

Gianni Crippa

Fenomenologia del paesaggio. Il ruolo della descrizione in *Le tour du monde en quatre-vingt jours*.

Critica della pratica mimetica

1. Michel Zink, in conclusione a una bella analisi degli affreschi con cui Lancillotto abbellisce le pareti della stanza in cui viene rinchiuso, afferma: «La vraisemblance même de la fresque disparaît, l'image concrète que pouvait en faire le lecteur s'évanouit. A la place de cette image surgit le récit romanesque et le souvenir de sa lecture. La peinture tout entière s'efface au profit de la littérature»¹. Siamo con ciò messi di fronte all'abitudine, tipica della tradizione culturale dell'occidente, di concepire il rapporto tra letteratura e pittura in termini gerarchici a favore della prima. Ma dai primi anni del XIX secolo si produce un cambiamento che permette all'arte figurativa di collocarsi in una sfera estetica finalmente autonoma e che si può spiegare almeno attraverso due ragioni tra loro collegate. Innanzitutto, leggendo il commento che Franco Farinelli ci offre a proposito dei due atlanti che Alexander von Humboldt annette al suo *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* (1805-1834). Nelle figure di questi atlanti, infatti, si constata la «lenta, interna, graduale, quasi inavvertita ma progressiva sostituzione dello "Scientifico" al "Pittorresco"[...] nel passaggio dallo stadio di contemplazione estetica allo stadio della considerazione pensante, ovvero della conoscenza scientifica»². La volontà di fondare la disciplina geografica su uno statuto scientifico può essere dunque considerato una delle prime ragioni che costringono a dare una rappresentazione delle realtà che riesca a fare a meno di una funzione narrativa e che sappia escludere ogni tipo di giudizio estetico che inevitabilmente accompagna la figurazione paesaggistica³. Tuttavia, a fronte di un'operazione che si riconosce scopi strettamente scientifici, ma pur sempre in consonanza col suo spirito, anche nel campo strettamente artistico il rapporto con la rappresentazione del paesaggio proprio in questi anni subisce un cambiamento decisivo grazie soprattutto al contributo di Pierre-Enry de Valenciennes. Nella sua opera maggiore con cui s'inaugura il XIX secolo, egli infatti, mentre non osa contestare il maggior valore artistico del paesaggio storico in pittura, dedica un'attenzione nuova e particolare all'elemento naturale che deve far da cornice agli eventi storico-mitici messi in scena da questo genere pittorico. Secondo il suo modo di vedere «Un peintre de paysage, quelle que soit son oeuvre, [...] entretient avec la nature la même relation que le naturaliste ou le scientifique»⁴ e ciò lo costringe ad un'osservazione attenta che deve essere corredata da un esercizio costante di copie dal vero della realtà che non fanno che promuovere l'importanza della pittura di paesaggio in sede culturale e, di conseguenza, l'emancipazione della pittura da ogni componente letteraria.

Svetlana Alpers, indagando le origini del cambiamento di cui stiamo parlando e collocandolo in un periodo precedente al XIX secolo, ha osservato sulla scia di Michel Foucault⁵ l'esistenza di un paradigma conoscitivo animato dalla «convinzione

che il sapere passi attraverso il rappresentare» e che certamente sopravvive anche se attenuato negli esempi che abbiamo appena proposti. Tuttavia non c'è dubbio che da un simile atteggiamento epistemico la forza mimetica della parola scritta venga posta in discussione, e in proposito *Le tour du monde en quatre-vingt jours* di Jules Verne sembra mettere in atto una vera e propria riflessione di tipo metalinguistico su cui vale la pena di soffermarsi.

2. Già l'anno stesso in cui il romanzo verniano viene pubblicato ci mette sull'avviso di quanto per il suo autore fosse ancora più urgente riflettere intorno alla posizione che la letteratura poteva assumere di fronte alla pittura per ciò che concerne la sua portata mimetica. Nel 1873 Monet espone uno dei dipinti che presto si collocheranno tra i manifesti della pittura impressionista, *Impressions: soleil levant*, ma già l'anno prima, cioè quando l'opera di Verne sta uscendo a puntate sulla rivista *Temps*, lo stesso pittore realizza la tela intitolata *Il ponte di Westminster* con cui immortala uno scorcio celebre del panorama londinese con la stessa tecnica che caratterizzerà l'impressionismo pittorico. Accanto a questi due esempi ne troviamo altri coevi, dello stesso Monet come di altri suoi colleghi tra i quali spiccano le figure di Camille Pissarro e di Edouard Manet. Ma non c'è bisogno di attardarsi: è sufficiente rendersi conto che siamo al cospetto di una maniera del tutto differente di concepire la rappresentazione della realtà, che pure si inserisce nella linea inaugurata da pittori come Camille Corot, Paul Huet e Théodore Rousseau i quali, seppure a fatica, erano riusciti ad affermarsi anche nella sede ufficiale dei Salon. Tuttavia, dal momento che una simile fortuna non è alla portata dei futuri pittori impressionisti, essi sono costretti a impegnarsi in una sorta di autopromozione che avrà come momento culminate l'esposizione tra il 15 aprile e il 15 maggio 1874 presso lo studio parigino di un grande amico di Jules Verne, il fotografo Nadar. Inizialmente lo stesso Zola non esita a esaltare l'operazione che viene compiuta da questi pittori e che lui concepisce in termini di profondo realismo. Lo stesso termine con cui si interpreta ora l'arte narrativa dell'autore dei Rougon-Macquart viene coniato dal critico d'arte Castagnary nel 1863 proprio per descrivere la poetica che anima i pittori che di lì a poco verranno definiti impressionisti. Tuttavia di lì a pochi anni, e certamente già in occasione dell'esposizione presso Nadar, si avverte pienamente come «rispetto alla pretesa oggettività naturalista, l'impressionismo riporta la realtà all'interno dell'uomo, come visione individuale e solitaria»⁷ e ciò costringe ancor più sia gli scrittori che i pittori a una riflessione intorno ai limiti della pratica mimetica.

Quando Arnold Hauser scrive che «l'impressionismo ha già raggiunto una sua autonomia, quando in letteratura si combatte per il naturalismo»⁸, se da un lato non fa che offrirci una buona chiosa riassuntiva a quanto abbiamo appena detto, dall'altro lato ci suggerisce anche l'argomento con cui proseguire e che riguarda quella sorta di ritardo che la letteratura della seconda metà dell'Ottocento sembra patire nei confronti della pittura. Un ritardo che certamente ha a che fare con il fondamento mimetico che da sempre, secondo diverse prospettive culturali come ci dimostra magistralmente l'analisi che Erich Auerbach compie in *Mimesis*⁹, caratterizza la letteratura occidentale. Ma un ritardo che si acuisce meno al cospetto dell'emancipazione estetica ottenuta dalla pittura per le ragioni che abbiamo spiegato, che per il fallimento in termini di rappresentazione del reale che la stessa arte figurativa sembra dichiarare nei suoi esiti impressionisti. Lo scrittore che si deve confrontare con una simile situazione, quand'anche fosse uno scrittore poco votato alla riflessione estetica come Jules Verne, non può che sentire la precarietà della sua operazione artistica dal momento che essa non deve più collocarsi in

relazione ad un'arte figurativa che può volgersi alla rappresentazione della realtà in maniera migliore che la letteratura, bensì è chiamata a prendere una posizione di fronte alla critica dei fondamenti mimetici che la pittura impressionista svolge. Appena si pensa a quello che Roland Barthes ha scritto intorno alla questione della descrizione letteraria, si capiscono ancor meglio le difficoltà che è costretta ad affrontare una letteratura a cui viene meno un sostegno da parte della pittura almeno per ciò che riguarda la fiducia di poter dare una rappresentazione artistica della realtà.

3. Secondo Barthes «pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le "réel" en objet peint (encadré) après quoi il peut décrocher cet objet, le *tirer* de sa peinture : en un mot : le dé-peindre (dépeindre, c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est référer, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code). Ainsi le réalisme - dice in conclusione Barthes - consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel»¹⁰. Ugualmente, per quanto in maniera più breve, Annamaria Andreoli scrive che «il paesaggio oltre che "già là" è "già visto" secondo il *cliché* pittorico»¹¹. Tuttavia nessuno dei due sembra interrogarsi intorno a quello che può accadere quando questo paradigma figurativo di rappresentazione della realtà viene meno. E la situazione con cui si deve confrontare Jules Verne a partire dagli anni settanta del XIX secolo e su cui riflette, in maniera certo poco velata, ne *Le tour du monde en quatre-vingt jours*. In questa prospettiva, e di fronte al carattere critico dell'operazione impressionista, la scelta di quel *cliché pittorico* cui fa riferimento la Andreoli, invece di apparire scontata, viene tematizzata da Verne nel corso del romanzo e quest'ultimo può persino essere letto come una sorta di parabola intorno alla maniera migliore di rappresentare la realtà attraverso la parola scritta. Sarà così possibile rendere operativa in una maniera inversa la dinamica che ha segnalato Barthes, affermando che, proprio nella misura in cui il realismo letterario attinge ai codici pittorici, esso finisce per mettere in atto una selezione tra questi ultimi con l'intento di scegliere quello che sente più consono al suo spirito e di valorizzare una particolare concezione dello spazio che, come Jury Lotman ha spiegato chiaramente, ha sempre a che fare «col modello del mondo di un dato autore»¹². Come a dire che la necessità di Verne di attingere a modelli figurativi del passato per rappresentare la realtà ci permette di comprendere meglio il suo atteggiamento nei confronti di quest'ultima di quanto non accadrebbe se uno stile pittorico coevo gli offrisse quei modelli in maniera non problematica.

Scrivere, descrivere, contemplare.

4. *Le tour du monde* si apre con la figura che rappresenta Phileas Fogg in piedi, in atto di sfilarsi un guanto e con il cappello a cilindro e il bastone lì a portata di mano (fig. 1): «Anglais, à coup sûr», come scrive lo stesso Verne. Ma De Neuville che ha realizzato questa figura aveva ben pochi altri materiali testuali su cui lavorare per concepire l'immagine di Fogg e come lui il lettore, il quale semmai viene a sapere ciò che il protagonista non è¹³. Anche quando il narratore ammette di conoscere alcuni particolari della vita del protagonista, lo fa assecondando quella componente di mistero che all'epoca era suggerita dai manuali di scrittura quando si trattava di descrivere un personaggio¹⁴. Infatti, alla domanda «Ce Phileas Fogg était-il riche? - si risponde - Incontestablement. Mais comment il avait fait fortune, c'est ce que les mieux informés ne pouvaient dire». Così come l'interrogativo : «Avait-il voyagé ?» viene risolto affermando che Fogg era «un homme qui avait dû voyager partout, -

en esprit, tout au moins» [T. M. p. 21].



Figure 1

Pur nel loro carattere misterioso, simili spiegazioni sembrano però offrirci dei suggerimenti utili nella misura in cui ammettono che avere dei particolari intorno alla storia della vita del protagonista potrebbe rendere comprensibili anche quelle abitudini difettive su cui il narratore si è soffermato iniziando la presentazione di Fogg. Possiamo perciò dire che manca una *storia* alle spalle di quella che sta per essere raccontata, e se ciò impedisce di conoscere a fondo il protagonista alle prime battute del romanzo, probabilmente quest'ultimo sarà prezioso proprio per svelare il personaggio di Fogg nei suoi aspetti più misteriosi. In questa misura, la narrazione viene da subito assimilata a una forma di esplicazione e il narratore a colui che se ne deve far carico. Lo stesso Fogg sembra accostarsi all'istanza narrativa, meno al narratore che all'autore stesso: infatti, assieme al protagonista, nella stessa situazione particolare di conoscere il mondo senza avere mai viaggiato, si trova indubabilmente Verne. Tuttavia il romanzo che sta iniziando, se permetterà a Fogg di confrontarsi realmente col mondo, non potrà certamente consentire la stessa esperienza a Verne il quale, semmai, si dovrà nuovamente accontentare dello spostamento virtuale che offre una narrazione che lui stesso innesca e delle descrizioni che la intervallano. Si potrebbe ammettere che l'autore getti un'occhiata d'invidia all'indirizzo del suo personaggio che finalmente può stabilire con la realtà un rapporto più diretto e affidabile di quello che consente la parola scritta. Ma Fogg se ne mostrerà all'altezza?

5. In verità, Fogg rischia di dover interrompere il proprio viaggio tanto in fretta da non offrirci nemmeno il modo di rispondere a una simile questione: e ciò accade secondo una dinamica narrativa che Verne volge ancora una volta in una riflessione metaletteraria sui limiti della descrizione scritta rispetto alla rappresentazione grafica. Infatti, almeno per i destini di Fogg - certo non per quelli del lettore che non potrebbe leggere alcuni episodio gustosi della vicenda - non sarebbe poi tanto male se anche Fix, l'agente della polizia inglese inviato a Suez, potesse avere sotto gli occhi quella acquaforte del protagonista collocata all'inizio del romanzo. Invece

ciò a cui l'agente deve affidarsi per rintracciare l'autore della rapina alla Bank of England non sono che dei semplici dati segnaletici. Ora, la cosa non deve sorprendere, e su questo punto il testo non appare affatto inverosimile, se si pensa che il primo arresto effettuato grazie ad un identikit del volto è del 1959¹⁵. Tutto ciò deve fare intuire come, all'epoca de *le tour du monde*, fossero ancora lontani i tempi in cui la rappresentazione grafica si sarebbe emancipata dalla parola scritta anche nell'ambito della criminologia. E il console inglese a Suez sembra rammaricarsi proprio di questa situazione quando Fix gli comunica i suoi sospetti nei confronti di Fogg.

Infatti, nonostante abbia visto Phileas Fogg e malgrado Fix lo incalzi con la sua convinzione, il console non riesce ad ammettere che il ladro della Bank of England possa essere il protagonista. Egli semmai congeda l'ispettore con significative parole di diffidenza nei confronti dei dati segnaletici, dicendogli: «Vous le savez, tous les signalements...» [T. M. p. 57], e costringendo in questa maniera il lettore a riflettere sulla stessa possibilità della parola scritta di cogliere la realtà. A questa stregua, l'entusiasmo di Fix per la corrispondenza tra i dati segnaletici e la persona di Fogg prende un rilievo ancora maggiore. Egli si propone come l'esempio di una ricezione ingenua e eccessivamente fiduciosa che il rapporto tra la realtà e il testo scritto non comporti alcuno scarto. In questo senso è sintomatico che, prima ancora di confrontare i dati segnaletici con la persona di Fogg, Fix li metta in relazione con un altro testo scritto, quello delle generalità riportate sul passaporto del protagonista¹⁶. Attraverso questo episodio, Verne ci suggerisce come la verosimiglianza e quindi il meccanismo che regola il rapporto tra la parola e la realtà sia un fatto intertestuale, che riguarda il codice letterario prima ancora che - o addirittura in maniera indipendente da - la struttura della realtà stessa. Si può affermare, perciò, che allorché Fix si troverà davvero di fronte Fogg egli non riuscirà a prescindere dalla duplice mediazione testuale con cui ha imparato a conoscerlo e che, in questa maniera, egli si rivelerà il prototipo del più ingenuo dei lettori che, invece di giudicare i libri e la loro attendibilità a partire dai dati reali, compie un'operazione inversa e modella la realtà sulla base della finzione letteraria.

6. Viene dunque da pensare che l'episodio dei dati segnaletici occupi uno spazio abbastanza rilevante all'inizio del romanzo per suggerire una critica alla stessa possibilità di fruire ingenuamente della scrittura allorché essa prende - cosa che in questo romanzo avverrà tanto spesso - delle cadenze descrittive. L'invidia che, come abbiamo suggerito, Verne potrebbe nutrire per Fogg si trasferisce quindi sul lettore che, per come stanno le cose, non può prestare una fiducia piena alle descrizioni del romanzo. Tuttavia Fogg non sembra sentirsi in una situazione tanto privilegiata come si potrebbe credere. Alla fine dell'incontro col console, infatti, egli torna sulla nave che aspetta di salpare e dal giudizio del narratore trapela soltanto, ma nondimeno si avverte, una punta d'ironia di fronte al suo atteggiamento.

Puis il se fit servir à déjeuner dans sa cabine. Quant à voir la ville, il n'y pensait même pas, étant de cette anglais race d'Anglais qui font visiter par leur domestique les pays qu'ils traversent [T. M. p. 58].

Ora, quello che in questo passo potrebbe essere interpretato come un ulteriore elemento di caratterizzazione del personaggio di Phileas Fogg, in verità si rivela presto come una costante strutturale del romanzo. Fogg non guarderà mai i panorami che attraversa e, al suo posto, sarà Passpartout a farsi carico

dell'interesse contemplativo necessario per animare la rappresentazione paesaggistica su cui il romanzo, in fin dei conti, si regge. Ciò ci dimostra ulteriormente come, quello che in fondo è lo scopo principale per cui il testo narrativo è stato concepito, cioè la descrizione di luoghi esotici e sconosciuti, viene ulteriormente presentato in maniera critica da Verne nella misura in cui il protagonista non si presta direttamente a questo obiettivo. Tuttavia, curiosamente, appena si fa ricorso allo sguardo di Passpartout («du "booby" le plus neuf qu'on pût imaginer»[T. M. p. 77]) per veicolare presso il lettore il paesaggio esotico in cui le vicende hanno condotto i protagonisti, qualcosa va storto. Mentre ammira «à l'intérieur de Malebar-Hill, ce clinquant éblouissant de l'ornamentation brahamique»[T. M. p. 77], il servo è infatti steso a terra dall'aggressione di tre preti indiani che gli levano le scarpe e non perdono l'occasione di bastonarlo per l'insulto che egli ha fatto al tempio. Viene quasi da pensare che l'interesse per il paesaggio e la capacità di soddisfarlo in maniera critica siano incompatibili e che il lettore si trovi di fronte ad una alternativa abbastanza rigorosa: o, con Fogg, non ammira il panorama dei paesi stranieri che attraversa pur dimostrando di conoscerne i tratti fondamentali, oppure si accosta a Passpartout e si abbandona ad una contemplazione ingenua con tutti i rischi che essa comporta. In questo secondo caso, la descrizione che sorge da una simile maniera di osservare spinge al limite una delle sue caratteristiche peculiari che già la retorica antica le attribuiva., ossia quello di essere una minaccia per la narrazione¹⁷.

Quello che, in età moderna, verrà espresso a chiare lettere da Georgy Lukács prima e da Gerard Genette¹⁸ poi, diventa un tema su cui le pagine del romanzo di Verne s'interrogano con l'obiettivo di trovare l'equilibrio migliore tra l'esigenza di descrivere e la necessità della narrazione di giungere alla conclusione senza perdere di coerenza e compattezza. E per questa ragione che Verne, sulla scorta della stessa retorica classica che concepiva la descrizione come una delle forme che poteva assumere la *amplificatio*, accosta al momento descrittivo, o meglio, fa scaturire da esso un'altra delle forme che s'inseriscono all'interno dei procedimenti amplificativi di un testo, cioè quella del racconto secondario. Quindi: appena Passpartout contempla, il racconto si arresta, e non soltanto per via della descrizione, ma anche perché da essa sorge un racconto ulteriore che si allontana da quello principale e lo mette a repentaglio, fino al punto di perderlo completamente in occasione dell'episodio giapponese del romanzo. Fogg sembra conoscere questi rischi e, intento com'è in una lotta contro il tempo, non può permettersi di perderne: la sua narrazione non può ammettere divagazioni di sorta, e ogni descrizione irreparabilmente trascina verso quella direzione. Ma presto anche il protagonista non riuscirà a far fronte al potere affascinante (e ritardante) della contemplazione.

7. Pensiamo alla maniera in cui Fogg, appena ha deciso di salvare la principessa Aouda, mette a tacere la sorpresa del brigadiere generale Sir Francis Cromarty.

- Tiens! Mais vous êtes un homme de coeur! dit Sir Francis Cromarty.
- Quelquefois, répondit simplement Phileas Fogg. Quand j'ai le temps. [T. M. p. 100]

Un simile stupore nelle parole di Sir Cromarty si spiega ripensando a un'altra sorpresa, ossia a quella che gli ha destato proprio la conoscenza del protagonista. Secondo il narratore, infatti, il brigadiere generale era «un homme instruit, qui

aurait volontieri donné des renseignements sur les coutumes, l'histoire d'organisation du pays indou, si Phileas Fogg eût été homme à les demander» [T. M. p. 80]. Si direbbe che con Cromarty il romanzo abbia trovato colui che sa far ricorso a una descrizione critica e consapevole: tuttavia, inizialmente, Fogg non permette a questo descrittore di eseguire il suo compito. Solo inizialmente, però.

Infatti, dopo aver lasciato il treno e aver dovuto far ricorso ad un elefante per raggiungere Calcutta, il protagonista, con il suo domestico, il brigadiere generale e la guida indiana che conduce il pachiderma, s'imbatte in un *Sutty*: ma «Qu'est-ce qu'un *sutty*?» [T. M. p. 97] è costretto a chiedere Fogg, spinto dalla curiosità che hanno suscitato in lui questa parola pronunciata da Sir Cromarty e, soprattutto, lo spettacolo cui è stato costretto ad assistere. E, appena viene a conoscenza dei particolari più importanti intorno al rito in questione, il protagonista non riesce nemmeno ad evitarsi una perdita di tempo sulla sua tabella di marcia: anche se la volontà di salvare Aouda è significativamente giustificata a Cromarty nella maniera che abbiamo visto, e cioè ammettendo la possibilità di un racconto secondario e quindi della stessa descrizione che l'ha introdotto attraverso quella riserva di tempo accumulata dalla *storia*. Ancora una volta, perciò, quella che è una caratteristica strutturale del testo narrativo, ossia il fatto che la descrizione generi una pausa all'interno della *storia*, viene proiettata nella *storia* stessa per generare un racconto secondario e quindi una sospensione effettiva del racconto principale.

L'ostinazione di Sir Francis Cromarty ha avuto quindi la meglio su quella di Phileas Fogg: ma, non va scordato, che insieme al brigadiere generale è anche il lettore a celebrare il proprio successo. Diviso tra la contemplazione ingenua di Passpartout e quella assente del protagonista, il lettore sembra trovare nella figura di Sir Cromarty un compagno fidato che lo possa mettere di fronte al paesaggio e alla cultura indiana nella maniera più attendibile possibile. Ma egli non proseguirà il viaggio oltre Calcutta e, per di più, non è che un conoscitore di cose indiane, dunque quale soluzione rimane a colui che legge? Se ci soffermiamo sulla maniera differente di concepire la relazione con lo spazio - perché ogni descrizione non si regge che su questo - che divide Sir Cromarty da Fogg forse possiamo, non soltanto dare una risposta soddisfacente a questa domanda, ma anche cominciare a delineare quel *cliché pittorico* che Verne è costretto a recuperare dal passato, visto la deriva cui l'impressionismo ha condotto la pratica mimetica nell'arte figurativa.

Dalla cartografia ai Panorami: dalla parte delle tracce storiche

8. Prima della deriva a cui abbiamo appena fatto cenno, avevamo visto come l'autonomia della pittura rispetto alla letteratura era passata per una valorizzazione del paesaggio in sede di rappresentazione grafica che aveva assunto come pretesto due tra le discipline principali delle scienze umane: la geografia e la *storia*. Ora, attraverso i personaggi di Phileas Fogg e di Sir Francis Cromarty il discorso verniano sembra proprio mettere a confronto le alternative di rappresentazione del paesaggio che gli sono offerte da queste due discipline ai fini di saggiarne le qualità in maniera reciproca e segnarne criticamente i limiti.

Non c'è dubbio che l'atteggiamento di Fogg si collochi nella linea avviata da Humboldt, per quanto ne prefiguri un esito estremo e ormai decisamente cartografico. Franco Farinelli ci offre un suggerimento prezioso per comprendere il rapporto che Fogg stabilisce con lo spazio quando descrive il superamento della

rappresentazione "a volo d'uccello" della pianta delle città. Secondo lui, infatti, «l'abbandono della tecnica prospettica, che mira a fornire un'immagine urbana corrispondente a quella data dalla visione diretta, per la proiezione orizzontale della città [...] sancisce, con l'implicito passaggio dal concreto all'astratto, dal personale all'impersonale, l'atto supremo e definitivo della disumanizzazione dell'immagine»¹⁹. Ora, per Sir Cromarty, Phileas Fogg non è che un «produit des sciences exactes» [T. M. p. 80], mentre poche righe sopra il narratore, simulando le cadenze di un discorso indiretto libero che sarebbe stato attribuibile proprio al brigadiere generale, aveva dichiarato che il protagonista era «un corps grave, parcourant une orbite autour du globe terrestre, suivant les lois de la mécanique rationnelle» [T. M. p. 80]. Se si pensa che altre due volte in precedenza il narratore s'è lasciato scappare che Fogg è *una vera macchina*²⁰, non sembrano esserci dubbi sul modo in cui va giudicato l'atteggiamento del protagonista: nelle parole di Farinelli è lo stesso atteggiamento che anima la più recente modalità di rappresentazione cartografica.

Fogg ambisce a un rapporto decisamente impersonale nei confronti dello spazio e non deve far sorpresa che ai suoi occhi svanisca il paesaggio comunque lo si voglia intendere. Che si ammetta la suggestiva definizione di Jean-François Lyotard, secondo il quale «le DEPAYSEMENT serait une condition du paysage»²¹ o quella più intellettuale di Martin Heidegger che concepisce il paesaggio alla luce della costante interazione tra un orizzonte e la nostra presenza²², la relazione che Phileas Fogg stabilisce con lo spazio non intende e non ha nemmeno la possibilità di produrre un paesaggio. Secondo la distinzione elaborata da Straus, si potrebbe dire che Fogg allo *spazio del paesaggio* ha preferito lo *spazio della geografia*²³, offrendoci così la patente conferma del fatto che «dans un univers positif, le paysage serait voué à la disparition»²⁴. E per questa ragione che, come ha scritto Roman Jakobson a proposito dei romanzi di Pasternak, anche ne *Le tour du monde en quatre-vingt jours* « l'action disparaît derrière la topographie »²⁵. O almeno, questa sarebbe l'intenzione che viene alimentata dalla prospettiva del protagonista, il quale si fa promotore di quell'ideologia della Grande Narrazione del Mondo che Franco Marengo descrive proprio ricorrendo all'esempio de *le tour du monde*:

[...] nel secolo del massimo espansionismo europeo, la narrazione che mira a eguagliare la realtà riunisce nella sua provincia una geografia sempre più certa e globale, sempre più promotrice di *storia* e di storie, insieme a una *storia* sempre più sicura di sé, dei propri parametri e dei propri valori, sempre più destinata a occupare l'intero spazio della geografia - fino alla raffinatezza di costruire un romanzo come esperimento e tentazione di tutti i limiti spazio-temporali dell'azione umana [...].²⁶

Tuttavia questa fiducia nella *storia* - che è fiducia nella narrazione - e nella sua capacità di controllare la geografia - di controllare la descrizione - per impedire paradossalmente ogni cambiamento - per trasformarsi a sua volta in geografia (ma non umana), in topografia e porre termine alla *storia* così come alla narrazione congelandole in una dimensione allegorica - nel romanzo di Verne trova anche una voce critica: quella di Sir Cromarty.

Se Fogg, come si è visto, si vota decisamente alla narrazione ma soltanto col fine di chiudere un cerchio che possa esautorarla, che possa far scordare lo spreco di

tempo e lo spostamento che sono stati necessari, il brigadiere generale tenta di contemperare la dimensione spaziale e quella temporale e lo fa proprio nelle sue descrizioni. Abbiamo già messo in rilievo l'interesse per la *storia* culturale dell'India che il narratore attribuisce a Sir Cromarty e anche la disponibilità con cui questi si presta alla spiegazione di quel rito religioso che è il Suty: tutto ciò dovrebbe darci ad intendere che il brigadiere generale non è capace di rivolgersi a uno spettacolo naturale senza riconoscerne la matrice storica e culturale. In questo senso possiamo affermare che egli si colloca proprio a metà tra l'atteggiamento eccessivamente distaccato di Fogg e quello eccessivamente coinvolto di Passpartout, nella misura in cui sotto il suo sguardo il paesaggio continua a mantenere un rapporto con le proprie tracce storiche. Se Phileas Fogg è l'allievo più evoluto che la scuola di Alexander von Humboldt poteva sfornare, Sir Francis Cromarty ascolta la lezione di Henry Valenciennes e la declina in ossequio ai cambiamenti cui la pittura è andata incontro nel corso del XIX secolo. Così, visto che tra i generi pittorici che hanno valorizzato il paesaggio e hanno riscosso un maggiore successo di pubblico c'è quello dei Panorami, sembra di poter affermare che il brigadiere generale ne tragga insegnamento. Attraverso questo genere di rappresentazioni, afferma Silvia Bordini, «si traduceva in immagini un sistema complesso che comprendeva le stratificazioni della *storia*, gli emblemi del presente e la minuta temporalità quotidiana, una totalità articolata dal grandissimo al piccolissimo, dal più vicino al più lontano, dall'artificiale al naturale»²⁷: ossia, si compiva un'operazione del tutto simile a quella che Sir Cromarty compie con le parole per offrire a Fogg un'immagine completa della realtà indiana²⁸.

9. Ma tra la posizione tenuta da Phileas Fogg, che certamente veicola nella maniera migliore l'ideologia di dominio su cui ha attirato l'attenzione Franco Marengo, e quella di Sir Francis Cromarty, che confrontandosi criticamente con l'atteggiamento del protagonista certo si mostra più cauto in termini ideologici, da che parte sta Verne? E cioè in che prospettiva colloca i propri interventi il narratore che indubbiamente è l'alter ego dell'autore nella finzione romanzesca?

Ora, sappiamo che per sua natura un narratore onnisciente non è soggetto ai vincoli dello spazio e del tempo reali come capita ai personaggi e ai lettori, e ciò gli permette di trascorrere da un punto all'altro del globo terrestre senza alcun dispendio di tempo: sarebbe il sogno di Phileas Fogg. Tuttavia è un sogno destinato a non realizzarsi ed è per questo motivo che la sola maniera che resta al protagonista di non prestare attenzione al paesaggio, e far così proprio quello sguardo positivistico cui abbiamo fatto cenno, è quella di non osservare i panorami che attraversa. Però, non scordiamo che per un Fogg che decide di non guardare il paesaggio, c'è un Passpartout che invece sembra gioire dell'immersione nell'elemento naturale.

Passpartout, réveillé, regardait, et ne pouvait croire qu'il traversait le pays des Indous dans un train du «Great peninsular railway». Cela lui paraissait invraisemblable. Et cependant rien de plus réel ! La locomotive, dirigée par le bras d'un mécanicien anglais et chauffée de houille anglaise, lançait sa fumée sur les plantations de cotonniers, de caféiers, de muscadiers, de girofliers, de poivriers rouges. La vapeur se contournait en spirales autour des groupes de palmiers, entre lesquels apparaissaient de pittoresques bungalow, quelques viharis, sorte de monastères abandonnés, et de des temples merveilleux qu'enrichissait l'inépuisable ornementation de

l'architecture indienne. Puis, d'immenses étendues de terrain se dessinaient à perte de vue, des jungles où ne manquaient ni les serpents ni les tigres qu'épouvantaient les hennissements du train, et enfin des forêts, fendues par le tracé de la voie, encore hantées d'éléphants, qui, d'un oeil pensif, regardaient passer le convoi échévélé. [T. M. p. 82].

Dal punto di vista di Passpartout si passa quasi a quello dell'elefante, che presto si vendicherà di questa esclusione e invasione da parte della tecnologia diventando l'unico mezzo di trasporto a disposizione per coprire il tratto che la ferrovia ancora non attraversa. Ma il passaggio dalla prospettiva ingenua dell'uomo a quella *pensierosa* dell'animale non viene condotto fino in fondo e rimane mediato da un altro sguardo che si preoccupa di gestire questa transizione: quello dell'istanza narrativa, appunto. Essa torna nuovamente in scena appena le *immense distese di terra si aprono a perdita d'occhio*, ossia a dire quando uno sguardo umano si scontra coi propri limiti. Mantenersi all'interno degli stretti confini del punto di vista del domestico impedirebbe infatti al lettore di godere in maniera completa dello spettacolo che può offrire un paesaggio indiano e non solo in termini di visione. E, infatti, davvero possibile che il domestico di Fogg conosca il nome di quei *pittoreschi bungalow* che appaiono tra le palme? In questa occasione ci troviamo di fronte ad un'operazione opposta a quella a cui si riferisce Philippe Hamon quando afferma che spesso la descrizione trova una giustificazione all'interno di un testo narrativo grazie alle particolari conoscenze di colui che osserva²⁹. Tutto però, a partire dalla discrezione con cui l'istanza narrativa si affianca alla prospettiva di Passpartout, è evidentemente fatto di proposito.

Appena il narratore completa anche in termini di conoscenza le informazioni sul paesaggio che Passpartout sta osservando, si dimostra infatti in grado di interagire con la particolare condizione difettiva in cui si trova l'uomo per venirgli in soccorso. Se del suo intervento non potrà approfittare il domestico, certo può farlo il lettore che pure quasi non avverte l'intrusione del punto di vista del narratore. Lo sguardo extra-umano di quest'ultimo viene perciò messo a frutto non soltanto per attingere una visione cartografica della realtà - per realizzare quel sogno irrealizzabile di Fogg -, ma anche per confrontarsi col paesaggio criticamente - per farsi carico del compito assunto in prima persona da Cromarty³⁰ - tanto che, in questa prospettiva, lo sguardo ingenuo di Passpartout finisce per rivelarsi come il punto di partenza necessario per mettere in risalto il versante critico dell'osservazione paesaggistica. Stando così le cose si può pensare che il narratore, come il brigadiere generale, ricorra all'esempio pittorico dei Panorami, anche se, integrando nelle sue osservazioni lo sguardo di uno spettatore ingenuo da superare in maniera critica, si fa carico anche della consapevolezza di evitare un limite della pittura panoramica e cioè le derive spettacolari cui essa va incontro in sede di fruizione.

10. Tra tutti i panorami descritti dal narratore facendo ricorso alla tecnica che abbiamo analizzato, ce ne sono di diversi in cui la realtà indigena scompare completamente sotto i cambiamenti imposti dal dominio inglese.

Hong-Kong n'est qu'un îlot, dont le traité de Nanking, après la guerre de 1842, assura la possession à l'Angleterre. En quelques années, le génie colonisateur de la Grande-Bretagne y avait fondé une ville importante et créé un port, le port Victoria [...]. Des docks, des hôpitaux, des wharfs, des entrepôts, une cathédrale gothique, un «government-house», des

rues macadamisées, tout ferait croire qu'une des cités commerçantes des comtés de Kent ou de Surrey, traversant le sphéroïde terrestre, est venue ressortir en ce point de la Chine, presque à ses antipodes.

Passpartout, les mains dans les poches, se rendit donc vers le port Victoria [...]. A peu de choses près, c'était encore Bombay, Calcutta ou Singapore, que le digne garçon retrouvait sur son parcours. Il y a ainsi come une traînée de villes anglaises tout autour du monde. [T. M. p. 148]

Ancora una volta Passpartout rivela tutta la sua ingenuità e arriva al punto di non riuscire a distinguere tra le diverse regioni che ha attraversato fino a quel momento: il mondo intero, viene suggerito, si riduce all'Inghilterra. In termini più semplici, e questa volta utilizzando le stesse parole di Verne, torniamo a ribadire l'ideologia che anima l'avventura di Fogg e che consiste nella volontà di ridurre il vasto ed eterogeneo spazio del globo ad un solo orizzonte che sia sempre presente di fronte agli occhi e che, perciò, possa essere percorso senza spreco di tempo. Persino il paesaggio degli Stati Uniti smarrisce la propria individualità e il narratore, per sottolinearlo, torna nuovamente a calarsi nello sguardo di Passpartout.

De la place élevée qu'il occupait, Passpartout observait avec curiosité la grande ville américaine [...]. Il en était encore à la cité légendaire de 1849, à la ville des bandits, des incendiaires et des assassins, accourus à la conquête des pépites, immense capharnaüm de tous les déclassés, où l'on jouait la poudre d'or, un revolver d'une main et un couteau de l'autre. Mais «ce beau temps» était passé. San Francisco présentait l'aspect d'un grande ville commerçante. La haute tour de l'hôtel de ville, où veillent les guetteurs, dominait tout cet ensemble de rues et d'avenues, se coupant à angles droits, entre lesquels s'épanouissaient des squares verdoyants, puis une ville chinoise qui semblait avoir été importée du Cèleste Empire dans une boîte à joujoux [...]. Lorsque Passpartout arriva à International-Hôtel, il ne lui semblait pas qu'il eût quitté l'Angleterre. [T. M. pp. 203-205]

Nel passo precedente una *città inglese* sembra aver compiuto il giro del mondo, sembra aver inseguito Passpartout per spuntargli davanti agli occhi; in quest'ultimo al domestico di Fogg sembra di non essersi mai spostato: anche questa progressione in termini rappresentativi ci segnala come il progetto ideologico del protagonista stia per celebrare il suo successo. Eppure in entrambi i casi il narratore non si lascia sfuggire l'occasione che lo sguardo inconsapevole di Passpartout gli offre di ripercorrere la vicenda storica dei due paesaggi che vengono descritti. La *storia* attribuisce uno spessore culturale ai panorami stranieri che altrimenti andrebbe decisamente perduto dietro l'omologazione britannica che questi luoghi hanno subito. L'ultima citazione, per di più, tematizza, attraverso la delusione di Passpartout, la delusione che subirebbe il lettore se il narratore si limitasse a descrivere ciò che appare nel paesaggio nel momento in cui viene guardato dal domestico di Fogg.

In questa prospettiva, si fa intendere con estrema chiarezza il diverso grado di onestà intellettuale che separa la rappresentazione di Verne da quelle del genere pittorico dei Panorami. Infatti, questi ultimi, per rispondere a quell'esigenza spettacolare cui abbiamo fatto cenno e che rimaneva la loro principale prerogativa, spesso non si limitavano che ai contenuti esotici di un paesaggio straniero: tuttavia essi non sono i soli e le descrizioni di Verne ce ne danno la conferma. Addirittura, a

causa della conquista coloniale, si rischia di perdere le tracce di simili contenuti ed esse possono risorgere soltanto grazie ad una prospettiva temporale che rimane difficilmente attingibile dalla pittura. Dunque, se è vero che il paradigma pittorico cui la narrazione verniana si ispira ha a che fare con le rappresentazioni panoramiche, è altrettanto vero che essa forza i limiti di questo genere figurativo per produrre un discorso culturalmente più complesso e meno votato ad una fruizione spettacolare. La volontà di rappresentare la stratificazione storica del paesaggio che, come è già stato detto, caratterizza il genere dei Panorami viene assecondata e spinta alle estreme conseguenze grazie alla scelta di rappresentare paesaggi stranieri in cui si è imposta quella stessa logica che, secondo Benjamin, nella grande urbanizzazione occidentale ha favorito proprio la diffusione delle rappresentazioni panoramiche e che inaugura, a detta di Niva Lorenzini, «un paesaggio della non-memoria, che rifiuta la durata e la temporalità»³¹. A fronte di una situazione simile, le descrizioni de *le tour du monde* tentano proprio di riabilitare questa temporalità smarrita quasi in maniera contraddittoria rispetto a come viene concepita in termini temporali la forma descrittiva. Invece di segnare un arresto della *storia*, la descrizione può permettere di raccontarne delle altre che l'occhio di un osservatore distratto o inconsapevole come Passpartout certamente non può intuire dietro il velo di omologazione che il dominio occidentale ha steso su tutto il pianeta.

Se ripensiamo alla *città cinese* importata a San Francisco come in una *scatola di giochi* sarà facile intuire quale sia l'operazione che la cultura occidentale sta compiendo nei confronti dei paesi considerati esotici e che consiste, non nella loro eliminazione, bensì nella volontà di ridurre le culture straniere a pura attrazione, a merce da trasportare e da esibire. In questo senso, torna a proposito ricordare che proprio nel periodo di cui stiamo parlando sorgono quelle esposizioni etnografiche capaci di offrire, proprio come le tele panoramiche e i romanzi di Verne, «l'impression d'un voyage immobile»³². Paragonabili almeno all'operazione verniana per l'esplicita intenzione di educare il pubblico sulle reali condizioni di vita delle popolazioni colonizzate, le esposizioni sono da accostare in misura maggiore alle tele panoramiche per la capacità di promuovere soprattutto una svalutazione delle radici storiche e culturali di realtà lontane ai fini di giustificare nella maniera più efficace le drammatiche operazioni coloniali³³. Detto altrimenti, ossia secondo la nostra prospettiva d'analisi, è come se in queste ultime due operazioni la componente descrittiva perdesse ogni rapporto con quella narrativa che le può offrire (e a cui offre) un senso e, in questa maniera, s'isterilisce deponendo anche il potere che le abbiamo riconosciuto di produrre autonomamente altre storie e di essere una minaccia per la *storia* principale.

11. Verne invece non ammette questa deriva e la contesta apertamente nell'episodio giapponese. Da un punto di vista strettamente narrativo, innanzitutto: appena Passpartout si ritrova solo nella città di Yokohama, infatti, la sua avventura perde il carattere di narrazione secondaria nella misura in cui in questa occasione la narrazione principale sembra, almeno da parte del domestico di Fogg, ormai difficilmente recuperabile. In questo senso, se non si può veramente affermare che la narrazione secondaria si emancipa dal ruolo di semplice *amplificazione* della narrazione principale, certo si deve ammettere che per la prima volta la vicenda di Passpartout non è più, come egli stesso ci suggerisce, «si intimentement mêlée à celle de son maître» [T. M. p. 182]: ed ecco ciò che permette alla realtà giapponese di assumere agli occhi del domestico un rilievo culturalmente più interessante delle

altre realtà che sono state attraversate. E vero, ad esempio, che «là, comme à Hong-Kong, comme à Calcutta, fourmillait un pêle-mêle de gens de toutes races, Américains, Anglais, Chinois, Hollandais, marchands prêts à tout vendre et à tout acheter» [T. M. p. 182], tuttavia questa volta, in mezzo a quelle persone, «le Français se trouvait aussi étranger que s'il eût été jeté au pays des Hottentots» [T. M. p. 182]. Appena smette di essere alle strette dipendenze di un esponente dell'ideologia coloniale, Passpartout perciò acuisce il proprio sguardo e diventa più sensibile alla realtà che lo circonda permettendo al narratore di avviare una critica più esplicita nei confronti dell'imperialismo occidentale.

Fino alla fine dell'episodio giapponese si assiste infatti a un curioso rapporto tra i costumi occidentali e quelli orientali che certamente la *storia* recente del Giappone aveva contribuito ad alimentare. Soltanto nel 1868 infatti lo stato nipponico si era aperto definitivamente alle relazioni internazionali e aveva avviato una riforma delle istituzioni e dell'economia che intorno al 1880 le avrebbe permesso di collocarsi tra i paesi più sviluppati del pianeta. Tuttavia un simile cambiamento non era avvenuto senza conseguenze, e quella principale su cui Verne si sofferma in queste pagine consiste nella riduzione della vasta tradizione culturale giapponese in semplice attrazione. A questa stregua: il kimono diventa un costume che «les modernes Parisiennes semblent avoir emprunté aux Japonaises» [T. M. p. 182], Passpartout, appena indossa gli abiti nipponici, pensa «Bon [...] je me figurerai que nous sommes en carnaval» [T. M. p. 187], e infine, un americano può allestire uno spettacolo giapponese e chiedere a un francese di prendervi parte: ma il fallimento di tale spettacolo e la maniera in cui avviene sembrano rispondere a un'esigenza critica.

Al culmine dell'esibizione, Passpartout riconosce infatti tra la folla il suo padrone e, per fuggire dal palcoscenico e unirsi a lui, fa crollare la piramide umana in cui è impegnato. Ora, se è vero che per la seconda volta nel romanzo Fogg è costretto a derogare alla sua volontà di non dedicarsi all'osservazione e a trasformarsi in spettatore, è altrettanto innegabile che è egli stesso a divenire spettacolo per Passpartout. E appena quest'ultimo lo nota tra il pubblico, non esita a far nuovamente confluire la sua vicenda personale - *la narrazione secondaria* - in quella di Fogg - nella *narrazione principale*, quasi l'autore volesse suggerirci che è la stessa descrizione, in cui il domestico si trova imprigionato e con cui nuovamente Fogg non sa interagire a dovere, a produrre l'elemento che le permette di integrarsi nella *narrazione*. Tutto ciò ci consente di osservare ancora una volta che Fogg è tanto privo del dono dell'osservazione quanto Passpartout ne è dotato e che un romanzo non può rinunciare alle parti descrittive che un simile dono produce.

Tuttavia appena ammettiamo con il narratore che era difficile per il protagonista riconoscere «son serviteur sous cet excentrique accoutrement de héraut» [T. M. p. 197], accanto alle responsabilità di Fogg se ne delinea un'altra che riguarda lo spettacolo circense e la sua capacità d'ingannare. Riproducendo all'interno del testo la relazione che si instaura tra un pubblico e una rappresentazione, Verne, appena fa fallire il numero d'equilibrio a causa della fuga di Passpartout, attira l'attenzione di chi legge sul lato ingannevole di ogni spettacolo, anche di quello meglio allestito. In questa occasione, infatti, a fronte di un pubblico che non sa riconoscere il lato fittizio della rappresentazione, è quest'ultima che si rivela tale e fa ricadere questa confessione su qualunque rappresentazione sia eccessivamente ingannevole. Lo spettatore occidentale - Fogg - è richiamato a uno sguardo più critico e accorto nei

confronti dello spettacolo - di Passpartout - ai fini di penetrare dietro l'apparenza e scoprirne l'attendibilità. Ciò che avviene nel circo di Yokohama è dunque un'ulteriore educazione alla capacità di osservare - che, ovviamente, coinvolge anche la capacità di descrivere - cui il romanzo ricorre, da un lato, per mettere in guardia contro una rappresentazione superficiale delle culture straniere e di tutta la realtà in genere, dall'altro, per riabilitare il rapporto tra narrazione e descrizione.

Conclusione: una doppia soddisfazione

12. La linea Von Humboldt-Valenciennes, che abbiamo segnalato a proposito dell'emancipazione della rappresentazione grafica dal testo scritto e del confronto tra il modo di rapportarsi al paesaggio di Phileas Fogg e di Sir Francis Cromarty, nel corso del XIX secolo vede indebolirsi le basi epistemiche su cui fonda il suo valore e ciò proprio a favore di una riscoperta della componente storica. Così, se confrontiamo i pittori di Panorami ai paesaggisti olandesi del XVII secolo di cui certamente sono eredi, non possiamo concludere, come fa Svetlana Alpers a proposito di questi ultimi, che le loro opere «non sono descrizioni in senso retorico - che in esse - il descrivere è una questione grafica e non retorica. E descrizione, appunto, e non narrazione»³⁴. E ciò perché non possiamo ammettere che «uno sguardo attento trascritto da quella che potremmo chiamare una raffinata capacità osservativa - fosse ancora nella seconda metà del XIX secolo - la più celebrata via d'accesso alla conoscenza e alla comprensione del mondo»³⁵. Michel Foucault infatti ha collocato agli inizi del XIX secolo l'avvio del superamento di quell'*episteme* della rappresentazione che permetteva di concepire il sapere in relazione diretta con l'osservazione e che lascia il posto ad un episteme in cui è la Storia a definire «le lieu de naissance de ce qui est empirique, ce en quoi [...] il prend l'être qui lui est propre»³⁶. E in un contesto simile che l'operazione di Verne può imporsi in termini culturali su quelle dei Panorami, cioè allorché venga ammesso che la narrazione e l'elemento storico di cui si fa portatrice diventano necessari per comprendere i fenomeni: ma, attenzione, soltanto perché integrano un'osservazione già e realmente avvenuta. Sempre secondo Foucault, infatti, in questa nuova prospettiva epistemica «les figure visibles, leurs liens, les blanc qui les isolent et cernent leur profil, ils ne s'offriront plus à notre regard que tout composés, déjà articulés dans cette nuit d'en dessous qui les fomentent avec le temps»³⁷: che la narrazione potrà dispiegare, perciò, ma solo partendo dalla descrizione.

Nelle parti descrittive di Verne, cioè in quei momenti in cui il tempo cede il posto allo spazio e la *storia al discorso*³⁸, si attua proprio una compenetrazione dei due elementi e attraverso lo spazio si dà risalto al tempo che l'ha costituito nei suoi tratti ultimi, così come grazie al *discorso* prendono rilievo altre *storie*, differenti da quella principale ma non meno importanti per il lettore. E così - ossia soffermandosi su elementi decisamente più umani di quelli messi in campo da una visione cartografica da cui esso prende le mosse - che lo sguardo extra-umano del narratore si appropria di un'umanità che lo rende attendibile, ed è sempre così che può essere data una risposta all'esigenza positivista di Fogg di superare ogni interesse per il paesaggio. Infatti, se il narratore può decidere di adeguarsi alle capacità percettive dell'uomo, il protagonista è costretto a conservare la sua umanità con tutti i vincoli che si porta appresso e senza potervi evadere. In questa prospettiva, sembra sia vero che «qualsiasi rappresentazione è modellata da una visione ideologica - e che, quindi, - occorre diffidare [...] dall'idea di una descrizione

non focalizzata o a focalizzazione zero»³⁹, perché lo stesso narratore di Verne ci vuole convincere del fatto che la sua obbiettività cartografica ha bisogno, o meglio, non può ontologicamente prescindere da uno sguardo umano. Fogg, che crede nella possibilità di confrontarsi col mondo secondo una prospettiva cartografica, deve rinunciare a rivolgere uno sguardo verso la realtà per continuare a illudersi che le cose stiano così: e, attraverso di lui, coloro che confidano nelle facoltà di una percezione impersonale tradiscono la violenza e la volontà di dominio che si nasconde dietro questa certezza⁴⁰. Se da un lato, ideologicamente, essa si sostanzia di una concezione progressiva - quindi fortemente narrativa - della *storia* che pure ammette come unica fonte di progresso - come sola narrazione possibile - quella occidentale, dal punto di vista più concreto una simile certezza ottiene la sua celebrazione nell'espansione coloniale che a sua volta si celebra, come si è visto, nelle esibizioni etnografiche. Così come l'intento pedagogico in queste ultime, l'obbiettività dello sguardo cartografico nasconde un disconoscimento del principio di tolleranza a cui invece l'istanza narrativa de *le tour du monde* sembra volere educare per soddisfare con tutta la sincerità possibile il suo intento pedagogico, a dispetto e contro l'indifferenza per il paesaggio di cui fa mostra Fogg.

Stando così le cose, invece di essere un semplice disturbo in termini temporali per la narrazione, la descrizione è il luogo in cui il racconto rinuncia alla propria frenesia di giungere alla fine - al proprio monologico impulso progressivo - in cambio di un dono - che è di natura dialogica e che è - apparentemente insperabile. Mieke Bal ha scritto che «una delle funzioni della descrizione nella lettura come attività culturale è la sua azione sul tempo della lettura: rallentare (non arrestarsi) permette di accelerare. Senza descrizione, non c'è narrativa e, cosa ancor più importante, non c'è possibilità di leggere narrativa»⁴¹. Ora, quello che può apparire come un discorso strettamente attinente alle strutture del testo narrativo, viene declinato da Verne in termini più ampiamente culturali. Così, la possibilità di leggere una *storia* e di comprenderla deve passare attraverso la capacità di collocare questa *storia* all'interno di un contesto storicamente determinato - ossia determinato da altre storie, la cui importanza deve essere riconosciuta se si vuole pretendere che venga ascoltata e compresa l'importanza della *storia* principale⁴². Ma non solo: la stessa conclusione de *le tour du monde* infatti ci conferma che, dal momento che non si può pretendere come fa Fogg di eliminare lo spazio allorché ci si debba spostare - a favore solo della *storia* -, imparando a stabilire un dialogo con l'elemento spaziale si può trarre un guadagno da spendere appena la *storia* stessa rischia il fallimento. Fogg non si avvede che avendo viaggiato sempre verso est ha guadagnato un giorno nel suo giro del mondo e la notizia del successo della sua scommessa giunge quando egli ne ha già ottenuto un altro, quello della mano della principessa Aouda, che, guarda caso, egli ha potuto conquistare proprio perché si è concesso una perdita di tempo sulla sua tabella di marcia.

13. Conviene concludere proprio soffermandoci sulla conclusione del romanzo. O forse le conclusioni? Non c'è dubbio infatti che la vicenda di Fogg finisca nel migliore dei modi, ma allo stesso tempo il lettore è costretto ad ammettere che la sua soddisfazione dipende maggiormente dal matrimonio con la principessa Aouda che non dal fatto che la scommessa sia stata vinta. Probabilmente è opportuno distinguere da una *soddisfazione ricezionale* (o *lettoriale*) un altro tipo di *soddisfazione* ossia quella testuale. Mentre la prima si basa sulla continua correzione delle attese che caratterizza la lettura di un testo letterario e che, senza riuscire

mai a prescindere dall'attesa principale generata all'inizio di un testo narrativo, determina aspettative sempre nuove e quindi anche sempre nuove possibilità di soddisfarle; la seconda ha strettamente a che fare con il percorso teleologico della narrazione principale che deve giungere a un obiettivo prefissato per avere un esito positivo. E ovvio che una simile distinzione può valere solo a fronte di quei romanzi che si propongono già dalle prime pagine uno scopo chiaro ed evidente: ma, se è per questo, non c'è letteratura migliore di quella di Verne per farvi ricorso e sperimentarla. Nel caso de *le tour du monde*, poi, individuare due tipi di *soddisfazioni* è quasi necessario per comprendere meglio il funzionamento del testo che - non c'è dubbio - finisce due volte.

La prima volta capita evidentemente quando Phileas Fogg e la principessa Aouda decidono di sposarsi in conclusione di un dialogo inconsueto in cui è la donna a dichiararsi all'uomo e a chiederne la mano. Ciò conferisce all'originale eroismo di Fogg quell'umanità che gli è mancata per tutto il romanzo e che, anche nell'occasione del salvataggio della principessa, egli ha voluto negarsi con la risposta data a Sir Francis Cromarty che abbiamo ricordato altrove. Ma l'amore che il protagonista confessa di provare per Aouda non lascia dubbi sul fatto che ogni sua rinuncia sia dipesa meno da una reale volontà personale che dalla solitudine in cui ha vissuto fino a quel momento: ed ecco ciò che *soddisfa* davvero *il lettore*. Oltre che per il matrimonio, chi legge gioisce del fatto che Fogg abbia posto rimedio a quel solo particolare che lo rendeva poco attraente, la sua eccessiva riservatezza che talvolta poteva assomigliare ad una forma sottile di misantropia. Ma la *soddisfazione del lettore*, allegoricamente, si riflette dal piano dei contenuti a quello della forma e tramite Fogg è la narrazione che non tradisce il lettore venendo a patti con la descrizione - con Aouda - che pure si è rivelata più che una semplice minaccia avendo determinato il fallimento della narrazione stessa. Non c'è bisogno di ricordare che se Fogg non si fosse attardato per il salvataggio di Aouda, se non avesse ceduto al desiderio di contemplare e alla volontà di agire che ne è derivata, la scommessa sarebbe stata comodamente vinta e la narrazione avrebbe raggiunto lo scopo che si proponeva. Ma il matrimonio si eleva come un gesto di ricomposizione dei due elementi del testo e *soddisfacendo il lettore* offre la garanzia che la riuscita di un romanzo non dipende dal solo elemento narrativo bensì da un equilibrio tra quest'ultimo e le parti descrittive che deve accogliere.

Tuttavia anche la *soddisfazione testuale* non rimane senza corresponsione, e di ciò si fa carico il secondo finale. Appena deciso il matrimonio, Fogg chiama Passpartout per inviarlo dal reverendo Samuel Wilson: e tornando il domestico annuncia una notizia inaspettata: «mariage...impossible» [T. M. p. 301]. La delusione del lettore di fronte a queste parole svanisce presto in ragione della *soddisfazione* di venire a sapere che anche la scommessa può ancora essere vinta. Ma anche per come viene ottenuta, questa seconda soddisfazione si rivela decisamente meno importante rispetto alla prima: essa si nutre della notizia del matrimonio e del fatto che non sia veramente saltato. Così, quando Fogg si presenta al Reform Club allo scadere del tempo previsto dalla scommessa, il narratore può dire a chiare lettere che «Phileas Fogg avait donc gagné les vingt mille livres. Mais comme il en avait dépensé en route environ dix-neuf mille, le résultat pécuniaire était médiocre - e aggiungere poco oltre - Q'avait-il gagné à ce déplacement ? [...] Rien, dira-t-on ? Rien, soit, si ce n'est une charmante femme, qui - quelque invraisemblable que cela puisse parître - le rendit le plus heureux del hommes» [T. M. pp. 303-304]. L'inverosimiglianza della narrazione viene dunque attribuita proprio al matrimonio

che quindi diviene l'imprevisto che offre la vera *soddisfazione* al lettore. Anche per quest'ultimo la cifra - emotiva, nel suo caso - guadagnata grazie alla vittoria della scommessa è irrisoria e, non solo non potrebbe *soddisfare* se non fosse sostanziata dall'idea del matrimonio, ma non avrebbe potuto nemmeno essere raggiunta. Quando Phileas Fogg parla del denaro vinto e della fortuna economica ritrovata con la principessa Aouda è chiaro:

Pardonnez-moi, madame, cette fortune vous appartient. Si vous n'aviez pas eu la pensée de ce mariage, mon domestique ne serait pas allé chez le révérend Samuel Wilson, je n'aurais pas été averti de mon erreur, et...
[T. M. pp. 303-304]

E il matrimonio a generare ogni tipo di *soddisfazione* dunque, e anche quella che abbiamo definito *testuale*, e che caratterizza la conclusione del romanzo, deriva da quella che il lettore ha potuto gustare qualche pagina prima venendo a sapere che il protagonista si sposerà con la principessa. Ma ciò conferma in maniera ulteriore l'idea che, in termini allegorici e formali, la riuscita del romanzo dipenda meno dalla riuscita della sola narrazione che dall'equilibrio che quest'ultima ha trovato con la descrizione. Se vogliamo fare un passo avanti, possiamo anche affermare, ricordando ciò che avevamo detto a proposito delle ragioni per cui Fogg non si dedica alla contemplazione (e quindi alla descrizione) del paesaggio, che il romanzo *soddisfa il lettore* fondamentale perché l'atteggiamento cartografico del protagonista - ossia ciò che gli conferiva un carattere così poco umano - ha accettato di confrontarsi con uno modo più umano di osservare il mondo. A questo punto e stando così le cose, tra le raffigurazioni che illustrano il libro può anche trovare spazio il planisfero attraversato da una riga nera che ricorda il tragitto di Fogg (fig. 2) e che risponde alla prima figura che presentava al lettore il protagonista. Ormai, infatti, la necessità e la portata dell'operazione cartografica è stata circoscritta da un interesse per la dimensione umana che la prima figura soddisfaceva e della cui importanza la trama ci ha dato una conferma evidente, non fosse per il fatto che alcune delle disavventure di Fogg sono sorte perché Fix non poteva avere con sé, invece dei semplici dati segnaletici, anche un'immagine del protagonista.



Figure 2

Notas

¹  Michel Zink, "Les toiles d'Agamanor et les fresques de Lancelot", «*Littérature*»,

38, mai 1980, p. 61.

- 2  Franco Farinelli, , in *Paesaggio: immagine e realtà*, Milano, Electa, 1981, p. 152.
- 3  Cf. Patrice Thompson, "Le paysage comme fiction", «*Revue des Sciences Humaines*», 209, 1988-1, pp. 9-37.
- 4  Jeremy Strick, "Connaissance, classification e sympathie : les cours de paysage et la peinture du paysage au XIX siècle", «*Littérature*», 61, février 1986, p. 21.
- 5  Cf. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- 6  Svetlana Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati & Boringhieri, 2004, p. 183.
- 7  Salvatore Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Napoli, Liguori, 1991, p. 336.
- 8  Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1956, II p. 401.
- 9  Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1967.
- 10  Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 61.
- 11  Annamaria Andreoli, , in *Paesaggio: immagine e realtà*, cit., p. 90.
- 12  Jury Lotman, Il problema dello spazio artistico in Gogol in *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, p. 195 Secondo Lotman «la struttura dello spazio del testo diventa modello della struttura dello spazio dell'universo», Jury Lotman, *Le strutture del testo poetico*, Milano, Mursia, 1990, p. 262, ma è opportuno un rimando all'intera sezione di questo testo che va da p. 261 a p. 273. In proposito cf. anche *Il concetto di spazio geografico nei testi medievali russi*, in cui Lotman conclude che il problema della concezione dello spazio di un particolare periodo «va affrontato sulla base di un materiale più vasto che comprenda anche quello offerto dalla pittura» dell'epoca in questione. in *Tipologia della cultura*, cit., pp. 183-193.
- 13  «Phileas Fogg n'était peut-être pas Londonner. - scrive infatti Verne in apertura della descrizione dedicata a Fogg che conclude affermando - Il n'appartenait enfin à aucune des nombreuses sociétés qui pullulent dans la capital de l'Angleterre [...]» : ossia ribadendo quella cadenza negativa con cui ha avviato e sostenuto l'intero passo. Jules Verne, *le tour du monde en quatre-vingt jours*, Paris, Pocket, 1998, pp. 19-21. Facendo sempre riferimento a questa edizione, d'ora in avanti si citerà in corso di testo e mettendo tra parentesi quadre il numero di pagina preceduto da T. M.

- ¹⁴  La descrizione che Verne ci offre del suo protagonista risponde all'esigenza di una delle principali forme dell'atto descrittivo riconosciute all'epoca de *le tour du monde*, ossia il *portrait*. Di esso, qualche anno dopo l'uscita del romanzo verniano ma con un evidente intento riassuntivo nei confronti di una vasta tradizione teorica che l'ha preceduto, Gustave Lanson scrive che «n'est pas une peinture, c'est une dissertation : le commentaire élogieux ou satirique enveloppe et obscurcit l'image», Gustav Lanson, *L'art de la prose*, Paris, Nizet, 1908, p. 127
- ¹⁵  Il 20 maggio di quell'anno a Parigi un tale Guy Trebert veniva fermato in seguito a una identificazione effettuata attraverso la ricostruzione grafica del suo volto eseguita grazie all'aiuto di vari testimoni, mentre con la stessa tecnica il 3 marzo 1961 a Londra si procedeva all'arresto di Edwin Bush.
- ¹⁶  Cf. *T. M.*, p. 55. Ma in questo senso è sintomatico l'episodio della descrizione di Aouda che viene presentata, secondo una prospettiva particolarmente ironica, attraverso la descrizione compiuta da «le roi-poète, Uçaf Uddaul» della regina di Ahméhnagara. Cf. *T. M.*, pp. 111-112.
- ¹⁷  Cfr. Philippe Hamon, *Introduction a La description littéraire*, cit., pp. 5-12. Secondo Jean Ricardou «c'est la force unitarie du récit qui s'oppose à la force disruptive de la description et en interrompt le procès de fragmentation infinie» Jean Ricardou, *Le nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p.136.
- ¹⁸  Cf. György Lukács, ? in *Cesare Cases* (a cura di) *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964; e Gérard Genette, in *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969, e ID, in *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- ¹⁹  Franco Farinelli, *Dallo spazio bianco allo spazio astratto: la logica cartografica in Paesaggio: immagine e realtà*, cit., p. 206.
- ²⁰  Cf. *T. M.*, p. 30 e p. 66.
- ²¹  Jean-François Lyotard, "Scapeland", «*Revue des Sciences Humaines*», cit., p. 40.
- ²²  Cf. Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi. 2005.
- ²³  Erich Strass, *Die formen des Räumlichen in Psychologie der menschlichen welt*, Berlin, Springer Verlag, 1960, pp. 141-178.
- ²⁴  Jean-Marc Besse, «*Revue des Sciences Humaines*», cit., p. 8.
- ²⁵  Roman Jakobson, , Paris, Editions du Seuil, 1973 ; citato da Philippe Hamon in *La description littéraire*, cit., p. 240

- 26  Franco Marengo, *Dallo spazio-nel-tempo alla figura mitica: il cronotopo nell'Ottocento inglese (e dintorni)* in *Raccontare e descrivere*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 53.
- 27  Silvia Bordini, *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma, Officina Edizioni, 1984. p. 246. Ma per un'analisi del ruolo della pittura spettacolare nell'immaginario pubblico dell'Ottocento cf. anche Germain Bapst, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, Paris, 1891.
- 28  Anche Walter Benjamin ha commentato il successo dei Panorami e in una maniera che ci consente di apprezzare ancor di più ciò che accomuna questa operazione con quella compiuta da Verne ne *le tour du monde* come in tutto il ciclo dei *Voyages extraordinaires*. Il critico tedesco ha infatti sottolineato come questo genere pittorico permettesse di importare all'interno della sfera urbana un paesaggio che ormai era scomparso dall'orizzonte della grandi città e con cui i loro abitanti esigevano conservare un rapporto. Cf. Walter Benjamin, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 148-149. Del resto, per convincerci di quanto l'operazione dei romanzi verniani abbia qualcosa da spartire con la pittura panoramica, è sufficiente leggere le parole con cui Combes commenta il Panorama che nel 1900 viene allestito all'Esposizione Internazionale di Parigi e che ha il titolo molto significativo di *le tour du monde*: «il piacere del viaggio non consiste nello spostamento. Il suo fascino sta - a detta di Combes - nello spettacolo sempre rinnovato che esso fa sfilare sotto gli occhi, nelle vedute pittoresche, nelle scene e nelle usanze insolite, nei tipi e nei costumi stranieri, nella varietà dei paesaggi» François Combes, , in *L'exposition de Paris 1900*, Parigi, vol. I, p.142.
- 29  Cf. Philippe Hamon, *Du descriptif*, cit., pp.172-204. Per un buon riassunto delle questioni che chiama in causa Hamon cf. anche Pierluigi Pellini, *La descrizione*, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 65-68.
- 30  Una visione cartografica si contempera a tal punto con una valorizzazione del paesaggio nelle sue tracce storiche che talvolta la seconda deriva direttamente da essa Cf. *T. M.* , pp. 212-213, pp. 238-239.
- 31  Niva Lorenzini, in *Paesaggio: immagine e realtà*, cit., p. 96.
- 32  Olivier Razac, *L'écran et le zoo*, Paris, Dènoel, 2002, p. 32.
- 33  Olivier Razac significativamente si sofferma anche sulla riuscita solo parziale di queste intenzioni. Cf. *ibid.*, p. 37 e p. 60.
- 34  Svetlana Alpers, cit., p. 257.
- 35  *Ibid.*, p. 142.
- 36 

Michel Foucault, *Les mots et les choses*, cit., p. 231.

37  Ibid., p. 264.

38  E utile in questa occasione un rimando alle parole degli autori della *Rhétorique générale*, secondo i quali la descrizione inserisce «dans la durée du récit, une autre durée: celle de l'instance racontante». Paris, Larousse, 1970, p. 179, citato da Bernard Vouilloux, "Le tableau: description et peinture", «*Poétique*», 65, février 1986, p. 12.

39  Mieke Bal, , in *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2000, I p. 200.

40  A questo proposito sono da ricordare le parole di Michel Serres, che scrive espressamente «Une écriture réglée par les nomenclatures savantes ne saurait être que violente», Michel Serres, *Jouvences sur Jules Verne*, Paris, Les Edition de Minuit, 1974, p. 154, e un saggio tanto più importante nella misura in cui si sofferma sulla descrizione: Alain Buisine, *Un cas limite de la description: l'énumération. L'exemple de Vingt mille lieux sous les mers*, in Philippe Bonnefis e Pierre Reboul (a cura di), *La description. Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénelon*, Lille, Presses Universitaires de Lille. In particolar modo, soffermandosi sullo stile di Verne, Buisine scrive che «Une écriture réglée par les nomenclatures savantes ne saurait être que "violente"», Ibid., p. 83, e ci offre un'ulteriore conferma di quanto ogni atteggiamento che si suppone impersonale nasconda in verità un principio di intolleranza nei confronti della realtà a cui si rivolge.

41  Mieke Bal, cit., p.223

42  A questo proposito si rivelano veramente interessanti le parole di Gianni Vattimo: «Se però non c'è una *storia* unitaria, portante, e ci sono solo storie diverse, i diversi livelli e modi di ricostruzione del passato nella coscienza e nell'immaginario collettivo, è difficile vedere fino a che punto la dissoluzione della *storia* come disseminazione delle «storie» non sia anche una vera e propria fine della *storia* come tale [...]». ID, *Introduzione a La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1999, p. 17; ma in proposito cf. anche ID, in *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 2000, in particolare la p. 34. Sembra che Verne voglia proprio impedire la disseminazione a cui fa riferimento Vattimo legittimando la prospettiva occidentale e il suo intento monologico attraverso un atteggiamento dialogico fondato sulla tolleranza, e cioè ricorrendo a una dinamica di integrazione di ciò che estraneo a questa prospettiva.