



*Il perpetuum mobile del desiderio
Cox di Christoph Ransmayr e la
raffigurazione letteraria del cosmopolitismo
settecentesco tra esotismo e vanità*

di Guglielmo Gabbiadini

Nell'ottobre del 2016 esce per i tipi di S. Fischer un nuovo libro di Christoph Ransmayr intitolato *Cox oder Der Lauf der Zeit. Roman*. Il successo dell'opera presso il grande pubblico si dimostra sin da subito piuttosto ragguardevole: già nel dicembre dello stesso anno il romanzo esce in quarta ristampa, nei mesi immediatamente successivi appaiono le prime traduzioni in francese, neerlandese e italiano, mentre altre sono annunciate come imminenti, a dimostrazione del successo ormai globale goduto dall'autore austriaco.

Il dibattito critico internazionale su *Cox* è naturalmente soltanto agli esordi, ma già si registrano numerosi contributi che in maniera sostanzialmente concorde hanno messo in rilievo la straordinaria perizia stilistica che ne sorregge la scrittura (cfr., per esempio, Funck; Košenina *Finden* e Mariano) nonché il suo legame di continuità stilistico-contenutistica con i temi trattati nei principali precedenti della produzione ransmayriana, in particolare *Atlas eines ängstlichen Mannes* (2012), *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984) e *Die letzte Welt* (1988) per quanto riguarda la predilezione per scenari planetari e rielaborazioni di vicende storiche (cfr. Košenina *Erfinder*; Wohlleben 9-12; Thuswaldner 109).



Il presente contributo intende articolare alcune osservazioni sulla composizione e la strutturazione diegetica del romanzo, in particolare sui rapporti tra la realtà storica del cosmopolitismo settecentesco e la sua rielaborazione letteraria, prendendo in considerazione la costruzione identitaria dei suoi personaggi principali; le tecniche narrative impiegate per la loro caratterizzazione (specie i fenomeni di allusione letteraria, efrastica e meta-testuale); e infine i rapporti da loro intrattenuti con il grande tema annunciato sin dal titolo: il corso del tempo e la caducità umana.

COX E GLI SCENARI DI UN COSMOPOLITISMO STORICO-LETTERARIO

La vicenda al centro dell'opera è ambientata nella peculiare atmosfera del cosmopolitismo mercantile di metà Settecento e narra di un orologiaio inglese, Alister Cox, partito alla volta del Celeste Impero per incontrare il sovrano Qiánlóng, suo eccelso committente, e realizzare per lui cronometri di altissima oreficeria, in particolare un orologio basato su principi fisici di funzionamento in grado di sfidare l'eternità (cfr. Mangold 2016; Harzer 54-55). Per la configurazione dei suoi attanti principali, Ransmayr si avvale di nomi ed elementi biografici storicamente fondati, procedendo tuttavia in maniera sistematica a rifondere i dati puramente fattuali in una narrazione che trae il suo slancio dalle risorse dell'invenzione immaginativa. Tra realtà storica e finzione si instaura un gioco narrativo sapientemente congegnato che è stato definito, con probabile allusione al concetto di *priëm* dei Formalisti russi, un "Verfahren der literarischen Wirklichkeitsumzeichnung" (Košenina *Finden* 15). Tale procedimento crea un artificioso effetto di storicità tanto più forte quanto più a prevalere sul dettato storico è l'apporto dell'invenzione romanzesca (Košenina *Uhrwerk*; Harzer 52-53 e Košenina *Finden* 14).

È quanto sottolinea una lunga nota autoriale posta in appendice all'opera con funzione, si direbbe, di sigillo ermeneutico. Tale nota è intitolata *Zuletzt*, quasi a indicare il suo carattere imprescindibile per la conclusione e l'apprezzamento dell'opera. Vi si legge che fra i due protagonisti della vicenda e i loro corrispettivi storici sussiste un rapporto di filiazione indiretta: i primi sono dichiarati, con vocabolo inerente a questioni di successione dinastica, "Nachfahren" dei secondi. I personaggi del romanzo sono intesi cioè come "discendenti" finzionali degli individui realmente vissuti, con tutto l'insieme di somiglianze, ma soprattutto di differenze, che si genera tra modello storico e personaggio di finzione. È Ransmayr stesso a elencarne le principali: l'abilissimo orologiaio, orefice e costruttore di automi ad altissima precisione, le cui opere sono oggi visibili in molti palazzi europei e musei come l'Ermitage, ma anche nei padiglioni della Città proibita di Běijīng, si chiamava in realtà James e non Alister Cox. Il romanzo racconta inoltre di un incontro storicamente non avvenuto: di James Cox (c. 1723–1800) non sono attestati viaggi in Cina e non risulta abbia costruito alcun orologio per espresso desiderio dell'imperatore, anche se a lui e ai suoi collaboratori si deve un orologio regolato da principi barometrici in grado di avvicinarsi all'utopia meccanica di un *perpetuum mobile*, come descritto nel libro, e chiamato *Perpetual Motion*. L'imperatore Qiánlóng stesso (1711–1799), quarto sovrano



della dinastia mancese dei Qing (cfr. Elliott 12-33; Dardess 102), certamente possedeva strabilianti collezioni di orologi preziosi, oggi ancora visitabili in un padiglione della reggia (Košenina *Uhrwerk* 14), ma pare non aver mai intrattenuto contatti diretti con l'orologiaio britannico.

Ransmayr reclama dunque per il suo narratore il diritto di proporre liberamente "congetture" e "invenzioni", rinunciando a recise "affermazioni" con pretesa di valore storico-documentale, specie per quanto riguarda la dimensione dell'interiorità e del desiderio (*Sehnsucht*) che anima i protagonisti della sua storia:

Wie ihre von mir zur Sprache gebrachten Nachfahren haben wohl auch die Menschen, die meinen Gestalten als Vorbilder dienten, geliebt, gelitten und haben um ihre Liebsten gebangt oder getrauert. Aber was sie empfunden und was sie gedacht haben, wonach sie sich geseht und wovor sie sich möglicherweise gefürchtet haben, konnte ich nur vermuten oder erfinden, niemals behaupten (301).¹

Certo, una volta indicato con "romanzo" il genere dell'opera – come avviene del resto già nel sottotitolo dell'originale, ripreso da quasi tutte le traduzioni – considerazioni di tal fatta potrebbero apparire in fondo ovvie, salvo tuttavia interpretarle come un vistoso tentativo di smarcarsi dal genere del romanzo storico realistico a sfondo settecentesco, tanto in voga nella narrativa di lingua tedesca del nuovo millennio (Koehn 9-24; Kovář 67-70), per affermare invece le prerogative dell'invenzione e di una narrazione che, proprio in virtù di questa sua propensione, ha fatto parlare i critici di una "favola" a sfondo allegorico (Mangold), nella quale sono stati rintracciati gli echi di una precisa tradizione romantica (Crescenzi). Ransmayr stesso ricorre ripetutamente nel romanzo al termine religiosamente connotato di "Gleichnis".

Ci pare opportuno sottolineare che nei negoziati tra realtà storica e finzione autoriale la dimensione temporale del narrato risulta solo in apparenza consegnata a una certa vaghezza o indeterminatezza poetica. Il gioco con i dati della realtà storica permette piuttosto di collocare con precisione le vicende tratteggiate da Ransmayr nella dimensione spazio-temporale. L'attenzione al dettaglio si rivela in questo caso determinante. Nel primo capitolo, ad esempio, l'imperatore è presentato come un uomo nel suo quarantaduesimo anno di età (14). Adducendo i dati biografici reali di Qiánlóng, se ne ricava che l'anno di ambientazione dell'opera è dunque il 1753. Anche la durata degli accadimenti narrati è sottratta alla vaghezza. La narrazione prende infatti avvio il mattino di un giorno d'ottobre di quell'anno (9) con l'approdo sulle coste cinesi della Sirius, un'imbarcazione commerciale inglese che trasporta Cox, tre collaboratori e un carico di preziosi automi e orologi. La vicenda termina in una radiosa giornata di inizio estate dell'anno successivo (295) con la partenza del protagonista e del suo gruppo, nel frattempo ridottosi a due collaboratori, a bordo della nave Orion. Una serie di analessi evoca accadimenti di anni precedenti, ricostruendo attraverso i frammenti della memoria del personaggio una costellazione di circostanze

¹ I riferimenti alle pagine delle citazioni tratte da Cox, *oder Der Lauf der Zeit. Roman* (2016) verranno indicate nel testo con un numero tra parentesi tonde.



fondamentali per la comprensione della vicenda personale di Cox e del contesto da cui è tratta.

La licenza poetica non va dunque a detrimento della precisione. Al contrario: precisione e cura del dettaglio sia a livello tematico (soprattutto nella descrizione degli orologi) sia a livello compositivo (i dettagli che ancorano la vicenda a una definita cronologia) appaiono come un tratto caratterizzante di Cox. La narrazione richiama, per mezzo di splendidi affreschi verbali, i traffici mercantili della Compagnia delle Indie Orientali (295), pur eludendo la descrizione degli aspetti più strettamente commerciali che, alla metà del Settecento, caratterizzavano i rapporti tra l'Inghilterra e la Cina (Berg 2004). Tratteggiando il personaggio di Alister Cox, Ransmayr privilegia l'idea di un cosmopolitismo inteso come disposizione anzitutto interiore. Senza toccare le implicazioni sociali e politiche che il concetto di cosmopolitismo settecentesco porta con sé, tale categoria nel romanzo è anzitutto intesa come un'apertura intellettuale ed esistenziale all'incontro con la diversità. Si tratta di un cosmopolitismo che appare come una forma di *curiositas* individuale e di fertile inquietudine, prima ancora che una visione politica, e che proprio in questo tratto si mostra storicamente attendibile. Come infatti ha scritto una delle maggiori studiose del fenomeno, "[f]rom 1600 to 1800 writers in search of universal fellowship and human rejuvenation [...] signed themselves 'cosmopolite'" ritrovando nell'apertura alla diversità del mondo la radice di una nuova forma di virtù (Jacob 2-3)

In questo profilo si possono, a ben vedere, rintracciare i costituenti fondamentali della materia genetica di Alister Cox. Virtuoso dell'orologeria e della meccanica di precisione, colpito a Londra dalla morte prematura della figlia Abigail e dal conseguente mutismo che affligge la moglie Faye, il "Maestro" decide di partire per la Cina, dando seguito a un invito dell'imperatore formulato due anni prima per bocca di due suoi inviati:

Die Gesandten waren an Abigails Bahre herangetreten, weil Cox sich weigerte, seine Totenwache zu unterbrechen und den hohen Besuch im Empfangszimmer zu begrüßen. Er hatte damals seit drei Tagen nicht gegessen und auch kaum getrunken und hörte die von einem Dolmetscher der Ostindischen Handelskompanie übersetzten Worte der Gesandten wie aus großer Ferne: Meister Alister Cox werde im Namen des Himmelssohnes und erhabenen Kaisers Qiánlóng ersucht, an den Hof in Běijīng zu kommen, um dort als erster Mensch der abendländischen Welt in einer *Verbotenen Stadt* Quartier zu beziehen und für den allerhöchsten und leidenschaftlichsten Liebhaber und Sammler von Uhren und Automaten nie gesehene Werke nach den Plänen und Träumen des Allerhöchsten zu erschaffen (19s.).

L'intreccio tra la dimensione del lutto e la sfera dell'impresa commerciale-creativa permette, da un lato, l'aggancio tra lo scenario cosmopolita e la singolarità di un'esperienza di vita individuale, manifestandosi, dall'altro, come la forza propulsiva della diegesi. La storia di Alister Cox appare infatti come la declinazione di un cosmopolitismo moderno che s'inquadra, storicamente, nella dimensione mercantile del lusso di precisione e del progresso tecnico, ma anche del collezionismo aristocratico e della scienza meccanica applicata alla moderna oreficeria. Nell'economia simbolica del romanzo la sua vicenda risulta tuttavia motivata



dall'esigenza di una ricerca interiore che sospinge un uomo colpito dal lutto e compromesso nella sua creatività, all'esperienza di incontro con una realtà radicalmente altra, distante ("wie aus großer Ferne"), una realtà *altra* e *diversamente moderna*, che risulta in grado di trasformare il ritorno costante del pensiero al luogo del lutto della figlia in un nuovo tempo, in una nuova fase della vita, in un rinnovato slancio creativo che si traduce in un nuovo dialogo col vivente:

In den zwei Jahren, die seither verstrichen waren, hatte Cox in jeder Stunde jedes Tages an Abigail gedacht und hatte aufgehört, Uhren zu bauen. Er wollte kein einziges Zahnrad, keine Hemmung, kein Pendel und keine Unruh mehr an seinen Werkbänken fertigen, wenn jedes dieser Teile doch nur der Messung einer verfliegenden, um keine Kostbarkeit der Welt zu vermehrenden Zeit dienen sollte (21).

Nell'alterità della Cina moderna dell'imperatore Qiánlóng (Osterhammel 78-81 e 300-302), Cox va alla ricerca di quel nuovo "mondo" che arricchisce con la sua esperienza il trascorrere inesorabile del tempo, spezzando il ciclo ripetitivo della memoria e restituendo al Maestro – significativamente definito un alchimista del lutto ("Alchemist der Trauer", 34; cfr. Harzer 12) – la capacità di trasformare quel metallo pesante che è il suo trauma luttuoso nell'oro di una creatività fiduciosa. Quest'ultima si lega nel romanzo al riconoscimento di sostrato umano comune che avvicina ogni vivente ai propri simili, indipendentemente da ogni distinzione di natura politico-sociale. In questo si mostra ancora una volta l'affidabilità storica del cosmopolitismo settecentesco evocato da Ransmayr: se infatti "the most avowedly cosmopolitan voices in its early modern camp were often alchemical" (Jacob 3), allora Alister Cox, che è insieme alchimista e scienziato, risulta essere il legittimo erede di quella tradizione culturale.

L'arte descrittiva di Ransmayr sa evocare per mezzo di densi spaccati narrativi tutto il senso di meraviglia che il nuovo scenario esotico produce nella mente di Cox, mettendolo in contrasto con la paralisi del trauma. Si tratta, per così dire, di finissime descrizioni efrastiche di un paesaggio che è insieme esteriore e interiore. La scrittura produce fenomeni di apertura linguistica su una zona di transizione che si colloca tra l'esperienza di un mondo esterno e la percezione di un vissuto interno. Eccone un esempio che brilla per forza icastica:

Tatsächlich sah Cox in den Wochen der Flottenfahrt vieles, was ihn in helleren Zeiten dazu bewegt hätte, in seiner mit Seidentapeten ausgeschlagenen Kabine ganze Nächte mit Skizzen und Planzeichnungen für rotierende oder flügelschlagende, mit Smaragden oder grünem Bernstein besetzte Geschöpfe zu verbringen: Wasserbüffelgespanne zogen Karren und Pflüge über Reisfelder und Äcker an den fruchtbaren, manchmal von Urwald gesäumten Ufern [...]. An einem sonnigen Tag im späten Oktober führte von den Mauern und Wehrtürmen einer Wasserstadt eine Prozession unter knallenden Fahnen mit Opfertieren beladene Elefanten ans Wasser: Diese mit Honig bestrichenen und mit Blumensamen, Melonensamen und Weizen bestreuten Tiere [...] gehörten zur letzten Hundertschaft der vom Aussterben bedrohten Elefanten Chinas. Vogelschwärme, vom Honig, den Samen und süßen Kernen angelockt, ließen die Elefanten wie tausendfach geflügelte Wesen erscheinen, die sich samt ihrer Opferlast – Körben voll Früchten und Fleisch, Räucherwerk und Blumenkränzen – vielleicht schon mit dem nächsten Stampfschritt in den Himmel erheben würden (34s.).



Gemme, metalli preziosi, esotismo faunistico, manifestazioni di natura primigenia – nel gesto enumerativo della descrizione tutto concorre a inscenare un accumulo di opulenza e rarità, in cui non manca il germe della decadenza e della caducità. L'intero romanzo appare come una *Wunderkammer* del linguaggio, un gabinetto di preziosismi linguistici e descrizioni raffinate che non a caso ha ispirato alla critica (Weill) l'idea di una ripresa, in letteratura, di un gusto neo-rococò per un paese che, come scrive Ransmayr, condivide il suo nome con la realtà: la Cina (303). Sulle *vapeurs* spensierate del rococò ci pare tuttavia prevalga nel romanzo una morbida atmosfera autunnale. Basti pensare alle prime pagine dell'opera: brume e profumi intensi avvolgono il corteo imperiale, trasponendo nel paesaggio la situazione di febbricitante deliquio del sovrano:

Qiánlóng, der Himmelssohn und Herr über die Zeit, schwebte an diesem Morgen in Fieberträumen gefangen hoch über den Türmen und Dächern Háng zhōus, [...] hoch über dem Nebeltreiben irgendwo zwischen tiefgrünen Hügelketten, wo die Herbstluft von milden Aromen durchsetzt war und der kostbarste Tee des Reiches gepflückt wurde (12s.)

Nebbie erranti, aria autunnale, dolci fragranze, raccolta di tè – tale simbolismo ci pare risentire di quella specifica corrente di gusto tardo-ottocentesco che proprio la cultura musicale e letteraria austriaca aveva contribuito ad affermare a livello mondiale. Si pensi in particolare ai testi cinesi di Chang Chi adattati in tedesco da Hans Bethge, previa mediazione francese di Judith Gautier, per il grandioso *Lied von der Erde* musicato da Gustav Mahler. "Herbstnebel wallen bläulich überm See; / Vom Reif bezogen stehen alle Gräser", "Der süße Duft der Blumen is verflogen; / Ein kalter Wind beugt ihre Stengel nieder", "Junge Mädchen pflücken Blumen" ecc. – questi sono solo alcuni dei versi cantati nel componimento di Mahler che ci paiono ripresi nei loro termini fondamentali nel testo ransmayriano attraverso fenomeni di allusione letteraria. Questo gioco velatamente intertestuale permette la messinscena di una cultura cosmopolita consapevole delle sue configurazioni storiche settecentesche ma al tempo stesso legge quest'ultima attraverso il filtro mediatore che è il gusto letterario/musicale per l'Estremo Oriente tipico del *Fin de Siècle* mitteleuropeo.

INCONTRI CON UN'ALTRA MODERNITÀ? LA FIGURA DI QIÁN LÓNG TRA POETICA DELLA "RIPUGNANZA" E DESIDERIO DI FRATELLANZA UNIVERSALE

Oltre alla dislocazione geografica remota e all'esotismo quasi magico delle epifanie botanico-faunistiche, un senso d'alterità si mostra in Cox anzitutto attraverso il confronto del protagonista con la figura dell'imperatore che, come da tradizione, porta il nome dell'era su cui regna, l'era della "prosperità ultraterrena", come ricorda lo stesso Ransmayr (301). Entrambi i personaggi, Alister Cox e Qiánlóng, appaiono e agiscono nel segno dell'eccellenza. Cox è il migliore degli orologiai. Qiánlóng il più potente dei sovrani. La catena degli epiteti esornativi che accompagnano quest'ultimo



predilige le forme del superlativo assoluto, sancendo immediatamente un'alterità che è insieme alterigia, un senso di eccelsa maestà corroborato dai rigidissimi protocolli comportamentali della corte – basti pensare al kowtow (76), il gesto di saluto che consiste nell'inginocchiarsi dinnanzi al sovrano e chinare il capo sino a toccare terra.

L'apparato dei titoli onorifici, la struttura ieratica del palazzo imperiale, la natura divina del sovrano, il terrore che la sua figura incute in ogni lembo del suo sconfinato territorio contribuiscono a codificare quella sua immagine o ruolo ufficiale, che appare nel romanzo come una sorta di sfarzoso e intangibile involucro, una sontuosissima maschera esteriore, la maschera del "Signore dei diecimila anni", una fortezza di rispetto e terrore. Tale terrore si estrinseca, in maniera vistosa, in una serie di descrizioni di torture, tormenti ed esecuzioni pubbliche che, fin dalla prima pagina, attraversano il testo come una corrente di crudeltà giustapposta al cesello dei paesaggi, degli oggetti e degli edifici. La narrazione si mantiene impassibile dinnanzi agli orrori che descrive. Essa indaga con minuzia lo strazio dei corpi, la ferocia dei metodi, la condizione inerme delle vittime.

L'insistenza sulla crudeltà dei supplizi può far pensare, certamente, alla problematica dei diritti umani tra passato e presente (Košenina *Finden* 17-18),² ma essa si può ricondurre anche alla funzione specificamente "estetica" che assume lo spettacolo dell'atrocità. A partire dalla *Poetica* di Aristotele (1452b35), infatti, nello strazio di innocenti si rintraccia quel senso di "ripugnanza" (*miarón*; cfr. Aristotele 58) che, bandito per precetto dalla tragedia, nel Settecento sarà al centro delle riflessioni teatrali di Lessing (Cap. LXXIX della *Drammaturgia di Amburgo*), ma anche del trattato *Sui sentimenti* di Moses Mendelssohn. Questa poetica del raccapricciante – "das Gräßliche" secondo la traduzione lessinghiana (cfr. Schings 34-36) – presuppone una fredda abilità nell'esercizio stilistico nonché la rinuncia a ogni espressione di compassione o umanità. Ingegno stilistico e crudeltà della rappresentazione si uniscono, generando una prosa in cui estetismo e orrore si sovrappongono. La Cina offre in questo contesto un luogo tradizionalmente privilegiato di ambientazione – basti pensare a *Le jardin des suppliques* di Octave Mirbeau (1899), la faccia forse più oscura del gusto tardo-romantico europeo e del suo *penchant* per la carne straziata.

Una certa affinità con questo tipo di poetica si può riscontrare, a nostro avviso, in alcuni passaggi del Cox, in cui bellezza e crudeltà appaiono come un'endiadi. Emblematico in questo senso il calligramma che, nella sua esibita bellezza, esprime l'atroce verdetto di condanna per dicerie infondate inflitto a due medici di corte che si vedono destinati al "*Língchi*" (102), la morte dai mille tagli:

² In Cox i personaggi inglesi, terrificati dalle sentenze di condanna che colpiscono membri della corte mancese, ricordano come la crudeltà dei supplizi caratterizzi anche le pratiche nella loro patria (105). A questo proposito si noti che la descrizione del supplizio dei nasi tagliati con cui si apre il romanzo (9-11) non è peculiarità orientale, ma trova un corrispettivo visuale anche in un'opera di William Hogarth intitolata *Cutting off the noses* (c. 1725) in cui si mettono in scena "Modern Military Punishments" perpetrati da ufficiali europei.



Schließlich erstarben selbst die durchdringendsten Schmerzensschreie mit den letzten Herzsschlägen eines Verurteilten. Aber der Text eines kaiserlichen Urteils blieb. Jedes seiner Schriftzeichen war eine Offenbarung. Als das Dokument, das einem kalligraphischen Meisterstück glich, die Werkstatt der Engländer erreichte [...] schien für eine Weile der [...] Arbeitslärm noch leiser zu werden, und es bestand kein Zweifel, daß der Grund [...] Schrecken war (104)

Calligrafismo e terrore, calligrafismo del terrore – questi due aspetti riassumono simbolicamente il versante pubblico dell'imperatore in Cox e un tratto distintivo dello stile del romanzo. Dietro la maschera del dispotismo assoluto, tuttavia, la scrittura di Ransmayr tiene a far trasparire i tratti di una singolarità umana, un uomo, un individuo che si rapporta ad altri individui. Tale duplicità nella costruzione identitaria del personaggio si traduce nella scrittura in un duplice registro descrittivo, come se l'autore avesse avuto dinnanzi due distinti ritratti del sovrano da cui trarre il doppio registro delle sue descrizioni: da un lato quello dell'imperatore, dall'altro quello dell'uomo. La presentazione del Figlio del Cielo e sommo imperatore Qiánlóng è affidata a una serie di passaggi che lo colgono, attraverso le parole di altri, nel contesto di cerimonie ufficiali, di decisioni governative e di ordini inappellabili. Il giallo della solarità è il colore che spetta soltanto all'imperatore, come l'interprete Kiang ricorda a Cox prima del suo incontro con Qiánlóng in una gelida giornata di novembre:

Cox sollte in diesen Stunden eine lange rote Robe wie ein Mandarin tragen, und so würde auch nichts von den Filzlappen zu sehen sein, der üblichen Erleichterung für jeden kniefälligen Untertanen von gehobenem Rang. Und ja nichts Gelbes!, sagte Kiang, nichts Goldenes, nichts, nichts am Leib tragen, was an die allein dem Kaiser gebührende Farbe auch nur erinnern konnte. Schließlich leuchtete ja auch die Sonne allein in dieser Farbe und kein einziger ihrer Planeten (61)

Il giallo è il colore ufficiale del sovrano, fondamento della sua iconografia pubblica, cifra della sua regalità divina. Il trono, isolato in un ambiente vasto, stupisce l'osservatore occidentale per la sua collocazione prossima al livello dove si prostrano i sudditi. La descrizione è anche in questo dettagliata e richiama il tema della luce come attributo specifico dell'imperatore:

Der Thron, der nicht am Ende, aber irgendwo jenseits der Hallenmitte stand, sollte mit einem geradezu furchterregend tiefen Raum umgeben werden, einer metallisch glänzenden Weite, die jeder durchmessen mußte, der sich diesem Sitz nähern wollte. [...] Ein breiter nachtblauer Seident Teppich [...] trennte den Ort der Kniefälle vom Ort des Allerhöchsten. [...] Seltsam niedrig, nur um drei flache Stufen erhoben, stand er [scil. der Thron] in strahlendem Gold [...] Die breiten gepolsterten Armlehnen trugen an den Enden jeweils Drachenköpfe, die aus aufgerissenen Rachen Licht zu speien schienen. Die Rückenlehne bildeten jadegrüne ineinander verschlungene Drachenkörper. Dennoch auf eine rätselhafte Artsbescheiden, [...] ragte dieses Zeichen absoluter Macht nicht auf, sondern stand einfach da (76s.)

La predominanza del giallo-oro, il tono dominante del blu nel tappeto di seta, il trono leggermente sollevato, le decorazioni a draghi forieri di luce, la giada dello schienale, l'assenza di ulteriori elementi di arredo nel vasto ambiente – tutti questi



particolari e la potenza immaginifica che essi evocano fanno ritenere che il narratore stia offrendo qui la descrizione ecfraistica di un'opera d'arte realmente esistente. E in effetti, ci pare lecito individuare in un'opera del gesuita Giuseppe Castiglione (1688–1766), missionario e pittore alla corte mancese, la fonte visuale di questo passo. Si tratta di un grande rotolo di seta, dipinto a inchiostro e colori nel 1735 o 1736, raffigurante il *Ritratto dell'imperatore Qiánlóng in abiti di corte*, una meravigliosa opera oggi conservata nel Museo del Palazzo a Běijīng (per una descrizione dell'opera cfr. Doniselli Eramo 31). L'imperatore indossa l'abito ufficiale di seta giallo-oro ricamata con i simboli del suo potere. L'atteggiamento è ieratico. Come nella scrittura di Ransmayr, pochi tocchi bastano a rendere la qualità tattile della seta. Ma Ransmayr potenzia ulteriormente, se possibile, il carattere sublime dell'apparizione del sovrano celandone la figura dietro un paravento decorato a motivi ornamentali vegetali e animali. A Cox è dato percepire soltanto la voce di Qiánlóng e grazie a questa completa smaterializzazione della visione la componente di sacralità giunge a un livello altissimo (78s.). L'idea estetica di fondo è che per lo spettatore l'immagine più sublime è l'immagine-zero, ovvero l'assenza d'immagine.

È peraltro proprio il dettaglio di un paravento dietro al quale Cox, sopraggiunta la primavera, trova riposo e slancio creativo a fornire un indizio ulteriore sulla possibile derivazione castiglionea delle immagini descritte da Ransmayr. Il pittore gesuita non viene infatti mai menzionato nell'opera, ma ad un certo punto viene evocato *en passant* un "pittore di corte" abile nella resa mimetica del fogliame e del bambù:

[Cox] zog sich [...] für den Rest des Arbeitstages stets hinter einen mit Bambusblättern bemalten, neunfältigen Paravent aus Kirschholz in einen dämmrigen Winkel der Werkstatt zurück. [...] hinter diesem Paravent, verborgen in einem Wirbel gemalter Blätter, die einem namenlosen Hofmaler so täuschend ähnlich der Wirklichkeit geglückt waren [...]. (144s.)

Se si pensa all'alto grado di realismo mimetico raggiunto da Castiglione proprio nella rappresentazione dei suoi celebri *Boccioli di eterna primavera*, un trionfo di peonie, fiori di pesco, iris e papaveri rossi (Doniselli Eramo 26s. e 37; Beurdeley 114-138), non sembrerà forse un'ipotesi peregrina rintracciare nello stile del paravento descritto lo stesso principio espressivo delle opere decorative di Castiglione, ancora oggi esposte nella "Città proibita". Ma è soprattutto grazie al ritratto solenne già menzionato che Castiglione si consacra pittore ufficiale di Qiánlóng.³ Questi vorrà essere sempre ritratto da lui, sia nei ritratti ufficiali sia in quelli informali che lo colgono in momenti di intimità familiare o mentre nel suo studio è intento alla lettura e alla scrittura di poemi calligrafici, pratica peraltro storicamente fondata (Gimm; Lanciotti). Ed è proprio questo versante più intimo e privato della personalità di Qiánlóng a

³ Per l'edizione neerlandese del romanzo (2017) si è scelto di porre in copertina un altro celebre ritratto di Castiglione, che ritrae il sovrano a cavallo nelle vesti ufficiali e un arco (su questo ritratto: Doniselli-Eramo 101). La redazione di *Die Zeit* ha scelto un altro ritratto ufficiale dell'imperatore, realizzato da Castiglione nel 1736, come illustrazione per l'articolo di Ijom Mangold menzionato in precedenza. Da parte nostra, ci è sembrato utile mettere in luce la presenza ecfraistica dei ritratti castiglionei nella scrittura stessa del romanzo.



trovare riscontro in pagine magistrali dell'opera di Ransmayr. La dimensione pubblica e istituzionale cede alle istanze della dimensione privatamente umana del sovrano, colto nelle tipiche attività che caratterizzavano il dilettante-tipo della cultura settecentesca europea – ma evidentemente non solo europea. Nella residenza estiva di Jehol, su un banco di sabbia presso la riva del fiume, Cox giunge sotto la pioggia scrosciante nel luogo appartato in cui si è ritirato l'imperatore per scrivere poesie e dedicarsi all'arte calligrafica. Castiglione aveva rappresentato il sovrano in un altro celeberrimo ritratto (Elliott 108) cogliendolo intento a scrivere poesie in un contesto di più dimesse delizie. L'epifania della sua umanità, giustapposta alla descrizione degli esiti brutali del suo assolutismo, produce in Cox un effetto perturbante:

[...] daß der mächtigste Mann der Welt ohne das geringste Zeichen seines Ranges und nicht anders als seine Besucher nur in einen wassergrauen, bleigrauen Umhang gehüllt war und sich so weder in Haltung noch Kleidung von ihnen unterscheiden wollte, ein schlanker, feingliedriger Mann, aber wohl kleiner als jeder andere in dieser Runde, irritierte, ja verstörte Cox mehr als der höfische Prunk und alles, was er aus dem Zeremoniell der Verbotenen Stadt kannte: der Kaiser von China nicht als gottähnlicher, unvergleichlicher Herrscher, sondern nur als einer von vielen. Ein Mann am Flußufer, lächelnd unter einer Regenplane [...] (210s.)

La spontaneità dei gesti e la sobria semplicità degli abiti dell'azzimato erudito creano un senso di intimità quasi disarmante. Si produce così il miracolo silente di un'alterità che si palesa rovesciandosi in un rapporto di riconosciuta similarità, cioè uno stato di eccezione di percepita fratellanza dinnanzi al destino condiviso di essere parte di un tempo che scorre inesorabilmente, nonostante ogni predicato di regalità e signoria, un tempo al quale vanno tributati un rispetto e una devozione ben più profondi di quelli scaturiti dal terrore e dal rigore dell'ufficialità: “[A]n diesem rauschenden Regentmorgen [sollten] [...] alle Anwesenden einander tatsächlich ähnlich, ja gleich werden – gleich gemäß den [...] Gesetzen einer verfliegenden Zeit, die am Ende nicht nur alle Unterschiede zwischen den Menschen, sondern auch die zwischen der organischen und anorganischen Natur und jedem Ding und jedem Wesen aufhob [...]” (211).

IL CORPO DEL TEMPO, OVVERO: LA FUGA DEGLI OGGETTI COME SIMULACRI DEL DESIDERIO

Il senso, seppur fugace, di comunione fraterna che anima la scena poc'anzi descritta costituisce lo scenario entro cui l'imperatore formula il suo desiderio nei confronti degli orologiai inglesi chiamati alla sua corte: costruire un orologio prodigioso in grado di misurare i secondi, gli istanti, i millenni e persino gli eoni dell'eternità, un meccanismo i cui ingranaggi potranno funzionare ben oltre la morte dei loro costruttori. Il desiderio dell'imperatore pone i suoi turbati e increduli interlocutori dinnanzi a una sfida che è rivolta all'impossibile. Qiánlóng ambisce a ottenere quanto generazioni di maestri orologiai avevano vanamente perseguito: ingranaggi che si muovano all'infinito e non debbano essere più caricati dopo la prima spinta.



L'imperatore, lui stesso "Signore dei mille anni", incarnazione vivente dell'eternità, desidera vedere oggettivato il *perpetuum mobile* e in ciò, come rileva Cox, consiste la sua *hybris* più grande (214). Lui che ama dipingere calligrammi sui ciottoli lisci in riva al fiume con inchiostro di acqua che immediatamente svanisce senza lasciare traccia – immagine già prefigurata nell'*Atlas eines ängstlichen Mannes* (cfr. Wohlleben 9-12 e Košenina *Finden* 12), indica come meta del proprio desiderio un oggetto che invece è epitome di eternità.

Intere pagine, minuziose descrizioni, audaci ipotesi mentali vengono profuse per dare forma letteraria a questo oggetto di un desiderio senza misura, eccedente, senza limiti. "Eine Uhr, die über alle Menschenzeit in den Sternenraum hinaussschlug, ohne jemals stillzustehen, und deren Grenzen allein in der Dauer und dem Geheimnis der Materie selbst lagen" (213). Tale idea sfida, nell'ipotesi romanzesca di Ransmayr, i limiti delle possibilità umane. Il *perpetuum mobile* commissionato agli inglesi vuole essere il superamento della condizione di finitezza che caratterizza l'umano: è un tentativo di raggiungere per via allegorica l'immortalità.

La critica si è recentemente soffermata sull'idea proposta nel romanzo di affidare all'elemento del mercurio la soluzione del problema (Harzer 57). I riferimenti alla funzione mediatrice dell'omonima divinità classica, ma soprattutto le connessioni del mercurio con le pratiche alchemiche, hanno indotto di conseguenza a leggere nel Cox un potenziale romanzo a sfondo magico-misterico, ben in linea del resto con l'orizzonte di fratellanza cosmopolitica che a tratti trapela nei capitoli (Harzer 58). Tale percorso ermeneutico è senza dubbio affascinante e mostra innegabilmente una sua coerenza rispetto ai dati testuali offerti da Ransmayr.

L'idea di una progressione alchemica verso il perfezionamento e, in questo caso, il raggiungimento dell'eternità, ci pare tuttavia risultare troppo ottimistica rispetto all'atmosfera di fondo, piuttosto cupa e non certo trionfante, che caratterizza l'ultima parte dell'opera. Ancora una volta il cosmopolitismo storico si tinge di toni peculiari legati alla vicenda fittizia del protagonista. Cox lascia la terra di Qiánlóng in preda a una forma di regressione delirante che lo induce a percepire la voce ritrovata della moglie Faye. Nel corso di tutta l'opera, il lavoro sugli orologi e i loro meccanismi è stato per lui costante occasione di ritorno agli oggetti mentali del suo desiderio. Alla descrizione di tali orologi si sovrappone sempre l'analessi del suo desiderio, ovvero il ritorno a un'immagine fondamentale, si direbbe archetipica, che anima e tormenta la sua psiche. Questa immagine fondamentale prende i contorni della "donna-bambina" e si articola in una fuga di immagini femminili in costante sovrapposizione: la figlia Abigail, la moglie Faye e la concubina Ān, cui peraltro è dedicato il romanzo – come se la figura della "donna-bambina" fosse il tratto che unisce la dimensione del romanzo all'esperienza del suo autore. Tali immagini del femminile costituiscono nell'opera una serie o concatenazione del desiderio. La "corrispondenza" interna di queste immagini del femminile, sottolinea il narratore, "non consisteva in forme e colori", ma era "il modo particolare in cui lo guardavano quegli occhi" (30). Esse aprono inoltre sguardi sulla psiche di Cox, facendone emergere il lato notturno, la componente pulsionale in cui "Sehnsucht" si mescola a "Gier", in cui all'affetto tenero si mescola la brama della libidine (43-46). Con grande estro narrativo Ransmayr orchestra l'emersione di tale



serie o asse paradigmatico del desiderio, facendola ogni volta scaturire dalla descrizione degli orologi. Grazie all'elaborazione letteraria, questi assumono un duplice statuto: non meri oggetti fattuali, essi sono oggetti-di-tempo, attorno ai quali si articolano le pieghe diurne e notturne della psiche di Cox.

Il congegno vagheggiato dall'imperatore, effettivamente realizzato da Cox, assume in quella serie un ruolo di particolare rilievo. Esso fa apparire tutti gli altri orologi da lui collezionati o per lui forgiati da Cox e i suoi uomini come meri giocattoli, "Kinderkram" (218). Essi sono ridotti a una congerie di oggetti perituri, preziosi, ma insignificanti, che consumano il proprio valore nel momento stesso in cui vengono contemplati. Nell'ottica della sfida che si prospetta con la ricerca di un desiderio impossibile ogni altra precedente impresa risulta vana. La durevolezza infinita del *perpetuum mobile* getta cioè, per converso, sul mondo delle azioni umane, l'ombra crepuscolare della vanità. A ben vedere, infatti, l'intero romanzo concepisce le proprie descrizioni di oggetti – nel caso specifico, di orologi – in analogia con i procedimenti che in pittura, almeno a partire dall'epoca del Barocco, vengono impiegati per la realizzazione delle nature morte.

Il tema della *vanitas*, corrente elegante e centrale nella letteratura austriaca del secondo Novecento (Agazzi 63-78), si presenta nelle pagine di Ransmayr come un'ossessione discreta, velata, stemperata da uno stile descrittivo che ama il cesello, la scelta della parola giusta, fin nei tecnicismi più acuti, articolando un fantasma ricorrente di decadimento e di inarrestabile distruzione. Nel capitolo XIII, dedicato al mercurio, il trionfo della *vanitas* è patente. Ne è indizio probante il ricorso al campo semantico della "Vergänglichkeit" e all'immagine topica della polvere, delle rovine e dei frammenti (Agazzi 64s.) fino alle particelle elementari della materia:

Verglichen mit der Konstruktion eines solchen Werks erschienen selbst astronomische Himmelsuhren als mechanische Spielereien, die allesamt irgendwann stillstanden und ständige Energiezufuhr brauchten [...]. Solche Werke hatten ihren Sinn, kaum daß sie ihren ersten Stundenschlag getan hatten, auch schon wieder verloren. Denn die Zeit strich ungerührt über diesen Kinderkram hinweg, dessen Teile und Räder für eine Weile wie an einer unvergänglichen Gegenwart festgefroren in den sachte herabschwebenden Staub ragten, bevor sie zu Trümmern und Splittern zerfielen, im Verlauf weiterer Jahrtausende kleiner, immer kleiner wurden und am Ende zur unsichtbaren Größe der Urbausteine aller Materie schrumpften (218)

Come in una natura morta di Evaristo Baschenis (1616–1677), anche sugli strumenti congegnati da Cox si stende il velo elegiaco della vanità. *Et in Sina ego* – in questa variazione del motto divenuto celebre grazie soprattutto a Poussin si può forse individuare una chiave di accesso all'economia semantica generale che sostiene il romanzo di Ransmayr e rintracciare in lui uno dei grandi interpreti del motivo della *vanitas* in chiave letteraria nel XXI secolo. Lo scenario cosmopolitico settecentesco riceve così un supplemento barocco, che apre infine a una possibile lettura anche in chiave meta-testuale. Il romanzo parla, è vero, di orologi, ma in essi si può scorgere una metafora che allude alla letteratura stessa (Ransmayr 2019; Košenina *Finden* 19; Wohlleben 9-10). La ricerca dell'opera eterna, dell'oraziano *monumentum aere perennius* o del *perpetuum mobile* di Cox è impresa titanica, certo alla portata



dell'ingegno dell'autore. Ma il fantasma di una tale opera rischierebbe di trascinare nel disprezzo le produzioni minori, ma più gioiose, del ricco arsenale della sua inventività. – Ransmayr pare consapevole del rischio, ne percepisce la fascinazione ma, almeno per ora, sembra voler agire come il suo Qiánlóng: al momento di azionare il *perpetuum mobile*, fabbricato con enorme dispendio di energie e mezzi, decide di riporre la chiave d'avvio per dedicarsi ancora, con questo vivificante gesto di rinuncia, alla scrittura delle sue pregiatissime minuzie.

BIBLIOGRAFIA

Agazzi, Elena. "Römische Bilder. Das Vanitas-Motiv in den Werken von Wolfgang Koeppen, Rolf Dieter Brinkmann und Josef Winkler." *Salvatore Sciarrino Vanitas. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte, Traditionen*, hrsg. v. Sabine Ehrmann-Herfort, Wolke Verlag, 2018, pp. 63-78.

Aristotele. *Il problema estetico (dalla Poetica)*. Traduzione, introduzione e note di Manara Valgimigli. Laterza, 1939.

Berg, Maxine. "In Pursuit of Luxury: Global History and British Consumer Goods in the Eighteenth Century." *Past and Present*, vol. 182, 2004, pp. 85-142.

Beurdeley, Cécile et Michel. *Castiglione, peintre jésuite à la cour de Chine*. Bibliothèque des Arts, 1971.

Crescenzi, Luca. "La favola orientale di Ransmayr." *Il manifesto*, 17 giu. 2018, <https://ilmanifesto.it/la-favola-orientale-di-ransmyr/>. Consultato il 15 apr. 2019.

Dardess, John W. "Storia politica e istituzionale della Cina dal 150 al 1850." *La Cina*, a cura di Maurizio Scarpari, vol. II: *L'età imperiale dai Tre Regni ai Qing*, a cura di Mario Sabattini e Maurizio Scarpari, Giulio Einaudi Editore, 2010, pp. 5-115.

Doniselli Eramo, Isabella. "Giuseppe Castiglione da Milano alla Cina: un ponte fra culture." *Giuseppe Castiglione. Un artista milanese nel Celeste Impero*, a cura di Isabella Doniselli Eramo, Luni Editrice, 2016, pp. 15-44.

Elliott, Mark C. *Emperor Qianlong. Son of Heaven, Man of the World*. Longman 2009.

Funck, Gisa. "Parabel über Kunst und Macht." *Deutschlandfunk*, 20 nov. 2016. https://www.deutschlandfunk.de/christoph-ransmayr-cox-oder-der-lauf-der-zeit-parabel-ueber.700.de.html?dram:article_id=371896 Consultato il 15 apr. 2019.

Gimm, Martin. *Kaiser Qianlong (1711–1799) als Poet. Anmerkungen zu seinem schriftstellerischen Werk*. Franz Steiner Verlag, 1993.

Harzer, Friedmann. "Alchemie der Zeit. Über Ewigkeit und Augenblick in Christoph Ransmayrs Roman »Cox oder der Lauf der Zeit«." *Text+Kritik*, Heft 220: *Christoph Ransmayr*, 2018, pp. 53-61.

Jacob, Margaret C. *Strangers Nowhere in the World. The Rise of Cosmopolitanism in Early Modern Europe*. University of Pennsylvania Press, 2006.



Koehn, Elisabeth Johanna. *Aufklärung erzählen / Raconter les Lumières. Akteure des langen 18. Jahrhunderts im deutschen und französischen Gegenwartsroman*. C. Winter Verlag, 2015.

Košenina, Alexander. "Im Uhrwerk liegt die Erfindung der Welt." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23 sett. 2018, p. 14.

---. "Christoph Ransmayr: Erfinder der Wirklichkeit." *Norddeutscher Rundfunk*, 4 dic. 2018. <https://www.ndr.de/kultur/Alexander-Koenina-ueber-Christoph-Ransmayr,journal1560.html> Consultato il 15 apr. 2019.

---. "Vom Finden und Erfinden: Christoph Ransmayrs große Einfälle aus kleinen Einzelheiten." *Nicolas-Born-Preise 2018: an Christoph Ransmayr und Lisa Kreißler*, hrsg. v. Alexander Košenina, Wehrhahn Verlag, 2019, pp. 11-20.

Kovář, Jaroslav. "Zwischen den ersten Jahren der Ewigkeit und der letzten Welt. Zeit und Raum in Christoph Ransmayrs Prosa." *Der Dichter als Kosmopolit. Zum Kosmopolitismus in der neuesten österreichischen Literatur*, hrsg. v. Patricia Broser und Dana Pfeiferová, Edition Praesens, 2003, pp. 67-79.

Lanciotti, Lionello. "La letteratura cinese dalla caduta degli Han alla metà del XIX secolo." *La Cina*, a cura di Maurizio Scarpari, vol. II: *L'età imperiale dai Tre Regni ai Qing*, a cura di Mario Sabattini e Maurizio Scarpari, Giulio Einaudi Editore, 2010, pp. 719-763.

Mangold, Ijoma. "Zum Roman wird hier die Zeit." *Die Zeit*, 10 nov. 2016, p. 59.

Mariano, Paolo Maria. "L'identità dell'uomo e il corso del tempo." *Iuncturae*, 31 ott. 2018, <http://www.iuncturae.eu/2018/10/31/lidentita-delluomo-e-il-corso-del-tempo/> Consultato il 15 apr. 2019.

Osterhammel, Jürgen. *Die Entzauberung Asiens. Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert*. 2. Auflage, Verlag C. H. Beck, 2013.

Ransmayr, Christoph. *Atlas eines ängstlichen Mannes*. S. Fischer Verlag, 2014.

---. *Cox oder Der Lauf der Zeit. Roman* [2016]. 4. Auflage. S. Fischer Verlag, 2016.

---. *Cox of het verglijden van de tijd. Roman*. Vertaald door Roland Fagel en Margreet Zaling. Prometheus, 2017.

---. *Cox ou la course du temps. Roman*. Traduit de l'allemand par Bernard Kreiss. Albin Michel 2017.

---. *Cox o Il corso del tempo*. Traduzione italiana di Margherita Carbonaro. Feltrinelli, 2018.

---. "Fürchtet euch nicht." *Nicolas-Born-Preise 2018: an Christoph Ransmayr und Lisa Kreißler*, hrsg. v. Alexander Košenina, Wehrhahn Verlag, 2019, pp. 21-30.

Schaub, Christoph. "Re-Imagining the World in an Era of Globalization: Christoph Ransmayr's *Atlas eines ängstlichen Mannes*." *Monatshefte*, vol. 110, no. 1, 2018, pp. 93-109.

Schings, Hans-Jürgen. "Luise Millerin, die Aufklärung und das Gräßliche." *Kabale und Liebe - ein Drama der Aufklärung?*, Weimarer Schillerverein, 1999, pp. 23-36.

Thuswaldner, Anton. "Meister der Veredelung. Christoph Ransmayrs Roman »Cox oder Der Lauf der Zeit«." *Literatur und Kritik*, Heft 511-512, 2017, pp. 108-110.



Weill, Nicolas. "L'empereur chinois qui rêvait d'éternité." *Le Monde*, 7 dic. 2017, https://www.lemonde.fr/livres/article/2017/12/07/l-empereur-chinois-qui-revait-d-eternite_5225954_3260.html. Consultato il 15 apr. 2019.

Wohlleben, Doren. "Christoph Ransmayr – Kalligraph und Kartograph." *Text+Kritik*, Heft 220: *Christoph Ransmayr*, 2018, pp. 9-15.

Guglielmo Gabbiadini è attualmente assegnista di ricerca in Letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Bergamo, dove sta compiendo ricerche sulla letteratura tardo-illuminista e i suoi adattamenti nel romanzo contemporaneo, con particolare attenzione alle questioni del cosmopolitismo. Tra le sue pubblicazioni: *Il mito del duale. Antropologia e letteratura in Wilhelm von Humboldt* (Milano 2014).

guglielmo.gabbiadini@unibg.it