

Altri mondi: città invisibili e castelli erranti tra le nuvole

Cristina Cardia

Approssimarsi al cielo attraverso le città utopiche

L'aspirazione alla conquista del cielo è da sempre una costante delle società umane: in ogni tempo, in effetti, l'uomo ha elaborato i più diversi sistemi al fine di raggiungere quell'affascinante e intangibile volta vorticante sulla propria testa. Molto prima che questo fosse tecnologicamente possibile, la tendenza ad elevarsi fino almeno a sfiorare il cielo – si pensi ad esempio alla Torre di Babele – ha prodotto miti e teorie sulla sua consistenza e sulla sua organizzazione. La capacità di conservarsi identico a se stesso nel corso dei millenni, contrapposta al costante mutamento della Terra, ha valso al cielo il legittimo diritto a configurarsi come sistema superiore: incorruttibile, inarrivabile, finanche sede degli dei o promessa ultraterrena – in opposizione a quel mondo sublunare infelice, corruttibile e soggetto al divenire che è la sede degli uomini. Se non mancano nella letteratura, anche in quella prodotta a partire dalla cultura orale, esempi di figure eroiche macchiate del misfatto di aver voluto ergersi fino al cielo – un caso emblematico è quello di Icaro – per poi essere di forza rispedite sulla superficie terrestre, tanti sono quelli che, convinti di un rapporto stretto tra il sopra e il sotto, hanno stabilito una relazione che a partire dal movimento armonico delle sfere celesti sarebbe in grado di influenzare l'andamento della vita sulla Terra.



Non stupisce a questo punto che numerose città ideali vengano pianificate, in epoca moderna a partire dal Quattrocento¹, come proiezioni del cielo, spesso duplicando le costellazioni, o il sistema solare, ma sempre e comunque rigorosamente organizzate secondo precetti geometrici ottenuti attraverso complesse formule matematiche e principi astratti di razionalità: ma, nonostante lo smanioso desiderio di principi e signori di dare alle proprie città un'impronta evidente del loro potere e della loro lungimiranza, proprio a causa delle difficoltà di realizzazione, rarissimi sono i casi nei quali i progetti si sono incarnati in una forma concreta piuttosto che esaurirsi in meri esercizi intellettuali.

Proprio all'interno di questo clima di rinnovato entusiasmo per l'assoluto criterio scientifico, nasce e prospera la moderna letteratura utopistica, così definita a partire dal primo 'prototipo': l'isola di Utopia², nata dalla mente di Thomas More, la cui forma ricorda quella di una luna crescente. In essa sorgono numerose città tutte più o meno identiche e circondate da massicce mura, oltre che da ulteriori sistemi di protezione. E se già con il fondatore del genere è evidente un tentativo di proiettare sulla propria isola un'impronta di quanto avviene nello spazio, più complessa è la struttura che Tommaso Campanella attribuisce alla Città del sole³: retta dal Principe Sacerdote Sole, si erge su una collina, circondata da sette mura come i pianeti dell'astronomia antica, dotata di quattro ingressi perfettamente orientati con i punti cardinali.

Ciò che in effetti sorprende di queste città, che dovrebbero prospettare modelli di vita sociale armonica, non è tanto la complessità del sistema urbano, quanto il loro dotarsi del più invalicabile sistema difensivo mai visto. Forse la perfezione strutturale, l'imitazione dell'immutabile non sono in effetti in grado di assicurare la pace e tenere lontani i nemici, soprattutto se la controffensiva tende al sovvertimento del reale. Ogni

¹ Cfr. De Seta 2011.

² Descritta nell'opera *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia* del 1516. In seguito si farà riferimento all'edizione italiana a cura di Ugo Dotti (Dotti 2017).

³ Descritta nell'opera *Civitas Solis. Idea reipublicae philosophicae* pubblicata nel 1623. In seguito si farà riferimento all'edizione italiana con *Introduzione* di Lina Bolzoni (Bolzoni 1998).

autore che si sia cimentato nella pianificazione di una società utopica ha dovuto necessariamente confrontarsi con il sistema economico e politico che gli era più noto, ossia il proprio, così da contrapporgli un’organizzazione che ne rappresentasse l’ideale miglioramento: nessuna città utopica nasce immune dalla contemplazione del concreto, che quindi consciamente o no è già in-sito al momento della fondazione; è, in effetti, già all’interno delle mura che tentano di tenerlo all’esterno. Già a partire dal *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia* di More, la suddivisione in due libri e il relativo raffronto tra l’Inghilterra del tempo e l’isola immaginaria induce facilmente ad una riflessione tra ciò che accade nel reale e ciò che potrebbe invece succedere adottando un sistema economico e culturale diverso da quello in uso. Se non sempre la relazione/contrapposizione con l’archetipo è palesata in maniera così chiara, risulta comunque agevole – per il lettore che abbia un minimo di dimestichezza – intuire quale città o realtà politica sia stata ‘contraffatta’ dall’autore. Per *I viaggi di Gulliver* (1726) Gianni Celati (2017), tra gli altri, propone per ognuna delle quattro isole descritte un riferimento letterario distinto: in particolare egli ritiene che le realtà sociali presenti nell’opera si rifacciano proprio all’isola di Utopia, alla *Nuova Atlantide* di Francis Bacon, a *Il principe* di Machiavelli e infine alla *Repubblica* di Platone. Attraverso questa strategia intertestuale Swift tende a mettere in discussione l’attuabilità di qualunque società utopica – forse denunciando la stessa crisi del genere.

Le città invisibili

Un caso del tutto peculiare rispetto a quelli sinora considerati riguarda *Le città invisibili* (1972) di Italo Calvino: qui l’autore rinuncia alla collocazione geografica dell’isola, tipica invece delle altre realtà utopiche⁴,

⁴ La scelta di ambientare le narrazioni utopiche su delle isole va contestualizzata in un periodo storico che è quello della scoperta dell’America e dei successivi viaggi alla ricerca di possibili nuove terre. Calvino viceversa scrive in un momento storico nel quale tutta la superficie terrestre è ben nota, e anzi sono già stati messi in atto i primi viaggi nello spazio, per cui la scelta di ambientare le città invisibili su un’isola, oltre che impro-

per inserire le città in un contesto altrettanto straniante ma comunque credibile per il lettore, ossia quello orientale – anche per l’implicito legame con l’ipotesto medievale. In modo ancora più chiaro rispetto a quanto avveniva nell’opera di More, è tuttavia lo stesso viaggiatore, Marco Polo, a chiarire in uno dei tanti colloqui con il Kublai Kan che ognuna delle città descritte è ispirata a Venezia:

– *Ne resta una di cui non parli mai.*

Marco Polo chinò il capo.

– *Venezia – disse il Kan.*

Marco sorrise. – E di che altro credevi che ti parlassi?

L’imperatore non batté ciglio. – Eppure non ti ho mai sentito fare il suo nome.

E Polo: – Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia.

– *Per distinguere le qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia⁵.*

La strategia adottata costituisce un’assoluta novità rispetto ai casi precedentemente considerati: fino a quel momento a una singola realtà statale corrispondeva un’isola o comunque una città specificatamente pensata in negativo rispetto al contesto reale; qui sono invece presentate almeno cinquantacinque proiezioni distinte di un solo luogo concreto; e il gioco delle moltiplicazioni è potenzialmente infinito se si considera che la comunicazione tra i due interlocutori non è verbale – poiché, come chiarito dal narratore, i due personaggi non parlano, almeno all’inizio, la stessa lingua e sono quindi costretti ad adottare un linguaggio gestuale – ma costruita per segni ambigui e immagini fantasmatiche che possono assumere un diverso significato per chi le dispiega rispetto a chi le percepisce. Tanto più per il fatto che da un certo momento in poi tutto viene messo in dubbio, dall’effettiva realtà delle città descritte – forse solo

babile per via del gran numero di centri descritti, sarebbe stato anacronistico: punta invece sulla tendenza, consolidata in Occidente da una secolare tradizione letteraria, a considerare l’Oriente come un territorio lontano e misterioso, il che rende – al di là dei messaggi sottesi alla narrazione – il racconto molto più credibile.

⁵ *Calvino 2015: 86.*

frutto della mente dei due interlocutori – finanche all’incertezza della loro esistenza:

Kublai Kan s’era accorto che le città di Marco Polo s’assomigliavano, come se il passaggio dall’una all’altra non implicasse un viaggio ma uno scambio d’elementi. Adesso, da ogni città che Marco gli descriveva, la mente del Gran Kan partiva per suo conto, e smontata la città pezzo per pezzo, la ricostruiva in un altro modo, sostituendo ingredienti, spostandoli, invertendoli⁶.

Così Marco Polo visita (o forse si immagina) delle città e coglie (o forse s’inventa) una serie di elementi che hanno per lui un valore, ma nel comunicarli qualcosa si perde e qualcos’altro viene riportato in un linguaggio muto che il Kan dovrà decifrare. In definitiva si può ipotizzare che esistano almeno quattro proiezioni per ogni città:

- 1) La città vera, ammesso che esista;
- 2) Quello che Marco Polo può cogliere di essa e che riporta al Kan attraverso fitti gesti confusi;
- 3) Il passaggio dal linguaggio gestuale a un codice narrativo, denso di simboli;
- 4) Ciò che il Kan rielabora di quanto gli è stato comunicato, condizionato dall’esperienza dell’“ascoltatore”.

Del resto è tipico della narrazione utopica che la descrizione delle vicende derivi dal confronto tra un personaggio che ascolta il resoconto e una figura – non sempre affidabile⁷ – che ha il profilo del viaggiatore, spesso al seguito di illustri scopritori: nel caso di *Utopia* Raffaele Itlodeo aveva viaggiato con Amerigo Vespucci, ne *La città del sole* il ‘genovese’ era stato nocchiero di Colombo, ne *I viaggi di Gulliver* mediatore tra il racconto e la sua pubblicazione è la figura di Riccardo Sympson – che ha conosciuto

⁶ Calvino 2015: 41.

⁷ È tipico della letteratura utopica che il narratore presenti la propria storia dichiarandola assolutamente vera mentre una serie di elementi inducono il lettore a dubitarne. Per non fare che alcuni esempi, in *Utopia* il nome del protagonista, Itlodeo, etimologicamente evoca il ‘raccontatore di bugie’, così anche nei *Gulliver’s Travels* il protagonista deve probabilmente il suo nome al termine *gullible* «il credulone abbagliato dalle parole che gli altri smerciano e lui prende per dati di fatto» (Celati 2017: VIII).

il protagonista Gulliver – il quale, per sua stessa ammissione, in apertura dell'opera afferma di aver modificato alcune parti perché la narrazione risultasse più agevole.

Ogni utopia richiede un certo grado di veridicità, rappresentato dal viaggiatore illustre capace fisicamente di oltrepassare i confini dell'ignoto per renderlo noto, ma anche un livello di mediazione che consenta al lettore di mettere in dubbio l'esistenza, più ancora dei non-luoghi, della realtà così come la conosce. Così anche Calvino presenta i colloqui tra Marco Polo e il Gran Kan come riportati da una sorta di narratore onnisciente, ma le città – descritte in prima persona – sono viste con gli occhi del viaggiatore, e ad un livello ulteriore rivisitate dal Kan, il quale forse rappresenta il dubbio gnoseologico di ogni lettore di fronte alla scoperta di un orizzonte incognito:

Anche a questo livello si attiva il gioco di scivolamento prospettico che caratterizza i testi utopici. Nuove terre sono state scoperte, il mondo si è dilatato grazie all'esperienza, facendo crollare i limiti, geografici e mentali, posti dalla tradizione e dall'autorità totalizzante di cui la tradizione era investita. Questa è la realtà, che rende a sua volta possibile immaginare altri mondi, creare – almeno nei libri – lo spazio felice/il non-spazio di Utopia. Il Genovese [...] è il fedele narratore della città del sole, o meglio è colui che la descrive, che la fotografa dall'alto. Le città utopiche vivono infatti nell'assolutezza dello spazio al di fuori del tempo. Non le si attraversa, non le si narra, ma si manifestano poco a poco (Bolzoni 1998: XXXIX).

Tuttavia, se More e Campanella creano delle città utopiche che sono in relazione speculare e al contempo un monito per le città reali, nel caso di Calvino la perfezione ideale appare affatto irraggiungibile. Anche perché egli è perfettamente consapevole che, dopo una serie di fortunati esempi, il progetto e il racconto tutto letterario di Utopia da quasi mezzo secolo ha perso smalto e mordente, per ragioni che sono state ampiamente dibattute e che non credo sia necessario ribadire in questa sede⁸.

⁸ Cfr. tra gli altri Petrucciani 1983, Suvin 1985, Trusson 1992.

Consapevolmente, dunque, Calvino recupera il bagaglio della letteratura utopistica a lui precedente – palesi sono le relazioni intertestuali fra *Le Città invisibili* e alcuni dei classici del genere – ma lo plasma a dimostrare che una città (e)utopistica non può esistere seppure sia tanto utopistico quanto necessario lo sforzo di approssimazione a ciascuna di esse. Ogni città che Marco Polo incrocia nella sua strada è in ultima analisi imperfetta – più essa tenta di elevarsi, cercando di allontanare da sé il male, il brutto e lo sporco del mondo, tanto più il male, il brutto, lo sporco del mondo premono per venire allo scoperto – ma è solo a partire dalla somma delle imperfezioni che ci si può approssimare all'archetipo, al modello ideale, alla Venezia che costituisce il luogo della nostalgia.

E tuttavia, se l'intento di Calvino non è quello di prospettare delle città utopiche felici – magari da prendere ad esempio per l'evoluzione del mondo reale – qual è allora il fine di una costruzione narrativa tanto complessa?

Il sistema adottato da Calvino non è dissimile da quello dell'anamorfismo, l'effetto di illusione ottica che nei quadri rinascimentali serviva a nascondere messaggi altri rispetto a quelli immediatamente coglibili ad una prima osservazione. Una delle opere più note per questa tipologia di effetto è *Gli ambasciatori* (1533) di Hans Holbein: qui lo sguardo permette di cogliere a primo impatto i personaggi cui si deve il titolo della tela; essi, nella ricchezza delle loro vesti, sono in posa tra una serie di oggetti che richiamano la cultura umanistica e razionalmente scientifica dell'epoca – per altro alla base di tutte le teorizzazioni utopistiche delle quali si è già detto. Eppure, sulla parte inferiore dell'immagine qualcosa disturba lo sguardo, quasi una macchia che se osservata da una prospettiva differente da quella centrale si palesa essere un teschio. Come aveva già brillantemente notato Baltrušaitis in uno studio del 1969, ripreso da Lina Bolzoni nell' *Introduzione a La città del sole* (Bolzoni 1998), solo lo sforzo intellettuale di porsi dubbi e cercare risposte all'interno dell'immagine consentono al fruitore di cogliere infine il senso del quadro nella sua interezza: la violenza, il caos, la morte che dalla Storia minacciano ogni modello ideale.

Quello stesso sforzo critico richiesto per comprendere il lavoro di Holbein è necessario per intendere il significato profondo delle città

invisibili – ma con un esito che è essenzialmente il capovolgimento del modello utopico: Calvino ci obbliga a rinunciare alla prospettiva frontale per arrivare a concepire e godere delle sue città dall'ultimo dei suoi ricettacoli maleodoranti, o magari da un vicolo angusto e limaccioso dove però improvvisamente fiorisce la vita. *Le città invisibili* nascono in un mondo che è già disilluso, dove le mura difensive non hanno retto all'irruzione del caos e della violenza del mondo reale, e se appaiono a prima vista come un riflesso sull'acqua occorrerà indagare la forma concreta che l'ha generato: non bisogna cercare la macchia entro un cristallo che è tanto perfetto quanto inanimato, ma piuttosto la vita che si nasconde entro l'informe caotico della quotidianità. Occorre scoprire la città che pulsa vitale oltre l'immagine illusoria riflessa.

Se a Eudossia questo riflesso è intuitivamente rappresentato dal tappeto che secondo gli àuguri rappresenterebbe la vera città creata dagli dei a immagine del cielo, è pur vero che Marco Polo sul finire della descrizione della città lascia in sospeso una seconda ipotesi, più suggestiva, ovvero che sia la vita pulsante di Eudossia, caotica e disordinata, ad avere condizionato il disegno della mappa dell'universo. Se già in questo caso si fa manifesto il ribaltamento del progetto strutturale su cui si fondavano le 'storiche' città utopiche, il discorso si chiude con la più 'galileiana'⁹ delle città invisibili: Bersabea. Qui la prospettiva si risolve su tre livelli: la città terrena, quella celeste e quella infera. Mentre gli abitanti di Bersabea tentano di prendere a modello la città celeste, convinti che incarni tutti quegli elementi che danno conto di una perfetta organizzazione e fanno sfoggio di ricchezza – da un lato quasi come un'impronta delle città utopiche e dall'altro riflesso del consumismo moderno; quegli stessi abitanti rigettano invece ogni aspetto possa assimilare Bersabea alla città sotterranea, concepita come una sorta di discarica. Alla maniera di Galileo, che nei *Dialoghi sopra i due massimi sistemi* chiariva in opposizione alla vecchia immagine del cosmo, per bocca di Sagredo, il valore superiore di una manciata di fango – materia corruttibile

⁹ Come evidenziato da Andrea Cannas nel corso del seminario *L'abitare. Approcci interdisciplinari e nuove prospettive*, svoltosi presso l'aula Motzo dell'Università degli Studi di Cagliari l'8 maggio 2018 (Atti in corso di pubblicazione).

eppure origine del bene più prezioso, la vita – rispetto a un cumulo di diamanti¹⁰, così anche Calvino, per bocca di Marco Polo, capovolge il sistema di valori: nell’epilogo, mentre la Bersabea costruita coi metalli più preziosi finisce per sprofondare condannata dalla sua stessa pesantezza, l’autore fa levitare la vera Bersabea celeste, che non è quella d’oro massiccio, ma l’altra che, prospera e disincantata, appare come

un pianeta sventolante di scorze di patata, [e] ombrelli sfondati [...] e nel suo cielo scorrono comete dalla lunga coda, emesse a roteare nello spazio dal solo atto libero e felice di cui sono capaci gli abitanti di Bersabea, città che solo quando caca non è avara calcolatrice interessata¹¹.

Se nei *dialoghi* Sagredo auspicava, come per contrappasso, che gli adulatori della perfezione cristallina delle sfere celesti venissero pietrificati dal volto di Medusa, lo stesso mito, e in particolare la figura di Perseo, viene recuperata da Calvino nelle *Lezioni americane* per indicare la strategia – già affinata ne *Le città invisibili* – da mettere a frutto per riuscire, se non a trovare l’utopia nel reale, per lo meno a sfuggire alla pietrificazione mortale di tutte le cose: lo sguardo indiretto e la leggerezza con la quale ci si solleva ben al di sopra della visione convenzionale e conformistica delle cose.

D’altra parte, come chiarisce lo stesso Marco Polo nell’epilogo de *Le città invisibili*

l’inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n’è uno, è quello che è già qui, l’inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l’inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più [appunto, il

¹⁰ Così accade anche nell’opera di More (Dotti 2017: 96), dove gli abitanti di Utopia «Mentre [...] mangiano in piatti di creta e in bicchieri di vetro, sicuramente assai belli ma di nessun valore, con l’oro e con l’argento, e non solo negli alberghi ma anche nelle case private, foggiano vasi da notte e altri utensili destinati agli usi più bassi così come, con i medesimi metalli, formano catene e grossi ceppi per tenere legati gli schiavi».

¹¹ Calvino 2015: 110.

conformismo]. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio¹².

Breve appendice: la nuova era dell'utopia nipponica

Il filone utopico trova un rappresentante di spicco in Giappone, dove la questione è affrontata in maniera del tutto atipica rispetto ai modelli fino a qui considerati, ossia attraverso il ricorso al film d'animazione. Grande protagonista del genere è Hayao Miyazaki, il quale nel corso degli anni ha posto la firma su una lunga teoria di capolavori ottenendo riconoscimenti a livello internazionale.

Se non del tutto inconsueto, rispetto ai canoni occidentali, può risultare il modo di approcciarsi e denunciare problematiche largamente condivise tramite il ricorso ad un mezzo poco convenzionale quale l'animazione, è pur vero che Miyazaki si inserisce in un filone già inaugurato nella terra del sol levante declinandolo in modo del tutto originale, anche per la sua realtà culturale, collocandosi in fin dei conti a metà strada tra la distopia di matrice orientale e la 'vecchia' tradizione utopica occidentale.

Dopo la seconda guerra mondiale si diffonde in Giappone la produzione di *anime* e *manga* aventi come nucleo narrativo terribili catastrofi, un *topos* ricorrente di queste ambientazioni vede il pianeta Terra – devastato dalle conseguenze dell'uso del nucleare – abitato da sparuti gruppi di uomini che stentano a sopravvivere, mentre il più forte ha la meglio sul più debole con il ricorso alla violenza e alla paura¹³:

¹² Calvino 2015: 160.

¹³ Esempi emblematici di questo filone sono *Hokuto no Ken*, di Testuo Hara e Buronson, nato come *manga* nel 1983 e sviluppato in seguito sotto forma di *anime*, così come il celebre *Akira*, di Katsuhiro Otomo, pubblicato per la prima volta nel 1982 e poi ripensato dallo stesso autore per la produzione cinematografica nel 1988.

Non può essere ritenuto un caso se nelle storie raccontate dagli autori giapponesi riemerge costantemente il monito contro i rischi dell'uso indiscriminato della tecnica: unica nazione ad avere provato sulla propria pelle le conseguenze dell'atomica, il Giappone è sempre molto sensibile alle tematiche che concernono disastri nucleari, guerre che distruggono milioni di vite, conquiste scientifiche che si convertono in strumenti di morte¹⁴.

I mondi possibili delineati dall'animazione nipponica sono sovente realtà distopiche, nei quali l'uomo è destinato a soccombere di fronte a una situazione che egli stesso ha generato. Da questa prospettiva Miyazaki, a partire da ambientazioni simili a quelle dei colleghi, inserisce un elemento, capace di rimettere tutto in discussione, che è la speranza e quindi la possibilità per l'umanità di salvarsi. In questo senso l'approccio all'utopia di Miyazaki si avvicina a quello di Calvino¹⁵: pur nella diversità, che deriva con tutta evidenza anche dal diverso contesto culturale di partenza, i due autori sembrano declinare in modo simile il tema utopico, pur con intenti differenti. Se nel caso di Calvino abbiamo visto come la letteratura utopica diventi mezzo per ritagliarsi un'oasi di felicità che si cela negli angoli più bui dell'inferno di tutti i giorni, Miyazaki sembra voler creare delle storie che costituiscano un monito per l'intera collettività. Permane nell'autore giapponese quella fiducia verso il futuro dell'umanità, ma la sua suona più come una supplica che come una convinzione reale. Le sue animazioni si inseriscono in sfondi conflittuali, dove spesso protagonisti sono l'uomo (o meglio bambini e giovani ragazzi capaci di immaginare alternative allo

¹⁴ Ghilardi 2003: 142.

¹⁵ Se numerosi sono gli autori che a diverso titolo hanno accostato le due figure (Cfr., tra gli altri, Trisciuzzi 2016), proponendo anche dirette relazioni intertestuali, non ci risulta che sia mai stata confermata questa ipotesi in maniera convincente né che uno dei due abbia dichiarato un 'debito' nei confronti dell'altro. Questo aspetto non è certamente secondario ove si consideri che Hayao Miyazaki ha la tendenza a rivelare sempre le fonti che sono state di ispirazione per i suoi lavori; resta comunque innegabile un approccio simile portato avanti da entrambi e che con tutta probabilità può essere ricondotto all'uso di almeno una medesima fonte letteraria, come si vedrà fra breve.

status quo)¹⁶, la natura e le macchine. Una costante è il volo, «l'intera sua opera è intessuta d'aria, di velivoli, di brezze, di una 'leggerezza' che [come auspicato da Calvino] è tutto il contrario di ogni frivolo divertimento»¹⁷. Il volo va inteso in Miyazaki «come forma di libertà dall'opprimente peso dell'esistenza»¹⁸, i suoi personaggi si elevano verso il cielo alla ricerca della felicità.

Laputa. Il castello nel cielo è probabilmente il film che, più di ogni altro, entra a pieno diritto nella rosa delle narrazioni utopiche. Fin dal titolo infatti è reso esplicito l'omaggio a *Gulliver's Travels* di Jonathan Swift (1726) dove Laputa era un'isola volante abitata da uomini dediti totalmente alla scienza e all'osservazione della volta stellata. Tali aspetti, peculiari del genere, sono recuperati ne *Il castello nel cielo* senza l'intento parodico (di cui abbiamo dato conto) del precedente letterario. In particolare, nell'ipotesi l'isola volante è la sede del governo centrale e controlla e minaccia l'isola sottostante, Balnibarbi, attraverso un complesso meccanismo di diamanti e magneti che consente ai Lapuziani di spostarsi al di sopra dell'isola sottostante a loro asservita. La grande differenza tra il sopra e il sotto consiste in effetti nel diverso approccio alla realtà: chi abita l'isola 'marittima' è portato – o lo era prima di venire a diretto contatto con gli usi dei lapuziani – a concentrarsi su quanto avviene sulla superficie terrestre, mentre gli abitanti della città celeste si distinguono per il loro maggiore impegno a dedicare la propria vita alla contemplazione dell'universo, sebbene ciò provochi loro gravi ed evidenti danni fisici e li renda del tutto indifferenti a ciò che accade nel resto del pianeta¹⁹:

¹⁶ Qualcosa di simile accade pure ne *Il barone rampante* (Calvino 1957), in cui la possibilità di scrutare il mondo da una diversa, e quanto mai inusuale, prospettiva del cielo è affidato alla giovane e ribelle mente di un fanciullo.

¹⁷ Brodesco 2016: 24.

¹⁸ Fontana 2016: 44.

¹⁹ In effetti pare quasi che l'intelligenza degli abitanti possa essere posta in relazione inversamente proporzionale con la curiosità che dimostrano nei confronti degli avvenimenti del mondo e l'interesse per quanto gli altri hanno da dire: al contrario di quanto avviene nei colloqui tra il Gran Kan e Marco Polo, dove il primo si dimostra

le loro teste erano tutte inclinate, vuoi a destra, vuoi a manca: uno dei loro occhi era rivoltato all’indietro, e l’altro direttamente puntato allo zenith. [...] Ma il fatto è che l’animo di codesta gente pare sia tanto assorto sempre in intense speculazioni, ch’essi non possono neppure parlare o seguire i discorsi altrui²⁰.

È evidente come Miyazaki recuperi da Swift esclusivamente l’idea di partenza ed escluda invece tutto quanto era funzionale allo scrittore per muovere la sua critica nei confronti degli intellettuali suoi contemporanei; parrebbe piuttosto che gli abitanti della Laputa miyazakiana siano stati recuperati da un altro classico del genere²¹, ovvero siano ispirati agli scienziati di Besalem della *Nuova Atlantide* (1627) di Francis Bacon, i quali con le loro conoscenze sono concretamente in grado di modificare la realtà – così come la mitica città del lungometraggio si scopre essere stata abbandonata in seguito ai terrificanti esiti scaturiti dall’ineguagliabile tecnologia su di essa prodotta.

Esistono in effetti degli scienziati anche nell’opera swiftiana, ma questi vivono nell’isola di sotto nella quale si trova la capitale Lagado, sede dell’Accademia dei progettisti, e copia distorta della già fallace isola diamantina:

circa cinquant’anni prima, alcune persone [di Lagado] s’erano recate a Laputa [...] e dopo cinque mesi di permanenza erano tornate con una certa spolveratura di matematica, ma piene di spiriti volatili

affascinato dai racconti del viaggiatore, anche quando si rende conto che potrebbero essere frutto dell’immaginazione, il re di Laputa – come tutti i suoi sottoposti – nutre scarso interesse verso i racconti dei viaggi di Gulliver, del resto tutti i sudditi riducono le conversazioni (anche tra di loro) al minimo, essendo esclusivamente interessanti ai fenomeni celesti. In effetti è proprio il personaggio «universalmente noto come la persona più ignorante e più stupida» di Laputa (Celati 2017: 168), cui è concesso stare sull’isola solo per la sua parentela con la famiglia reale, l’unico che si dimostra interessato ai viaggi dello straniero.

²⁰ Celati 2017: 151.

²¹ Come si accennava, ipotesto probabilmente condiviso dai due autori ma sottoposto a diverso ‘trattamento’.

acquisiti in quelle aeree regioni. [...] al loro ritorno presero a disprezzare i modi d'amministrare ogni cosa laggiù; e s'immersero in progetti per dare nuove basi a tutte le arti, le scienze, le lingue, e le opere meccaniche. [...] L'unico inconveniente è che nessuna di codeste invenzioni ha ancora raggiunto la perfezione; e nel frattempo l'intero paese volge in uno stato di desolata miseria, le case sono in rovina, il popolo è senza cibo e vestiti²².

Come accadrà per le città speculari di Calvino, il desiderio di approssimarsi alla volta celeste, sulla base del sistema adottato a Laputa – che già mostrava di essere ben distante dalla perfezione cosmica che anelava rispecchiare – produce un effetto del tutto inaspettato. L'adozione di formule fisiche – per il miglioramento delle condizioni di vita – astratte, paradossali, quando non del tutto campate per aria, causa inevitabilmente la messa in opera di edifici, oggetti e teorie distorte, producendo un mondo sulla via del tracollo²³.

La scelta da parte di Miyazaki di mettere da parte questa particolare evoluzione della storia dimostrerebbe il suo non acritico consenso allo sviluppo della tecnologia, con l'intento specifico di mettere in discussione il modo indiscriminato col quale questa viene celebrata dall'uomo (e ovviamente si percepisce a monte l'incubo reale dell'olocausto nucleare): le innovazioni scientifiche nelle sue narrazioni nascono con intenti positivi, sono il mezzo attraverso il quale i protagonisti inseguono i loro desideri, 'lievitando' in uno sforzo di utopica felicità – così è paradossalmente anche in *Si alza il vento* (2013) – ma vengono alla fine sempre sfruttate per fini perversi, nella fattispecie la guerra.

Se il filo narrativo di tutta la storia è costituito dalla ricerca della mitica città da parte di due fazioni contrapposte – anche negli intenti – il ritrovamento e l'esplorazione di Laputa ne palesa l'incontrollabile forza distruttrice. Insomma, anche in Miyazaki la città aerea, la città ideale si

²² Celati 2017, p. 171.

²³ Come può accadere ne *Le città invisibili*, dove l'inesatta identificazione della città celeste è sovente causa di un'imitazione distorta e fuorviante della perfezione dell'universo.

sottrae al controllo dell'uomo: ma se la speranza sembra lasciare spazio alla disperazione di un inferno che è più terreno che mai, e l'isola deve essere 'disinnescata' e abbandonata, persi i segreti tecnologici che aveva fino a quel momento custodito Laputa è finalmente libera di volare leggera tra le nuvole.

Bibliografia

- Argiolas 2013 = Pierpaolo Argiolas, *Quale utopia? Italo Calvino e la mappatura del non luogo*, Aipsa Edizioni, Cagliari 2013.
- Baltrušaitis 1969 = Jurgis Baltrušaitis, *Anamorfosi o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, Adelphi, Milano 1969.
- Brodesco 2016 = Alberto Brodesco, *La melanconia dell'ingegnere. Il sogno tecnoscientifico di Si alza il vento*, in *I mondi di Miyazaki: percorsi filosofici negli universi dell'artista giapponese*, a cura di Matteo Boscarol, Mimes edizioni, Sesto San Giovanni 2016.
- Bolzoni 1998 = (Lina Bolzoni, *Introduzione a*) Tommaso Campanella, *La città del sole*, Silvio Berlusconi Editore, Milano 1998.
- Calvino 1957 = Italo Calvino, *Il barone rampante*, Einaudi, Torino 1957.
- Calvino 2015 = Italo Calvino, *Le città invisibili*, Oscar Mondadori, Cles (TN) 2015 (Prima edizione 1972).
- Cannas 2015 = Andrea Cannas, *Dall'inferno si leva un canto. Italo Calvino e «l'eco lontana del silenzio», "Medea", I, 1*, 2015.
- Celati 2017 = Jonathan Swift, *I viaggi di Gulliver*, a cura di Gianni Celati, Feltrinelli, Milano 2017.
- De Seta 2011 = Cesare De Seta, *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Einaudi, Torino 2011.
- Dotti 2017 = Thomas More, *Utopia*, a cura di Ugo Dotti, Feltrinelli, Milano 2017.
- Fontana 2016 = Andrea Fontana, *Il pacifismo utopico di Miyazaki*, in *I mondi di Miyazaki: percorsi filosofici negli universi dell'artista giapponese*, a cura di Matteo Boscarol, Mimes edizioni, Sesto San Giovanni 2016.
- Ghilardi 2003 = Marco Ghilardi, *Cuore e acciaio. Estetica dell'animazione giapponese*, Esedra, Padova 2003.
- Milanini 1990 = Claudio Milanini, *L'utopia discontinua, saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano 1990.
- Petruciani 1983 = Alberto Petruciani, *La finzione e la persuasione. L'utopia come genere letterario*, Bulzoni, Roma 1983.
- Schiavone 2017 = Francis Bacon, *Nuova Atlantide*, a cura di Giuseppe Schiavone, Bur, Milano 2017.

Seroni 2018 = Tommaso Campanella, *La città del sole*, a cura di Adriano Seroni, Feltrinelli, Milano 2018.

Suvin 1985 = Darko Suvin, *La metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Il Mulino, Bologna 1985 (ed. originale 1972).

Trisciuzzi 2016 = Maria Teresa Trisciuzzi, *Hayao Miyazaki. Sguardi oltre la nebbia*, Carocci, Città di Castello 2016.

Trousseau 1992 = Raymond Trousson, *Viaggi in nessun luogo. Storia letteraria del pensiero utopico*, Longo, Ravenna 1992 (ed. originale 1975).

Sitografia

Marco Ciriello, "Mexicanjournalist", *Italo Calvino: tutti contro il drago*, 2016 <https://mexicanjournalist.wordpress.com/2016/02/09/italo-calvino-tutti-contro-il-drago/>, web (ultimo accesso 09/06/2018).

Oscar Iarussi, "Reset", *Hayao Miyazaki e un mito italiano nel vento*, 2014 <http://www.reset.it/blog/hayao-miyazaki-e-un-mito-italiano-nel-vento>, web (ultimo accesso 09/06/2018).

Pierfrancesco Mattarazzo, "Sul Romanzo", *A 30 anni dalla morte di Italo Calvino, c'è ancora una città sospesa sulle nostre teste*, 2015 <http://www.sulromanzo.it/blog/a-30-anni-dalla-scomparsa-di-italo-calvino-c-e-ancora-una-citta-sospesa-sulle-nostre-teste>, web (ultimo accesso 09/06/2018).

Filmografia

Akira, Katsuhiro Otomo, Akira Committee Company Ltd, 1988 (125 min.).

Hokuto no Ken, Ashida Toyoo, Toei Animation, 1984-1987 (109 episodi da 24 min.).

Laputa. Castello nel cielo, Hayao Miyazaki, Studio Ghibli, Japan, 1986 (135 min.).

Si alza il vento, Hayao Miyazaki, Studio Ghibli, Japan, 2013 (126 min.).

L'autore

Cristina Cardia

Ha conseguito la laurea magistrale in Archeologia e Storia dell'Arte con una tesi interdisciplinare sulle relazioni di viaggio riguardanti la Sardegna specializzandosi nello studio del rapporto tra testo e immagine – sull'argomento è in corso di pubblicazione la sua prima monografia. Si è inoltre occupata di canzone d'autore, di mondi utopici e distopici, di manga e anime. Attualmente è borsista presso l'Università di Cagliari ed è redattrice della rivista «Medea».

Email: cristina.cardia@hotmail.com

L'articolo

Data invio: 03/03/2018

Data accettazione: 05/04/2018

Data pubblicazione: 30/09/2018

Come citare questo articolo

Cristina Cardia, *Altri mondi: città invisibili e castelli erranti tra le nuvole*, "Medea", IV, 1, 2018, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3480>