, seppure in maniera

obliqua, in una serie di frammenti etichettati dallo stesso Leopardi a partire dal 1827 come *Memorie della mia vita*.¹

Prima di chiederci da dove Leopardi potesse ricavare questa singolare strategia autobiografica, è forse il caso di specificare i suoi vantaggi. Indossare la divisa del filosofo indagatore del “nulla”, per Leopardi, era innanzitutto un modo per aggirare le inquisizioni della “polizia” familiare, che si accaniva a ispezionare e censurare le carte del poeta e intralciava i suoi spostamenti, le sue fughe da Recanati, le sue richieste di denaro, all'insegna di una ferrea economia domestica. Ha già notato Giorgio Manganelli (1998: 12, 15) che la corrispondenza fra Giacomo e Monaldo mette in scena un curioso melodramma, una sorta di teatro dove ogni personaggio, vincolato “da un rigoroso cerimoniale”, è costretto a parlare in codice, seguendo le “leggi di un copione”, per sfuggire alla “minaccia” esercitata dalla tirannia di Adelaide, integerrimo tesoriere di casa Leopardi. In un simile scenario, impossibile farsi “poeti di se stesso” – come voleva De Sanctis (1983: 60) – senza ricorrere alla menzogna e a un'accorta dissimulazione.

Anche l'attitudine filosofica dello *Zibaldone*, in questo senso, costituiva una via di fuga escogitata in cattività, uno stratagemma crittografico per elevarsi al di sopra della prigionia del melodramma familiare a raccontare l'angoscia da una diversa prospettiva. Perché il filosofo, quando si impadronisce dello sguardo dell'io, potenzia le sue facoltà visive, lo trasporta in un osservatorio sopraelevato e irraggiungibile per poi munirlo di uno straordinario telescopio:

Il poeta lirico nell'ispirazione, il filosofo nella sublimità della speculazione, l'uomo d'immaginativa e di sentimento nel tempo del suo en-

¹ I passi che Leopardi ha indicato nello scandaglio retrospettivo delle “Polizzone a parte” – un indice che risale al Luglio del 1827 - sono stati raccolti da Fabiana Cacciapuoti nel volume *Memorie della mia vita*, per l'edizione tematica dello *Zibaldone*. A questi materiali vanno aggiunti alcuni frammenti che Leopardi, dopo il '27, contrassegna direttamente sullo scartafaccio sotto la stessa dicitura.

tusiasmo, l'uomo qualunque nel punto di una forte passione nell'entusiasmo del pianto; ardisco anche aggiungere, mezzanamente riscaldato dal vino, vede e guarda le cose come da un luogo alto e superiore a quello in che la mente degli uomini suole ordinariamente consistere. (Leopardi 2003: 316)

Una simile strategia regala all'io inaspettati margini di manovra. Da un luogo “alto e superiore”, il filosofo dello *Zibaldone* può esercitare una proficua dialettica: da una parte, è infatti in grado di scorgere “d'un sol colpo d'occhio”, e di notare in una “moltitudine di oggetti” rapporti “scambievoli” su vasta scala (Leopardi 2003: 317); dall'altra può anche piombare nel cuore del sistema ad effettuare ripetute microscopie di verifica sulla singola “esperienza” individuale, certificando o demolendo la validità di una serie di “leggi generali” sempre pronte a essere rimesse in discussione da un “esempio” specifico. L'io è libero di costituirsi come parte integrante dell'universo sotto inchiesta, oppure può usufruire di una delega speciale, che gli consente di mettersi da parte ad osservare, se non dal di fuori, senz'altro da una postazione di salvaguardia e difesa.

Si tratta, ad ogni modo, di un'ambigua abrogazione del contratto di fattualità, non priva di tornaconti per il peculiare autobiografo delle *Memorie*. Attraverso la messa a distanza operata dalla filosofia, il patto autobiografico viene revocato proprio quando il testo sembra esibirlo sotto mentite spoglie: Leopardi, di volta in volta, può rappresentare se stesso grazie ad una galleria di controfigure (come il “poeta”, il “filosofo”, l'uomo “qualunque” o “d'immaginativa e di sentimento”) che condividono il destino dell'autobiografo, la sua posizione “superiore”, ma non il suo nome di battesimo. Sta al lettore orientarsi fra le insidie di un'autobiografia frammentaria e dissimulata da un tattico anonimo, dove è possibile parlare di sé anche quando non si racconta la propria storia, e proprio quando non si dice io.

La sfida, ad ogni modo, viene lanciata dall'alto: tanto al lettore clandestino che si intromette oggi a spiare il laboratorio dello scarta-

faccio, quanto al primo e autorizzato lettore delle *Memorie*, costituito dall'io-Narciso. Sappiamo già che Leopardi aveva in programma di rappresentare al pubblico – e a se stesso – l'agghiacciante spettacolo di un universo percorso dal dolore, dove il piacere e la felicità coincidono con illusionistici dispositivi a tempo alimentati dal catalizzatore delle speranze, e persino la Natura, dapprima madre consolatoria per lo sventurato in lotta contro gli assalti della ragione, viene a poco a poco smascherata nel suo ruolo di matrigna colpevole e connivente del male.

“Tutto è male” – leggiamo il 22 Aprile del 1826 – “L'esistenza, per sua natura ed essenza propria e generale, è un'imperfezione, un'irregolarità, una mostruosità” (Leopardi 2003: 459). In questa prospettiva, l'altezza, come vedremo fra poco, poteva fornire all'io una patente gnoseologica per analizzare il dolore, e allo stesso tempo un blasone romanzesco, che permettesse non soltanto di aggirare i rischi del “brutto” e del “noioso”, ma anche di aprire il sipario – in concomitanza al melodramma domestico delle lettere – su un diverso teatro.

2.

Chi altri, prima che Leopardi mettesse mano al suo scartafaccio, si era cimentato a vedere dall'alto il proprio io e a raccontare la sua storia da una simile prospettiva? Di certo, fra i predecessori italiani, non Goldoni, che sembrava essersi ritirato a dirigere lo spettacolo della propria carriera da una cabina di regia asettica e defilata, rappresentandosi come un vero e proprio personaggio da commedia nel teatro autobiografico dei *Mémoires* (1787). Neanche Alfieri, troppo impegnato a confezionare un'auto-agiografia narcisistica, e ad accumulare sotto gli occhi del lettore gli oroscopi e gli indizi del proprio destino di poeta tragico, aveva posizionato l'istanza autobiografica in posizione sopraelevata. Rispetto a Goldoni, che trasformava luoghi e paesaggi in limpidi fondali scenografici da commedia borghese, Alfieri aveva tuttavia utilizzato il pae-

saggio come uno schermo profetico su cui proiettare il “forte sentire” letterario dell'io: se i tramonti di Marsiglia, nella *Vita* (1790-1803), funzionavano come spia di un animo sensibile alle “immensità”, la “greggia maestosa natura” delle “immense selve, laghi e dirupi” ammirati in Svezia durante i viaggi e le scorribande dissolute della giovinezza, ad esempio, avevano trasportato Alfieri, ancora ignaro della propria vocazione, nello stesso orizzonte dei *Canti di Ossian*; anche il passaggio in Finlandia, con la sua “salvatica ruvidezza”, era servito ad esaltare nel giovane Vittorio alcune idee “fantastiche”, “malinconiche”, “grandiose”, capaci di trascinare l'io, col loro “vasto indefinibile silenzio”, quasi “fuor del globo”, in un emisfero presago di tragedia (Alfieri 1967: 79, 97, 100).

Tornerò più avanti sulla paralizzante angoscia di influenza che la *Vita* di Alfieri, con le sue egotistiche trovate, aveva potuto esercitare su Leopardi e sul suo mestiere di autobiografo. Per il momento mi limiterò a far notare che i paesaggi della *Vita*, citati in uno scritto di Ignazio Martignoni *Del Bello e del sublime* (1810), possono costituire l'ultimo anello di una catena intertestuale che è stata ricostruita da Ezio Raimondi e che ci trasporta su un palcoscenico dove il vedere dall'alto gioca un ruolo decisivo.

Se è vero che “citare non è mai un'operazione innocente”, ma un atto che suscita una “sfida interpretativa” (Raimondi 1985: 7), vale la pena di ripercorrere le peripezie del verso: “e di mezzo l'orrore esce il diletto”. L'endecasillabo, utilizzato innanzitutto da Ignazio Martignoni, ci rimanda alle incisioni visionarie di Piranesi – in particolare, al testo dei *Cammini* (1769), in cui viene citato – e finisce col chiamare in causa la suggestiva disamina di Burke. L'occhio e lo sguardo, tra le pagine dell'*Inchiesta sul Bello e il Sublime* del 1756, risultano infatti protagonisti assoluti di un'indagine determinata a rintracciare i detonatori di un sentimento paradossale che salda timore e piacere, in una specie di “tranquillità tinta di terrore” (Burke 1985: 147). Non solo. Il sublime, legato all'istinto di conservazione della specie, sembra in più di un caso generarsi dagli “spettacoli di terrore” che – ha commentato Sertoli (1985: 30) – mettono sotto i nostri occhi un “de-potenziamento dell'io”, e pur

senza generare il suo totale annientamento, lasciano trasparire una perturbante minaccia ai suoi danni: come ad esempio la forza aggressiva di una “belva” scatenata, l’infinita “vastità” di una cascata rapinosa, l’autorità terribile della “divinità” biblica; e in particolare “l’idea del dolore fisico, in tutti gli aspetti e i gradi della fatica, del dolore, dell’angoscia, del tormento” (Burke 1985: 108-109).

Se a questo punto si ha la pazienza di risalire un ulteriore anello della catena intertestuale, davanti a noi – e alle spalle del sublime – si aprirà la grandiosa battaglia che invade l’ultimo canto della *Gerusalemme liberata*. È qui che i due eserciti nemici, crociato e musulmano, si fronteggiano prima di sferrare l’attacco decisivo, come “grande e mirabil cosa a vedersi”. I due schieramenti, coi loro apparati di aste, archi e “lance in resta”, assomigliano a una “alta foresta” di “alberi densi” che avrebbe potuto riscuotere l’ammirazione di Alfieri e innescare il dispositivo estetico di Burke: “Bello in sì bella vista anco è l’orrore – leggiamo infatti alla trentesima ottava – e di mezzo alla tema esce il diletto” (Tasso 1982: II, 737-38). Tanto che poi, dopo che la guerra si mette a infuriare fra speranze e timori per qualche altra decina di ottave, e la “tenzone” si fa sempre più fragorosa, il comandante degli infedeli, Solimano, prima di gettarsi nella mischia ed andare incontro al proprio destino, si riserva di ammirare la scena da un luogo elevato:

salse in cima a la torre ad un balcone
e mirò, benché lunge, il fer Soldano;
mirò, quasi in teatro od in agone,
l’aspra tragedia dello stato umano:
i vari assalti e ’l fero orror di morte,
e i gran giochi del caso e de la sorte.
(Tasso 1982: II, 752-753)

L’altezza, in questo caso, fa le veci di un incantesimo estetizzante: dalla sommità della torre, il “fero orror di morte” della battaglia si tramuta in un “gioco del caso” che l’osservatore riesce a tollerare



Fig. 1:
Anonimo, *Ritratto di Solimano*, xilografia veneziana.

con malcelato compiacimento. Anche una “aspra tragedia”, a questi patti, può allora cambiare di segno: persino per chi, come Solimano, parteciperà a pieno titolo alla strage e ha compreso il suo “enigma”, la sua “domanda infinitamente sospesa e straziante” sulla condizione dell’umanità (Giuliani 1970: 180) [Fig. 1]. Il miracolo – come scriveva Lucrezio (1978: 73) nel *De rerum natura* – non avviene perché ci si rallegra con lo spettacolo “dell’altrui rovina”, bensì per il fatto che una “simile sorte” viene messa a distanza: è l’altezza della “torre” e del “balcone”, con la sua maggiore possi-

mità alla sapienza celeste, che in questi versi collabora alla più nobile e inquietante delle catarsi.²

Non c'è bisogno di sottolineare l'ammirazione che Leopardi, pur con qualche riserva, dimostrava per Tasso: "la Gerusalemme" – leggiamo nello *Zibaldone* – è l'ultimo poema epico italiano "degnò di memoria" (Leopardi 1991: 1,496). Più proficuo è far notare come il poeta, che – secondo le indicazioni di Raffaele Gaetano (2002: 348) – conosceva il trattato di Ignazio Martignoni grazie ad una recensione di Pietro Borsieri, può proporsi come ulteriore anello della catena originata da Tasso: non ci stupisce allora che il "filosofo di professione", una volta arrivato ad organizzare l'aspra tragedia delle proprie *Memorie*, non esiti a servirsi delle risorse estetiche del sublime, che aveva già avuto modo di sperimentare, in parallelo, sul versante poetico.

Non mi soffermerò a elencare gli svariati luoghi dei *Canti* di Leopardi legati alla poesia dell'altezza. Basterà ricordare che il tema del vedere dall'alto, oltre a ripresentarsi in posizione strategica lungo l'intera compagine dell'opera, finisce per risultare l'immanicabile contrassegno di un'attitudine poetico-gnoseologica che divide l'universo secondo gli assi semantici alto/basso e assegna a chi sta in alto una superiore conoscenza del "vero", incapace di indietreggiare di fronte alla contemplazione del dolore.³ Non mi sembra

per altro azzardato affermare, senza eccessive forzature ai limiti dell'intertestualità, che l'ombra sublime di Solimano si spinge a determinare nei *Canti* le ragioni di una messa in posa dell'io lirico. Ma il poeta – afferma altrove Leopardi (1991: 2459) nello *Zibaldone* – "immagina", vede "il mondo come non è", finge, inventa, "non imita". Quando tuttavia ci si sposta sul territorio dell'autobiografia, istituzionalmente precluso all'invenzione, e condizionato dalle bassezze risibili della fattualità quotidiana, l'ombra del sublime, assieme a tutto il suo corredo di suggestioni, rischia di essere offuscata. Anche le *Memorie*, come vedremo più avanti, mettono infatti in scena la battaglia di un dolore per altro già sperimentato nel circuito intimo delle lettere di Leopardi: il "teatro" e "l'agone" della tragedia erano tuttavia molto meno confidenziali. Come arrivare infatti a rappresentare sotto gli occhi di tutti lo scontro così aspro eppure così privo di avvenimenti che – testimonia l'*Epistolario* – distingueva la vita di Leopardi? Se sull'orizzonte d'attesa del lettore d'autobiografie gravava in particolar modo l'antecedente eroico ed eclatante della *Vita* di Alfieri, come appassionare il pubblico ad un io senza storia e senza racconto? A un essere così brutto e sventurato da rischiare di non trovare spazio nemmeno in un genere anarchico e disponibile come quello autobiografico? E anche

² In particolare, secondo il *De Rerum Natura*, "niente è più bello dei templi sereni/ edificati dai saggi, delle altezze/ bene munite della sapienza, e dominarle: di là puoi vedere/ gli uomini erranti cercare la via/ della povera vita e per un poco d'ingegno/ gareggiare, contendere il nome, la stirpe, / e di e notte affaticarsi, uccidersi" (Lucrezio 1978: 73).

³ La tematica del vedere dall'alto si ripropone lungo l'arco dei *Canti* in posizione significativa. Nella canzone *All'Italia* che inaugura l'opera, il poeta Simonide sale "sul colle d'Antela" armato di lira per intonare, assieme al compianto funebre ai caduti delle Termopili, un lamento sulla "immortale angoscia" della guerra (vv. 77-102). Nel *Canto notturno* – strategicamente piazzato da Leopardi al centro del gruppo dei canti pisano-recanatesi – viene riconosciuto un superiore grado di conoscenza a chi (come la "vergine", "intatta" luna) domina dall'alto il male della vita, "contemplando i deserti" (v. 4), oppure a chi (come il pastore) immagina in chiusura di "volare su le nubi" e "noverar le stelle ad una ad una" (vv. 133-135). Dall'alto osservano poi il proprio destino sia la "misera Saffo" (che prima di togliersi la vita, nel suo *Ultimo Canto* riconosce: "arcano è tutto fuor che il nostro dolor", vv. 45-47), sia il protagonista del *Passero solitario*, posizionato "d'in

sulla vetta della torre antica" (v. 1): entrambe le liriche, anche in questo caso, si collocano in posizione forte, dal momento che l'*Ultimo canto* si trova a chiusura del ciclo delle *Canzoni*, mentre il *Passero solitario* è stato spostato prima dell'*Infinito*, nonostante la sua datazione più tarda, a segnare la nuova poetica degli *Idilli*. Infine, il testamento letterario della *Ginestra*, situato a conclusione dei *Canti* nell'edizione postuma del 1845, contrae debiti con la poetica dell'altezza grazie a una "eroica" dialettica dello sguardo che si spinge dal basso in alto a veder "fiammeggiar le stelle" (v. 163) o a contemplare la minacciosa "cresta fumante" del Vesuvio (v. 278), lamentando la precarietà delle sorti umane. Ciò non toglie che il tema possa ripresentarsi anche in posizioni di minore evidenza strategica, come nella *Vita solitaria*, dove il poeta siede "sopra un rialto, al margine d'un lago/di taciturne piante incoronato" (vv. 23-24) a dimenticare "quasi" se stesso (v. 34). Per un utile schema che faccia luce sugli spostamenti subiti dai diversi componimenti nelle varie edizioni dei *Canti*, si può vedere la Cronologia curata da Lucio Felici in Leopardi 1997: 62-63; mentre per i riferimenti alle diverse liriche citate si veda sempre Leopardi 1997: 70-71, 160, 164, 111, 117, 204, 207, 129.

ammesso che esistesse un lettore tanto in linea col sistema filosofico di Leopardi da accontentarsi del suo pensiero, quale vantaggio estetico avrebbe potuto trovare nell'autobiografia di un io che, in contravvenzione a uno degli imperativi categorici del suo stesso sistema, sembrava ostinarsi a "far pompa" della propria "infelicità" (Leopardi 2003: 225)?⁴

3.

Il vedere dall'alto, in questo senso, poteva costituire una sorta di blasone romanzesco in grado di imporsi al pubblico dei lettori con la forza e la costanza di un paradigma. A Leopardi lo assicuravano innanzitutto gli eroi dei romanzi su cui, nello *Zibaldone*, dichiarava di aver formato il proprio gusto e sensibilità.⁵ Come il *Werther* (1774), o le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802):

Ho vagato per queste montagne. Non v'è albero, non tugurio, non erba. Tutto è bronchi; aspri e lividi macigni; e qua e là molte croci che segnano il sito de' viandanti assassinati. [...] V'è un ponte presso alla marina che ricongiunge il sentiero. Mi sono fermato su quel ponte, e ho spinto gli occhi sin dove può giungere la vista; e percorrendo due argini di altissime rupi e di burroni cavernosi, appena si vedono imposte sulle cervici dell'Alpi altre Alpi di neve [...]. La Natura siede qui solitaria e minacciosa, e caccia da questo suo regno tutti i viventi. (Foscolo 1986: 164-165)

⁴ Sono le stesse *Memorie* a ripeterci anche altrove che, come Leopardi sa "per propria esperienza", "non bisogna vantarsi delle proprie sciagure": anzi è necessario "guardarsi dal confessarle" anche a coloro a cui sono già note, per non perderne "l'amore" o anche la "semplice affezione" (Leopardi 2003: 226).

⁵ Stando allo *Zibaldone* (1991: I, 79), da un "pensiero" di Foscolo contenuto nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Leopardi avrebbe tratto spunto per "un'Ode lamentevole sull'Italia".

Lo scenario che si spalanca davanti a Jacopo il "20 Febbraio" a Ventimiglia, dall'alto del ponte, fa parte di un piccolo congegno ad orologeria. La natura, che in precedenza, nella lettera del 15 Maggio, aveva sorriso al bacio clandestino fra Jacopo e Teresa, mostra ora allo spettatore il vero volto di un universo che "si controbilancia" e trascina nella sua cieca furia il destino dei popoli e delle nazioni: la sua minaccia alla conservazione della specie, sancita preservandosi – come voleva Burke – dal totale annientamento, partecipa al crollo sistematico delle illusioni di Ortis e collabora come una molla a mettere in moto, di lì a poche lettere, l'inesorabile macchina del suicidio.

Anche nei *Dolori del giovane Werther*, così decisivi per l'educazione sentimentale di Leopardi,⁶ lo stesso procedimento entra in azione nella seconda fase del romanzo che funziona, rispetto alla prima, come un'implacabile *pars destruens*. Quando Werther, ormai incalzato da uno "spirito maligno", si mette a vagare nelle "orride scene notturne" evocate dalla lettera del 12 Dicembre, scopre che la sua "cara vallata" è in balia dei flutti di una rovinosa inondazione. "Era uno spettacolo orribile – confida a Wilhelm – vedere dall'alto di una roccia le onde furiose" (Goethe 1998: 227). Così, in un riflesso di luce "splendido e tremendo", Werther si sporge al margine dell'abisso e immagina di scagliare i suoi tormenti in quella tempesta che ha travolto anche il luogo dove un giorno, sotto un salice, aveva riposato in compagnia di Lotte. È la prova generale di un suicidio che, anche in questo caso, viene presagito e architettato al riparo del sublime, prima di essere messo in pratica attraverso la brutalità di un colpo di pistola.

⁶ Il *Werther*, nelle *Memorie*, è indicato come uno di quei "romanzi" che corrompono preventivamente la sensibilità e la indirizzano su un binario artificiale. È stato questo romanzo, ben prima dell'esperienza, ad insegnare al poeta che la disperazione "nell'amore" conduce a desiderare "veramente" di uccidersi: "ed io sentivo che quel desiderio veniva dal cuore ed era naturale e nativo e mio proprio non tolto in prestito, ma egualmente mi pareva di sentire che quello mi sorgea così tosto perché dalla lettura recente del *Werther*, sapevo che quel genere di amore ec. finiva così" (Leopardi 1991: I, 86).

Dall'alto l'eroe romanzesco, fin dalla seconda metà del Settecento, aveva dunque imparato ad impadronirsi del proprio destino in un titanico faccia a faccia, per poi stabilire e mettere in pratica le svolte cruciali della propria esistenza. Non è allora un caso se Stendhal – come ha fatto notare un lettore di genio (Proust 1984: 607) – si preoccupa di legare le ambiziose decisioni dei suoi personaggi a “luoghi elevati”, come la “roccia” a precipizio sul Lago di Como o il “campanile” che appaiono nella *Certosa di Parma* (1838), oppure “la grotta” adatta “ad un filosofo” da cui Julien Sorel, nel *Rosso e il nero* (1830), scopre “un paesaggio tanto vasto”. Alla stessa maniera Balzac, dopo aver celebrato il sommosso funerale che chiude *Papà Goriot* (1835), conduce Rastignac, nelle ultime battute del romanzo, verso le alture del cimitero, a scrutare Parigi “tortuosamente adagiata lungo le due rive della Senna”. Alla lotta contro le forze della natura si è ormai sostituita la scalata verso un mondo animato dalla demoniaca potenza del denaro, pronto a elevare come a travolgere le sorti dell'eroe borghese: ma è dall'alto che Rastignac, con uno sguardo di desiderio, continua a lanciare la sua sfida “all'alveare ronzante” dell'alta società che può condurlo al trionfo o alla morte, pronunciando le “grandiose parole”: “A noi due adesso!” (Balzac 2005: 245). È vero che una volta sfiorita la moda dello stile epistolare, assieme a quelle che Balzac (2000: 79) nella prefazione al *Lys dans la vallée* (1835) definiva le sue “lungaggini”, la posizione privilegiata di chi osserva dall'alto diventa appannaggio, prima che degli eroi romanzeschi, di una diversa e più potente entità. Il primo a vedere le cose dall'alto, e a fornire la loro complessiva descrizione, è infatti il narratore, che si presenta al proprio pubblico (nel romanzo tradizionale) come voce incontrastata di una sapienza aerea:

Uno fra gli spettacoli più spaventosi è certamente quello offerto, nella sua generalità, dalla popolazione parigina, gente orribile a vedersi, spiritata, gialla, consunta. Non è forse Parigi un vasto campo incessantemente sconvolto da una tempesta di interessi sotto i quali turbinano una messe d'uomini che la morte falcia più spesso che altrove [...]? (Balzac 1993: 3)

Il narratore della *Ragazza dagli occhi d'oro* è qualcuno che sa, che conosce le regole e i segreti dell'“inferno” narrativo di cui – sull'esempio di Dante – si impegna a farci conoscere i gironi (Balzac 1993: 21) e la sublime, spaventosa “tempesta di interessi”. Anche perché il narratore ha l'occasione di elevarsi come un giudice-demiurgo a dominare gli intrecci e gli spazi di quella tempesta e della propria creazione: i suoi commenti sulla vicenda, e le sue descrizioni visionarie – che spesso piombano dall'alto e si avvicinano a poco a poco alle città, alle vie, agli edifici, per iscrivere il destino dei personaggi “nelle cose che li circondano” (Lavagetto 1992: XV) – possono essere recepiti dal lettore come primo biglietto da visita di una funzione guida, che “possiede la chiave degli enigmi in sospeso” (Barthes 1973: 53) anche grazie all'ampiezza della propria visione. Il vedere dall'alto, ancora una volta, è sinonimo di sapere. Ma anche nel caso in cui il romanziere fatica a prendere posizione, e inventa – come Manzoni – anonimi manoscritti su cui scaricare all'occorrenza parte delle responsabilità del narratore, la dicotomia alto/basso resta comunque attiva nella sua rappresentazione della società, del potere, della giustizia e funziona per i lettori come un codice di movimento: tanto che poi, nel sistema di “figure triangolari” che regolano – secondo Calvino (1995: 327) – i rapporti di forza dei *Promessi Sposi*, sono indispensabili alcune *fichelles* mediatrici che mettano in comunicazione i rappresentanti delle diverse sfere, e collaborino ad assicurare non tanto un idillio improbabile, quanto la messa in moto dell'intreccio, facendo la spola fra diversi piani della narrazione.⁷

⁷ Gli esempi, a questo proposito, si potrebbero moltiplicare. Nei *Promessi Sposi* le classi nobiliari si trovano “in alto”, separate da una barriera divisoria rispetto al mondo degli umili che stanno “in basso”: basti ricordare la presentazione del “barocciaio”, che precede l'epifania di Gertrude, specificando a Lucia e Agnese come la “signora”, discendente dalla “costola d'Adamo”, può “far alto e basso nel monastero”. Anche il palazzotto di Don Rodrigo, come poi per altri versi quello dell'Innominato, è collocato in alto rispetto al paese di Renzo e ha inferriate “tant'alte che appena vi sarebbe arrivato un uomo sulle spalle di un altro” (Manzoni 1994: 190, 98). Del resto, senza l'intervento dei bravi, o di Fra Cristoforo, autorizzato dal salvacondotto ecclesiastico a spostarsi da una sfera all'altra dell'universo sociale, Renzo e Don Rodrigo non riuscirebbero a scambiarsi messaggi e non entrerebbero mai a diretto contatto.

Non importa se alcuni dei modelli che ho utilizzato non possono essere annoverati fra le letture di Leopardi, oppure si dimostrano – come nel caso dei *Promessi Sposi* – oggetto di un'ammirazione troppo tiepida.⁸ Vedendo dall'alto la propria vita, l'autobiografo delle *Memorie* aveva comunque modo di avvicinare la posa del proprio io a quella degli eroi romanzeschi alle prese con il proprio destino, o di rimpiazzare con i loro tormentati emblemi, più vicini al lettore, l'ombra poetica di Solimano; e se poi non aveva una storia da esibire, che lo mettesse alla pari con quegli eroi, poteva comunque lasciare ai posteri i frammenti sapienziali di un narratore-filosofo, perché il lettore, sobbarcandosi qualsiasi responsabilità del risultato, si mettesse a ricostruire la sua sottaciuta *auto-fiction*. Ce lo confermano, per altri versi, anche alcune tele di Friedrich – come il *Viandante sul mare di nebbia* [Fig. 2] o *Le bianche scogliere di Rugen* [Fig. 3] – che possono costituire una sorta di emblema dell'immaginario romantico: per quanto inconsapevole, il paradigma dell'altezza agiva alle spalle dell'autobiografo e del suo ipotetico destinatario, fino a costituire una delle armi di battaglia delle *Memorie*.

4.

È vero che le *Memorie* di Leopardi non costituiscono nient'altro che un libro a venire, a cui l'autobiografo, dopo lo spoglio del 1827, non si è mai deciso a mettere mano una volta per tutte. Per giunta, il lettore che si ostini a intrufolarsi nel loro frammentario labirinto resta soggetto ad abbagli e solenni smentite: non è detto che Leopardi, nonostante la segnaletica autobiografica, voglia sempre parlarci di sé ad ogni svincolo

⁸ "Ho veduto il romanzo del Manzoni – scriveva Leopardi nel 1828 ad Antonio Padopoli – il quale, non ostante molti difetti, mi piace assai, ed è certamente opera di un grande ingegno" (Leopardi 1998: II, 1460).

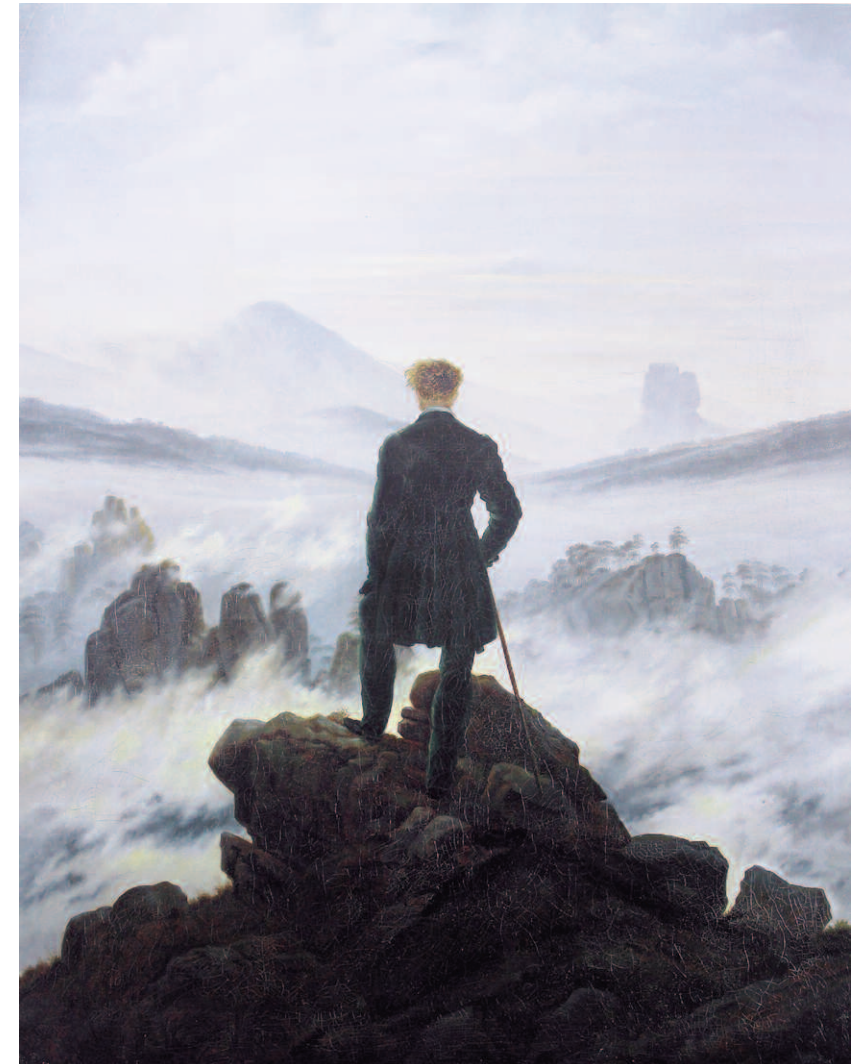


Fig. 2: Caspar David Friedrich, *Viandante sul mare di nebbia*, 1818, olio su tela, Amburgo, Kunsthalle.



Fig. 3: Caspar David Friedrich, *Le bianche scogliere di Rügen*, 1818, olio su tela, Winterthur, Fondazione Reihart.

delle *Memorie*, né ci è possibile immaginare l'ordine che i frammenti avrebbero assunto una volta organizzati in un compiuto percorso autobiografico; resta inoltre il fatto che l'io, generalizzando, cambia più volte maschera, senza darci la possibilità di istituire nessi precisi.

Ciò non toglie che anche una storia mandata in pezzi, e sottoposta al beneficio del dubbio in ogni sua parte, possa allestire sotto gli occhi dei lettori un singolare teatro della crudeltà.

Se la mente – come scriveva Hume (2001: 127) – è appunto una “specie di teatro, dove le diverse percezioni fanno la loro apparizione”, le *Memorie* aprono il sipario su una vera e propria battaglia della psiche, combattuta secondo ritmi discontinui, ma a tratti accaniti, pro e contro il sistema. Allo stesso modo in cui, per la *Vita* di Alfieri (1967: 1), l'uomo è “un sogno d'ombra” da rafforzare attraverso una leggenda autobiografica ben architettata, l'io, per Leopardi, è una creatura labile, resa ancor più rarefatta dall'assenza di una specifica carta d'identità. Non importa se sotto il suo comune denominatore, come abbiamo visto, possono convivere la grandezza e l'elevazione del poeta, del filosofo, del “genio”: in una pagina delle *Memorie* (2003: 103), l'io arriva a coincidere con una sottile “colonna d'aria”, sempre a rischio di trovarsi soffocata, schiacciata o rimpiazzata da forze estranee che non lasciano traccia del suo passaggio nel sistema dell'“egoismo universale”. Parte della sua debolezza consiste proprio nel rappresentare una figura scissa, prodotto involontario di fazioni contraddittorie e coinvolte in una lotta intestina, che si dibatte in un serrato fuoco di fila fra l'alto e il basso.

Due sono i principali contendenti, schierati su fronti avversi. Mentre il genio-filosofo, operando dall'alto, smaschera l'orizzonte del dolore distaccandosi dalle falsificazioni dell'illusione e della speranza, dal basso è in azione una forza antagonista destinata a contrastare la sua avanzata nel corso degli anni, in una lotta silenziosa e tenace. L'io, per quanto superiore, partecipa infatti di alcune caratteristiche dell'uomo “comune”, inscritte nel testamento biologico della sua mortalità:

Il giovane innanzi la propria esperienza, per qualunque insegnamento udito o letto, di persone stimate da lui o no, amate o disamate, ec. credute o non credute, ec. non si persuaderà mai efficacemente che il mondo non sia una bella cosa, nè deporrà il desiderio e la speranza ch'egli ha della vita e degli uomini e de' piaceri sociali [...]. (Leopardi 2003: 348)

C'è sempre un "giovane", che torna a galla con ritmi discontinui nei frammenti delle *Memorie*, come portabandiera dell'incredulità; è sordo: incapace, in altre parole, di ascoltare e approvare una volta per tutte gli oracoli che il filosofo, sopra di lui, architetta e continua a proferire per pagine e pagine, anche a costo di ripetersi, per scongiurare una straordinaria, "giovanile" capacità di rimozione rispetto al male necessario dell'esistenza. A poco servono le conferme rilasciate dalle scoraggianti "esperienze" individuali: conniventi dichiarati del giovane risultano infatti gli imperterriti macchinari dell'assuefazione, che consente di arrivare a tollerare anche la più terribile delle torture e la più disumana delle condizioni, delegando la soluzione del suicidio al mondo di carta degli eroi da romanzo.⁹

Prodotto composito di mente e di corpo – di un corpo "sventurato", che, disdegnando di ricalcare le patetiche orme della sensibilità romanzesca, si è consegnato per sempre a una "barbara" e "fremebonda" disperazione (Leopardi 2003: 19) – l'io non può che temere il giudizio del pubblico. Anche per questo motivo le sue *Memorie* sono percorse da una crescente ansia di auto-valutazione. In parte, l'io può rifugiarsi a contemplare il proprio dolore in un luogo elevato e solitario, offrendo al pubblico la propria "testa" e incarnando un essere "sovra storico", slegato dal dolore del

⁹ Il "dolor solo dell'animo" – scrive Leopardi (2003: 72) il 16 Gennaio 1821 – non è in grado di uccidere: "è più facile fingere questi casi nei romanzi che trovarne esempi nella vita". L'assuefazione – uno dei temi su cui ritorna con più accanimento il filosofo nell'arco dello *Zibaldone* – arriva infatti a costituire una "seconda natura" (Leopardi 1991: I, 196) che rende a poco a poco impermeabili al dolore.

passato, che – scriverà Nietzsche (1989: 359) – "sta ritto su un punto senza vertigini e paura come una dea della vittoria". Ma d'altro canto "né il titolo di filosofo, né verun altro simile – afferma Leopardi (2003: 246) nel Giugno del 1822 – è tale che l'uomo se ne debba pregiare". E se dunque l'io, contrariamente a quanto affermava un passo del 1820, non può essere grande nemmeno "ai propri occhi" (Leopardi 2003: 56), allora non gli rimane che scendere in basso, assumendo "l'unico titolo del quale s'avrebbe a pregiare" – quello di "uomo" – a combattere sotto le insegne dell'incredulità contro la forza sapiente che, dall'alto, continua a fare strage di illusioni con le sue "leggi generali".

Ma perché, c'è da chiedersi, queste pagine di tortura? Se il giovane, per parte sua, rimuove costantemente l'atroce cognizione del vero che gli infligge il filosofo, e ha bisogno che qualcuno gli rammenti di giorno in giorno il paradosso del suo "errore", il filosofo, emissario di un pensiero ossessivo e instancabile, gode e si compiace nel vedere rappresentato il tormento dell'altro. Dalla sua posizione, apparentata con le "sapienti altezze" di cui ci ha parlato Lucrezio, e con le tempestose contemplazioni da *Wertherfieber*, non può che apparirgli sublime la lotta ingaggiata dal giovane, e la minaccia che il sistema si impegna ad esercitare, attraverso la sua esile e ingenua figura, sulla conservazione della specie. Lo spettacolo non sembra poter fare a meno di un simile capro espiatorio: anche solo per consentire al filosofo di poter progredire giorno dopo giorno nella propria indagine, e ripetere infine a se stesso, come fanno gli eroi da tragedia, "soffri e sii grande": "soffri ma spera" (Manzoni 1991: 61-62).

È del filosofo, del resto, la vittoria che viene sancita nel provvisorio armistizio dell'ultima pagina dello *Zibaldone*, dopo anni di lotta. Annuncia infatti Leopardi (1991: II, 2594), sul finire del 1832: "L'uomo resta attonito di veder verificata nel caso proprio la regola generale".

In questa solenne dichiarazione, in cui lo sguardo dell'uomo e quello del filosofo coincidono sul medesimo orizzonte, alto e basso si conciliano, come placati da un'amara tregua.

BIBLIOGRAFIA

- ALFIERI V. (1967), *Vita*, Einaudi, Torino.
- BALZAC H. (1993), *La ragazza dagli occhi d'oro*, Einaudi, Torino.
- BALZAC H. (2000), *Poetica del romanzo*, Sansoni, Milano.
- BALZAC H. (2005), *Papà Goriot*, Garzanti, Milano.
- BARTHES R. (1973), *S/Z*, Einaudi, Torino.
- BURKE E. (1985), *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Aesthetica, Palermo.
- CALVINO I. (1995), *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano.
- DE SANCTIS F. (1983), *Giacomo Leopardi*, Editori Riuniti, Roma.
- FOSCOLO U. (1986), *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Principato, Milano.
- GAETANO R. (2002), *Giacomo Leopardi e il sublime: archeologia e percorsi di una idea estetica*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- GIULIANI A. (1970), *Gerusalemme liberata di Torquato Tasso raccontata da Alfredo Giuliani*, Einaudi, Torino.
- GOETHE J.W. (1998), *I dolori del giovane Werther*, Einaudi, Torino.
- HUME D. (2001), *Trattato sulla natura umana*, Bompiani, Milano.
- LAVAGETTO M. (1992), "Introduzione", in GONCOURT, *Diario*, Garzanti, Milano, pp. VII-XXIV.
- LEOPARDI G. (1991), *Zibaldone di pensieri*, Garzanti, Milano.
- LEOPARDI G. (1997), *Tutte le poesie e tutte le prose*, Newton & Compton, Roma.
- LEOPARDI G. (1998), *Epistolario*, Bollati Boringhieri, Torino, 2 voll.
- LEOPARDI G. (2003), *Memorie della mia vita*, Donzelli, Roma.
- MANGANELLI G. (1988), "Introduzione", in LEOPARDI G., *Il monarca delle Indie: corrispondenza tra Giacomo e Monaldo Leopardi*, Adelphi, Milano, pp. 11-23.
- MANZONI A. (1988), *I Promessi Sposi*, Principato, Milano.
- MANZONI A. (1991), *Adelchi*, Garzanti, Milano.
- NIETZSCHE F. (1989), *Intorno a Leopardi*, il melangolo, Genova.
- PROUST M. (1984), *Scritti mondani e letterari*, Einaudi, Torino.
- RAIMONDI E. (1985), *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Il Mulino, Bologna.

- SERTOLI G. (1985), "Presentazione", in BURKE E. (1985), *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Aesthetica, Palermo, pp. 9-40.
- TASSO T. (1982), *Gerusalemme liberata*, Rizzoli, Milano.
- TITO LUCREZIO CARO (1978), *Della natura*, Sansoni, Milano.



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

DALL'ALTO
a cura di Paolo Cesaretti
ottobre 2011

MARICA LOCATELLI PREDÀ

Tappeti volanti nei cieli di Mark Twain

Iniziato nel 1870 e giacente per molti anni in una cassaforte, *Viaggio in Paradiso* di Samuel Langhorne Clemens, più noto con lo pseudonimo di Mark Twain, venne poi pubblicato su "Harper Magazine" del dicembre 1907 e del gennaio 1908, e solo successivamente, nel 1909, in volume. Secondo George Bernard Shaw, *Captain Stormfield's Visit to Heaven (Report from Paradise)* è l'opera che meglio di ogni altra permette di entrare nell'universo dello scrittore americano. L'opera – leggiamo nell'introduzione di Dixon Wecter, esecutore letterario del patrimonio Twain – era stata ideata circa 45 anni prima, quando l'autore, imbarcato su un piroscafo, si era ritrovato in mezzo a una tempesta: solo il vecchio capitano della nave era rimasto al timone. Quel capitano diventò una fonte di ispirazione per parecchi racconti, come "Vita dura" e "Note vagabonde di un'escursione": le sue esperienze, più o meno inventate o esagerate, erano una fonte inesauribile, un infinito repertorio di riflessione per Twain. Il Capitano un giorno raccontò allo scrittore di una visita in paradiso – la dava per realmente avvenuta – e Twain la conservò nella propria memoria. Qualche mese dopo quel ricordo era appuntato su fogli di carta, dispersi tra tante note sulla scienza e il metodo scientifico, frutto dell'amicizia con il fisico serbo Nikola Tesla.¹

¹ Twain visse una stretta e duratura amicizia con il fisico serbo Nikola Tesla grazie all'interesse comune per il mondo scientifico e la sperimentazione. Insieme passarono molto del loro tempo nei laboratori di Tesla, ma anche in molti altri luoghi. È interessante ricordare che *Un americano alla Corte di Re Artù* racconta la storia di un contemporaneo di Twain che viaggia nel tempo e che utilizza la sua conoscenza della scienza per introdurre la tecnologia moderna ai tempi di Re Artù.

REPORT FROM PARADISE



BY MARK TWAIN

WITH DRAWINGS BY
CHARLES LOCKE

HARPER & BROTHERS PUBLISHERS

Fig. 1: Mark Twain, *Report from Paradise*, with Drawings by Charles Locke, Harper & Brothers Publishers, New York 1952: copertina.

In queste pagine vorrei proporre una lettura del *Viaggio in Paradiso* di Mark Twain collegando il testo ad alcune immagini tratte dalla prima versione illustrata del 1952 [Fig. 1].

Il romanzo breve, tutto in prima persona, si apre con l'immagine del capitano, in fin di vita. I marinai giurano che finirà all'inferno. Cala il buio, inizia il viaggio oltre le nuvole: il capitano guarda il mare e la nave dall'alto:

Sentii che stavo facendo un tuffo e che solcavo l'aria veloce come un uccello. Vidi di sfuggita, rapidamente, come in un barlume, il mare e la nave, poi piombai in una fitta oscurità che attraversai sibilando. Dissi tra me e me: "Sono tutto qui, abiti e il resto, non manca nulla; sprofonderanno nel mare un sosia; non sarò io, io sono tutto qui". (Twain 1990: 11. Traduzione mia)

La fantasia, sospesa tra viaggio e volo, concretezza e utopia, ha inizio nel segno dello humour tagliente e acuto che caratterizza Mark Twain. Giunto in Paradiso, luogo sterminato e apparentemente privo di regole, il Capitano può salire su un tappeto rosso e ritrovarsi nel cielo assegnatogli.

"Alcuni credono che quando si muore si è tranquilli; che aspettino, vedranno come stanno veramente le cose" – dice Stormfield. L'ironia di Twain non concede una felicità assoluta neppure in Paradiso, ove esistono dolori e sofferenze che vanno affrontati con buon senso e serenità. Qui si può scegliere di accompagnarsi a chi si vuole. E non c'è tempo per annoiarsi: si incontrano, tra i profeti, calzolari e muratori, incompresi in vita, ma più valorosi di Omero e Shakespeare, si trovano spazi in cui diversi campi del sapere confluiscono, in armonia, proprio come Twain avrebbe desiderato in vita. Si costruiscono discorsi, spazi e immaginari in cui il basso si costruisce attraverso l'alto, in cui ciò che è sulla terra è ripreso dall'alto di quel Paradiso. In una consapevole, affascinante ricerca di straniamento, ognuno può guadagnarsi la propria nuvola dalla quale guardare il mondo sottostante con la consapevolezza di aver vissuto sulla terra, prima, e di trovarsi nell'aldilà, poi.

"Ogni libro in grado di migliorare la nostra conoscenza del Paradiso dovrebbe essere benvenuto" scriveva Mark Twain nel 1901 in una recensione – mai data alle stampe – del libro di George Warder, *The Cities of the Sun*. Non a caso, l'ultimo libro che Twain pubblicò fu *Extract from Captain Stormfield's Visit to Heaven*: la fantasia twainiana dedicata alla vita dopo la morte uscì, in forma definitiva, nel 1909, esattamente 6 mesi prima della sua scomparsa. Certo



Figg. 2 e 3: Mark Twain, *Report from Paradise*, with Drawings by Charles Locke, Harper & Brothers Publishers, New York 1952: "In cielo"; "Il Capitano Stormfield".

non si tratta di un testo appartenente alla prima produzione di Twain, ma l'idea nacque parallelamente alla stesura delle sue prime opere. Era infatti il 1866 quando Samuel Clemens, poco più che trentenne, in cerca di fama e fortuna, si imbarcò su *America*, guidata dal capitano Edgar Wakeman, di cui non possiamo ignorare la scelta del nome simbolico e ironico. Subito dopo aver oltrepassato il Golden Gate, durante la prima notte di navigazione, si scatenò una tempesta violentissima. C'era chi si affidava alla preghiera in cambio della salvezza e chi diceva: "Se qualcuno qui ci può salvare, questi è il vecchio Wakeman". Il giovane Clemens fu profondamente colpito da questa affermazione e la annotò su di un taccuino. Due anni dopo, Twain compiva il proprio viaggio di ritorno dalla California e la fortuna volle un nuovo incontro con Wakeman che gli raccontò un'altra delle sue straordinarie esperienze, quella di "un viaggio fatto in Paradiso" [Fig. 2, Fig. 3]:

Possedeva una buona dose di fantasia e probabilmente i suoi racconti ne risentivano: senza che egli se ne preoccupasse, però, se così era. Non era uomo da affermare cose non vere. Quando mi narrò le sue strane e irreali avventure nella Pista del diavolo (una vasta, solitaria distesa del sud, dove l'ago della bussola è incapace di esercitare il suo compito e sibila rotando impazzito sul quadro) gli risparmierei l'onta di insinuare che quel racconto l'aveva sognato, perché mi resi conto che era in buona fede; in segreto, poi, pensai che si trattasse soltanto di una visione. Personalmente, credo che anche la sua visita nell'altro mondo sia stato un sogno, ma non volli ferirlo esprimendo tale opinione. Egli era convinto che questa visita fosse realmente avvenuta; io accettai i fatti come egli me li offriva. (Twain 1990: 8)

Il racconto del capitano era così vivido da non apparire certo un sogno, una fantasia, o una visione. Nel 1906, nel dettare la propria autobiografia, Clemens-Twain² precisò che aveva archiviato i racconti del capitano nella memoria e li aveva poi annotati il mese successivo, nella prima metà del 1868. Gli appunti che ci restano, scritti con l'inchiostro color porpora che caratterizzò il periodo della maturità, risalgono presumibilmente agli anni '70. Originariamente l'eroe rispondeva al nome- anche stavolta carico di ironia- di Cap'n Hurricane Jones (Capitan Uragano), modificato poi in Stormfield (Capitan Tempesta) che suggeriva la stessa idea, ma in maniera più sottile. Un nome particolarmente amato da Twain che già lo aveva utilizzato alcuni anni prima in un frammento mai pubblicato il cui protagonista, un ufficiale navale, sembra rappresentare una reincarnazione tardiva di Wakeman. Lo stesso nome venne utilizzato nuovamente dall'autore nel 1908, quando si trasferì nella nuova villa in Connecticut che chiamò appunto Storm-

² È interessante ricordare che lo pseudonimo di "Mark Twain" deriva dai trascorsi da pilota dei battelli a vapore sul Mississippi, fatto di cui Clemens era molto orgoglioso, e che nasce dal grido in uso nello slang della marineria fluviale americana per segnalare la profondità delle acque: "by the mark, twain", quindi "dal segno, due (tese)", ovvero la profondità di sicurezza di 3,7 metri.

field, in memoria degli appena trascorsi cicloni estivi. In effetti, sotto nomi e situazioni differenti fra loro, l'anziano uomo di mare Wakeman continuò a balenare nella mente e nell'immaginario di Clemens per tutta la vita, come fonte inesauribile di ispirazione letteraria, possibilità di eterne narrazioni e spunto per il confluire di forme di sapere diverse fra loro. Come sottolinea Paine nella biografia dell'autore, la figura del Capitano restò per anni in una sorta di limbo di progetti abbandonati o mai completati, così come le avventure celestiali narrate in *Report from Paradise* rimasero nascoste sotto la polveri dei taccuini conservati per anni nelle dimore twainiane. Le difficoltà di stesura sono così riportate dall'autore stesso:

Non riesco a capire perché non ero capace di portarlo avanti. La ragione era semplice – il pozzo si era prosciugato, era vuoto, il magazzino si era esaurito, la storia senza materiale non poteva andare avanti, non si poteva dargli forma dal nulla... basta lasciarlo in pace e col tempo il pozzo si riempie di nuovo, mentre dormi, mentre lavori a qualcos'altro, e non hai idea che questa inconscia e utilissima ruminazione mentale procede. (Twain 1940: 19)

L'idea di un viaggio in Paradiso, descritto da un semplice e anziano marinaio, caratterizzato dalla visione del mondo dall'alto, nacque dunque nel 1868 e prese le mosse dal romanzo-bestseller *The Gates Ajar* di Elizabeth Stuart Phelps. Le vicende di una ragazza del New England che aveva perso il proprio amore durante la guerra civile attirò l'attenzione di migliaia di persone che avevano vissuto la stessa tragedia e che mai criticarono il Paradiso zuccherino ed eccessivamente sentimentale descritto da Phelps. E se l'autrice di *The Gates Ajar* descrisse un Paradiso grande quanto Rhode Island, Twain – forte delle proprie conoscenze scientifiche, anche grazie all'amico Tesla – pensò di ritrarlo nella sua estensione, pari a milioni di miglia, in un'immaginaria cartografia della vita dopo la vita [Fig. 4].

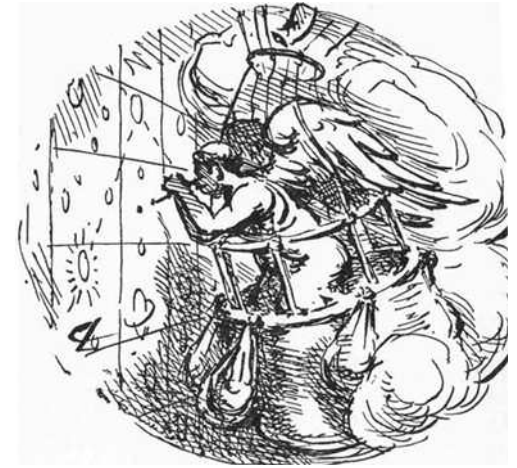


Fig. 4:
Mark Twain, *Report from Paradise*, with Drawings by Charles Locke, Harper & Brothers Publishers, New York 1952: "Cartografia".

Prese un pallone e cominciò a innalzarsi lungo una carta grande come Rhode Island. Presto scomparve dalla nostra vista, ma ogni tanto ridiscendeva per prendere qualcosa da mangiare e poi ripartiva. [...] L'impiegato tornò e mi invitò a descrivere il nostro pianeta e a precisare quanto distava dal sole. (Twain 1990: 35)

In un segmento di *Stormfield* reperibile tra i *Mark Twain Papers*, l'autore, immerso nelle teorie di Foucault, Fizeau, Morley e Michelson, riporta un dialogo tra il capitano e il suo angelo sui temi dell'astronomia, precisando che "questo paradiso non può essere costruito sulle proporzioni di *Gates Ajar*" (Twain 1952: xiv). Figlio della scienza del diciannovesimo secolo, Mark Twain si lasciò alle spalle le concezioni della terra al centro dell'universo e dell'eliocentrismo. Le nozioni di Platone nel *Timeo*, di Fenelon, Locke, Newton e Shaftesbury avevano dato il via a una rivoluzione del pensiero scientifico che stava sconvolgendo il mondo e il suo credo. Tocca ora ai moderni astronomi sfruttare sapientemente le nuove conoscenze: Clemens non ebbe alcun dubbio su come farle diventare parte della propria filosofia. Come sottolinea Dixon Weger, se il

Paradiso esisteva, Twain era convinto che le idee del passato fossero ormai troppo convenzionali: la vita dopo la morte "non era fatta di perpetui Osanna, ma neppure di incanti mancanti" [Fig. 5, Fig. 6, Fig. 7].

Pensate a un paradiso esclusivamente popolato da bambini di sette anni che giocano con il cerchio e le palline, o da giovanotti di diciannove anni, immaturi, goffi, diffidenti e sentimentali, o da vigorosi uomini di trent'anni, sani di mente, riboccanti di ambizioni, ma legati, mani e piedi, come galeotti, alla loro immutabile età e alle sue limitazioni! Pensate come sarebbe uguale, monotona una società interamente formata da uomini della medesima età, con le stesse consuetudini, le stesse idee, gli stessi gusti, gli stessi sentimenti! Quanto allora sarebbe preferibile, al cielo, la terra con il suo straordinario assortimento di tipi, di caratteri, di età e con i conflitti appassionanti di infiniti interessi che cozzano fra loro nel grembo di una così varia società. (Twain 1990: 49-50)

Credendo nella "relatività della felicità – poiché la felicità è essenzialmente conforto dall'infelicità" – Mark Twain concede spazio a dolori e sofferenze celestiali, nonostante essi siano di breve durata (Twain 1952: xv): il mondo sottostante influenza l'immaginario del Paradiso twainiano che a sua volta presenta ricadute sulla vita terrena. Dieci anni dopo, nel 1878, Twain accenna nuovamente alle vicende del Capitano precisando che Wakeman visita una serie di diversi paradisi, stando per anni e anni nell'oscurità sospeso tra i sistemi solari (De Voto 1946: 754). Solo otto anni dopo, siamo nel 1886, Clemens si confida con la sorella minore, Susy, dicendole che "l'unico libro che era stato ansioso di scrivere era uno custodito in cantina, in un posto sicuro, non ancora pubblicato" (Twain 1952: xxi). Dopo l'attenta lettura da parte di Susy fino a metà del 1900 e una revisione da parte dell'autore, il manoscritto – di cui si conservano altre parti mai date alle stampe – venne pubblicato, come dicevamo, dapprima nel dicembre del 1907 in *Harpers' Magazine*, poi in volume nel 1908 e 1909. Gli anni della revisione del



Figg. 5, 6 e 7:
Mark Twain, *Report from Paradise*, with Drawings by Charles Locke, Harper & Brothers Publishers, New York 1952: "Capitano, angeli e peccatori".

romanzo vedono Twain impegnato nel combattere la corruzione politica a New York, con profonda soddisfazione per l'andamento della propria vita, espressa in una lettera all'amico Aldrich:

Me la passo come un re – meglio di quanto mi sia mai capitato. Le mie giornate sono tutte per me, a mia disposizione, e le passo nel mio studio. Sono i frutti della saggezza, darsi una regola di vita razionale e mantenerla; non prendere impegni che ti portino fuori città e comunque non più di due al mese. Neanche in paradiso si può stare meglio. (Emerson 1984: 241)

Una soddisfazione vissuta pienamente dall'autore e che si riflette anche nel testo, attraverso la parole di Stormfield:

Quando mi ritrovai appollaiato su una nube con il mio milione di compagni mi sentii veramente felice. Dissi a me stesso: "Questa condizione corrisponde alle promesse; ho avuto i miei dubbi, ma ora sono certo di trovarmi in paradiso". (Twain 1990: 41)

Il periodo di serenità dell'autore viene rafforzato da svariati riconoscimenti accademici: dalle lauree *honoris causa* conferitegli nel 1901 dall'Università di Yale e Missouri a quella del 1907 presso l'Università di Oxford. L'immagine pubblica di Twain culmina nella costruzione della nuova villa di Stormfield, una dimora in stile vagamente rinascimentale italiano, situata in alto sulla collina, a celebrare un nuovo *status*, una ritrovata serenità, una visione del mondo dall'alto. Il tema del sogno e della visione, palesato nel racconto del viaggio di Stormfield, è particolarmente caro a Twain:

La vita non è che una visione, un sogno... nulla esiste; tutto è sogno. Dio – l'uomo – il mondo, il sole, la luna, la selvaggia distesa delle stelle, un sogno, tutto un sogno, essi non esistono. Nulla esiste se non il vuoto dello spazio e tu!... E anche tu non sei – non hai corpo, né sangue, né ossa, non sei che un pensiero. E nemmeno io esisto, non sono che un sogno-il tuo sogno, una creatura della tua immaginazio-

ne. Presto te ne renderai conto e allora mi bandirai dalle tue visioni e io mi dissolverò in quel nulla da cui tu mi hai dato vita. (Twain 1969: 404)

La molteplicità dell'io e la dissoluzione della realtà della vita nella realtà del sogno, legate ai temi della scienza e dell'astronomia, "appaiono allora come strumenti centrali nello sforzo che Twain viene compiendo in questi anni di riorganizzare, capire ed accettare a livello psicologicamente profondo le ferite della propria esperienza personale, e insieme quelle che percepisce nell'esperienza storica e collettiva del proprio tempo" (Carboni 1992: 121). L'interesse continuo per la scienza e l'astronomia, che fa di Twain un letterato capace di muoversi attraverso svariate forme di sapere, emerge chiaramente in molti passi di *Report*:

Sembravamo uno stormo di lucciole ed era proprio grazioso a vedersi [...] Le velocità variavano e ciò costituiva un ostacolo. La nave più lenta è, naturalmente, quella che regola la velocità della flotta. Per facilitare le cose, accelerai un poco la nostra andatura, fissandola in trecentomila chilometri al secondo. [...] Per tutto quel tempo avevo viaggiato sibilando attraverso lo spazio, come una cometa. [...] Naturalmente nessuna di esse si manteneva a lungo sulla mia strada. Nella rotta esse tracciavano una ellisse simile al cappio d'un laccio; io, invece, filavo come una freccia verso l'aldilà. (Twain 1990: 23-24)

Si tratta di anni in cui Clemens talvolta altalena con qualche difficoltà nel dilemma tra quali siano le opere da pubblicare senza scontrarsi con il pubblico. Il caso di *Captain Stormfield's Visit to Heaven* è un caso tipico: Twain temeva le reazioni del pubblico per la visione davvero poco convenzionale del paradiso e della terra – vista dall'alto – che il romanzo presenta. Un'altra visione poco convenzionale della religione ci viene offerta in *What is Man?* del 1906 in cui Dio viene nominato brevemente solo alla fine in qualità di assoluto e indifferente creatore delle leggi e della macchina uomo che a queste leggi inevitabilmente obbedisce. Tuttavia in un

capitolo poi omesso Dio viene indicato come un padre sadico che dà vita ai propri figli per condannarli al dolore, guardando dall'alto e con indifferenza i loro tormenti. Emerge la tristezza d'animo dell'autore:

È certo una delle ironie della sorte che Mark Twain, il più grande degli umoristi americani, dovesse essere un uomo profondamente triste, un fatalista e un pessimista. Non gli è capitato spesso di rivelare la sua filosofia. Sembra quasi che se ne vergognasse. (Twain 1973: 18)

Nell'esperienza del nuovo mondo nulla è davvero come appare: infatti la natura e l'esperienza umana non corrispondono né all'eden primitivo, né alle pubblicità dei libri che incoraggiavano gli emigranti fino alla Guerra Civile. Permane dunque una duplicità tra sogno e realtà, tra aspirazioni e scontri. Anche il romanzo di Twain si colloca in questa dimensione altalenante tra invenzione e riproduzione: Stormfield inventa un Paradiso e riproduce, attraverso la mediazione della visione dall'alto, il mondo sottostante. Si tratta di una tensione narrativa che l'autore risolve attraverso la satira, o come sottolinea DeVoto "l'umorismo della frontiera":

L'umorismo degli uomini della frontiera nasceva direttamente dall'esperienza di vita a ogni livello, e quindi qualsiasi tentativo di trovarvi un'unità sarebbe pura follia. (DeVoto 1932: 241)

Il Paradiso di Clemens viene concepito anche come spunto di satira: le gerarchie sociali vengono ribaltate al punto che un povero sarto del Tennessee supera Shakespeare in valore e fama, ma non solo:

Un'infinità di persone di cui non si è mai sentito parlare, del tipo del calzolaio, del veterinario, dell'arrotino. Bifolchi venuti da non si sa dove, che in tutta la loro vita non hanno mai impugnato una spada, mai sparato un colpo di fucile, mai dato prova del genio militare di cui erano dotati. Ma qui occupano i primi posti, e Cesare, Napoleone e Alessandro sono considerati a loro inferiori. (Twain 1990: 78)

Twain oscilla dunque tra il pessimismo determinista, attraverso il quale l'autore accetta l'inevitabile dannazione dell'uomo, e l'impegno umano e sociale che cerca di redimerla, fustigandola con una satira feroce, rifugiandosi nel sogno come mediazione della realtà, nella visione dall'alto di un mondo nostalgico di un eden perduto, della memoria fanciullesca, dell'utopia del paradiso terrestre.

Clemens incarna le tensioni e le tante contraddizioni della propria epoca, sospesa tra il culto della scienza e del progresso, e l'inevitabile fuga nel sogno, nella visione, nel mondo narrato da un altro punto di vista:

Cominciai a sentirmi a disagio. Non dico che non fosse piacevole: c'era sempre qualcosa di nuovo da vedere, ma mi sentivo un po' solo, capite. Avrei voluto arrivare in qualche posto e non mi ero certo imbarcato per viaggiare tutta l'eternità. (Twain 1990: 30)

Giunto in Paradiso, sterminato e apparentemente privo di regole, il Capitano può salire su un tappeto rosso e ritrovarsi nel cielo assegnato.

Aspettate un minuto. È distante un milione di leghe. Fuori troverete un tappeto magico rosso; salite, chiudete gli occhi, trattenete il fiato e formulate il vostro desiderio con forza" [...] Sali sul tappeto mentre chiudevono gli occhi e trattenevo il respiro. (Twain 1990: 39)

Le difficoltà, come in vita, si presentano anche in paradiso e imparare a muoversi agilmente non è facile [Fig. 8, Fig. 9]:

Le ali m'avevano procurato parecchie seccature [...] mi ero lanciato in volo un paio di volte senza successo [...] Mi accorsi che non ero ancora in grado di dominare il timone, il che significava che, ogni volta che mi lanciavo, non sapevo dove sarei andato a finire. Così quel giorno decisi di rinunciare alle ali e di andare a piedi. (Twain 1990: 53)



Figg. 8 e 9:
Mark Twain, *Report from Paradise*,
with Drawings by Charles Locke,
Harper & Brothers Publishers, New York 1952: "Le ali"; "A piedi".

Il mondo sottostante plasma quello celestiale, perfino nella scelte, e i giudizi si modellano sull'esperienza della vita appena trascorsa:

Il tappeto magico delle mille e una notte è stata una bella trovata, ma non così l'idea, tutta terrena, che gli angeli attraversino queste smisurate distanze con l'ausilio delle loro goffe ali. Sarebbe pazzesco veramente! (Twain 1990: 57)

Il tema del viaggio, del volo, della fantasia che corre tra cartine e distese oceaniche, tra navi che affondano e cieli da conquistare, ripercorre molte delle opere di Twain. Analogamente troviamo più volte l'uomo di mare che prese le sembianze di Captain Blakely in *Roughing It*, di Hurricane Jones in "Some Rambling Notes of an Idle Excursion" e del protagonista di *Extract from Captain Stormfield's Visit to Heaven*. Durante i viaggi dell'autore, in particolare quello minacciato dalla diffusione del colera sulla traversata oceanica verso New York, il pensiero della morte si faceva pressante, ma Twain non aveva paura. La attendeva con lo stesso entusiasmo con cui, nel 1835, anno in cui Twain nacque, si attendeva il passaggio della cometa di Halley:

Sono arrivato nel 1835 con la cometa di Halley, che tornerà presto. Penso che me ne andrò con lei. Sarebbe una delle più grosse delusioni della mia vita se non me ne andassi con lei. Certo l'Onnipotente deve essersi detto: "Ecco un paio di stranezze veramente indefinibili. Sono arrivate insieme e insieme se ne devono andare. E io non vedo l'ora". (Paine 1912: 1511)

È impossibile dimenticare che Clemens-Twain lascia il mondo quasi contemporaneamente al passaggio successivo della cometa di Halley: l'uomo e la cometa volano, insieme, a velocità supersonica, guardando dall'alto mari solcati da piroscafi, guidati da capitani più valorosi di Shakespeare e Omero, narrando con *humour* sferzante il proprio passato, solcando cieli animati da peccatori, angeli e tappeti volanti.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- TWAIN M. (1990), *Viaggio in Paradiso*, Passigli Editori, Firenze.
TWAIN M. (1952), *Report from Paradise*, With Drawings by Charles Locke, Harper & Brothers Publishers, New York.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ANDERSON F. (1971), *Mark Twain. The Historical Heritage*, Barnes and Noble, New York.
BELLAMY G. (1950), *Mark Twain as a Literary Artist*, University of Oklahoma Press, Norman.
BENSON I. (1938), *Mark Twain's Western Years*, Stanford University Press, Stanford.

- BRIDGAM R. (1987), *Travelling with Mark Twain*, University of California Press, Berkeley.
- BUDD L. (1962), *Mark Twain: Social Philosopher*, Indiana University Press, Bloomington.
- CARBONI G. (1992), *Invito alla lettura di Mark Twain*, Gruppo Ugo Mursia Editore, Milano.
- CHASE R. (1974), *Il romanzo americano*, Einaudi, Torino.
- CLEMENS M. (1931), *My Father Mark Twain*, Harper and Brothers, New York.
- CLEMENS M. (1956), *Awake to a Perfect Day: My Experience with Christian Science*, The Citadel press, New York.
- COVICI P. (1962), *Mark Twain's Humour*, Southern Methodist University Press, Dallas.
- COX J.M. (1966), *Mark Twain: The Fate of Humour*, Princeton University Press, Princeton.
- CUMMINGS S. (1988), *Mark Twain and Science: Adventures of a Mind*, Louisiana State University Press, Baton Rouge.
- DAVID B. (1986), *Mark Twain and His Illustrators*, Whitson, New York.
- DE VOTO B. (1946), *The Portable Mark Twain*, Viking Press, New York.
- EMERSON E. (1984), *The Authentic Mark Twain: A Literary Biography of Samuel L. Clemens*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- GALE R.L. (1973), *Plots and Characters in the Works of Mark Twain*, Archon Book, Hamden, Connecticut.
- GERBER J.G. (1988), *Mark Twain*, Twayne's Publishers, Boston.
- HARRIS S.K. (1982), *Mark Twain's Escape from Time: A Study of Patterns and Images*, Columbia University Press, New York.
- KAPLAN J. (1966), *Mr. Clemens and Mark Twain: A Biography*, Simon and Schuster, New York.
- KESTERSON D.B. (1973), *Critics on Mark Twain*, University of Miami Press, Miami Florida.
- KRAUSE S. (1967), *Mark Twain as a Critic*, The Johns Hopkins Press, Baltimore.

- LEARS J. (1981), *No Place Of Grace: Antimodernism and the Transformation of American Culture 1880-1920*, Pantheon Books, New York.
- LYNN K. (1959), *Mark Twain and South Western Humour*, Atlantic-Little Brown, Boston.
- PAINE A. (1912), *Mark Twain, A Biography: The Personal and Literary Life of Samuel Langhorne Clemens*, Harper and Brothers, New York.
- ROBINSON F.G. (1995), *The Cambridge Companion to Mark Twain*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SMITH H.N. (1962), *Mark Twain: the Development of a Writer*, Harvard University Press, Cambridge.



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

www.unibg.it/cav-elephantandcastle

DALL'ALTO

a cura di Paolo Cesaretti

ottobre 2011

LUCIA BARONE

Shanghai.

Verticalità di una megalopoli d'Oriente

Shanghai è da sempre considerata una delle più affascinanti città dell'estremo Oriente.

Crocevia di esperienze, porto franco per gli Occidentali, la metropoli più viva della Cina ha fatto della modernità il suo maggiore punto di forza e di dinamicità.

In evidente contrapposizione con Pechino, considerata la città cinese orizzontale per eccellenza, Shanghai ha come caratteristica predominante la verticalità, aspetto che la rende unica nel suo genere, affascinante, ma allo stesso tempo, diabolica e prevaricatrice. Mentre Pechino rappresentava l'immagine della grande capitale imperiale, chiusa tra le mura della Città Proibita, Shanghai era considerata il fulcro della nuova epoca, in cui la classe borghese, la *gentry*, trovava una nuova dignità nella vocazione commerciale della città, potendo contribuire al benessere economico e sociale della comunità. "La nuova ricchezza era presentata, nella prima metà del ventesimo secolo, come un qualcosa di patriottico, scientifico e democratico." (Wen-hsin 2007: 1).¹

Il rigido assetto della morale confuciana aveva fatto sì che, per lungo tempo, la classe sociale dei mercanti fosse considerata di basso livello, in quanto lontana dai dettami della cultura degli esami imperiali. Proprio questo sistema, che durò per ben tredici secoli, – e che era l'unico modo per reclutare la classe dirigente – aveva creato un for-

¹ L'opera da cui è tratta la citazione è in inglese. La traduzione è mia.

te immobilismo nella società e questa situazione fu pagata a caro prezzo allorché i cinesi entrarono a contatto con gli occidentali.

Per questo, sotto l'influenza delle potenze straniere, Shanghai, trasformò il proprio status; alla sua tradizionale *cinesità* aggiunse valori nuovi e all'avanguardia, divenendo non solo simbolo dell'apertura verso lo straniero, ma anche avamposto per una nuova generazione di artisti.

Negli anni '30, Shanghai visse un periodo di massimo splendore, ma al contempo, il declino della città risultò inevitabile, a causa della penetrazione giapponese e del controllo dell'impero nipponico fino al 1945.

La vocazione industriale della metropoli la rese un luogo particolarmente ricco di contraddizioni.

Se difatti il contatto e l'apertura verso l'Occidente, avevano trasformato Shanghai da piccolo porto a grande sbarco commerciale, la vicinanza alla modernizzazione americana ed europea aveva, d'altro canto, allontanato la nascente megalopoli da tutte le altre città cinesi.

Tutta la vita della città ruotava attorno al profitto ed era orientata verso il commercio estero, e il suo sistema era di tipo coloniale. L'incredibile successo che aveva conosciuto il porto di Shanghai fu dovuto, oltre al fatto di essere un importantissimo centro commerciale e industriale, anche e soprattutto, perché da enclave per gli stranieri era divenuto un rifugio per quanti volevano sottrarsi alle esazioni dei signori della guerra che imperversavano fuori dei suoi confini. [...] Shanghai era divenuta un rifugio, non solo per i cinesi ricchi ma anche per i dissidenti e per i liberi pensatori di ogni ideologia. (Omnis 2005: 95)

Proprio per tale motivo, Shanghai si era andata procurando diversi epiteti, tra cui "Parigi d'Oriente", "paradiso per gli avventurieri" e "bordello d'Asia".

A quel tempo, prendendo ad esempio i valori e i modi di fare occidentali, la città si trasformò in qualcosa di diverso.

Mostri di cemento e pagode d'acciaio erano i protagonisti di un landscape fatto di luci al neon, linee verticali, orizzontali e trasversali, che trasformarono il paesaggio in un luogo immaginario, pullulante di nuovi stimoli e spesso demoniaco.

È la [...] Shanghai della foresta dei grattacieli ripresi da una fotografia sporca in bianco e nero, della macchina da presa che scende fra le ombre sempre più sinistre create dai giganteschi edifici di cemento armato che ingoiano nell'oscurità le strade sottostanti; e da quelle strade si infila in un vicolo stretto tra catapecchie di legno. È la Shanghai del 1937, descritta magistralmente da Yuan Muzhi, regista di *Angeli della strada*, dello stesso anno, che narra la storia di due orfane alla mercé del cattivo di turno, "salvate" da una coppia di musicisti di strada. (Merlino Palermo 2005: 45).

[Fig. 1]

La Parigi d'Oriente, dai colori sgargianti e dai profumi penetranti, è stata definita da Mu Shiyong² (1912-1940), 上海。造地狱上面的天堂! Shanghai Paradiso costruito sull'inferno!

Non a caso intendo introdurre questo contributo con una citazione di questo tipo, proprio perché uno degli aspetti più evidenti della costituzione architettonica, sociale e umana di Shanghai è la sua costruzione per strati, elementi talvolta in contraddizione l'uno con l'altro.

La sedimentazione delle esperienze, dei cambiamenti e delle diverse culture, che per decenni si sono incrociati in questo immenso punto di approdo, ha reso Shanghai un luogo dai molteplici im-

² Mu Shiyong nasce nel 1912 a Cixi, Ningbo, nello Zhejiang ed è considerato uno dei più grandi autori della letteratura cinese moderna. Iniziò a scrivere giovanissimo per la *现代杂志*, (Les Contemporaines) in cui descriveva la vita della città in tutto il suo splendore e la sua decadenza. Fu particolarmente attivo a Shanghai negli anni '30 e tra le sue opere più famose, oltre al *Foxtrot di Shanghai*, ricordiamo anche *Cinque persone in un Night Club*, racconto in cui le vite di cinque uomini, ognuno con i suoi problemi e le sue preoccupazioni, si incrociano in un Night Club della città.



Fig. 1: Locandina del film *Angeli della strada* di Yuan Muzhi (1909-1978), prodotto nel 1937 in Cina.



Video 1: *Angeli della Strada* di Yuan Muzhi (1909-1978). Fotogramma.

maginari, dove punti di vista diversi collidevano e si incontravano immancabilmente.

Che sia scrutata dall'alto o dal basso, Shanghai presenta una struttura imponente, che lascia all'osservatore un'impressione indimenticabile.

È una città sbilenco, verticale quanto basta per evocarla come l'impianto urbanistico ideale della modernità, e orizzontale quanto basta per viverci a proprio agio come in un qualsiasi villaggio-quartiere della Cina tradizionale; e infine notturna, come moltissime altre Shanghai letterarie, cinematografiche, bozzettistiche, di costume. (Merlino Palermo, n.d.)

[Video 1]

L'archetipo della metropoli è proprio Shanghai, scenario di quella *Condizione Umana*, egregiamente descritta da Malraux nel 1933, o ancora sfondo della letteratura rosa di Vicky Baum, che con il suo

Hotel Shanghai del 1939, narrò le esperienze degli ospiti di un albergo di lusso, il Grand Hotel Shanghai, luogo di incontro per i nove personaggi del libro che, nel 1937, all'albeggiare dello scontro tra Cina e Giappone, verranno tutti uccisi da una bomba.³

La stessa bomba che distruggerà il Grand Hotel, simbolo della ricchezza e della lussuria e, al contempo, metafora di una città che non esiste più, che come una chimera dalle molteplici teste, ha mutato forma nel corso degli anni.

Ma è anche la stessa Shanghai, città cosmopolita, che accolse un gran numero di professionisti ebrei e non, scappati dalla persecuzione nazista.

È la città che si odia o di cui ci si innamora, come si può evincere da queste testimonianze tratte da *Voices from Shanghai Jewish Exiles in Wartime China* a cura di Irene Eber (2008: 1):

Shoshama Kahan odiò Shanghai dal momento in cui ci mise piede.

Dopo soli tre giorni in città, nell'ottobre del 1941, scriveva sul suo diario: "che città disgustosa è Shanghai... Adesso capisco perché tutti lottano con tutte le loro forze per rimanere in Giappone... Ora capisco le lettere terribili che ricevevamo da tutti quelli che avevano avuto la sfortuna di essere spediti qui. Una sporca e disgustosa città..."

Annemarie Pordes, d'altro canto, si innamorò immediatamente di Shanghai: "era impossibile non innamorarsene al primo sguardo... C'era la strada principale con le case costruite in stile occidentale e esattamente dietro c'erano piccole baracche cinesi, fatte... di pietra, argilla, o semplicemente bambù... mettevano a disposizione quartieri per esseri umani, i loro maiali e polli, tutti sotto lo stesso tetto. Ciò che mi colpì maggiormente fu la varietà di veicoli: tram, autobus, au-

³ È interessante notare, che il romanzo di Vicky Baum, *Hotel Shanghai*, è suddiviso in due parti, in tedesco: "die Menschen" e "die Stadt", "gli uomini" e "la città", quasi a rappresentare due facce della stessa medaglia, due elementi di continuità, come se l'uno non esistesse senza l'altra e viceversa



Fig. 2: Shanghai negli anni '30.

to, carri trainati da bufali, biciclette e nel mezzo, intrufolandosi di qua e di là, un grande numero di riscio.⁴

[Fig. 2]

Essa rappresentava la città delle contraddizioni, dove negli anni '30 e '40 si alternavano dandies e uomini-schiavi, entrambi simboli di una metropoli alle prese con prostitute-bambine e diavoli stranieri e prevaricatori.

Questi sono solo pochi esempi che rendono l'idea di quanto sia stata fondamentale l'immagine di Shanghai nella visione di letterati, artisti e uomini comuni, cinesi e non, nel corso dei passati decenni del '900.

Ciò che rimaneva e che rimane più impresso di questa immensa città è la sua maestosità architettonica.

Il grande sviluppo urbanistico di Shanghai fu dovuto, principalmente, al proliferare di nuovi metodi di costruzione e soprattutto all'introduzione di nuovi materiali provenienti dall'America. Ciò è da ascrivere, per la maggior parte, alla presenza di aziende e architetti statunitensi in città.

⁴ Il testo in originale, tratto da *Voices from Shanghai: Jewish Exiles in Wartime China*, a cura di Irene Eber, è in inglese. Le traduzioni proposte, sono mie.

Nel periodo degli anni '20 e '30, Shanghai fu paragonata per impianto e per imponenza a New York e fu considerata per lungo tempo la città in cui maggiormente coesistevano grattacieli e Art Deco.

La modernità di Shanghai, era data proprio da questa abbondanza di forme ed esuberanza urbana che la rendevano unica nel suo genere (Ou-fan Lee: 1999: 8).

L'esotismo degli abiti dallo stile occidentale, l'imponenza delle luci al neon e delle insegne dei prodotti stranieri creavano un processo di straniamento agli abitanti cinesi della Shanghai del tempo, stato d'animo che è stato magistralmente interpretato e descritto da autori quali ad esempio, il già citato Mu Shiyong.

È proprio attraverso le parole di questo letterato, che intendo donare un'idea della Shanghai degli anni '30, cercando di sottolinearne tutti quegli aspetti di verticalità e di vertigine che lasciavano percepire la realtà attraverso una visione aerea e straniante, in cui i personaggi erano solo delle miniature al cospetto della grandiosità della Parigi d'Oriente.

Per rendere più chiaro quanto sia stata importante Shanghai nell'opera della generazione degli scrittori cinesi degli anni '30, proporrò di seguito un estratto da *Il foxtrot di Shanghai un frammento, 上海的狐步舞, 一个断片, Shanghai de hubuwu, yige duanpian*, del 1933 di Mu Shiyong, e pubblicato nella raccolta di racconti intitolata *Il cimitero 公墓, gong mu*.

上海。造在地狱上面的天堂！

沪西，大月亮爬在天边，照着大原野。浅灰的原野，铺上银灰的月光，再嵌着深灰的树影和村庄的一大推一大推的影子。原野上，接轨面着弧线，沿着天空真伸到那边儿的水平线下去。

林肯路。（在这儿，道德给践在脚下，罪恶给高高地碰在脑袋上面。）

Shanghai! Paradiso costruito sull'inferno! A ovest della città, una grande luna si arrampica lungo il bordo del cielo e illumina l'aperta campagna. Sulla pianura grigio pallido si stendono i raggi argentei dell'a-

stro e si incastonano le ombre grigio scuro degli alberi e dei numerosi villaggi. I binari disegnano un arco che costeggiando il cielo si allunga oltre l'orizzonte.

Via Lincoln. (Qui il bene viene calpestato e il male portato alle stelle).⁵ (Masci 2005: 2)

E ancora:

贴到交通门前，交错着汽车的弧灯的光线，管交通门的倒拿着红绿旗，拉开了那白脸红嘴唇，带了宝石耳坠子的交通们。马上，汽车就跟着飞了过去，一长串。

上了白漆的街树的腿，电杆木的腿，一切静物的腿。。。Revue 似的，把擦满了粉的大腿交叉地伸出来的姑娘们。。。白漆的腿的行列。沿着那条精悄的大路，从住宅的窗里，都会的眼珠子似的，投过了窗纱，偷溜了出来淡红的，紫的，绿的，处处的灯光。

Al passaggio a livello si incrociano le luci delle automobili.

Il controllore, tenendo capovolta una bandiera rossa e verde, ha aperto la barriera, un viso bianco con le labbra rosse e gli orecchini pendenti di rubino. Immediatamente, le auto si lanciano una dopo l'altra attraverso il passaggio. Tronchi di alberi dipinti di bianco ai lati delle strade, tronchi di pali dell'elettricità, gambe immobili... ragazze mettono in mostra le cosce accavallate e incipriate come in una revue ... file di gambe dipinte di bianco. Luci rosa, viola, verdi: tutte fuggono attraverso le zanzariere che proteggono le finestre delle abitazioni lungo il viale tranquillo, sono le pupille della metropoli. (Masci 2004: 3-4)

Questi due brani esprimono il processo di snaturalizzazione che il paesaggio viveva con l'andare avanti dello sviluppo tecnologico e a causa dell'avvicinamento a modi di vivere e atteggiamenti occidentalizzanti.

⁵ Le traduzioni proposte sono di Maria Rita Masci, pubblicate su www.adelphiana.it per Adelphi Edizioni S.p.a, Milano 2004.

Come già affermato in precedenza, Mu Shiyong considerava Shanghai un *paradiso costruito sull'inferno*, luogo in cui la natura si incrociava e spesso veniva sopraffatta dagli elementi urbani.

Ad esempio, la visione dall'alto proposta dall'autore, ci mostra una luna che, timidamente da ovest, resta appesa ad un bordo del cielo, illuminando lievemente una strada fatta di ammassi di ferro e sempre più lontana dalla virtù, (difatti viene ammesso che il vizio è innalzato fin sopra le teste.)

Questi sono i primi elementi di verticalizzazione proposti all'interno del frammento.

Mentre la natura è staticamente descritta come un qualcosa di immobile e di avvolgente, tutti gli elementi artificiali, che riguardano la modernità, sono delineati nel loro slancio verso l'alto, nella loro ascesi verso la diversità e talvolta anche verso la perversione. Ed ecco che altri elementi della modernizzazione si intrecciano col paesaggio circostante.

Il passaggio a livello, con le auto che si incrociano e che sfrecciano veloci al primo segnale di via, sono un ulteriore simbolo della alienazione della condizione degli uomini, i quali, fagocitati da un grosso viso bianco dalle labbra rosse, si perdono nell'orizzonte, senza aver alcun contatto l'un l'altro.

Tuttavia, il vero climax espressivo viene raggiunto nell'ultima parte del brano proposto.

La natura antropomorfizzata, ma allo stesso tempo artificiale e artificiosa, è fatta di file di alberi dal colore bianco laccato, che se da un lato sembrano prive di vita, dall'altro ricordano le lunghe gambe incipriate delle giovani donne.

Uomini, natura e modernità fanno parte di un unico immenso conglomerato urbano, tutto prende vita ma al contempo perde la sua energia, tutto è natura morta.

La Shanghai riprodotta da Mu Shiyong è una Shanghai dai contorni sfumati, è una città immaginaria e immaginifica, ma parallelamente è connotata topograficamente dall'indicazione urbanistica del nome di Lincoln Street.

In questo senso, il valore del paesaggio geografico assume una pregnanza espressiva sempre più evidente, fino a divenire rappresentazione di *sé in quanto sé* e contemporaneamente evocazione di tutto ciò che è diverso, che è alterità.

La polifonia del luogo è teatro di una relazione dinamica tra elementi, Shanghai diviene un paesaggio fattuale in cui differenti voci si compenetrano creando diverse interpretazioni dello spazio.

[...] Una volta denominato lo spazio fattuale come un referente accettabile, esso diventa *ipso facto* il denominatore comune per un insieme di scrittori. Strappato così ad uno sguardo isolato, esso si trasforma in un piano focale con una molteplicità di punti di fuga egualmente pertinenti. In questa prospettiva, la relazione bipolare tra alterità e identità non è più retta da una semplice azione, ma da un'interazione, e questo comporta finalmente una reciprocità di sguardi. (Westphal 2007: 160)

Shanghai è, senza ombra di dubbio, il denominatore comune per la maggior parte degli scrittori degli anni '30, che cercano di tracciare un loro percorso artistico e letterario, avendo come punto di vista privilegiato, quello di una città che diviene, con la sua modernità, con la sua spinta verso l'alto, da un lato simbolo di perdita, ma dall'altro unica enclave per diverse modalità espressive. Per Mu Shiyong, Shanghai rappresentava l'unico mondo della sua esistenza e la sorgente della sua immaginazione creativa.

Egli si allontanò dalla tradizione del realismo dei suoi contemporanei, e fu così considerato da essi e da alcuni sui critici successivi, come "a proletarian realist turned urban decadent" (Ou-fan Lee 1999: 191).

Essi lo accusavano di raccontare, attraverso le sue opere di narrativa, situazioni molto lontane dalla realtà sociale esistente.

Ciò nonostante, Mu Shiyong è oggi considerato come uno degli autori che meglio abbiano saputo rappresentare le dinamiche interattive tra spazio e uomini, in un periodo turbolento e ricco di cambiamenti, come quello degli anni '30 del '900 in Cina.

La sua scrittura, intrisa di carica emotiva, fatta di realtà e finzione, surrealismo e materialità, riusciva a rappresentare il ruolo ambivalente di Shanghai.

È per questo che virtù e perdizione, vizio e valore, vengono rappresentati attraverso immagini fulminee, istantanee panoramiche e primi piani deformati e deformanti di una città in continuo cambiamento.

A tal proposito, propongo di seguito, un altro interessante passo incluso nel già citato *Foxtrot di Shanghai*, che mette ancora più in risalto la contrapposizione tra occidente e oriente, verticalità e orizzontalità e, metaforicamente, tra tradizione e modernità:

Neon Light 伸着颜色的手指在蓝墨水似的夜空里写着打字。一个英国绅士站在前面，穿了红的燕尾服，挟着手杖，那么精神抖擞地在散步。脚下写着：“Johnny Walker: Still Going Strong。”路旁一小块草地上展开了地产公司的乌托邦，上面一个抽吉土牌的美国人看着，像在说：“可惜这是小人国的乌托邦，那片大草原里还放不下我的一只脚呢？”

Le dita colorate della *neon light* disegnano grandi caratteri nel cielo blu inchiostro della notte. Un gentiluomo inglese con un frac rosso e un bastone da passeggio sotto il braccio cammina davanti a loro pieno di energia. Ai suoi piedi c'è scritto: «*Johnny Walker: Still Going Strong*». Su un piccolo tratto di prato a lato della strada si dispiega l'utopia di un'impresa immobiliare con un americano che fuma *Chesterfield* e sembra stia dicendo: «Peccato sia l'utopia del regno dei lillipuziani, non ho nemmeno lo spazio per posarci un piede». (Masci 2004: 6-7)

La grandiosità della *Neon Light*, l'imponenza del gentiluomo inglese e del “gigante” americano, che dall'alto scruta la terra dei lillipuziani, rappresentano l'immagine più controversa di Shanghai, luogo in cui “le utopie delle società immobiliari” sono all'ordine del giorno.

La situazione descritta, non è null'altro che un'aspra critica della condizione di Shanghai, divisa tra le diverse concessioni occidentali e, divenuta, oramai, punto di approdo e *proprietà* dello straniero.

Non mancano, neppure in questo brano, elementi realistici, che connotano il racconto in un determinato periodo storico e in un luogo precisato. Si parla di sigarette *Chesterfield*, del whisky *Johnny Walker*; per poi, tuttavia, perdersi in un'immagine surreale, di enormi uomini, che non hanno neppure lo spazio per posare un piede su un pezzo di terra.

Persino la lingua di Mu Shiyong, come Shanghai, è ibrida, è una lingua fatta di onomatopee, metafore, allitterazioni e contaminazioni dalle lingue straniere; tutte tecniche sperimentali, che riportano alla modernizzazione e all'avanguardia: caratteristiche predominanti della città.

Di seguito, l'ultima citazione da *Il foxtrot di Shanghai* e che è la parte finale del racconto, luogo in cui, l'autore pone l'accento, ancora una volta, sul suo aspetto verticale, nella città su cui il sole, dall'alto, posa i suoi occhi come due pupille d'oro.

东方的天上，太阳光，金色的眼珠子似的在乌云睁开了。

在浦东，一声男子的最高音：

“哎……呀……哎……呀”

真飞上半天，和第一线的太阳光捧在一起。接着便来了雄伟的合唱。睡熟了的建筑物站了起来，抬着脑袋，卸了灰色的睡衣，江水又哗啦哗啦的往东流，工厂的汽笛也吼着。

歌唱着新的生命，夜总会里的人们的命运！

醒回来了！上海！

上海，造在地狱上的天堂。

A oriente la luce del sole trafora le nuvole creando pupille d'oro.

A Pudong, voci acute di uomini gridano:

«Ahi! Ahi!».

Salgono fino a metà del cielo, si scontrano con i primi raggi del sole e intonano un coro imponente. Gli edifici si risvegliano dal sonno, si alzano, sollevano la testa e si liberano dei pigiami grigi. L'acqua del fiume

me scorre mormorando verso est, le sirene delle fabbriche fischiano.
 È il canto di una vita nuova, quella dei frequentatori di night club!
 Ben svegliata, Shanghai!
 Shanghai! Paradiso costruito sull'inferno! (Masci 2004: 17)

Nella chiusa del racconto, con un movimento circolare, si ritorna alla stessa frase proposta nell'incipit: *Shanghai! Paradiso costruito sull'inferno!*

Se prima erano gli uomini a rievocare l'impianto urbanistico della città, ora sono gli stessi edifici a risvegliarsi dal torpore, a prendere vita e a liberarsi dal grigiore delle loro camicie da notte.

Tutto si ridesta, le sirene delle fabbriche risuonano, la vita ricomincia, segnando il destino degli uomini dei night-club. Shanghai ritorna ad imporsi a simbolo di vita metropolitana.

Per metà orientale, per metà occidentale; per metà terra, per metà acqua; né una colonia, né completamente appartenente alla Cina; abitata da cittadini da ogni nazione del mondo ma dominata da nessuno, la fastidiosa figlia dell'imperatore era un'anomalia tra le città. Lo strano frutto di un'unione forzata tra est ed ovest, la figlia bastarda è venuta al mondo grazie ad un'avida premessa – il diritto di una nazione di imporre ad un'altra una droga velenosa. (Dong 2001: 2)⁶

La natura muta-forma per eccellenza di Shanghai celebra il suo destino.

Shanghai è simbolo di una modernità dinamica, in continua evoluzione, e che in quanto tale, continuerà ad essere ispirazione per tutte le future generazioni.

È la città verticale, che con la sua maestosità *abbraccia e schiaccia* la moltitudine delle esistenze inconsapevoli dei piccoli uomini [Fig. 3].

⁶ L'opera di Stella Dong è originalmente scritta in inglese. La traduzione del passo citato è mia.

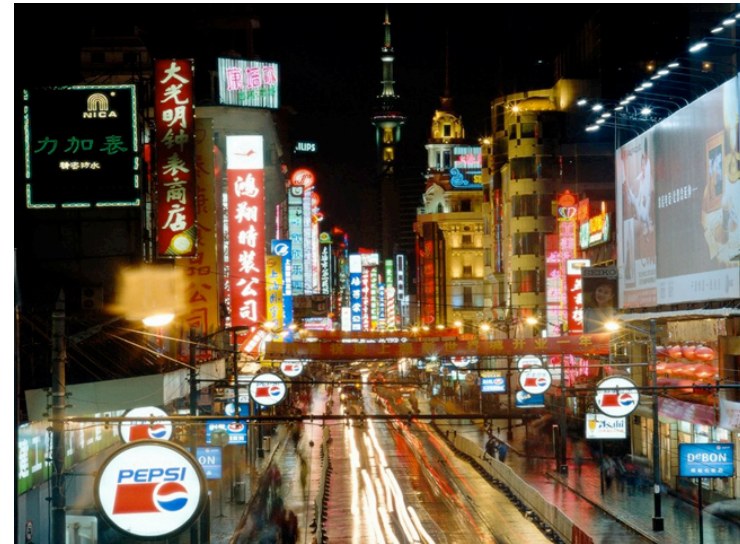


Fig. 3: Shanghai: metropoli d'Oriente.

BIBLIOGRAFIA

- BAUMVICKI (1939), *Hotel Shanghai*, Kiepenheuer & Witsch Editore, 2007 Köln.
- DONG STELLA (2001), *Shanghai: The Rise and Fall of a Decadent City 1842-1949*, Harper Perennial, New York.
- EBER IRENE (2008), a cura di, *Voices from Shanghai: Jewish Exiles in Wartime China*, The University of Chicago Press, Chicago.
- MASCI MARIA RITA, (2004), traduzione di: Mu Shiyong, *Il Foxtrot di Shanghai un frammento*, su www.adelphiana.it per Adelphi Edizioni S.p.a. Milano.

- MERLINO PALERMO ANNAMARIA (n.d.), *Città celeste o inferno metropolitano? Shanghai nell'immaginario romanzesco moderno da oriente a occidente*.
- MERLINO PALERMO ANNAMARIA (2005), "Pagode d'acciaio, Steel Pagodas" in *Rivista Modo* 242, Editoriale Modo Milano, p.45.
- MU SHIYING (1933), "上海的狐步舞", "Shanghai de hubuwu", "Il foxtrot di Shanghai" in *海派小说选*, *Haipai xiaoshuo xuan*, *Racconti scelti della scuola di Shanghai*, Shanghai, 复旦大学出版社, Fudan Daxue Chubanshe, casa editrice dell'università di Fudan, 1990, p. 258-259-268.
- OMNIS BARBARA (2005), *SHANGHAI Da concessione occidentale a metropoli asiatica del terzo millennio*, Edizioni Franco Angeli, Milano.
- OU-FAN LEE LEO (1999), *Shanghai Modern: the Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*, Harvard University Press.
- WEN-HSIN YEH (2007), *Shanghai Splendor: Economic Sentiments and the Making of Modern China, 1843-1949*, University of California Press, Los Angeles.
- WESTPHAL BETRAND (2007) *Geocritica Reale Finzione Spazio*, traduzione di Lorenzo Flabbi, Armando Editore, Roma, 2009.

SITOGRAFIA

- MU SHIYING, *Il foxtrot di Shanghai*, traduzione di Maria Rita Masci in <http://www.adelphiana.it>, data di consultazione 20 giugno 2011.



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

DALL'ALTO
a cura di Paolo Cesaretti
ottobre 2011

VERA PACATI

L'eredità di nonna Charlotte

... sedendosi su questo tappeto si è immediatamente trasportati,
insieme con il tappeto, dove si vuole andare,
e ci si arriva quasi nel momento stesso,
senza incontrare nessun ostacolo.
(Storia del principe Ahmed, *Le mille e una notte*)

Il testamento francese, pubblicato per la prima volta in Italia nel 1995, è il più famoso romanzo di Andrej Makine, scrittore russo-francese contemporaneo. Esso si configura come un percorso volto alla formazione di un'identità individuale, che si snoda attraverso la dialettica, trasversale a tutto il romanzo, tra la realtà russa e quella francese, che segnano una dicotomia esistenziale nella vicenda del protagonista. Alëša giunge alla propria realizzazione umana e professionale grazie a un'operazione di sintesi tra i due mondi che gli sono familiari e che accompagnano la sua crescita, pur senza mai sovrapporsi: la narrazione del percorso formativo del protagonista, a tratti autobiografica, si snoda attraverso una intensa opposizione tra la realtà russa, metafora costante della durezza del vivere quotidiano, e la realtà francese, legata al ricordo, al sogno, all'evocazione. L'universo francese, nella vita del protagonista, appartiene a un passato mitico, assume i contorni sfumati di una bella fiaba, rievocata dalle dolcezze della sua lingua. Secondo Welch, una tematica fondamentale nell'opera makiniana riguarda proprio "l'identità e i suoi fondamenti, lo scarto e la collisione fra l'immaginario e la realtà, le difficoltà del vivere tra due culture e

tra i linguaggi che le costituiscono" (Welch 2004: 17). La problematica relativa alla formazione del protagonista si lega infatti a due istanze davvero imprescindibili e trasversali all'intera narrazione: il ruolo della lingua e la simbologia legata agli spazi (Caratozzolo 2010: 122). La presente comunicazione si concentrerà particolarmente sulla seconda voce, quella relativa allo spazio, tanto presente alla sensibilità russa da avere prodotto esiti teorici assai illustri, quali la vivida definizione di "geografia dell'anima" formulata dal filosofo Berdjaev nei primi decenni del secolo scorso (Berdjaev 1992).

Dal punto di vista extradiegetico, nelle opere di Makine si assiste a un bilinguismo funzionale,¹ estendibile alla dimensione culturale. Il francese è la lingua della comunicazione razionale (*parole*), che ordina e dà voce all'universo caotico e primordiale russo (*langue*): Makine descrive la Russia della propria giovinezza, con le sue atrocità e le sue contraddizioni, attraverso lo strumento linguistico francese (Caratozzolo 2010: 112). Nel caso del *Testamento francese*, tuttavia, la dialettica è trasferita al livello diegetico e subisce una sorta di ribaltamento: è la lingua francese, occidentale e razionale, ad assumere connotazioni esotiche e misteriose, ad assurgere alla dimensione del sogno, dell'evocazione, della letterarietà, attraverso il bel personaggio di nonna Charlotte.

È un paese di pura fantasia, un prodotto dell'immaginazione infantile, fatto di sogni, di stereotipi, di storie, di aneddoti e di fatti disparati. [...] Stimolato dai racconti della nonna, Alëša ripercorre senza sosta nella sua immaginazione gli episodi della storia, i personaggi e le loro avventure. E, grazie a queste ripetizioni, un paese irreali e bello comincia a profilarsi all'orizzonte, con i suoi viali assolati e i suoi caffè, i suoi artisti e i suoi poeti, i suoi amanti e i suoi eroi [...]. (Nazarova 2004: 55)

¹ Per la definizione di *bilinguismo* si rimanda a Uspenskij 1993: 40. "Per bilinguismo si intende la coesistenza di due lingue aventi pari diritti e stesse funzioni."

Ecco dunque che il lettore assiste anche a una forma di dislocazione: il romanzo è ambientato ai margini delle steppe siberiane, nel cuore della Russia, laddove l'universo francese, pur così lontano geograficamente e culturalmente, può assumere una dimensione spazio-temporale propria, astraendosi da tutto il resto. Il francese di Makine "è spiazzante, produce quel brusco scivolamento che i formalisti chiamavano *sdvig*" (Caratozzolo 2010: 115).²

Se *Il testamento francese* fosse a tutti gli effetti una fiaba, l'elemento magico che consente la dislocazione e quindi il contatto con il mondo esotico-francese e l'inaugurazione del percorso formativo di Alëša sarebbe senza dubbio il balcone di nonna Charlotte, la quale rivestirebbe a buon diritto l'importante funzione di "fornitura" dell'elemento magico.³ Charlotte, agli occhi dei nipoti, appare come una sorta di strega buona, una creatura fatata, in grado formulare i più straordinari incantesimi.

Se Charlotte è bella, malgrado la sua età, è perché attraverso i suoi occhi, il suo viso, il suo corpo, traspaiono gli istanti di luce e di bellezza che ella irraggia. Il suo viso e il suo corpo nel corso degli anni si sono impregnati del vento assolato, dell'odore amaro della steppa, della freschezza dei saliceti. Ed è certo questa fusione tra lei e la natura che spiega il mistero della sua bellezza. È una fata buona, una divinità giusta, ogni giorno uguale a se stessa e di una serenità perfetta, divenuta per i bambini un mito che la pone al di sopra dei semplici mortali. (Ozolina 2004: 47)

Il balcone è un vero e proprio *centro semiotico* (Lotman 1998: 48-50), un "luogo di grande forza propulsiva", un "punto cruciale da cui si irradiano suggestivi riferimenti artistici e letterari" (Caratozzolo 2010: 119). Proprio da quel balcone sospeso sopra le im-

² Per il concetto di *sdvig* nelle opere di Makine si veda anche Caratozzolo 2006; per la teoria del linguaggio come *luogo di frontiera* per Makine si veda Welch 2005.

³ Cfr. Propp 2000: 46.

mense steppe siberiane, Alëša e la sorella ascoltano con emozione i racconti relativi all'infanzia parigina della nonna, rievocata attraverso le immagini, la narrazione, i suoni di una lingua lontana. Vecchie foto, ritagli di giornale, parole misteriose sono "formule cabalistiche" (Makine 1995: 36) con le quali Charlotte ogni estate ricrea nuovo l'incantesimo per i nipoti, che si ritrovano a fluttuare assieme a lei a bordo di un balcone-tappeto di Aladino, da cui possono ammirare la Siberia attraverso distanze stellari, invulnerabili e lontanissimi.

Sporgendoci dalla ringhiera, spalancavamo gli occhi cercando di vedere più cielo possibile. Il balcone oscillava leggermente sfuggendoci da sotto i piedi e librandosi nell'aria. L'orizzonte si avvicinò come se vi andassimo incontro portati dal soffio della notte. (Makine 1995: 21)

Il balcone di nonna Charlotte è un osservatorio luminoso, proiettato sulla infinita steppa siberiana, e ha il potere di trasfigurare, grazie alle altezze metaforiche e metafisiche cui assurge lo sguardo di chi lo abita, il visibile intrecciandolo all'invisibile, indissolubilmente. Grazie a un florilegio di magici incantesimi, formulati in una lingua francese di sapore esotico, misterioso, lo scenario muta per incanto, e i bambini, sporgendosi dalla balaustra oscillante, scorgono il profilo di una città inondata: una fantomatica Parigi-Atlantide si profila dalla narrazione del diluvio di inizio secolo. Ogni cosa diviene altro da sé, sublimata dai racconti di Charlotte, illuminata dalla distanza di quello *sguardo dall'alto*.

E sopra la linea dell'orizzonte distinguiamo quel pallido sfavillio, come scaglie di piccole onde sulla superficie di un fiume. Increduli, scrutammo l'oscurità che dilagava sul nostro balcone volante. Ma sì, una distesa d'acqua scura scintillava in fondo alla steppa, saliva, diffondeva la pungente frescura delle grandi piogge. E una luce opaca, invernale, sembrava rischiarare progressivamente quella superficie.

Ora vedevamo uscire dalla fantomatica marea i neri agglomerati degli edifici, le guglie sfreccianti delle cattedrali, i pali dei lampioni – una

città! Gigantesca, armoniosa malgrado l'acqua che inondava i suoi viali, una città fantasma emergeva sotto il nostro sguardo. (Makine 1995: 21)

Il balcone di Charlotte assume progressivamente il ruolo di un vero e proprio personaggio all'interno della narrazione: esso è vivo, e come una bizzarra macchina del tempo ha il potere di dislocare chi lo abita in terre lontane geograficamente e cronologicamente. In altre circostanze, invece, alla stregua di un immoto e silente testimone, assiste e scandisce i momenti più significativi della vicenda biografica dei protagonisti: con la sua presenza vigile, esso è anche dotato di uno sguardo proprio. Si innesta coerentemente in un'architettura in stile *Belle Époque*, in vistoso contrasto con la povera sobrietà delle izbe di legno che popolano la piccola cittadina di Saranza, "piantata là, ai margini della steppa, paralizzata in uno stupore profondo davanti all'infinito che le si apriva dinanzi" (Makine 1995: 29). In questo contesto, la casa di Charlotte risulta "unica nel suo genere" (Makine 1995: 29). Un tempo due volti di baccanti "sorridevano melanconicamente ai lati del balcone della nonna" (Makine 1995: 30), prima che il vicino del piano di sotto li divellesse senza remore, infastidito da tanta prepotente diversità. Una delle due appendici, recuperata dai nipoti, era stata poi salvata e riposta in mezzo ai vasi di fiori, quasi a rappresentare il muto sguardo di pietra della balaustra, non più proiettato verso l'immensa steppa russa, ma rivolto all'interno del piccolo consesso francese.

Ora, nelle nostre lunghe serate estive sul balcone, quel mascherone di pietra dal sorriso sgualcito e gli occhi teneri ci guardava in mezzo ai vasi di fiori e pareva ascoltare anche lui i racconti di Charlotte. (Makine 1995: 30)

L'infanzia e la prima giovinezza di Alëša sono segnate da questo spazio fatato fra i cui confini possono accadere meraviglie insperate e insospettabili: la steppa siberiana può tramutarsi come per in-

canto nella Parigi dei racconti, di cui il protagonista si nutre con crescente avidità per poter affrontare la durezza della vita russa, la sua povertà, le sue atrocità. L'eredità immateriale della nonna, fatta di storie e di sogni, rappresenta per lui un prezioso talismano che è in grado di proteggerlo in ogni situazione: egli vive come in perenne sospensione sopra la vita e le cose, ha maturato lo *sguardo dall'alto* della nonna, la *vista dal balcone siberiano*, che lo rende immune a qualsiasi crudeltà, che lo salva.

Ero come il ricercatore che, esaminando un meteorite, è essenzialmente attratto da certi piccoli cristalli che brillano incastrati nella sua superficie di basalto. E così come si sogna un viaggio lontano la cui destinazione è ancora ignota, io sognavo il balcone di Charlotte, e la sua Atlantide, dove sentivo di aver lasciato, l'ultima esatate, una parte di me. (Makine 1995: 83)

Giunge infine il tempo dell'adolescenza per Alëša, degli interrogativi esistenziali, delle paure, dei primi approcci alla vita sessuale, delle prime esperienze giovanili. Egli avverte per la prima volta scomoda e dolorosa la realtà francese che custodisce in sé: essa lo emargina dal gruppo dei coetanei, gli impedisce di vivere senza filtri la realtà quotidiana, la Russia, a cui sente imprescindibilmente di voler appartenere. Il mondo francese della sua infanzia gli appare a un tratto ingannevole e falso, al pari di una malattia contagiosa che è necessario debellare al più presto. Decide di rinnegare tutto ciò che riguarda la Francia e i racconti di nonna Charlotte, nei confronti della quale sente crescere dentro di sé il rancore; vuole abbracciare la realtà russa e l'unico futuro che in quel momento gli appare sicuro e tangibile, decide di far proprio l'ideale dell'*uomo sovietico* che propone il regime. Il balcone non si libra più sopra la steppa, l'incantesimo è spezzato dalla forza del conflitto interiore, dalla disillusione, dalla convinzione di essere stato tradito dalla persona in cui più confidava.

“Perché mi si stringe il cuore quando sento, in lontananza, il suono della Kukuška? Perché una certa mattina d'autunno di cento anni fa, a Cherbourg, sì, quell'istante che non ho mai vissuto, in una città dove non sono mai stato, perché quella luce, quel vento, mi sembrano più veri della vita reale? Perché il tuo balcone non si libra più nell'aria viola della sera, sopra la steppa? La trasparenza di sogno che lo avvolgeva si è spezzata, come l'ampolla di un alchimista [...]” (Makine 1995: 137)

Alëša si reca da Charlotte con l'intento di sfogare la sua rabbia e travolgerla con i mille interrogativi che assillano i giorni della sua adolescenza, rovesciarle addosso la sua frustrazione e il suo rancore con parole taglienti, amare, disincantate. Al suo arrivo a Saranza, tuttavia, non è in grado di portare a termine i suoi propositi: viene colpito e disarmato ancora dalla calma dolcezza di Charlotte, dalla sua composta dignità, dalla sua bellezza e dalla solitudine della vita che conduce nella cittadina quasi siberiana. Ed ecco che per la prima volta il mondo della nonna gli appare per come è, effimero e fragile: una grande valigia che contiene vecchie foto e ritagli di giornale, i libri della sua infanzia francese e quello scenario sospeso sulla steppa, gli occhi di pietra della baccante.

Mi scossi, mi guardai intorno con occhi stupiti. La seggiolina di Charlotte, la lampada con il paralume turchese, la baccante di pietra col suo sorriso malinconico, quel piccolo balcone sospeso sulla notte e sulla steppa – tutto mi parve di colpo così fragile! Sbigottito, ripensai al mio desiderio di distruggere quell'effimero scenario... Il balcone diventava minuscolo – come se l'osservassi da molto molto lontano – sì, minuscolo e indifeso. (Makine 1995: 201)

Alëša torna da Charlotte solo dieci anni più tardi, quando, dopo la definitiva sconfitta degli ideali del regime, si accinge a partire alla volta di Parigi e propone alla nonna di accompagnarlo, certo di incontrare il suo entusiasmo. Ma Charlotte rifiuta: per recarsi in Francia, dice, non ha bisogno di alcun mezzo di trasporto.

Sorrise di nuovo, guardandomi negli occhi. Ma nonostante il suo tono allegro, sentii nella sua voce una profonda nota di amarezza. Confuso, presi una sigaretta e uscii sul balcone.

E là, sopra l'oscurità gelata della steppa, credetti finalmente di capire quello che la Francia era per lei. (Makine 1995: 230)

L'ultima sosta sul balcone della nonna coincide per Alëša con una vera e propria assunzione di consapevolezza, che chiude idealmente anche la narrazione e l'ultima fase del suo percorso formativo: il viaggio a Parigi rappresenta la sua realizzazione professionale come romanziera, ispirato dai racconti della nonna che egli raccoglie in un taccuino, man mano che riemergono dalle pieghe della memoria. Il concetto di *testamento* presuppone l'esistenza di una *eredità* che si vuole tramandare perché non vada perduta: l'eredità di nonna Charlotte è squisitamente spirituale e consiste in un universo culturale, letterario, linguistico, che ella custodisce quale prezioso tesoro. La Francia che Charlotte comunica con i suoi racconti, la Francia che Alëša conosce, ama e poi odia, la Francia che lo protegge, che lo accoglie e lo guida come un talismano, con cui si confronta ed entra in conflitto nei momenti più delicati della sua crescita, che rinnega e poi abbraccia ancora in un eterno *nostos* alla terra perduta, non è altro che una realtà letteraria, libresco. Ciò che Charlotte trasmette, ciò che Alëša apprende della Francia è *letteratura*, "quella magia in cui una parola, una strofa, un versetto ci trasportavano in un istante di bellezza eterna" (Makine 1995: 254).

Perché la Francia, apparsa un giorno in mezzo alla steppa di Saranza, doveva la sua nascita ai libri. Sì, era un paese libresco per natura, un paese fatto di parole, i cui fiumi scorrevano come strofe, le cui donne piangevano in alessandrini e gli uomini si affrontavano in sirventese. Da bambini la scoprivamo così, la Francia, attraverso la sua vita letteraria, la sua materia verbale plasmata in un sonetto e cesellata da un autore. (Makine 1995: 254)

Nell'economia complessiva del romanzo, il balcone di nonna Charlotte assume la funzione di cronotopo letterario: esso è simbolo e metafora dello sviluppo della narrazione, di pari passo con la vicenda biografica del protagonista, e scandisce con il suo sguardo straniante i momenti più significativi del romanzo.

Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura. Questo intersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratterizza il cronotopo artistico. (Bachtin 1979: 231-32)

A livello diegetico, invece, esso si sovrappone allo sguardo di Charlotte, il balcone-tappeto di Aladino è la baccante Charlotte, dotata di un doppio sguardo e di nessuno sguardo: non è russa e non è francese, non appartiene al presente né al passato. La sua essenza è la *letterarietà*, che non ha tempo né luogo, ma solo dimensione universale. Charlotte è di fatto estranea sia alla Russia sia alla Francia, è figura di confine, che, assieme alla casa in stile *Belle Époque*, alla lingua, un francese libresco e un po' *rétro*, la sua bellezza che pare non conoscere il trascorrere di tempo, sembra appartenere a una dimensione altra. La dislocazione a Saranza consente di rivivere di continuo il passato e lo sguardo *dall'alto* rende nuove e diverse tutte le cose. Il personaggio stesso di Charlotte, coincidente con lo spazio magico del balcone fluttuante sulla steppa, con quell'effimero scenario che consente esperienze di trasformazione, di dislocazione, di introspezione, è di per se stesso *cronotopo*, in quanto "centro della concretizzazione e dell'incarnazione raffigurativa" (Bachtin 1979: 398) del romanzo stesso.

Un pomeriggio, mentre stavamo sulle rive della Soumra, mi sorpresi a pensare alla morte di Charlotte. O meglio, al contrario, all'impossibilità della sua morte... [...]

E ancora una volta ebbi l'impressione di osservarla, lei, quella riva bianca di sabbia, la steppa – come da una grande distanza. Sì, come se veleggiassi dentro il cesto di una mongolfiera. È così che vengono guardati [...] i luoghi e i volti che inconsciamente collochiamo nel passato. Sì, la guardavo da quell'altezza illusoria, da quell'avvenire verso cui tendevano tutte le mie giovani forze. [...] Camminava nell'acqua, con l'abbandono sognante di una giovinetta. [...]

Quelle immagini mi sembravano al tempo stesso effimere e dotate di una sorta di eternità. (Makine 1995: 219-20)

BIBLIOGRAFIA

- BACHTIN M. (1979), *Estetica e romanzo*, trad. it. e cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino.
- BERDJAEV N. (1992), *L'idea russa*, trad. it. e cura di C. De Lotto, Mursia, Milano.
- CARATTOZZOLO M. (2006), "Il *prostor* e l'*identité* nell'opera di Andreï Makine", in *Dintorni*, Sestante, Bergamo.
- CARATTOZZOLO M. (2010), "Andreï Makine: *langue* russa, *parole* francese", in *Letteratura e letterature*, Serra Editore, Pisa-Roma.
- LOTMAN J. (1998), in BURINI S. (a cura di), *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Moretti e Vitali, Bergamo, pp. 38-50.

- MAKINE A. (1995), *Il testamento francese*, trad. it. di L. Frausin Guarino, Mondadori, Milano.
- MATTIODA M. M. (1998), *Le Testament français de Andreï Makine*, in GIANOLIO V. (a cura di), *Secoli in fabula. Voci critiche al di là del nuovo millennio*, Tirrenia, Torino, pp. 175-90.
- NAZAROVA N. (2004), "L'Atlantide française et l'Atlantide russe d'Andreï Makine", in PARRY M., SCHEIDHAUER M.L., WELCH E. (a cura di), *Andreï Makine: la rencontre de l'Est et de l'Ouest*, L'Harmattan, Parigi-Torino-Budapest.
- OSMAK G. (2004), "Le testament français, portrait d'un narrateur entre deux mondes", in PARRY M., SCHEIDHAUER M.L., WELCH E. (a cura di), *Andreï Makine: la rencontre de l'Est et de l'Ouest*, L'Harmattan, Parigi-Torino-Budapest.
- OZOLINA O. (2004), "Aux prises avec un univers de fantômes: une lecture culturelle du *Testament français*", in PARRY M., SCHEIDHAUER M.L., WELCH E. (a cura di), *Andreï Makine: la rencontre de l'Est et de l'Ouest*, L'Harmattan, Parigi-Torino-Budapest.
- PROPP V. (2000), *Morfologia della fiaba*, trad. it. e cura G.L. Bravo, Einaudi, Torino.
- USPENSKIJ B. (1993), *Storia della lingua letteraria russa. Dall'antica Rus' a Puškin*, Il Mulino, Bologna.
- WELCH E. (2004), "La séduction du voyage dans *Le testament français*", in PARRY M., SCHEIDHAUER M.L., WELCH E. (a cura di), *Andreï Makine: la rencontre de l'Est et de l'Ouest*, L'Harmattan, Parigi-Torino-Budapest.
- WELCH E. (2005), "Vers une lecture bakhtinienne de Makine", in PARRY M., SCHEIDHAUER M.L., WELCH E. (a cura di), *Andreï Makine: perspectives russes*, L'Harmattan, Parigi-Torino-Budapest.