

Per sempre lassù

di Francesca Serra

I Adolescenza e verticalità

Per sempre lassù è il titolo di un celebre racconto di David Foster Wallace, contenuto nella raccolta *Brevi interviste con uomini schifosi* uscita nel 1999¹. *Forever Overhead* è il titolo originale del racconto, che ha per protagonista un ragazzo di tredici anni appena compiuti, colto nell'interminabile momento di sospensione aerea che precede il tuffo da un trampolino.

Ho scelto questo titolo per il mio intervento di oggi perché penso che il racconto molto breve di Wallace, che inizia con la frase «buon compleanno», possa ricondurci per strade forse un po' inedite al nostro testardo barone calviniano a cui oggi anche noi diciamo il nostro "buon compleanno". Il quale barone vi ricordo che sale sull'elce all'età di dodici anni. Quindi più o meno la stessa età del protagonista del racconto di Wallace: l'età incerta che sta al confine tra bambino e ragazzo.

Naturalmente non esiste alcuna analogia tra questi due autori. Né tra il genere di testi in questione, né tra i diversi sviluppi che la vicenda prende dentro questi due testi. Tanto meno tra gli anni lontani in cui sono stati scritti. L'unica, fondamentale analogia è quella che risiede nella seguente domanda: cosa succede se si prende un personaggio a cavallo tra infanzia e adolescenza e lo si sottopone a un contatto intensivo con la verticalità? Tale domanda sta all'origine di entrambi i due testi, al centro direi del loro stesso nucleo inventivo; quello che vorrei dimostrarvi in questo mio intervento è che il meccanismo narrativo messo in moto dalla mescolanza dei due ingredienti principali (l'adolescente da una parte e la verticalità dall'altra) provoca nei due testi delle risposte straordinariamente simili.

Risposte che spiccano con ancora maggiore evidenza nel racconto di Wallace, proprio in virtù della sua estrema brevità: ed è per questo che vi propongo di considerare *Per sempre lassù* come una sorta di breviario che può suggerirci nella

1. D. Foster Wallace, *Per sempre lassù*, in Id., *Brevi interviste a uomini schifosi* (1999), trad. it. O. Fatica e G. Granata, Einaudi, Torino 2000.

durata delle sue pochissime pagine qualche chiave di lettura secondo me fondamentale anche per rileggere il famoso romanzo di Calvino scritto quarant'anni prima. Le chiavi di lettura che vi propongo sono tre, strettamente collegate l'una all'altra, tanto forse da convergere alla fine in una sola. Ma per ora teniamole distinte.

2

Una giornata pubblica

La prima ci viene letteralmente squadernata all'inizio del racconto di Wallace, nella seconda riga, quando il narratore che dal principio alla fine del testo si rivolgerà sempre in seconda persona al protagonista che non ha nome ma è solo un "tu", dice: «Forse è la tua prima giornata davvero pubblica»². La prima risposta alla domanda su cosa succeda mettendo insieme un ragazzo con una predominante tensione verticale chiama in causa in maniera molto esplicita la nozione di socialità. La salita del ragazzo, sul trampolino o sull'albero è lo stesso, ci racconterà qualcosa che ha a che fare con il nostro vivere in mezzo a una collettività.

Vi faccio notare che questa risposta deve gran parte della sua rilevanza incipitaria, e anche della sua efficacia narrativa, al fatto di essere fondamentale paradossale. Quale paradosso maggiore che porre sul piatto la questione dell'entrata del soggetto in un contesto pubblico, proprio nel momento in cui quello stesso soggetto viene sottratto all'orizzontalità dell'esperienza, degli incontri, della terrestre convivenza umana, consegnandolo di fatto a un'immagine di distacco dalla terra? Che apparentemente ci dovrebbe condurre dentro un ambito concettuale relativo all'isolamento piuttosto che alla socialità. Apparentemente: perché in realtà la frase all'inizio del racconto di Wallace dice proprio il contrario. Facendoci intravedere uno scenario controintuitivo che potremmo chiamare di "socialità verticale", il quale promette fin dall'inizio di mettere alla prova le nostre idee ricevute su questo argomento e quindi ci lega narrativamente all'interesse per la prosecuzione del racconto.

Vi faccio notare altresì che una delle sfide più riuscite del *Barone rampante* era stata proprio quella di raccontare come una scelta di vita votata in apparenza al distacco e all'isolamento, si traducesse paradossalmente in una straordinaria parabola di partecipazione da parte del protagonista alla vita civile e sociale del suo tempo. E a questo aspetto Calvino, come sappiamo, teneva moltissimo. Tanto da farne quasi un vessillo di poetica personale. Anche in verità per un'ansia di giustificazione militante verso un romanzo che alla fine degli anni Cinquanta poteva ancora riaprire la ferita del tradimento verso una letteratura che si voleva impegnata, a favore di una letteratura d'evasione. Un problema molto pungente per il Calvino di quell'epoca, su cui adesso però non mi posso soffermare.

Ci basti qui dire che questa parabola sociale inizia in quella prima giornata davvero pubblica per il dodicenne barone Piovasco di Rondò che è il 15 giugno del 1767. Esattamente duecentocinquanta anni fa.

2. Ivi, p. 8.

3 Vedere tutto

Andiamo avanti e passiamo alla seconda chiave di lettura che vi propongo di trarre dal racconto *Per sempre lassù* e che come vi dicevo sarà strettamente legata alla prima. In particolare proprio all'apparente paradosso di cui abbiamo appena parlato. Perché il passaggio del ragazzo dalla sfera del privato a quella del pubblico («Forse è la tua prima giornata davvero pubblica») avviene in linea verticale: paradossalmente, abbiamo detto. Se non fosse che il paradosso si scioglie non appena si capisce che il moto ascensionale posto al centro del racconto produce come conseguenza più importante e immediata una eccezionale sensibilizzazione della sfera visiva.

Questa è la seconda risposta che entrambi i due testi che stiamo prendendo in considerazione forniscono alla domanda dalla quale siamo partiti: cosa succede quando facciamo entrare in contatto un ragazzo con un dominante principio verticale? Succede che si aprono per lui le porte di un certo tipo di esperienza, che possiamo definire “pubblica” in un duplice senso: da una parte perché il protagonista acquisterà la postura più pubblica che si possa immaginare; trovandosi esposto allo sguardo di tutti gli altri, una volta salito oltre le loro teste: *overhead*, lassù. Dall'altra parte perché nello stesso tempo si troverà in una posizione di controllo visivo a 360 gradi su tutto lo spazio pubblico che sta sotto di lui. Avrà letteralmente sotto gli occhi tutto il mondo che è rimasto laggiù. Come si legge nel III capitolo del *Barone rampante* «Cosimo dall'albero doveva veder tutto» (RRr, 574). Una frase che ha il suo esatto duplicato nel racconto di Wallace, laddove si trova scritto: «Ora che sei lassù vedi tutto»³.

La seconda chiave di lettura che il racconto di Wallace ci aiuta a focalizzare è dunque la seguente: far salire un personaggio su un trampolino o su un albero equivale a scrivere un racconto o un romanzo sullo sguardo. La verticalità sollecita una risposta di tipo insieme sociale e visuale che definisce quasi totalmente il ruolo del personaggio dentro al testo.

In effetti se ci pensate *Il barone rampante* risponde così seriamente a questo genere di sollecitazione da sembrare talvolta la traduzione narrativa di un trattato sulla vista. In primo luogo attraverso una ricorrenza ossessiva dei verbi “vedere” e “guardare”, che si intrecciano in una trama fittissima in questo libro. Soprattutto nei primi capitoli, dove evidentemente il legame fra i tre livelli di cui stiamo parlando (verticale, visuale e sociale) richiede di essere ben strutturato e consolidato.

Poi con una palese moltiplicazione per esempio dello stratagemma dell'inquadratura, che come sappiamo non fa altro che enfatizzare il tema ottico: pagine e pagine piene di porte a vetri, balconi, finestre, davanzali ecc. Quindi se è vero come sosteneva Marco Belpoliti ormai venti anni fa nel suo *L'occhio di Calvino* che «tutta l'opera di Calvino è una riflessione sul punto di vista»⁴,

3. Ivi, p. 15.

4. M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996, p. 5.

possiamo dire che *Il barone rampante* occupa in quest'ambito un posto del tutto particolare.

4

Mosca cieca

Ma procedendo ancora un po' più avanti, c'è un altro effetto collaterale che la conquista della veduta aerea da parte dei protagonisti produce, secondo un principio di contrappesi e dualismi quasi matematico. Mi riferisco al fatto che l'abnorme crescita del campo visuale di chi sale in alto, accentua la sensazione di cecità di chi rimane in basso.

Il racconto-breviario di Wallace ci aiuta come al solito a comprenderlo, grazie alla sua economia narrativa accelerata. Lo fa semplicemente mostrandoci per pochi istanti una controfigura del protagonista nella sorella minore, che rimane a terra mentre lui sale. I due bambini sono come due facce della stessa medaglia, o se volete gli estremi opposti di un cannocchiale: mentre lo sguardo del ragazzo si allarga, quello della bambina si restringe fino a trovarsi bendata, a giocare con le amiche a mosca cieca. «Ora l'hanno bendata. È lei la mosca cieca. Volteggia a occhi chiusi inseguendo i vari strilli, turbinando al centro di una ruota di ragazze urlanti»⁵.

Ognuna delle due facce della medaglia, dunque, sta conducendo una sua fondamentale esperienza sociale, che nel caso della bambina si concretizza in una scena di crudeltà pubblica verso ciò che sta sotto e in quel sotto subisce il supplizio caotico della cecità: «tua sorella è ancora sotto, quasi in lacrime, è sotto da troppo tempo, il gioco sfiora il limite della crudeltà»⁶. La bambina gira in tondo senza riuscire ad afferrare nulla, in un'allegoria della frustrazione del contatto sociale apparentemente più "naturale", che come abbiamo detto sarebbe quello orizzontale.

L'importanza di questa scena, e quindi del contrasto binario tra visione e cecità che suggerisce, è dimostrata dalla presenza di un suo perfetto equivalente nel romanzo di Calvino. Proprio all'inizio, quando Cosimo ha appena raggiunto la sua posizione di vedetta sugli alberi, e comincia a guardare tutto ciò che si trova sotto di lui. Poteva vedere chissà quale personaggio o azione significativi. Invece la prima cosa in assoluto che il narratore sceglie di mettere sotto i suoi occhi è una scena del tutto marginale. Ma in realtà altamente emblematica: quella dell'incontro mancato tra due personaggi anonimi, che s'incrociano senza vedersi:

Tra i limoneti passava una donna con un cesto. Saliva un mulattiere per la china, reggendosi alla coda della mula. Non si videro tra loro; la donna, al rumore degli zoccoli ferrati, si voltò e si sporse verso strada, ma non fece in tempo. Si mise a cantare allora, ma il mulattiere passava già la svolta, tese l'orecchio, schioccò la frusta e alla mula disse: - Aah! - E tutto finì lì (RR1, 560-1).

5. Wallace, *Per sempre lassù*, cit., p. 10.

6. Ivi, p. 11.

Tutto finisce nel nulla, se non ci si vede e quindi non ci si incontra. Non c'è lo sguardo, non c'è l'incontro e di conseguenza non c'è nessuna storia da vivere né da raccontare. Sapendo bene tutti noi che lo scambio degli sguardi e l'incontro che ne segue sono ingredienti romanzeschi per eccellenza.

A questo punto ci si rende conto che ad aprirsi è tutta un'altra questione, di tipo direi metanarrativo. «Cosimo vedeva questo e quello» (RR_I, 561), così si conclude il piccolo episodio dell'incontro mancato tra i limoneti. Vedeva la donna e vedeva il mulattiere: ma soprattutto vedeva la possibilità della storia che avrebbe potuto nascere dall'incontro tra i due, che invece sono del tutto ignari della presenza l'uno dell'altro. Proseguono ciecamente per la loro strada come se fossero bendati.

Ma allora viene da chiedersi chi sia questo personaggio che salendo lassù acquista il dono di una visione simultanea di tutte le cose e in tal modo una coscienza del tutto speciale relativamente alle potenzialità narrative del loro intreccio. E se non assomigli, in definitiva, alla figura di un narratore onnisciente. Del resto, il più grande narratore onnisciente della letteratura italiana non dà avvio a tutta la formidabile macchina narrativa dei *Promessi sposi* con una veduta dall'alto di alcuni personaggi in procinto di incontrarsi dopo una svolta?

5

Scomparsa e congetture

Ma riprendiamo il nostro ragionamento relativo al “vedere tutto” inteso come un'operazione d'ingresso nella sfera pubblica, che si lega al fatto complementare di essere finalmente visti, e spostiamo la nostra attenzione proprio su questo secondo aspetto della questione. Non appena Cosimo sale in quello che diventerà il suo regno vegetale, è come se tutta la famiglia iniziasse a vederlo per la prima volta. A cercarlo con lo sguardo, a dare peso ai suoi gesti, a dover accettare le sue scelte e in definitiva prendere atto di una nuova individualità che si stacca dall'orizzonte d'attesa familiare acquisendo tratti del tutto particolari.

Di conseguenza accanto al “vedere tutto” dobbiamo mettere il “farsi vedere”; che tuttavia non va inteso come un semplice rovescio passivo dell'operazione opposta che estendeva attivamente la vista del protagonista. Al contrario, si tratta anche in questo caso di una postura pienamente attiva: che non si riferisce stavolta all'accresciuta padronanza dall'alto dell'immagine del mondo, ma piuttosto al controllo sulla propria immagine, di cui Cosimo una volta salito sull'elce diventa davvero padrone. Un controllo attivo nella misura in cui riguarda contemporaneamente l'acquisita libertà di mostrarsi, ma anche quella altrettanto importante di ritrarsi. Da questo punto di vista, la fitta trama linguistica che nel *Barone rampante* abbiamo detto essere legata all'ambito della vista, andrebbe integrata con quella altrettanto significativa che si riferisce all'ambito opposto dello “scompare”.

Un verbo molto presente in questo testo. Dalla prima volta che lo troviamo, nel secondo capitolo, quando Cosimo inizia a slanciarsi da un albero all'altro fino a sconfinare nel giardino dei vicini e scomparire alla vista del fratello Bia-

gio che sta raccontando la sua storia. All'ultima volta, nelle pagine finali del romanzo, quando il barone si aggrappa alla mongolfiera e sparisce verso il mare, sottraendo alla vista altrui lo spettacolo della sua morte. «Così scomparve Cosimo», conclude il fratello-narratore, «e non ci diede neppure la soddisfazione di vederlo tornare sulla terra da morto» (RR_I, 776).

E qui abbiamo la conferma da un lato che la solitudine non sta affatto dalla parte di colui che sale, ma piuttosto dalla parte di tutti gli altri. Appena Cosimo scompare, infatti, il mondo diventa immensamente solitario. Come abbandonato da una forza che nella sua audacia controcorrente gli dava significato. Dall'altro lato abbiamo la conferma che tutto questo è connesso in qualche modo a un problema di carattere narrativo. La prima volta infatti che Cosimo scompare alla vista del fratello minore, quest'ultimo non solo ricade nella sua ordinaria cecità di persona «modesta e prudente» (RR_I, 554), come lui stesso si definisce; andando a infittire la schiera di fratelli minori che restano bendati a giocare a mosca cieca. Ma denuncia uno slittamento narrativo che quel vuoto crea all'interno della storia che stiamo leggendo: «Di lì scomparve alla mia vista; – dice Biagio – e quello che ora dirò, come molte delle cose di questo racconto della sua vita, mi furono riferite da lui in seguito, oppure fui io a ricavarle da sparse testimonianze ed induzioni» (RR_I, 562).

Lontanissimo da ogni tipo di onniscienza, il nostro Biagio confessa che si è dovuto arrangiare, una volta che il fratello ha scoperto negli alberi la via per sparire. Non appena il fratello maggiore ha iniziato a padroneggiare i modi della sua sottrazione alla vista, anche il racconto è diventato incerto e parziale. Incontrando un suo fondamentale punto di fragilità. D'altra parte questo è anche l'unico racconto che abbiamo. Non quello di Cosimo, ma quello di chi è rimasto a terra, a giocare a mosca cieca con una verità orizzontale, terrestre. Quindi molto labile. Un testimone limitato che lavora con fatti riferiti, desunti, di seconda mano. Il narratore dunque ci avverte subito, fin dalle primissime pagine del libro, che questo romanzo che parla dell'acquisizione di una postura visiva in un certo senso assoluta, si muoverà in realtà a tentoni in mezzo a una serie di congetture.

Sparisce Cosimo tra gli alberi. Sparisce con lui il narratore onnisciente. E cosa rimane? Rimane tutto. Anche se incerto: rimane la sua storia da raccontare in un modo o in un altro. E rimaniamo noi lettori, sempre pronti a salire su questa macchina della visione e della scomparsa che è la letteratura. In fila, come nel racconto di Wallace i tuffatori che salgono sul trampolino. Aspettando di saltare giù da quella specie di grande nastro trasportatore che li porta in cima e poi a sparire. Come si legge nel finale del racconto:

La tavola annuirà e tu andrai, e i neri occhi di pelle si potranno incrociare e accecare in un cielo maculato di nuvole, luce perforata che si svuota dietro la pietra aguzza che è per sempre. Che è per sempre. Metti piede nella pelle e scompaia. Ciao⁷.

7. Ivi, p. 20.

Così finisce *Per sempre lassù*, con una impennata di tono lirico, quasi sacrale. Dovuta da una parte all'uso del "tu", che è l'unico pronome singolare in grado di nominarci tutti; dall'altra all'evocazione del tema della caduta, che come ben sappiamo si accoppia a ogni immagine di altezza. Rammentandoci i termini stessi della nostra mortalità.

6

Di frase in frase

Termini che sono evidentemente temporali. La caduta, del resto, come sanno sia i poeti che gli scienziati, è una questione certo di spazio. Ma anche di tempo. Ed è per questa strada che arriviamo alla terza e ultima chiave di lettura che vi propongo oggi, legata appunto alla questione del tempo. Perché fin dal titolo del racconto di Wallace si capisce che il ragazzo appeso tra infanzia e adolescenza di cui stiamo parlando verrà messo a contatto in realtà con due principi fondamentali: la verticalità spaziale dell'*overhead* di cui abbiamo parlato finora, e l'assolutezza temporale del *forever* su cui vorrei concludere questo mio intervento.

Un'assolutezza temporale che troviamo esattamente riproposta nella frase del *Barone rampante* che dà il titolo a questa nostra giornata e anche alla serie di iniziative in cui si inserisce; frase che si trova alla fine del primo capitolo: «E io non scenderò mai più!» (RR1, 559). Ora, la possibilità per Cosimo di non porre mai più piede a terra è legata in effetti a una sola cosa: mi riferisco a quel principio di concatenazione che viene enunciato all'inizio del quarto capitolo del romanzo:

Io non so se sia vero quello che si legge nei libri – dice il narratore Biagio – che in antichi tempi una scimmia che fosse partita da Roma saltando da un albero all'altro, poteva arrivare in Spagna senza mai toccare terra» (RR1, 577).

Si tratta di un principio che Cosimo aveva già messo in pratica nel secondo capitolo, quando inizia a essere chiaro qual è il punto davvero originale della sua decisione del 15 giugno 1767 e dunque di tutto il libro che ne segue: ovvero che il tempo della sua permanenza sugli alberi non avrà limiti. E questo grazie alla sovrapposizione dell'immagine di Cosimo con quella favolosa della scimmia che da Roma alla Spagna riesce a non toccare mai terra. Passando da un albero all'altro. Anche il nostro protagonista non basta dunque che salga sull'elce, ma deve trovare la strada che renda infinito questo suo tempo di sospensione: dopo l'elce salta su un olmo, che incrocia i suoi rami con l'elce, dall'olmo passa a un carrubo lì vicino, poi a un gelso e così via.

Si tratta di un momento decisivo, perché se ci pensate è il momento esatto in cui l'*overhead* scopre la strada del *forever*. Il racconto si fonda su un'immagine di sospensione, come abbiamo detto fin qui; ma avanza grazie a un'immagine di concatenazione. Una concatenazione non solo di alberi uno accanto all'altro. Ma evidentemente di parole che nominano i diversi tipi di alberi, dentro una lista che allungandosi allunga la durata stessa del racconto.

Ricordiamoci che la lista è uno dei grandi espedienti narrativi calviniani. E il racconto che potremmo definire “concatenato” (un racconto che segue il personaggio in una serie di spostamenti concatenati) è una delle sue modalità archetipiche di costruzione narrativa. Il movimento progressivo sul piano dello spazio funziona per Calvino come un propulsore della scrittura, verso una dilatazione potenzialmente illimitata del testo stesso. Per cui possiamo dire che finché ci saranno nuovi spazi da raggiungere, nuovi alberi su cui spostarsi, insieme ai loro nomi da pronunciare ed enumerare, la vita del racconto sarà garantita. Per sempre.

Questo è il motivo per cui *Il barone rampante*, come tutti voi ricorderete, finisce memorabilmente fondendo gli alberi e il racconto, i rami e l'inchiostro, le foglie e le frasi. Il racconto sul giardino alla fine si rovescia nel racconto visto come un giardino; perché il giardino per Calvino è sempre stato questo: un grande rompicapo linguistico e cognitivo, esattamente come la letteratura. Un rebus che riguarda soprattutto il tempo: all'inizio della sua storia Cosimo disubbidisce, come ben sappiamo, rifiutando il piatto di lumache. Ma facendo questo compie un'azione che coinvolge principalmente il fattore temporale: si sottrae infatti al tempo animale, caotico e agonizzante delle lumache (un'intera pagina è dedicata alla lunga agonia delle lumache in cantina), per raggiungere un tempo diverso. Il tempo che dentro il giardino si sospende e diventa infinito. Infinitamente appeso a una fila di rami che nell'ultima pagina del libro si capisce coincidere con la fila di parole che ha composto il romanzo.

E allora ci accorgiamo che insieme a Cosimo che passa da un ramo a quello successivo senza scendere mai più, insieme al protagonista del racconto di Wallace che sale un gradino dopo l'altro fino a trovarsi per sempre lassù, anche noi avanziamo nello stesso modo. Spinti dallo stesso, infinito moto di ascensione, concatenazione e sparizione. Di frase in frase. Fino a quest'ultima, con cui vi lascio sospesi ai vostri pensieri e mi congedo, ringraziandovi dell'attenzione.