

Mediologie 22

Collana diretta da Alberto Abruzzese, Gino Frezza,
Gianfranco Pecchinenda, Giovanni Ragone

Giancarlo Alfano

Paesaggi, mappe, tracciati

Cinque studi su Letteratura e Geografia

Liguori Editore

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore (Legge n. 633/1941: http://www.giustizia.it/cassazione/leggi/1633_41.html).

Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla registrazione analogica o digitale, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati, anche nel caso di utilizzo parziale.

La riproduzione di questa opera, anche se parziale o in copia digitale, è ammessa solo ed esclusivamente nei limiti stabiliti dalla Legge ed è soggetta all'autorizzazione scritta dell'Editore.

La violazione delle norme comporta le sanzioni previste dalla legge.

Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi presenti sul sito della Casa Editrice Liguori è disponibile al seguente indirizzo:

http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=legal

L'utilizzo in questa pubblicazione di denominazioni generiche, nomi commerciali e marchi registrati, anche se non specificamente identificati, non implica che tali denominazioni o marchi non siano protetti dalle relative leggi o regolamenti.

Liguori Editore - I 80123 Napoli

<http://www.liguori.it/>

© 2010 by Liguori Editore, S.r.l.

Tutti i diritti sono riservati

Prima edizione italiana Febbraio 2010

Stampato in Italia da OGL - Napoli

Alfano, Giancarlo :

Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia/Giancarlo Alfano

Napoli : Liguori, 2010

ISBN-13 978 - 88 - 207 - 4900 - 2

1. Letteratura contemporanea 2. Teoria letteraria I. Titolo

Ristampe:

15 14 13 12 11 10 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

La carta utilizzata per la stampa di questo volume è inalterabile, priva di acidi, a pH neutro, conforme alle norme UNI EN

Iso 9706 ∞, realizzata con materie prime fibrose vergini provenienti da piantagioni rinnovabili e prodotti ausiliari assolutamente naturali, non inquinanti e totalmente biodegradabili.

Indice

- 1 *Introduzione*
Occhio linea superficie. Dialettica dello sguardo
e rappresentazione dello spazio in letteratura

Parte prima

Tre luoghi italiani

- 59 *Capitolo primo*
Il tracciato dell'abisso. Lo Stretto di Messina in
Horcynus Orca di D'Arrigo
- 71 *Capitolo secondo*
Percorsi orizzontali e vettori verticali. Semantica
dello spazio nel *Pasticciaccio*
- 91 *Capitolo terzo*
Un «vivere pieno di radici». Il modello spaziale
di Napoli nel secondo Novecento

Parte seconda

Il segno nello spazio

- 151 *Capitolo quarto*
Tracciare/mappare. La vita fatta a strisce in *Ma-
son & Dixon* di Thomas S. Pynchon

Parte terza
Tracciati

- 187 *Capitolo quinto*
Al di là dell'occhio. Il territorio della scrittura in
Manganelli e Beckett
- 219 *Bibliografia*
- 233 *Indice dei nomi*

Ad Anna, dentro i territori

Questo libro è il risultato, a suo modo conclusivo, di una riflessione che risale al 1999, quando ho iniziato a lavorare in maniera comparativa sulle scritture di Giorgio Manganelli e Samuel Beckett. Ho deciso di collocare il saggio che ne risultò (*Dalle mappe ai territori. Sulle scritture di Beckett e Manganelli*, in «Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature») nell'ultima posizione, perché la ricerca successiva è consistita in un tentativo di chiarire, innanzitutto a me stesso, quali problemi ponesse il rapporto tra letteratura e spazio, e quali fossero le principali modalità topologiche che riguardano l'arte verbale del secondo Novecento. Le tappe successive mi hanno indotto a rileggere *Horcynus Orca* (qui è il primo capitolo, già apparso come *Il tracciato dell'abisso. Superficie e profondità in "Horcynus Orca"*, in *La letteraturra del mare*, Roma, Salerno, 2006), a confrontarmi con Thomas Pynchon (l'attuale capitolo quarto, in origine intitolato *La Traccia ustoria delle stelle. Una lettura di «Mason & Dixon» di Thomas Pynchon* e pubblicato su «Strumenti critici»), a tentare un'interpretazione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (qui il secondo capitolo, apparso in «Intersezioni»). Tutti questi capitoli sono stati variamente rimaneggiati rispetto alla loro forma originaria.

Preparando il volume, ho poi pensato che occorreva una cornice che accogliesse i saggi vecchi e nuovi e ne rendesse chiaro lo sfondo concettuale: si tratta della introduzione, il cui titolo gioca col celebre manuale di Wassily Kandinsky (*Punto linea superficie*, 1926) e che è sorta (per ispirazione di alcune colleghe) all'interno del lavoro didattico alla Seconda Università di Napoli.

La necessità del terzo capitolo, dedicato alla letteratu-

ra napoletana del secondo Novecento, è emersa alla fine, forse come contropinta necessaria.

Il lavoro di ricerca è durato grosso modo dieci anni. Ci sono state tante interruzioni, com'è ovvio, e ci sono stati anche importanti occasioni di confronto. Gli amici e i colleghi che mi hanno sollecitato a esporre in pubblico quanto venivo elaborando mi hanno regalato la loro attenzione, la loro competenza, il loro equilibrio nel discutere alcuni punti delicati. È per questo che ringrazio Vittorio Biagini, Carmelo Colangelo (che è stato il primo ispiratore), Andrea Cortellessa, Gabriele Frasca, Stefania Gigli, Andrea Mazzucchi, Giulio Oliviero, Claudia Vultaggio. L'incontro con la *Geografia* di Franco Farinelli è stato un momento decisivo.

Affianco ai momenti pubblici ci sono stati i momenti privati. Ringrazio quanti hanno letto con me e per me pagine a volte noiose, a volte entusiasmanti: Guglielmo Cutolo, Paola D'Alconzo, Pietro Mancini, Giulio Oliviero, Ciro Papparo. Gino Frezza ha avuto un ruolo decisivo nella realizzazione definitiva del libro.

Troppo profondo il debito che ho nei confronti di Anna Masecchia, di cui si dice nella dedica.

Introduzione

Occhio linea superficie.

*Dialettica dello sguardo e rappresentazione
dello spazio in letteratura*

Siamo abituati a pensare alla letteratura e alle arti in generale secondo prospettive storiche che prediligono percorsi esatti e compiuti, da un punto di partenza ben fissato nel tempo, chiaramente riconoscibile nelle sue coordinate, a un punto di arrivo altrettanto evidente. Contorni sfaccettati, margini puliti, tagli netti: le figure che veniamo componendo si dispongono placide e obbedienti nel tabellone del gioco di società che amiamo impartire alle generazioni successive, via via assiepanti aule, via via impoverite da un sistema che appunto si compiace di percorsi lineari.

Ma, come in ogni gioco di società, il tabellone è insidioso: prevede turni di sosta e cammini a ritroso, salti improvvisi e mosse oblique, come quella del cavallo negli scacchi. In quel gioco dell'oca che è la storia della letteratura, per esempio quella italiana, abbiamo così appreso a immaginarci superamenti, miglioramenti, progressi, facendo scorrere man mano davanti ai nostri occhi sedentari momenti, uomini, opere che prendono posto come lungo una linea ferroviaria: stazioni minori, dove a stento si sosta, se pure; stazioni medie, di cui apprezziamo il gusto un po' provinciale, attardato ma grazioso nelle architetture; stazioni principali, in cui respiriamo l'aria del tempo, in cui davvero sì, sentiamo la storia in azione; e infine stazioni di testa,

2 *Paesaggi, mappe, tracciati*

dov'è addirittura la nostra carrozza motrice che deve cambiare posizione.

Quando però ci soffermiamo per un poco a pensare: ma dove comincia questa strada ferrata? E dove essa conduce davvero? Quando cioè proviamo a misurare non l'importanza delle stazioni ma il senso del tragitto, i suoi punti estremi, e semmai addirittura la sua portata, o insomma lo spessore che esso produce, la variazione altimetrica cui costringe e il quoziente di percorso sotterraneo in galleria, ecco che allora restiamo sorpresi. Si comincia con Federico II o con san Francesco? Facciamo qualche passo indietro verso le canzoni di fine s. XII appena scoperte oppure guardiamo condiscendenti ai documenti notarili? Pensiamo in termini linguistici o per forme poetiche? Insomma, se lasciamo la consueta abitudine del viaggiatore frettoloso e distratto, quello che guarda la sua guida e fotografa il dipinto piuttosto che guardarsi intorno e semmai addirittura contemplare quel che lo circonda, allora ci accorgiamo che c'è qualcosa che non torna, che la guida ci restituisce un paesaggio congelato, una mappa semplificata dove mancano le quote, i rilievi, dove le vie d'acqua non sono segnate, dove non si fa conto degli spaccati tellurici.

Può accadere che si sia indotti a questo ripensamento durante la lettura di una sola opera, nemmeno di un'opera capitale, oppure, come si diceva or ora, quando ci si prova a fissare i confini di una letteratura nazionale, quella italiana per esempio, o, ancora, quando ci si mette a inseguire una costante formale, o un problema di struttura, o quando semmai si ripercorrono le variazioni nel tempo di un tema.

Principiamo dunque, per questo nostro attraversamento del rapporto tra letteratura e rappresentazione dello spazio, da un testo minore, minimo forse, ma scritto in uno di quei momenti di svolta epocale che paiono irradiare la loro potenza semantica, antropolo-

gica e politica sui più diversi prodotti culturali: dalla moda del vestire al rapporto con la morte, dall'uso delle immagini alla letteratura.

Siamo nel 1790, un anno dopo la presa della Bastiglia, all'inizio di quell'articolato movimento cui venne subito dato il nome di "rivoluzione francese" e che nel giro di meno di dieci anni avrebbe rivoluzionato l'Europa intera. Siamo dunque nel 1790, a Napoli, quando una notte Carlo Castone della Torre di Rezzonico inizia la sua ascesa al Vesuvio. Si tratta di un percorso faticoso e impegnativo, non privo di pericoli, ma anche ricco di soddisfazioni naturalistiche e culturali.

Dopo aver proceduto per parecchie ore, quando oramai s'è fatto giorno, Castone si ferma per riprender fiato. Egli si volge allora «verso la marina»: che spettacolo che gli si apre innanzi agli occhi! Che piacere egli prova a osservare la «vista incomparabile del vasto cratere di Napoli!» L'incanto è tale che egli si sente «disacerbare mirabilmente l'asprezza e la rigidità del cammino». Di fronte alla bellezza del paesaggio, la fatica scompare.

Vedeva tutta la Città nella soggetta pianura stendersi in giro, ed occupare una circonferenza d'oltre dieci miglia e colle protese braccia da ponente a levante giungere fin quasi alla torre del Greco ed all'Annunziata, e toccare l'estrema punta di Posillipo, giacché gli edifizj, e le mura de' giardini e della valle si conseguono in lunga linea fino a Portici, a Resina ed alle due torri. Nella campagna felice sorgeva fra la nebbia che a poco a poco diradavasi, la diletta Capua e lungo il litorale Sorrento e l'Isole di Capri, d'Ischia, di Procida, il promontorio di Miseno interrompevano l'uniforme aspetto della distesa marina, e coronavano la magnifica lontananza. L'ombra della gran piramide del Vesuvio stampavasi ne' soggetti campi... (Castone 1790)

Giunto quasi alla sommità del vulcano, il viaggiatore si diletta nella contemplazione del paesaggio. Il suo sguardo *assoggetta*, proprio come la grande piramide del Vesuvio, i campi della pianura. Sotto questo sguardo tutto si ricompone in linee ordinate, in un incontro mirabile di natura e cultura, con l'arco del litorale ripreso dal succedersi delle costruzioni umane, da Posillipo a Torre del Greco, mentre dall'altra parte, la pianura, ancora felice, ferace si distende sino alle grandi memorie del passato, a Capua, «dilettona» da duemila anni, sin dal tempo degli ozi di Annibale.

Un punto di osservazione dall'alto e un paesaggio ordinato: in questa paginetta ritroviamo tutti i *tòpoi* formali della descrizione classica, con il soggetto contemplante in posizione di dominio e l'oggetto della visione chiaramente dispiegato, ossequiente, si direbbe, alle attese culturali di un occhio addestrato dalla lettura dei testi antichi e dalla visione delle prospettive "a volo d'uccello". V'è da dire, certo, che il punto di vista assunto qui da Carlo Castone non era dei più consueti, perché a quel tempo era assai più frequente la visione *del* Vesuvio piuttosto che *dal* Vesuvio, il quale era diventato, a partire dall'eruzione del 1631, una sorta di emblema, di corrispettivo iconico della città di Napoli. Eppure quelle braccia del Golfo che si protendono dal promontorio di Posillipo alle due torri sotto il monte Faito sono decisamente antropomorfe, e fanno piuttosto pensare al concreto gesto del contemplante che, identificando sguardo e oggetto, abbia aperto le sue braccia e sistemato il paesaggio naturale dentro le proprie coordinate antropometriche, in un adattamento moderno dell'antica sovrapposizione di macrocosmo e microcosmo.

Proviamo però a leggere un po' più addentro al *Giornale del viaggio di Napoli*, e in particolare soffermiamoci sulla descrizione della salita. Per giungere in vetta occorre infatti

inerpicarsi con gran disagio attenendosi alle fascie, che attraversano il petto delle robuste guide. Così trascinato da loro, che sul bastone s'incurvano faticosamente, si sale in mezzo alle mobili scorie metalliche e vetrose, le quali risuonano sotto le piante, e cedendo al passo non il lasciano inoltrare, se non se lentamente, e sdruciolando mai sempre all'indietro. (Castone 1790)

Ecco dunque che cosa c'è dietro quello sguardo dominante dall'alto. Un altro dominio, quello dell'uomo sull'uomo, con quelle guide, necessariamente «robuste», che non solo segnano il cammino per il viaggiatore, ma che se lo caricano addosso trascinandoselo dietro mentre quegli si tiene stretto alle fasce, diremmo quasi alle briglie dentro le quali è imbracato. Che la Rivoluzione francese non abbia fatto ancora sentire i suoi effetti a quell'epoca, e che anzi proprio a Napoli essa non ebbe mai fortuna, è cosa risaputa. Meno ovvio è pensare al rapporto tra la posizione classica dello sguardo che dall'alto contempla il paesaggio e le condizioni materiali che consentono quello sguardo. E ancor meno ovvio è pensare alla dialettica che si stabilisce tra sguardo e movimento: mentre ci si muove non c'è niente da guardare, tranne la schiena poderosa della guida e l'infero terreno sdruciolevole; una volta fermatisi, l'occhio può invece installarsi nel suo punto di osservazione e ritrovare le dimensioni culturali consuete, riquadrare il territorio che gli si apre innanzi dentro le coordinate abituali. Ma questa dialettica dello sguardo si basa sui rapporti di potere.

Lasciamo in sospeso la questione dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo, senza però abbandonare la dialettica che abbiamo appena messo in evidenza, per chiederci se ci sia un momento nel quale comincia a diventare pertinente la differenza tra sguardo fisso e sguardo in movimento, se sia possibile datare, attraverso i documenti letterari, una trasformazione antropologica

così significativa come quella che separa momenti percettivi diversi e se queste diverse forme di percezione obbediscano a necessità culturali differenti.

Occorrerà innanzitutto osservare che nel mondo antico, se esiste una forma dedicata alla descrizione, essa è solo raramente utilizzata per spazio naturale. In più, se la trattazione retorica contempla questa forma testuale, manca invece ogni teoria della descrizione nell'ambito della poetica classica e della sua organizzazione per stili e per generi. Inutile dire che nel *Peri poetikés* di Aristotele non troviamo nessun riferimento allo spazio esterno e che anche la sezione dedicata alla messa in scena, alla drammaturgia e alla scenografia, diremmo noi oggi, cioè alla *òpsis*, risulta poverissima di indicazioni. Occorre dunque dire che è l'*ékfrasis* in generale, cioè quella sezione della retorica antica dedicata alla *descriptio*, a non godere di reale autonomia.

Basta ripensare al formidabile catalogo delle navi nell'*Iliade* (libro II, vv. 494, sgg), dove lo sguardo scorre le imbarcazioni degli Achei ricantandone le avventure; oppure all'inizio degli *Amori pastorali di Dafni e Cloe*, il romanzetto ellenistico di Longo Sofista che avrebbe poi avuto un notevole successo nel Rinascimento italiano e di lì nella cultura di *Ancien Régime*, che inizia con la descrizione di un tempietto sulle cui pareti è rappresentata una scena naturale. In tutti e due i casi la descrizione dello spazio è servile rispetto al racconto che vi si svolge o alla quale essa allude. L'*ékfrasis*, in altri termini, non gode di uno statuto autonomo, essa è sempre al servizio della narrazione. Questa osservazione ha un'importante ricaduta rispetto alle due posizioni dello sguardo, fisso o in movimento, cui si è fatto riferimento. La dipendenza dalla vicenda narrata di quanto viene osservato implica infatti che la *scena* sia ferma rispetto all'*azione* che su di essa e attraverso di essa si svolge.

Dire sguardo, tuttavia, significa dire un corpo che regge quello sguardo, e dunque un soggetto che quel

corpo abita e quello sguardo sostiene. Dire sguardo significa dunque dire individuo. Ed è qui che la poetica classica della narrazione dimostra la sua coerenza, giacché una scena fissa implica uno sguardo che la domini pienamente: *alla fissità dello spazio descritto corrisponde la fissità del soggetto che descrive*. Questa posizione bloccata non corrisponde ovviamente a una diminuzione del soggetto stesso, a una sua menomazione; al contrario, *immobilità significa dominio*. Vedremo più avanti altre occasioni di questo dominio; qui, parlando del mondo classico, è sufficiente ricordare che la medesima radice *-id* è condivisa in greco da *oida*, tempo perfetto del verbo “vedere” (che in italiano, come in latino, ha peraltro anch’esso la medesima radice) il quale assume il significato di “conosco”, e da *eidon*, che vuol dire “forma”, da cui il nostro “idea”. È insomma evidente che nella cultura greca classica – quella che data a partire dal s. V a.C. – l’organo della vista gode di un privilegio assoluto rispetto agli altri sensi e che per questa via si articola la conoscenza.¹

Vedere vuol dire conoscere: descrivere vuol dire possedere ciò che viene descritto. Lo sguardo esprime il suo dominio sensoriale e conoscitivo creando gerarchie di senso, collocando nello spazio e nel tempo oggetti, attori ed eventi. Ecco dunque perché già nell’epica classica la descrizione delle armate o degli eroi avviene dall’alto, perché è lì che si colloca l’occhio del narratore.² Né davvero cambiano le cose nel caso di Longo Sofista, dove il narratore s’imbatte per caso durante una passeggiata nel piccolo tempio affrescato: anche negli *Amori pastorali* l’occhio spazia lungo l’immagine

¹ Cfr. a questo riguardo il primo capitolo dell’importante Raimondi 1974.

² Sul predominio dell’occhio nella scrittura occidentale, cfr. le intelligenti osservazioni (che aprono il campo anche alla dimensione sonora) di Bertone 2000, pp. 19-24.

raffigurata, e solo l'occhio può animare quell'immagine fissa trasformandola in una storia.

Per il resto, potremmo dire, i luoghi descritti nella letteratura classica sono una serie di luoghi comuni, cioè proprio di *tòpoi*, come li si definiva in retorica: una serie di possibilità preconfigurate; dei depositi di significati, e dunque di storie. Come infatti ha spiegato anni fa Roland Barthes (1972), il sistema dei *loci communes* va pensato come un archivio nel quale sono classificate e disposte in bell'ordine le diverse possibilità corrispondenti ai diversi àmbiti di competenza dell'*irventio*, quelli sintetizzati in un esametro delle scuole medievali: «quis, quid, ubi, quibus modis, cur, quomodo, quando» (incidentalmente varrà la pena notare che questa è la formula antica delle oggi più fortunate cinque "W" del giornalismo anglosassone). *Ubi*: dove: lo spazio, come qui si vede con chiarezza, è funzione del racconto (l'evento di cui bisogna discutere durante la causa, nel caso dell'oratoria forense; l'azione drammatica o narrativa, nel caso della poetica); e poiché il racconto è funzione di un soggetto che domina la vicenda, allora la descrizione dello spazio diventa funzione di questo soggetto. Si badi bene, il controllo sulla storia vale anche per il celebre racconto di Ulisse alla corte dei Feaci (*Odissea*, l. XIII), dove non a caso l'eroe greco viene encomiato per la qualità del suo racconto: Ulisse è come un aedo perché mostra di controllare la sua storia come uno specialista, così da realizzare sull'uditorio gli stessi effetti di partecipazione emotiva conseguiti dal cantore (Privitera 2005, pp. 187-190).

Se non all'interno dell'oratoria e della narrativa, troviamo un uso diverso della descrizione dello spazio in un altro àmbito letterario del mondo classico: l'epistolografia. La centralità del soggetto enunciante, la "soggettività" (nei limiti in cui questa parola ha senso per l'evo antico) di chi scrive (o meglio: di chi detta: siamo in un mondo in cui non esiste l'autografia) sono

infatti al centro, psicologicamente e linguisticamente, di questa forma di scrittura, la cui dimensione antropologica di scambio era peraltro fortemente percepita in quell'epoca, tanto che l'epistola era definita *altera pars dialogi*, "metà di un dialogo". Beninteso, l'organizzazione fortemente gerarchica delle società greca e romana non permette di pensare a uno scambio paritario tra individui, ma resta il fatto che il mittente organizzava il suo testo facendolo ruotare intorno alla propria esperienza soggettiva, in particolare nel caso di quelle lettere che, a partire dalla raccolta ciceroniana, usa chiamare "familiari", ossia inviate agli amici e ai parenti.

Dopo Cicerone c'è un altro illustre epistolografo antico, Lucio Anneo Seneca, che nelle *Epistulae ad Lucilium* (s. I d.C.) organizzò un percorso di formazione filosofica a uso del suo più giovane destinatario. In una di queste lettere troviamo un'interessante descrizione:

Dopo molto tempo rividi la tua Pompei: mi parve di rivivere gli anni della mia adolescenza. Quanto là da giovane avevo fatto, mi sembrava di poterlo ancora fare e di averlo fatto poco prima. Rapidamente, o mio Lucilio abbiamo compiuto la traversata della vita e come in mare, secondo quanto dice Virgilio, «le regioni e le città si allontanano», così in questa fuga vertiginosa del tempo dapprima abbiamo perduto la fanciullezza, poi l'adolescenza, poi l'età intermedia tra la giovinezza e la vecchiaia, posta sul confine di entrambe, poi gli anni migliori della stessa vecchiezza: di recente comincia a profilarsi sull'orizzonte la fine comune a tutti gli uomini. (*Ad Luc.*, VIII, 70, 1-2)

Vediamo qui un'importante declinazione del motivo descrittivo, che viene volto a interpretare il paesaggio come corrispettivo spaziale del tempo soggettivo. La circostanza fortuita e in fin dei conti banale di ritrovarsi nella città in cui si è trascorsa parte della

giovinezza viene così “messa in moto” dal movimento dell’imbarcazione, e il trascorrere del tempo si traduce nell’allontanamento dalla costa.

Sembrerebbe di poter dire che qui, finalmente, lo sguardo si è abbassato, compromesso con la fisicità dello spostamento, che esso è rifluito dentro il corpo che lo sorregge, per dividerne le variazioni, gli sbilanciamenti, le trasformazioni incostanti. Ma se osserviamo bene, ci accorgiamo invece che l’analogia tra il *cursus* del tempo e il *cursus* dell’imbarcazione non è altro, appunto, che un *topos*, che insomma qui si tratta dell’abile variazione retorica intorno al tema tradizionale della *fuga temporis* e del *tempus edax*: del tempo vorace che mangia quanto viene succedendosi nella vita degli individui e nella storia degli uomini. La topicità dell’argomento si legge nella stessa trama della similitudine: Seneca dice infatti di essere *tornato a Pompei post longum intervallum*; ma il concreto viaggio navale realizzato per arrivare nella città campana è contaminato nel suo racconto da una citazione dell’*Eneide* (l. III, v. 72), che sviluppa l’immagine dell’*allontanamento dalla costa*. I due movimenti opposti sono allora sovrapposti in un unico orizzonte: allo scenario di Pompei rivista dopo tanti anni si sovrappone l’immagine della fine comune di ogni viaggio umano, la morte. È attraverso questo gioco di trasparenze – che tanto importante diverrà poi nella meditazione barocca e in particolare nel mondo gesuitico (un altro mondo dalla forte vocazione pedagogica) – che il *sapiens* costruisce il suo insegnamento, avviando l’allievo Lucilio, oramai non più giovane, sulla via della filosofia stoica.

Homo viator, l’uomo in viaggio, è una delle più tradizionali metafore per rappresentare l’essenza dell’esperienza umana: la vita di ognuno è infatti da sempre paragonata a un percorso più o meno tortuoso e avventuroso, con le sue asprezze, le sue avversità, i suoi periodi di bonaccia e di relativa serenità. Immagine an-

tica, il parallelismo tra il tragitto e la vita è stato ancor più rafforzato in epoca cristiana, quando non solo l'avventura più o meno storica del popolo ebraico è stata applicata a tutti i credenti, qualunque fosse la loro etnia originaria, ma quando lo stesso concetto del viaggiare, incentrato sull'allontanamento dalla propria origine e sul percorso da seguire, è diventato un comodo concetto sintetico per rappresentare l'*imitatio Christii* e il progressivo avvicinarsi alla Casa del Signore.

Nel mondo letterario italiano l'immagine è stata resa celebre dai primissimi versi della *Commedia* dantesca («Nel mezzo del cammin di nostra vita | mi ritrovai per una selva oscura | ché la diritta via era smarrita», *Inf.*, I, 1-3), dove la metafora tradizionale è ravvivata dal contesto avventuroso di un concreto viaggio individuale in luoghi perigliosi, con la conseguente trasfigurazione allegorica.

C'è però un altro luogo, più interessante per il nostro discorso sul rapporto tra letteratura e movimento nel paesaggio, che riprende e sviluppa questa immagine sottoponendola a un'analogia torsione allegorica. Si tratta della prima lettera del quarto libro delle *Familiars* di Francesco Petrarca, una lettera inviata al suo amico Dionigi da san Sepolcro, vescovo di Monopoli, personaggio influente alla corte napoletana e organizzatore dell'incoronazione in Campidoglio del poeta. In questa epistola Petrarca racconta la passeggiata montana intrapresa insieme al fratello Gherardo per raggiungere la vetta del Monte Ventoso, montagna sita in territorio provenzale non lontano dalla città di Avignone. L'occasione sportiva dà motivo al poeta per una descrizione incentrata non sul paesaggio, ma sul cammino: al mittente interessa infatti trasformare la sua passeggiata in un'occasione di meditazione spirituale.

Ai nostri fini la lettera si può dividere in due diverse sequenze: l'ascesa vera e propria e la contempla-

zione dall'alto.³ Nella prima sequenza è sottolineato il differente atteggiamento adottato da Francesco e da Gherardo: mentre quest'ultimo intraprende virilmente il percorso più arduo che però mena in cima per una via sicura, il primo si lascia attrarre da una «longiorem viam per quam planius incedere» (*Fam.*, IV, 1, 9: "una via più lunga per la quale avanzare con minor fatica"). Più e più volte Francesco si trova così a perder terreno rispetto al fratello, mentre le forze progressivamente gli vengono meno. Infine, riconosciuto il carattere morale della propria indolenza, e insomma dopo aver compreso che la via ardua e l'evangelica *porta stretta* sono quelle che conducono al Signore, egli ritrova il coraggio e prende a salire con più slancio.

La seconda sequenza dell'epistola ruota intorno alle sensazioni del poeta che osserva il paesaggio dall'alto. L'elevazione e il dominio sulla natura, con le nuvole che gli si stendono ai piedi, ricordano dapprima all'autore gli amati classici di cui è imbevuto, così che gli sovviene di Giove, dell'Olimpo, delle imprese di Annibale che varcò le Alpi per scendere in Italia. La memoria classica gli fa quindi ripensare ai luoghi patrî, e a Bologna, dove trascorse la sua giovinezza studiosa: la «nova cogitatio» lo sposta così *a locis*, come ci dice egli stesso, *ad tempora*. La catena innevata delle Alpi lo riporta sì col pensiero agli amici, ma di lì fatalmente egli è ricondotto alla propria vita passata, a quelle tempeste (l'immagine gli viene proprio dalle *Epistolae* senecane) che ancora non crede finite. Ed ecco che alla cultura pagana e alla filosofia stoica si sovrappone, come già durante l'ascesa, il momento spirituale cristiano: Francesco ha portato con sé il suo libro prediletto, le *Confessiones* di sant'Agostino, dal quale, nonostante l'ora

³ Per una recente e bella analisi del testo petrarchesco, cfr. Botti 2009. All'epistola è dedicato anche il secondo capitolo di Bertone 2000, pp. 95-147.

sia tarda, decide di leggere il primo passo che gli cada davanti agli occhi (*quicquid occurreret*). Ma vediamo il testo della lettera. Il sole sta per tramontare, nella luce incerta Petrarca dà uno sguardo intorno a sé.

Le vette dei Pirenei, che sono di confine tra la Francia e la Spagna, non si vedono di qui, e non credo per qualche ostacolo che vi si frapponga ma per la sola debolezza della vista. Si scorgono invece i monti della provincia di Lione, a sinistra il mare di Marsiglia e quello che batte Aiguesmortes, lontani alcuni giorni di cammino: quanto al Rodano, era sotto i nostri occhi. (loc. cit., 25)

Questo lo spettacolo mozzafiato: di lungi a Ponente le Alpi, a Oriente s'immaginano i Pirenei mentre più da presso si vedono i monti del lionese; a Sud Marsiglia, e vicino la piana del Rodano, ricca di vigneti. Ma che cos'è che Francesco trova scritto nel testo di Agostino?

E vanno gli uomini ad ammirare le vette dei monti, i vasti flutti del mare, le correnti amplissime dei fiumi, la circonferenza dell'Oceano, le orbite degli astri, e trascurano se stessi. (ivi, 27)

Francesco *obstupuit*, "stupì". Ne aveva ben donde. E con lui il lettore, che ritrova applicato alla vita di un laico, lussurioso e amante della gloria letteraria, la medesima scena che era capitata ad Agostino quando a Milano aveva sentito la voce di un bambino dirgli «Tolle, lege», "apri e leggi" e, aperto a caso il Vangelo, vi aveva ritrovato parole dolci e sapienti che si adattavano perfettamente alla sua situazione. Ovviamente Francesco, che scriveva a un colto uomo di Chiesa, voleva che l'interferenza tra i due testi si verificasse, e che il suo percorso materiale sulla vetta si trasformasse in una lezione morale contro la superbia. Ma non

possiamo fare a meno di notare ancora una volta, alla metà del s. XIV, la dialettica tra sguardo in movimento e sguardo fermo in un punto elevato: ancora una volta, il primo tralascia del tutto il paesaggio, il territorio attraversato, per soffermarsi solo sul percorso, mentre il secondo sistema le dimensioni della natura dentro le coordinate del suo orizzonte culturale. Durante l'ascesa, Petrarca non descrive niente di quel che vede intorno a sé, se non il fratello che è sempre più in alto di lui (e a ragione: Gherardo ha preso gli ordini e si è fatto chierico, mentre lui indugia ancora nell'intraprendere la vita religiosa). Quand'è fermo sulla vetta egli invece si volge intorno per riassumere la propria vita, i propri desideri, la propria prospettiva spirituale.

Questa trasfigurazione antropomorfa del paesaggio è del resto la stessa che troviamo nel suo *Canzoniere* volgare, salvo che lì è mutata di segno perché lo spazio esterno ha rispettivamente il ruolo o di accogliere la meditazione solitaria oppure di rappresentare per sineddoche e metonimia l'oggetto del suo amore (cfr. Agosti 1993). Il soggetto lirico cerca la solitudine nei luoghi più deserti e selvaggi, stabilendo, com'è evidente nella canzone *Di pensier in pensier, di monte in monte* (*Rvf.* cxxix), una corrispondenza emblematica tra paesaggio e turbamento amoroso. Questo eremitaggio sentimentale implica il potenziamento del pensiero amoroso, sicché, mentre egli «Solo e pensoso i più deserti campi | va misurando a passi tardi e lenti» (*Rvf.* xxxv, 1-2), gli sovengono alla mente il fiume Sorga e il piccolo circuito di Valchiusa (Vaucluse, nei pressi di Avignone). Questo spazio, a sua volta, poiché è l'ambientazione delle scene d'amore con Laura, finisce col *significare* il corpo dell'amata: l'*aura*, cioè l'aria, l'atmosfera della valle provenzale è per sinestesia impregnata dell'*aura* delle trecce sciolte al vento; lo snello fusto dell'albero ricorda la schiena della donna amata che vi si appoggiò; i fiori abbandonati per terra sono il prolungamento

odoroso di quelle dita da cui furono toccati (una sintesi di questi motivi si legge nel celebre sonetto *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*, *Rvf*, xc). Valchiusa, luogo reale e ancor oggi visitato da migliaia di turisti commossi dalla storia di Laura e Francesco, diventa un puro luogo della mente, un luogo coatto, una stanza che da camera celebrabile si trasforma in forma poetica: in stanza, o strofe, di canzone (cfr. Agamben 1977).

Tutto sembra svolgersi dunque nella mente, o nell'anima, del soggetto. Il paesaggio, che sta per nascere ufficialmente proprio in Italia e proprio alla metà del Trecento,⁴ risulta qui, tra Seneca e Petrarca, ancora un fatto tutto interiore, una semplice periferia del soggetto. Beninteso, frammenti di paesaggio, brani di descrizione li troviamo da sempre in letteratura; come s'è detto, ce n'è già in Omero. Ma là come qua il paesaggio è ridotto a una funzione, serve a qualcos'altro: la storia, nell'epica; la meditazione interiore, nella epistolografia e nella trattatistica.

La cosa non manca di colpire quando si pensa all'importanza simbolica del viaggio, nonché alla fortuna, specialmente presso i *clerici* e dunque presso le classi colte del mondo occidentale, del tema dell'accidia o *incostantia animi*. La voglia di cambiar luogo, di spostarsi, di soddisfare la propria *curiositas* visitando posti nuovi e conoscendo nuove persone è accreditata come malattia intellettuale per eccellenza, quel disturbo temperamentale che nel mondo antico, e poi di nuovo in quello moderno, si chiamava melanconia. *Evagatio mentis* e impellenza fisica dello spostamento pare siano andati di pari passo per secoli e millenni, come

⁴ Si legga al riguardo Jakob 2005, che propone di distinguere tra prospettiva storica (quando nasce il paesaggio) e prospettiva fenomenologica (sotto quali impulsi e in risposta a quali necessità nasce il paesaggio). Cfr. inoltre Fusillo 2009, pp. 183-86, con ricca bibliografia.

testimoniano le peregrinazioni di Eraclito, l'incostanza che portò Francesco Petrarca a cambiar residenza per tutta la vita, le *rêveries* di quel passeggiatore solitario per eccellenza che fu Jean-Jacques Rousseau – senza parlare per adesso del personaggio che prenderà il posto del filosofo ginevrino al debutto della modernità: il *flâneur* della grande metropoli e il suo cupo inverso, l'uomo che brama di perdersi nella folla.⁵

Semmai lo spazio troverà dignità di rappresentazione nella letteratura narrativa a sfondo morale del s. XVII, per esempio nel *Pilgrim's Progress* (1678) di John Bunyan o nel *Simplizissimus* (1668) di Hans Grimmelshausen. In questi testi, capolavori della letteratura barocca e grandi ispiratori della narrativa futura fino a tempi a noi vicinissimi, la natura è còlta nella sua dimensione più selvaggia, senza nessun cedimento all'antropomorfismo o addirittura al paesaggio antropico, tanto che essi si configurano come vere e proprie inversioni del mito di Arcadia. Sullo sfondo di una Germania devastata dalla Guerra dei Trent'anni, l'avventuroso Simplizissimus si trasforma da giovane guerriero in pellegrino e in saggio eremita, capace di guardare con occhio mano a mano sempre più disilluso sia alla corte (e all'esercito, e alla città) sia ai deserti della vita nei boschi, sino a realizzare una rappresentazione compiuta del mondo sociale. Ma anche in questo caso il paesaggio non smette di essere un deposito di significati culturali. In questi romanzi seicenteschi (come pure nella precedente opera narrativa di un Mateo Alemán, che risale ai primi anni del

⁵ «La genesi del paesaggio implica la perdita di un senso dello spazio adeguato e naturale. L'ampliamento dell'orizzonte del sapere, l'incontro con altre culture, la complessa struttura della metropoli con i suoi nuovi e illeggibili reticoli di luoghi, la libertà di movimento in un mondo che può essere percorso ed esplorato, tutto ciò rende indispensabile "inventare" ovunque nuovi spazi»: così Jakob 2005, p. 29.

s. XVII) si orchestra la contrapposizione, sociale e al tempo stesso morale, tra vita associata (la corte) e vita eremitica (il bosco), con le conseguenti opposizioni tra oro (ricchezza) e ghiande (povertà), onore e amore, riprendendo la classica descrizione oraziana dell'età dell'oro e i più recenti modelli rinascimentali italiani della sestina di Della Casa e soprattutto dell'*Aminta* (1573) di Torquato Tasso. Il paesaggio è insomma il grande archivio dei *topoi*, e in quanto tale esso è costruito ricorrendo sempre ai medesimi moduli: tanto per limitarsi a un solo esempio, nella poesia tardolatina e medioevale il deserto è sempre quello della Libia, perché quello è il deserto cantato da Lucano col suo stile orroroso (Curtius 1948; Pozzi 1984).

Torniamo, dopo queste considerazioni, alla contrapposizione dialettica tra sguardo fisso e sguardo in movimento. Nella tradizione classica e nella sua ripresa umanistica abbiamo individuato il primato del primo modello di sguardo, con le ricadute sul tipo di costruzione del soggetto che fin qui abbiamo potuto riconoscere. Prima di rivolgerci, come faremo più avanti, al tipo di sguardo in movimento che si sarebbe venuto costituendo a partire dal Cinquecento dobbiamo fare un passo in avanti lungo la prima strada. E a questo scopo è necessario soffermarci sul grande modello rinascimentale dello sguardo fisso. È da molto tempo ormai che un celebre saggio di Erwin Panofsky (1927) ha dimostrato che la cosiddetta "prospettiva centrale" non riproduce affatto la visione naturale dell'essere umano. Il nostro apparato visivo non ha infatti alcun sistema "centrale" che disponga in progressione le distanze degli oggetti: noi vediamo realizzando un costante bilanciamento tra i due occhi e cambiando di continuo la messa a fuoco. La prospettiva, al contrario, è realizzata a partire dal presupposto della visione monoculare e centrale, come doveva essere probabilmente quella di Polifemo, e in-

fatti di un «Polifème paralytique» si è parlato di recente a proposito del soggetto presupposto dalla costruzione prospettica (Wajcman 2004).

È un'osservazione importante anche per il nostro discorso, perché fa vedere con chiarezza come ogni dispositivo ottico preveda un certo tipo di soggetto corrispondente a quel dispositivo. Alla prospettiva corrisponde un essere umano con un solo occhio posto al centro della fronte dotato di un meccanismo di correzione della profondità di campo. Evidentemente questo essere umano non esiste. Partito da queste osservazioni di carattere fisiologico e geometrico, Panofsky, ispirandosi alle riflessioni del filosofo Ernst Cassirer, propose di considerare la prospettiva centrale come una "forma simbolica", cioè come un sistema di organizzazione delle conoscenze caratterizzato in senso storico e culturale. Importa poco ai nostri fini che alcuni importanti studi abbiano in seguito corretto parzialmente la riflessione di Panofsky (1927), quel che conta è che i due cardini della sua dimostrazione siano rimasti validi: a) la artificialità della prospettiva; b) la sua storicità.⁶

Proviamo allora ad approfondire questi risultati chiedendoci quali ne siano le conseguenze culturali e formali. Per farlo torniamo ai gesti istitutivi della prospettiva: il trattato *De pictura* di Leon Battista Alberti (1435) e gli esperimenti ottici di Brunelleschi. Nel suo libro Alberti spiega che quando deve dipingere egli prima di tutto traccia un quadrilatero di tutti angoli retti che è per lui «una finestra aperta attraverso la quale si possa guardare la storia». Il grande umanista fiorentino concepisce dunque lo spazio pittorico come uno spazio regolato per via geometrica; egli inoltre insiste sulla potenza di uno sguardo che, dal di dentro, può affac-

⁶ Cfr. la discussione di Damisch 1987, dove si trova, tra l'altro, l'analisi degli esperimenti di Filippo Brunelleschi. Anche questo aspetto è discusso da Jakob 2005, pp. 32-36.

ciarsi sul mondo esterno; egli infine individua il mondo esterno come un mondo fatto di *storie*, cioè di eventi. Si tratta di tutti aspetti che hanno caratterizzato per secoli lo sviluppo delle forme artistiche, col progressivo privilegio accordato al dipinto su tavola rispetto alla tecnica dell'affresco, e col costante predominio della pittura di storie, come ancora oggi si dice, rispetto alle nature morte o alla rappresentazione di paesaggi. Ma ancora una volta l'aspetto più importante riguarda l'istituzione del soggetto che realizza questa operazione preliminare: un soggetto sovrano che, restando immobile, vede aprirsi innanzi a sé il mondo.

Se passiamo agli esperimenti di Brunelleschi riconosciamo anche l'altra conseguenza culturale della nascita della prospettiva. L'architetto fiorentino esibì in pubblico per ben due volte la potenza del nuovo ritrovato ottico: la prima volta raffigurò il Battistero collocando il cavalletto sotto la porta centrale del Duomo, la seconda volta dipinse su tavola il Palazzo della Signoria. La particolarità non fu soltanto che in entrambi i casi la rappresentazione figurativa fu realizzata seguendo scrupolosamente le regole della geometria, ma che Brunelleschi raffigurò i due edifici senza guardarli direttamente, ma copiandone l'immagine riflessa in uno specchio. In questo modo egli dimostrava con grande lucidità che la pittura non raffigura direttamente il mondo, ma che essa riduce la realtà "incorniciandola" dentro le griglie di un sistema rappresentativo predefinito. Noto burlone, il geniale Filippo durante il secondo esperimento pubblico trovò anche il modo per prendere in giro i suoi concittadini: sistemato uno specchio nella parte superiore della tavola così che il cielo vi si potesse riflettere, egli ottenne l'effetto sorprendente di una raffigurazione immobile animata però dalle nuvole che si muovevano in cielo.

Il testo di Alberti e l'esperimento di Brunelleschi mostrano con chiarezza la natura del dispositivo pro-

spettico, il suo carattere mimetico e al tempo stesso convenzionale, cioè basato su una serie di convenzioni culturali condivise (in questo caso le regole della geometria e la riduzione bidimensionale della volumetria spaziale). E mostrano anche che il soggetto che si trova di fronte al dipinto è esterno rispetto alla *storia* rappresentata, ma che al contempo è “soggetto” alla sua forza illusionistica: egli rischia insomma di prendere per vero quel che vede. Fissati i piedi al di fuori, lo spettatore si sporge sul quadro, si sistema sulla soglia lasciando che la sua ombra si proietti sulla raffigurazione. Se già Cicerone aveva detto che la commedia, ossia la rappresentazione drammatica della quotidianità era «speculum consuetudinis», specchio della vita abituale, quello specchio diventa adesso concreta proiezione immaginaria.

L'invenzione della prospettiva ha, come si sa, cambiato nel profondo la storia dell'arte pittorica, rinnovando il principio dell'illusionismo e introducendo la questione del realismo moderno con la sua costante ambiguità rispetto alla “realtà” che ambisce a riprodurre. Quell'invenzione ha in altri termini influenzato non solo una specifica arte, ma ha avuto conseguenze rilevanti nell'intero campo estetico (che cos'è l'arte? qual è il suo compito?) e addirittura ha contribuito a mutamenti antropologici di grande rilievo. Del resto, se ha ragione Marshall McLuhan nell'associare invenzione della prospettiva e introduzione dei caratteri mobili nei processi tipografici, queste innovazioni tecnologiche della metà del s. XV hanno posto l'uomo di fronte a un nuovo mondo (cfr. McLuhan 1962 e 1964). Un mondo fatto di rapporti geometrici che si svolge davanti allo sguardo distante ma partecipe del soggetto: una storia cui si può assistere affacciandosi alla finestra.

Ecco che allora lo spazio si organizza secondo moduli regolari. Le lettere si susseguono uguali lungo le linee, gli spazi marginali e interlineari obbediscono

alla ortopedia della pagina tipografica lasciandosi alle spalle la libertà e la mobilità testuale dell'epoca del libro manoscritto, quando ogni nuovo lettore poteva intervenire sul corpo vivo del testo. E allo stesso modo i luoghi della rappresentazione si disciplinano, seguendo le coordinate dei rapporti algebrici, come in quella *Flagellazione* di Piero della Francesca incastonata tra il pavimento di quadrati alternativamente bianchi e neri e il soffitto a lacunari. Lo spazio diventa in questo modo proiezione del soggetto, il quale si conferma sempre più un essere pensante. Non a caso questo modello raggiungerà il suo culmine con la celebre frase di René Descartes: «cogito ergo sum». Il filosofo, nella prima delle sue *Meditazioni filosofiche*, presenta il sistema del dubbio metodico ripetendo il gesto consueto del pittore: si affaccia alla finestra e guarda in basso la scena che gli si offre; e osservando la strada affollata si chiede se davvero quelle figurine così affaccendate, agitate come da un moto perpetuo siano uomini, o se invece non siano degli automi animati da un genio maligno che vuole ingannarlo. Dietro la finestra (e sembra quasi di affacciarsi dal *looking glass* di Alice) c'è la realtà reale o solo una rappresentazione illusoria?

Questa è dunque l'archeologia dello sguardo fisso. Da una parte la posizione dall'alto – una torre, una montagna – che domina sul territorio circostante animandolo di forze, di racconti, di valori morali; dall'altra il gesto di apertura – tracciare un quadrangolo dagli angoli retti – che instaura il quadro e la sua regolarità geometrica dentro cui si dispone ordinato il paesaggio. Da una parte il poeta epico – Tasso dirà che il poema è un «picciol mondo» e che il poeta è il suo creatore –, dall'altra il pittore: in entrambi i casi un'organizzazione mentale si traduce in un dispositivo che ortopedizza corpi e figure, che organizza il sensorio umano e riconduce la realtà esterna dentro le coordinate della mente.

Se le due tradizioni appena passate in rassegna rappresentano i due svolgimenti possibili dello sguardo fisso, dobbiamo adesso rivolgerci all'archeologia dello sguardo in movimento. Per farlo occorre tornare alla nozione di viaggio che abbiamo incontrato in precedenza. Il parallelo metaforico tra viaggiare e vivere ci ha mostrato che gli aspetti geografici e naturali del territorio sono stati abitualmente trasformati in un paesaggio morale, simbolico della vita e delle sue asperità e travagli. Anche la concretezza delle Alpi non serve ad altro a Petrarca che a ripensare alla propria giovinezza e poi rimproverarsi per l'*evagatio mentis* col testo di Agostino alla mano. Certo una maggiore attenzione al dato naturale troviamo nei libri esplicitamente legati alla concreta esperienza del viaggio: le relazioni di mercanti, esploratori, navigatori; oppure le guide turistiche, i libri a uso del *Forestiero*. In entrambi i casi i luoghi e il loro aspetto risultano di gran lunga più rispettati. O almeno così sembrerebbe, se non fosse che poi anche in queste opere, in cui così spinto è il pedale della denotazione, dove insomma l'intenzione metaforica e simbolica in genere è attenuata e dove invece un grande rispetto è mostrato per il referente esterno, ebbene anche in queste opere domina la dimensione culturale. Anche qui lo sguardo è guidato da schemi, da concezioni che configurano previamente gli spazi sottoposti all'osservazione. Basti pensare alle prime descrizioni delle nuove terre americane, quando la convinzione di essere innanzi al Paradiso terrestre influenzò non solo l'onomastica, ma anche la penna degli scrittori, che offrirono ai loro lettori europei dei territori fantastici, spesso ben diversi dalla realtà.

È invece forse un paradosso pensare che le rappresentazioni – sia linguistiche sia figurative – davvero attente al paesaggio raffigurato sono opera dei cartografi e dei geometri. Dico un paradosso perché troviamo questa attenzione alla realtà proprio in chi

ha invece il compito di ricondurre dentro le severe griglie bidimensionali della geometria la plasticità del territorio, la sua disomogeneità strutturale. Se ripensiamo alle tre proprietà euclidee dell'estensione – «la continuità, cioè l'assenza di interruzioni, l'omogeneità, cioè l'identità del materiale di cui essa si compone, l'isotropismo, cioè l'uguaglianza delle parti rispetto alla direzione» (Farinelli 2003, p. 13) – vediamo facilmente che la proiezione geometrica adottata da coloro che tracciano le mappe ci riconduce alle stesse regole della prospettiva e dunque a quelle linee mentali della ragione che presuppongono un occhio distante e fisso. Eppure, al contrario, questi tecnici che per secoli hanno provveduto a quadrettare il globo terrestre (tentando davvero la quadratura del cerchio...) si sono mossi nel fitto della natura, tra rovi, sterpi, lagune, sabbie mobili. Essi hanno dovuto riconoscere per primi che la superficie terrestre non ha nulla di continuo, omogeneo e isotropo, che nel mondo della realtà non v'è direzione. Ma, appunto, questi tecnici che spesso ci hanno lasciato appunti, relazioni, disegni assai precisi dei territori da loro attraversati hanno poi compiuto ogni sforzo per ridurre quella varietà caotica e molteplice nel reticolato ortogonale degli assi cartesiani.⁷

Nel quarto capitolo di questo libro è preso in esame un bel romanzo contemporaneo dedicato a una di queste avventure cartografiche, la realizzazione del tracciato che stabilisce il confine tra gli Stati del Maryland e della Pennsylvania negli Stati Uniti. In *Mason & Dixon* (1997) lo scrittore americano Thomas Pynchon ha narrato il percorso realizzato dall'astronomo e dal geometra che riceverono nel s. XVIII l'incarico di tracciare quella linea, mostrando tutte le difficoltà,

⁷ Per una riflessione sulla descrizione della mappa e l'organizzazione dello spazio interno (e interiore), cfr. lo stimolante e discutibile lavoro di Bruno 2002.

gli impacci, gl'indugi frapposti dal territorio a una tale opera di razionalizzazione. Ma raccontando lo scontro tra la naturale curvatura della superficie terrestre e la «rettificazione» della geometria, narrando la realizzazione della Linea, lo scrittore ha voluto anche porre una riflessione sulla scrittura narrativa, sulla riduzione semplificatrice dell'avventura dentro le ristrette griglie del rapporto di causa ed effetto, della progressione lineare del racconto. Leggiamo così a un certo punto che «History is not Chronology», che cioè la Storia non è una catena di «single Links», ma semmai è, come diciamo noi oggi, un *web*, una rete, ossia, come spiega il narratore, un «great disorderly Tangle of Lines», un imbroglio, una matassa disordinata (Pynchon 1997, p. 349).

Si tratta di un'osservazione interessante, per due ragioni. Essa mostra innanzitutto una parentela importante con le definizioni di romanzo elaborate da Alessandro Manzoni e da Carlo Emilio Gadda, i quali, a distanza di un secolo l'uno dall'altro, hanno entrambi osservato la necessità che il romanzo rappresenti la caoticità delle azioni umane («il guazzabuglio del cuore», dice Manzoni; cfr. Bologna 1986). Mentre offre uno spunto sulla riflessione strutturale intorno alla narrativa, l'osservazione che leggiamo nel libro di Pynchon ci offre anche un suggerimento di grande rilievo: la storia non è una serie di anelli ordinati secondo rapporti causa-effetto, ma un ammasso di linee: dunque non è possibile narrare una vicenda in maniera lineare, nemmeno la storia di una Linea. O meglio, non si può seguire la linea retta (la «retta via» di cui parla Dante Alighieri è tanto la via dell'onestà quanto la via della progressione narrativa), ma occorre affidarsi alle curve, alla linea serpentina. In questo modo Thomas Pynchon rivela la sua fonte d'ispirazione facendo apparire, dietro la sua divertente e commovente storia, il ritratto di uno dei grandi maestri della letteratura occidentale,

il reverendo Laurence Sterne, autore nel s. XVIII di due opere fondamentali come *La vita e le avventure di Tristram Shandy, gentiluomo*, e il *Viaggio sentimentale attraverso la Francia e l'Italia*. Bastera del resto la serie vorticosa di ellissi descritta dalla mano di uno dei protagonisti a denunciare la matrice shandyana di *Mason & Dixon*: quel movimento elicoidale ricorda infatti il quarto capitolo del Nono Volume di *Tristram Shandy*, dove uno dei personaggi, il caporale Trim traccia per aria col suo bastone un ghirigoro che rappresenta graficamente il movimento a spirale seguito dal racconto (Sterne 1760, p. 550).

Il gesto realizzato nel capolavoro di Sterne assurge a emblema di una consapevole strategia narrativa, che ci riporta alla questione dello sguardo in movimento che stiamo qui affrontando. Dall'opera sterniana discende infatti un'importante tradizione letteraria cui si dà abitualmente il nome di "umorismo". Con questo termine non si vuole indicare il carattere comico, ridanciano delle opere che vi vengono sussunte, carattere che può anche mancare; esso indica invece il rapporto di quei testi con la teoria medico-psicologica degli umori, in base alla quale il corpo umano e il temperamento individuale (il carattere) sarebbero determinati dall'equilibrio – diverso in ciascun essere umano, ma riconducibile a tipologie regolari – delle secrezioni corporee.

Questa tradizione umoristica, che in Italia annovera rappresentanti notevoli sia nel XIX sia nel XX secolo, basti pensare tra gli altri a Carlo Dossi, Luigi Pirandello, Italo Svevo, Carlo Emilio Gadda, si basa sul primato del narratore rispetto alla storia narrata, ossia sul principio che lo scrivente, piuttosto che essere obbligato a seguire la "via retta" del racconto, si abbandona alle proprie impressioni, ai ricordi, alle suggestioni. Ne vien fuori una scrittura divagante, digressiva: come afferma lo stesso Tristram Shandy a proposito della sua storia, la quale

«digressing proceeds», procede digredendo, volgendosi volta per volta in una direzione differente. Questa tradizione letteraria, esplicitamente legata al movimento, alla varietà e alla instabilità, ha non a caso mostrato una netta predilezione per il racconto di viaggio.

Ancora una volta *homo viator*, dunque. E ancora una volta la varietà del terreno, la sua irriducibilità a un percorso rettilineo e uniforme induce lo scrittore a leggerci una metafora della vita, con le asprezze, gli imprevisti, le sorprese azzardose. Per descrivere l'imprevedibilità della vita individuale, la mancanza di linearità nelle vicende di cui siamo protagonisti o vittime, gli scrittori umoristi si rifanno al grande tema del viaggio, che diventa l'occasione per misurare il proprio carattere e le proprie manie: la propria *maniera* di essere al mondo. Agli "umori vagabondi", gli *Humeurs vagabondes*, è del resto dedicato un recente studio di questa tradizione letteraria (Roche 2003); e se proviamo a sfogliare i titoli di alcune opere ottocentesche ecco che, dopo il settecentesco *Sentimental Journey*, libro capostipite tradotto in Italia da Ugo Foscolo, troviamo il *Voyage autour de ma chambre* di Xavier de Maistre, il *Reise um die Welt* di Adalbert von Chamisso, e ancora il *Viaggio di tre giorni* di Luigi Ciampolini, il *Breve soggiorno in Milano di Battistino Barometro* (dove il nome del protagonista rimanda alla atmosfericità degli umori: oggi si direbbe "un meteopatico"), *Il viaggio di un ignorante* di Giovanni Rajberti, fino al *Corto viaggio sentimentale* di Italo Svevo, col quale entriamo nel Novecento.

Occorre anche osservare – ci tornerà utile più avanti – che l'erranza non più eroica del nuovo soggetto "sentimentale" si configura di solito dentro condizioni materiali assai precise. Ne consegue l'attenzione tutta nuova per il mezzo di trasporto, sia il viaggio un'esperienza solo mentale, come nel caso di de Maistre, oppure aerea e divagante, come nell'aerostato del Giannozzo di Jean Paul, oppure ancora intrisa di modernità, come

accade col treno di Italo Svevo. E fatalmente, verrebbe da dire, lo scrittore umorista si associa di preferenza non al cavallo, il nobile animale fido compagno dell'eroe cavalleresco, ma al suo parente più umile. Nel somaro – pensiamo alla trasfigurazione dell'*Asino d'oro* apuleiano e a quella di Pinocchio, pur così lontane nel tempo – l'uomo ha tante volte trovato uno specchio e una controfigura di se stesso, e la letteratura asinina gode di un'importante tradizione che infittisce in particolare tra Cinque e Seicento, fino al *Don Quixote* (1605 e 1614), il capolavoro di Miguel de Cervantes Saavedra, dove il signore e il suo scudiero, don Chisciotte e Sancio Panza, sono rispettivamente collegati a due diverse diminuzioni parodiche del cavallo: Ronzinante e il somaro.

La letteratura umorista predilige il viaggio, essa propone pertanto un modello di visione in movimento che si distingue nettamente dall'altra tradizione che abbiamo seguito in precedenza. Al dominio dello sguardo stabile e centrale si contrappone uno sguardo mobile, che trascorre liberamente tra gli oggetti che gli si offrono durante lo spostamento. Tutto diventa meritevole di attenzione, ogni cosa può presentare spunti per una riflessione.

La nuova attenzione per il paesaggio e per ciò che lo abita non significa tuttavia che questa letteratura abbia un'ambizione referenziale: essa al contrario è tutta rivolta verso il soggetto, alle cui libere associazioni è intimamente legato il racconto. Conta insomma la reazione del personaggio, l'impressione che riceve da quanto gli si presenta innanzi agli occhi. Il fatto che non si tratti più di un soggetto statuario, immobile e "monoculare" ma di un soggetto mobile, intemperante, attento alle sollecitazioni sensoriali non implica affatto che gli oggetti o il paesaggio siano assurti a dignità rappresentativa. Siamo passati da Cartesio a Immanuel Kant, dalla finestra sul mondo al soggetto davanti alla

tempesta, dal dispiegamento geometrico della ragione al sublime naturale: quel che conta è in ogni caso il soggetto umano, alle cui *andanzas* (così il narratore definisce l'errare di Chisciotte e Sancio) corrisponde un racconto altalenante che l'occhio del lettore segue lasciandosi andare alle proprie variazioni d'umore.

Il paesaggio resta antropomorfo, una faccenda che riguarda soltanto gli esseri umani. Si tratta di un punto importante che una novella di Giovanni Boccaccio può aiutarci a chiarire. Siamo all'inizio della sesta giornata del *Decameron*, dedicata ai motti di spirito e alle pronte risposte, quando viene raccontata la storiella di un cavaliere che per spirito di cortesia promette alla sua gentile amica, madonna Oretta, moglie dell'influente Geri Spina, di narrare a sua volta una storiella per divagarsi durante uno spostamento in campagna. Il cavaliere, nonostante le buone intenzioni, non sa però raccontare come si deve, s'imbrogliava coi nomi, anticipa le conclusioni, pretende di ricominciare tutto daccapo quando non ci si raccapezza più, finché la donna, che era stata invitata a salire su un comodo «cavallo» che l'avrebbe liberata dalla fatica del cammino, chiede al suo amico di farla scendere perché la bestia «ha troppo duro trotto», è cioè un po' selvatica. La scena è illuminante: gentiluomini e gentildonne di città si trovano in contado e, mentre controllano le loro proprietà, s'invitano a vicenda per trascorrere un po' di tempo in compagnia. Il loro sguardo è mobile, ma non si sofferma mai sulle opere della campagna, sulle bellezze della natura. Sembra di vedere un portolano, una delle carte nautiche di quel tempo, dov'erano solo segnati i porti, non le rotte, non le correnti, non la profondità del mare. Il passaggio da un posto a un altro conta solo perché mette in contatto i due punti: non vi è alcuna forma di attraversamento del territorio. Se Anne Cauquelin ha visto giusto nel collegare la nascita del paesaggio nel mondo antico col verso oraziano che

rivendica la necessità di «Metiri se quemque suo modulo ac pede» (“ognuno si misura secondo la propria unità di misura”), allora la novella boccacciana mostra un’epoca in cui quel che conta è il giardino, lo spazio coltivato e ordinato dalla ragione (ma sono gli altri a lavorare) fatto a immagine del giardino terrestre, della dimora originaria.

Lo sguardo misura solo se stesso, e il cosiddetto “paesaggio naturale” si rivela quel che è, un «artifice labourieux», un «projet», un «tableau» sul quale disegniamo utilizzando le forme e i colori presi in prestito dal nostro arsenale culturale (Cauquelin 2000, pp. 55 e 17). In questa prospettiva è interessante osservare che recentemente è stato proposto di considerare Petrarca come l’inventore del *paysage littéraire*, con l’epistola sul Monte Ventoso egli avrebbe realizzato in letteratura quel che Ambrogio Lorenzetti stava realizzando nel Palazzo Pubblico di Siena con la rappresentazione degli *Effetti del buon governo* (Baridon 2006, p. 354). Se questo è vero, si conferma il carattere proiettivo, oltre che progettuale, del paesaggio: nel mondo occidentale il paesaggio naturale è una costruzione culturale, che in quanto tale risponde alla situazione attuale dei rapporti di potere. Nella Toscana del Trecento ciò significa innanzitutto che la natura, e in particolare il territorio non urbano, è sotto il controllo amministrativo della città, che mira a ridurre le autonomie feudali e i diritti consuetudinari. Pertanto, se lo spazio naturale accede alle opere letterarie o figurative, ciò accade solo per mostrare gli “effetti” della città sulla campagna, oppure perché – come nel caso della Valle delle donne raffigurata da Boccaccio (*Dec. VI, Conclusione*) – esso trova il proprio significato in una serie rigida e gerarchizzata di luoghi culturalmente significativi (il giardino, il *locus amoenus*, etc.).

Allo stesso modo si spiega il grande successo internazionale di un luogo tutto letterario che tuttavia non

mancherà di ispirare progetti architettonici e imponenti scenografie festive: l'Arcadia. Alludendo alla mitica età dell'oro in cui, all'inverso di quel che si crederebbe, l'oro non aveva corso, la terra non doveva essere lavorata, gli uomini si dedicavano alla pastorizia e tra loro non nascevano guerre, il capolavoro di Jacopo Sannazaro (1504) non solo fu letto e tradotto in tutta Europa, ma divenne il capostipite di un'ampia famiglia testuale, dalle egloghe di Garcilaso de la Vega, la *Diana* di Montemayor e le odi di Ronsard all'*Arcadia* di Philip Sidney, alle opere del *grand siècle* francese, al disperato invito di Sancio Panza che vuole indurre il suo povero padrone a continuare l'erranza, semmai nelle vesti di pastore. È proprio qui il profondo significato dell'utopia arcadica: il travestimento. I cortigiani di Antico regime riconobbero in quelle coordinate letterarie la possibilità di un gioco del riconoscimento reciproco, all'ombra del signore, rovesciando i conflitti della vita quotidiana. A questo scopo l'ambientazione pastorale, col conseguente *décor* di fonti e boschi arricchito dal coro delle piccole divinità, offriva il vantaggio di ricoprire le quinte urbane col drappo sottile della scenografia silvestre. La città e la corte si trasfiguravano nel mondo malinconico dei pastori erranti e cantanti, accompagnati dal suono dell'umile zampogna.

Occorre dire che il mito superò i limiti cronologici dell'*Ancien Régime*, come dimostra il fatto che nel 1805 William Roscoe poté affermare nel suo libro sulla *Vita e il pontificato di Leone X* che l'*Arcadia* di Sannazaro era ancora al suo tempo celebrata «per purezza di stile ed eleganza di espressione»: osservazione interessante tanto più per il fatto che Roscoe non era un cortigiano o un aristocratico che guardava nostalgico all'epoca aurea della nobiltà, ma un borghese di Liverpool, attento agli affari del commercio quanto appassionato cultore del Rinascimento italiano (cfr. Quondam 2006).

Se questo mito potette trasferirsi dalle aristocrazie europee di Antico regime alla classe che emerse vittoriosa dalle Rivoluzioni industriale e francese fu anche perché esso aveva trovato un'efficace traduzione pittorica nelle opere di Claude Lorraine e di Nicole Poussin. È l'idea del paesaggio veicolata dalla dimensione arcadica che interessa gli aristocratici dei secoli XVI, XVII e XVIII, e che appassionerà di nuovo i borghesi del secolo XIX. Si tratta di un paesaggio dove la natura obbedisce al destino umano: «su di uno sfondo di alberi e di corsi d'acqua artificiali gli uomini appaiono in gruppi, in pose espressive, mentre si confrontano intorno a un'importante decisione morale»: è in questa «finzione teatrale» che si fissa l'«immagine dell'uomo-nella-natura» quale vollero elaborarla le classi nobiliari europee tra Sei e Settecento; e in questo stesso scenario la borghesia si ritroverà più volte a contemplare la propria infanzia e il proprio mito propulsivo.⁸ Il *paesaggio ideale*, cioè idealizzato, troverà posto ancora in pieno Ottocento in alcuni dei romanzi di Dickens, per esempio, prima di tradursi nel nuovo motivo dei grandi spazi statunitensi. Un paesaggio ideale che offriva un supporto iconografico alle grandi trasformazioni cui il territorio naturale era nel frattempo sottoposto dalle innovazioni tecnologiche: prima la canalizzazione delle acque, poi la navigazione a vapore, infine la cicatrice delle strade ferrate.

Il paradigma della proiezione sul territorio di una serie di significati già elaborati in precedenza trova dunque un ulteriore esempio nell'utopia arcadica, confermando il ragionamento sin qui proposto secondo cui il paesaggio va considerato come una costruzione culturale. E la conferma è tanto più importante per il fatto che

⁸ Rossholm Lagerlöf 1990, p. 95. Cfr. anche il seminale Turner 1966. Sul "preconcetto" pittorico che agisce nella nostra concezione del paesaggio, cfr. il fondamentale Turri 1974, pp. 84, 87-90.

in questo caso è superata la dialettica tra sguardo fisso e sguardo in movimento per una immissione diretta addirittura *dentro* il paesaggio. Dall'esterno o dall'interno, da fermo o in movimento, lo spazio resta un grande collettore di motivi e moduli culturali. Così anche nel caso di Arcadia, il cui profondo spessore semiotico è rivelabile con grande chiarezza. Arcadia è più precisamente quello che la semiologia sovietica definì un "metamodello": essa è infatti un prodotto culturale che "modellizza", ossia descrive il funzionamento di una data cultura, in questo caso della cultura di Ancien Régime, di cui ripropone l'organizzazione in caste, i rituali della convivenza, i sistemi di accesso, le forme di controllo degli spazi condivisi. Come in Accademia o a Corte, così anche nei boschi gli esseri umani conversano realizzando il necessario scambio simbolico che è alla base di ogni patto societario. Lo sguardo non è rivolto alla natura, se non per individuarvi un determinato *set* (anche in senso cinematografico) di piante, di fonti, di animali. Lo sguardo è rivolto all'altro essere umano, e di riflesso a se stessi, in obbedienza al precetto del reciproco riconoscimento.

Gérard Genette ha ricordato anni fa come i linguisti abbiano dimostrato che il vocabolario spaziale è abitualmente applicato a ogni tipo di campo e che, per esempio, «quasi tutte le preposizioni, prima di essere trasposte all'universo temporale e morale, hanno designato dei rapporti spaziali» (1966, p. 97). Si potrebbe parlare di una sorta di co-estensione potenziale tra spazio e linguaggio, come dimostra il caso della descrizione realistica, il cui obiettivo, è stato osservato, mira a esaurire il vocabolario piuttosto che a raffigurare l'eventuale referente (cfr. Hamon 1977). Ebbene, il peculiare ruolo che il vocabolario dello spazio assume nel campo delle risorse linguistiche ha effetti profondi nell'elaborazione concettuale e nell'organizzazione semiotica di una cultura. Lakoff e Johnson (1980) hanno

mostrato per esempio che la metafora spaziale coordina la vita quotidiana, non soltanto consentendoci il movimento effettivo, ma inducendo in noi concetti, opinioni e anche giudizi, mentre dal canto suo Jury Lotman (1985, 1993; Lotman e Uspenskij 1975) ha lungamente lavorato intorno alle coppie minime del significato, mostrando come le culture più diverse abbiano organizzato i loro modelli di inclusione e di esclusione (sociale ma anche conoscitiva) a partire da moduli spaziali. Ecco che allora la letteratura mostra la sua stretta connessione con le logiche dello spazio, sia in quanto documento di una determinata situazione culturale, perché rappresenta la «percezione condivisa di una organizzazione spaziale», sia in quanto forma d'arte, perché mette a punto attraverso le proprie procedure formali le logiche della conoscenza. «Scrivere», possiamo allora ben dire, «è un modo di organizzare lo spazio»: sia nel senso che sin dall'origine le tecniche della scrittura hanno reso necessario un ripensamento delle coordinate spaziali sia nel senso che la scrittura dà luogo a imponenti processi di simbolizzazione dello spazio esterno (Bagnoli 2003, pp. 41-51). Non si dice niente di particolare se si ricorda che il sistema viario dell'Impero romano fu tra le altre cose un grande sistema di scrittura attraverso il quale venne trasmesso il diritto (lo *ius*: cfr. Frasca 2005). La letteratura può dunque essere considerata una *topographia*: una forma di scrittura dello spazio (cfr. Iacoli 2008).

Con le innovazioni tecnologiche a cavallo tra fine Settecento e inizio Ottocento si pongono delle nuove esigenze per soddisfare la «percezione condivisa» degli spazi. E tutte le questioni che abbiamo individuato fin qui si ripropongono: guardare da dentro o da fuori, da fermi o in movimento? Guardare dal punto di vista della città o adottare l'osservatorio della campagna? Si potrebbe con ogni probabilità ricavare da queste domande l'intera storia del grande romanzo ottocentesco,

per esempio pensando al ruolo assunto dalla campagna come punto di arrivo dei miti urbani (*Il rosso e il nero* di Stendhal o *Madame Bovary* di Flaubert), anche come centro nel quale si nutrono le pulsioni poi rilanciate nella città (*Le illusioni perdute* di Balzac); o si potrebbero passare in rassegna le grandi tassonomie metropolitane allestite da Balzac e da Dickens; o ancora si potrebbe osservare la costruzione ideologica del mondo della campagna come mondo dell'onestà e della purezza (della razza, della lingua), spesso convertito nel mito reazionario che individua il proprio modello nel centro contadino del passato (si pensi al *Comune rustico* di Giosuè Carducci: cfr. il bel lavoro di Thiesse 1999).

Una tale simbolizzazione degli spazi non potrebbe però andar disgiunta da una lettura dialettica che vi riconoscesse i vettori, che cioè individuasse le linee di forza che vengono tracciandosi su quegli spazi. Il valore e la direzione di tali vettori dipendono direttamente dal punto di vista che vi è adottato: a seconda che lo sguardo sia interno o esterno, che sia fisso o mobile, ecco che quei preziosi indizi subiscono variazioni importanti.

Facciamo due esempi di metà Ottocento. Due esempi celeberrimi. Partiamo da uno dei sonetti dei *Fleurs du mal* (1857) di Charles Baudelaire, *À une passante*. Vi viene descritto il fugace incontro dell'io lirico con una donna che passeggia lungo una strada di Parigi. Nel caotico traffico urbano di una strada «assourdissante» appare all'improvviso una sontuosa donna nerovestita; a questa vista *io* resta «crispé comme un extravagant», contratto come un matto: nei pochi secondi che i due si incrociano, egli guarda la dama negli occhi cercandovi «la douceur qui fascine et le plaisir qui tue», e insomma vi vagheggia quel consenso che significherebbe un'esplosiva avventura erotica: e infatti l'incrocio di sguardi produce un *éclat*, uno scoppio, uno schianto, poi nulla più; la donna, «fugitive beauté», passa oltre, e al soggetto lirico non resta che una dichiarazione

d'amore tardiva e allucinata. La dinamica è chiara: io, e il lettore con lui, è immerso dentro il paesaggio urbano, che attraversa camminando. Se adottiamo le coppie dialettiche che abbiamo elaborate nella prima parte di questo lavoro, riconosciamo che questa scena è prodotta da uno sguardo interno e in movimento, e che pertanto il soggetto portatore dello sguardo è immerso nel paesaggio che ci viene presentato. Questo paesaggio è a sua volta definito e insieme indeterminato: siamo in una città, ma non vediamo edifici, né vi sono altri punti di riferimento. L'ambiente ha invece una connotazione acustica: è assordante. Il soggetto è immerso dentro questo caos sonoro privo di coordinate; egli prosegue perché non gli si presentano alternative; obbligato com'è al movimento orizzontale rettilineo, l'incontro fugace con la donna assume il carattere dello *choc*, dello scontro traumatico. Il soggetto, in altri termini, non è più protetto dallo schermo della finestra, non gode più del privilegio della visione dall'alto. E non solo: egli non può più restare indifferente a ciò che incontra, a quanto gli si frappone innanzi mentre si sposta da un luogo all'altro.

L'altro esempio è un racconto pressoché contemporaneo, *The Man of the Crowd* (1840) di Edgar Allan Poe, autore adorato da Baudelaire, che peraltro contribuì a farlo conoscere in Europa. Il racconto è ambientato a Londra ed è narrato in prima persona. È sera, e il narratore, in convalescenza dopo una lunga malattia, si trova in un caffè, seduto al tavolino riparato da una vetrata che lo separa dall'affollata via all'esterno. All'improvviso passa un uomo la cui particolare espressione del viso, al contempo stravagante e ripugnante, ha un tale effetto sul narratore da costringerlo a lasciare il suo posto. Lanciatosi per strada, il narratore comincia a inseguire quello strano individuo, che cammina frenetico senza darsi sosta. La notte scende sempre più cupa, ma l'uomo continua ad attraversare la città cam-

biando direzione senza che nei suoi movimenti si possa riconoscere alcuna intenzione precisa se non quella di trovarsi sempre in una strada trafficata. Dopo ore e ore di cammino il narratore comprende finalmente la natura del misterioso passante: egli non può mai arrestarsi perché ha bisogno di essere sempre immerso nel flusso urbano; impossibilitato a distinguersi dalla città, egli è, come recita il titolo del racconto, *l'uomo della folla*, colui che si confonde con l'entità collettiva e anonima della nuova metropoli. Anche nel caso di Poe, come in quello del poeta francese, abbiamo a che fare con uno sguardo immerso nel paesaggio e in movimento. Anzi il racconto inglese rende chiaramente dinamiche le nostre due coppie: alla situazione iniziale, in cui il soggetto è fermo ed esterno rispetto alla scena (che osserva da una "finestra"), segue lo sviluppo narrativo, in cui il soggetto, all'inseguimento della *storia* che ha visto raffigurata dietro il vetro, si immerge a sua volta dentro il paesaggio costringendosi ad abbandonare la postazione privilegiata che aveva in origine.

Questi due formidabili testi ottocenteschi hanno davvero un carattere fondativo: essi presentano la nascita della città moderna, basata sullo spostamento e sui flussi, incentrata sulla massa umana e sull'anonimato. Di conseguenza lo sguardo perde tutti i suoi privilegi, trovandosi coinvolto dentro lo spostamento che gli scorre innanzi. Come ho già accennato per il sonetto francese, anche nel racconto manca ogni descrizione dell'ambiente in cui le scene si svolgono: Baudelaire si limita a dire che la strada è assordante (noi immaginiamo un *boulevard* di Parigi), Poe a introdurre il suo racconto spiegando che Londra è la più grande città del mondo e che la sua popolazione è enorme. Nulla più. Per quanto riguarda lo spazio esterno non vi è indicazione topografica, manca ogni accenno urbanistico o architettonico: sappiamo solo che c'è rumore e che le strade sono illuminate anche di notte. Con ogni eviden-

za è iniziata una nuova stagione dello sguardo dentro un nuovo mondo per il quale non vale più la vecchia organizzazione spaziale. Siamo ormai nella stagione in cui, come avrebbe detto Karl Marx, «everything melts into the air», tutto si scioglie nell'aria, tutto è in continua trasformazione (cfr. Berman 1982).

La trasformazione continua della realtà è un'esperienza concreta di quei decenni. Basti pensare al motore a vapore, col passaggio di stato del carbone in un gas la cui costrizione dentro percorsi obbligatori realizza una pressione tale da spostare pesantissimi convogli di ghisa e legno. Ma una tale trasformazione corre evidentemente verso la sua fine, l'esaurimento, in virtù di quella banale legge della fisica che vuole che l'energia dissipata in calore non possa più essere recuperata. Questa legge, individuata nel 1865 da Clausius dopo alcuni decenni di fervida sperimentazione nell'ambito dei fenomeni di conversione e la conservazione dell'energia, sarebbe divenuta la base del grande paradigma delle scienze biologiche, incentrate non più sul modello galileiano-newtoniano di un sistema statico e assoluto, ma su di un modello caratterizzato dal *divenire*, dal movimento e dalla dissipazione. Questa legge formulava il principio dell'*entropia*, che stabilisce la perdita progressiva di energia in un sistema e la conseguente proporzionalità diretta tra perdita di energia e irrigidimento della struttura. Questo principio predica anche il rapporto necessario tra un ente e il mezzo nel quale esso si trova: rapporto che viene concepito come un flusso e la cui formula matematica è $d_e S$, che «descrive il “flusso” di entropia tra mezzo e sistema, l'insieme delle trasformazioni del sistema determinate dagli scambi con il mezzo, che possono essere annullate da un'inversione di questi scambi». Tali scambi provocano poi delle «altre trasformazioni all'interno del sistema», il cui carattere specifico è quello della *irreversibilità* (Prigogine e Stengers 1979, p. 125). Il modello che si costruisce a partire dai fenomeni della

trasformazione e del contatto tra i sistemi, pur restando all'interno della tradizione matematica della fisica moderna (sono confermate la categoria del discreto e la pratica dell'accertamento quantitativo dei fenomeni: la loro misurabilità), vi introduce nuove immagini e nuovi concetti: il flusso, il campo, il dialogo tra livelli differenti. Ancora pochi decenni e nel 1905 Albert Einstein avrebbe proposto con la cosiddetta relatività ristretta il principio secondo cui ogni sistema ha un tempo locale associato a ogni singolo osservatore.

Spazio e tempo mutano dunque in maniera radicale a partire dalla metà del s. XIX. Le distanze si fanno più corte, i territori cominciano a uniformarsi. Le tradizionali differenze temporali scompaiono, le coordinate naturali del giorno e della notte vengono abolite. Era un fenomeno iniziato lentamente due secoli prima, ma nel giro di pochi anni il vapore, la strada ferrata, l'introduzione dell'ora legale e la sincronizzazione degli orari nazionali, la diffusione del telegrafo, la proiezione delle coordinate astratte delle meridiane e dei paralleli sui territori colonizzati sono tutti fenomeni che concorrono a stravolgere l'orizzonte culturale valido fino a quell'epoca. E nel contempo producono una trasformazione radicale dell'organizzazione percettiva. Si pensi all'ultima e più sintomatica delle innovazioni tecnologiche: il telefono, capace di realizzare un'esperienza-limite per il sensorio umano come l'ubiquità (ne parlò per primo il poeta Paul Valéry seguito poco dopo da Marcel Proust), giacché spezza l'unità percettiva umana abituale tra i sistemi della vista e del tatto, radicati in un certo luogo, e il sistema dell'udito, radicato in un altro luogo. Spezzata la percezione, il corpo umano è smembrato a sua volta, e comincia a vivere le sue prime *out-of-the-body experiences*.⁹

⁹ Per una disanima puntuale delle trasformazioni dei concetti di spazio e tempo tra Otto e Novecento, cfr. Kern 1983

Ma c'è dell'altro. Introducendo il concetto di entropia ho infatti accennato a un aspetto specifico di alcuni fenomeni naturali che non erano stati ancora valorizzati nel campo della fisica. Il mondo newtoniano (perfezionamento di quello galileiano) era basato su categorie assolute, quelle che secondo Immanuel Kant forniscono i dati primari alla ragione umana. L'assoluto implicava anche la reversibilità dei fenomeni fisici. Il nuovo mondo dell'entropia, della potenza del fuoco e della sua trasformazione in vapore presenta invece il carattere irreversibile dei processi naturali. Il nuovo mondo è caratterizzato da due aspetti: la velocità e la dissipazione. Il che vuol dire che il nuovo mondo è incentrato sul concetto di energia.

Possiamo così tornare al nostro problema: lo sguardo e il ruolo dello spazio nella letteratura. Se tutto accelera correndo verso la sua scomparsa, se tutto, abbiamo visto, si scioglie nell'aria, ciò vuol dire che anche l'occhio che osserva lo spazio circostante comincia a mutare. Perché muta lo spazio; ma anche perché è diverso il modo di attraversarlo. Così, mentre Le città diventano più ampie, le strade si allargano in *boulevards* percorsi non più solo dai *fiacres* ma anche dagli omnibus e dai primi tram; allo stesso modo, la "rettificazione" delle campagne non è dovuta soltanto alla canalizzazione irrigua moderna, ma anche al distendersi delle direttrici rettilinee della ferrovia, su cui si spostano a velocità mai prima provate centinaia di viaggiatori. La contrazione degli spazi corre parallela alla contrazione dei tempi, modificando in maniera sensibile le abitudini culturali.

(interessante anche Kern 2004); cfr. inoltre Frasca 1996 per un'ulteriore analisi degli aspetti culturali dei fenomeni di trasformazione percettiva nel secondo Novecento.

Quando ci si prova a osservare questi fenomeni dalla prospettiva dell'antropologia culturale, e semmai secondo la prospettiva archeologica proposta da Michel Foucault, ci si rende conto che gli sventramenti urbani e l'apertura di grandi viali non sono solo direttamente proporzionali alla «mitragliabilità della folla» (come osservò Vittorio Imbriani), non sono cioè soltanto misure coerenti con i principî delle società del controllo – gli stessi cui si deve l'invenzione in questi decenni di quegli «anormali» (il “degenerato”, il “perverso”, l’“adolescente”, il “folle”) di cui ha parlato Foucault (1974). Sventramenti, illuminazione elettrica pubblica e *grands boulevards* sono parte integrante di una mutazione antropologica che progressivamente indurrà l'essere umano a potenziare i suoi prolungamenti tecnologici, quelle protesi che già Italo Svevo considerava la specifica declinazione umana della evoluzione naturale.

Proprio questa grande metafora biologica, che il successo del pensiero di Charles Darwin fece ben presto applicare ai più diversi campi dell'attività umana, illustra che alla fine del secolo diciannovesimo il corpo e le sue funzioni sono diventate il grande centro della riflessione e dell'arte europea. In particolare è l'occhio che, rimasto statico per più di tre secoli, viene all'improvviso sollecitato dalle più diverse stimolazioni. Sradicato dalla pagina tipografica, dal grande *tableau* che eliminava quel che eccedeva i margini del quadro, lo sguardo dell'uomo europeo si trova adesso inserito in un medio ambientale del tutto diverso, dove le striature, le strisce, le macchie alla periferia della retina assumono un ruolo sin qui inconcepibile.

L'ambito nel quale questa trasformazione è forse più immediatamente chiara è quello della ricerca sulla rappresentazione del movimento, caratterizzato dalla lotta tra la tradizione figurativa incentrata sulla stasi e il nuovo – alla lettera sfuggente – oggetto della

rappresentazione. Ed è emblematico che Muybridge sarebbe riuscito a *far vedere* le fasi del movimento animale proprio stabilendo una sorta di compromesso tra prospettiva fissa e mobilità dell'oggetto adattando un apparecchio fotografico (dispositivo per la realizzazione di immagini statiche) sopra il tamburo di un fucile a ripetizione (dispositivo collegato alla mobilità di colui che imbraccia l'arma). Con questi esperimenti si inaugurava la logistica della percezione e si stringeva quel rapporto tra il movimento e la sua "fissazione su pellicola" che avrebbe poi caratterizzato – lo ha mostrato Paul Virilio (1991) – la profonda parentela tra i processi cinematografici e la guerra moderna, accomunati dal sistema di individuazione dell'obiettivo in movimento, dal puntamento e dalla conseguente sincronizzazione tra sguardo e azionamento del grilletto.

Pochi anni dopo che Jules Janin aveva associato le invenzioni del «vapore» e del «dagherrotipo», nello stesso periodo in cui Verlaine e Gautier stabilivano il parallelo tra il treno e il telegrafo, la narrazione naturalista provava a mettere a punto il dispositivo retorico classico della descrizione per realizzare un equivalente letterario di questa nuovo ruolo assunto dalla velocità. Se Balzac metteva ancora il cavalletto di fronte alla scena e la rappresentava come un quadro statico, la tecnica individuata da Émile Zola, giusta il precetto della impersonalità, consiste invece nella delega dello sguardo a un personaggio: il passaggio da un'istanza esterna a una interna alla storia narrata comporta, è stato osservato, il passaggio dal *sapere* (quello del narratore esterno) al *poter-vedere*, dunque da una dimensione tutta mentale-concettuale a una dimensione percettiva, corporea (o meglio: alla trascrizione linguistica di questa dimensione; cfr. Hamon 1977, p. 57).¹⁰ Proprio la rea-

¹⁰ Cfr. i lavori di Pierluigi Pellini (da ultimo Pellini 2004).

lizzazione di questa procedura di controllo sull'oggetto sfuggente della modernità mostra quanto l'attività di Zola sia ancora interna al paradigma dello sguardo che abbiamo individuato nella prima metà di queste pagine. Anch'egli obbedisce infatti alla credenza principale del «modello albertiano della prospettiva»: la presenza di «uno schermo di vetro» tra l'osservatore e la realtà. Lo ha recentemente mostrato Federico Bertoni, recuperando una lettera in cui lo scrittore francese dichiara che l'«opera d'arte è come una finestra aperta sulla creazione. C'è, inserito nel vano della finestra, una sorta di Schermo trasparente, attraverso il quale si percepiscono gli oggetti più o meno deformati».¹¹

Zola e gli scrittori della sua generazione si mostrano tuttavia ben consapevoli delle caratteristiche della loro realtà storica, sia dal punto di vista tematico, in quanto descrivono l'impatto della tecnologia su uomini e cose (per esempio nei cosiddetti *paysages au charbon*), sia dal punto di vista dell'immaginario, in quanto restituiscono le imponenti trasformazioni antropologiche che stavano avvenendo a quell'epoca. E tra i primi effetti di questo nuovo primato della velocità e del percorso rettilineo ci sarà la convinzione che la letteratura debba rispondere con la medesima velocità (da qua viene la «scrittura a vapore», capace di stare al ritmo delle «rotative» tipografiche; da qua viene anche l'idea dello stile «telegrafico»), che essa debba quindi corrispondere al binomio velocità-livellamento che domina il mondo contemporaneo, che essa, insomma, debba esaltare la linearità narrativa: quella linea irreperibile in natura – dirà tra i tanti Péladan nel 1894 – con la quale l'«intelligence humaine traduit le monde sensible» (cfr. Hamon 2001).

¹¹ La lettera, del 1864, è citata in Bertoni 2007, p. 94.

Non passa molto tempo, comunque, che le principali caratteristiche del viaggio ferroviario arrivano a influenzare la scrittura letteraria anche dal punto di vista formale (Ceserani 2002). Del resto la stessa natura dello spostamento in treno non poteva non costringere a una riorganizzazione concettuale (Schivelbush 1980). Basti pensare al fatto che la percezione in velocità, unita alla posizione statica dell'osservatore-viaggiatore, costringe lo sguardo umano a un'organizzazione che, mentre sembra riprendere il vecchio paradigma prospettico, in realtà lo stravolge. L'esperienza percettiva ferroviaria è infatti organizzata su un dispositivo che appartiene per eccellenza alla tradizione albertiana: la finestra della vettura, dalla quale il viaggiatore si affaccia sul territorio che attraversa. Rispetto a quel modello, lo spettatore in movimento non può abbracciare interamente il paesaggio, il quale al contrario fugge via dai suoi occhi. A colui che guarda, nonostante stia fermo davanti al «quadro fisso» del finestrino, viene così resa impossibile la dislocazione strutturata e gerarchizzata dello spazio. Egli deve «subir le déroulement orienté et irréversible» del treno (Hamon 2001, p. 370; cfr. Serres 1975): ma parlare di uno «scorrimento orientato e irreversibile» significa tornare dentro l'ambito concettuale del nuovo modello scientifico prodotto dallo sviluppo della termodinamica nel s. XIX (a sua volta dovuto alla tecnologia del vapore) e incentrato proprio sulla irreversibilità dei fenomeni.

A queste novità percettive e concettuali, a questa nuova organizzazione dei dati di realtà corrisponde in letteratura una riorganizzazione delle strutture formali, con il rinnovato interesse per gli spazi e le loro descrizioni, e soprattutto per le condizioni della visione e della visibilità. Del resto, tra i numerosi esperimenti che in questi decenni ottocenteschi si misurano con la rappresentazione del movimento e che sono all'origine dell'arte cinematografica non c'è solo il fucile ottico di

Muybridge, ma anche la cronofotografia di Étienne-Jules Maray, cioè quel tentativo di raffigurare l'energia in movimento che si traduce in una «formula del movimento dissociata da ogni rappresentazione del corpo» (Didi-Huberman 2002, p. 114). Beninteso, a un tale livello di formalismo e di astrazione la letteratura giungerà solo lentamente e comunque dopo la frattura – anche epistemica – realizzata dalle avanguardie. Eppure non si può non pensare che quel romanzetto in cui James Joyce avrebbe visto il precursore del suo monologo interiore, *Les lauriers sont coupés* (1888) di Édouard Dujardins, non avrebbe mai potuto essere scritto in un'epoca che non fosse marcata dallo spostamento meccanico in velocità e dalla pubblica illuminazione artificiale. La scelta di focalizzare un racconto dentro la mente di un individuo corrisponde infatti a quella formula che dissocia il movimento e la rappresentazione del corpo: non vediamo più il soggetto dall'esterno, non vi è più una descrizione che lo renda afferrabile e comprensibile; ciò cui assistiamo è il suo puro movimento, le associazioni delle sue idee, il procedere ondivago e fluttuante delle sue emozioni.¹² Al contempo non siamo neppure più dentro il modello dell'umorismo, dove il movimento era compatibile con una soggettività fluttuante, ma ben centrata, al limite dell'autarchia e comunque preponderante (almeno finché Svevo non introdurrà il suo pimento psicoanalitico: e allora del soggetto non si darà altro che l'oscillazione luminescente della sua scrittura).¹³

Torniamo così a quell'idea di flusso, di insieme «delle trasformazioni del sistema determinate dagli scambi con il mezzo» che abbiamo visto svilupparsi a

¹² Per la multifocalità consentita dall'uso letterario dello spazio, cfr. Westphal 2007.

¹³ Per la tradizione umoristica cfr. gli studi raccolti in Mazzacurati 2006.

partire dall'entropia e in generale dal nuovo incrocio tra le discipline scientifiche della fisica e della biologia. E torniamo al concetto di *campo*, cioè a quella realtà spazio-temporale in cui soggetto e sistema interagiscono, così che al variare del secondo corrisponde la trasformazione del primo, e viceversa. Siamo oramai al di fuori di ogni primato della vista come sistema di dominio sul mondo esterno e come dispositivo di costituzione della soggettività: il soggetto e il mondo variano in consonanza, disponendosi nel medesimo *flusso*.

Questa trasformazione, davvero epocale, non presenta solo gli aspetti positivi derivati dalla liberazione dalla fissità e dalla compromissione con la cangiante superficie fenomenica: non vi è solo “alleggerimento” o “debolezza”, per riprendere una categoria filosofica troppo fortunata negli anni Ottanta del Novecento. La vibrazione consonante implica anche la difficoltà, se non la impossibilità di fissare in qualche luogo il soggetto; e comporta in ogni caso la necessità di riquadrare il sensorio umano e le convenzioni rappresentative.

Cade utile a questo proposito ricordare il nocciolo teorico della ricerca di un grande storico dell'arte come Ernst Gombrich. In opposizione alla teoria della Gestalt – la quale propone che i dispositivi cognitivi rispondano a strutture fisse, già presenti nella mente, che gli esseri umani riconoscono negli enti della realtà e che pertanto orientano le loro riproduzioni estetiche –, lo studioso austriaco trapiantato in Inghilterra ha sostenuto la posizione del convenzionalismo, insistendo, pur senza disconoscerne il fondamento fisico, sulla natura storica e culturale dell'organizzazione delle nostre percezioni e della conseguente rappresentazione delle coordinate spaziali. Discutendo dei *Criteri di verità*, Ernst Gombrich (1982, e già 1960) ha così spiegato che «la visione periferica è estremamente lacunosa nella percezione di forme e colori, ma molto sensibile al movimento. Ci accorgiamo subito di qualunque spostamento tra le forme

confuse al di fuori della zona foveale, e siamo sempre pronti a mettere a fuoco l'elemento inatteso». L'attenzione di Gombrich alla dimensione dinamica ci aiuta a comprendere in che cosa sia consistito il passaggio, che stiamo inseguendo in queste pagine, dal paradigma prospettico al nuovo paradigma ottico. Rispetto alla costruzione dell'immagine per via geometrica a partire dal presupposto astratto della visione monoculare, le innovazioni tecnologiche della modernità, responsabili di una radicale riconfigurazione delle strutture spazio-temporali, hanno condotto le arti a produrre e proporre forme differenti di rappresentazione del tempo e dello spazio. Il modello statico ed esterno è venuto meno; a esso si è sostituito un sistema costruito sulla dinamicità e la co-appartenenza.

Si potrebbe così osservare che gran parte della letteratura cosiddetta modernista, i cui grandi campioni restano Joyce e Proust, si è indirizzata lungo questo passaggio – per dirlo in una battuta – dallo spazio geometrico al campo elettro-magnetico: lezione magistrale che ha lungamente risuonato nelle estetiche occidentali e il cui impatto fu tanto più forte perché potenziato dalla accelerazione della Prima Guerra Mondiale.

Questo complesso sistema di trasformazioni, innovazioni, recuperi e adattamenti che prende avvio all'incirca dalla metà del s. XIX trova negli anni a cavallo tra vecchio e nuovo secolo, al tempo della cosiddetta *belle époque*, il suo apice provvisorio. Le innovazioni tecnologiche sono aumentate e sono diventate ancora più impressionanti: è nata la bicicletta, con la sua libertà di movimento individuale (e con la sua influenza sull'emancipazione femminile), sono iniziati i primi voli aerei che introducono nello sguardo la nuova vettorialità alto/basso, sta cominciando a diffondersi l'automobile. Prima di diventare quella "moglie meccanica" (McLuhan 1951) così influente nei gusti e nella vita quotidiana nella seconda metà del Novecento, l'auto-

mobile è alle sue origini un mezzo sofisticato, legato al mondo delle élite europee. Essa rappresenta pertanto il contrario della uniformità (la produzione in serie introdotta al tempo della fabbricazione della Ford T e della utilità (l'*utilitaria* dei successivi decenni), assurgendo a simbolo di autonomia, di libertà di spostamento (non esistono ancora strade carrozzabili), di piena visibilità, giacché, rispetto al treno, l'automobile consente non solo la visione laterale (dal finestrino) ma anche quella frontale (dal vetro anteriore).

Già solo questi brevi accenni mostrano quale sia stata la curva nella storia della visione automobilistica del paesaggio: da un periodo ilare e sperimentale a un periodo costipato e uniforme. Una storia che giunge fino al nostro mondo contemporaneo. Ma prima di venire ai nostri decenni è utile soffermarci sul periodo eroico di questo mezzo di trasporto, cui ci introduce un brano delle *Giornate in automobile* di Marcel Proust.

Alla mia destra, alla mia sinistra, davanti a me, i cristalli dell'automobile, che tenevo chiusi, mettevano per così dire sotto vetro la bella giornata di settembre, che, anche all'aria aperta, si vedeva solo attraverso una specie di trasparenza. Appena ci scorgevano da lontano, sulla strada dove si tenevano curve, delle vecchie case sbilenche ci correvano incontro, leste, porgendoci alcune rose fresche o mostrandoci con orgoglio la giovane malvarosa che avevamo allevata e che già le sorpassava in altezza. Altre ci venivano incontro... (Proust 1979)

Proust, che nella sua memorabile *Recherche du temps perdu* lungamente si dilungherà sullo spettacolo offerto dal treno in movimento, e che parlerà degli spostamenti in automobile del protagonista insieme alla sua amata Albertine (o di questa insieme a Morel...), è tra i più complessi scrittori di viaggio dell'intera letteratura mondiale. Se il suo capolavoro è infatti per molti

versi un'opera sviluppata intorno al concetto stesso di movimento, lo spostamento, a piedi o con mezzo meccanico, vi assume un ruolo decisivo perché offre l'occasione per descrivere il sistema delle trasfigurazioni immaginative della realtà, o insomma per esibirne la natura fantasmatica. Il gioco delle apparenze, il movimento cui esse sono sottoposte dal cambiamento del punto di vista o anche dal mutare dell'atteggiamento psicologico del soggetto è rappresentato spesso dallo scrittore francese attraverso lo spostamento fisico, il viaggio. Nelle *Giornate in automobile* incontriamo però un altro aspetto, diremmo *belle époque*, che verrà completamente rifiuto nel più tardo capolavoro. Se proviamo infatti a mettere a confronto le poche righe citate con la straordinaria pagina in cui il Narratore racconta dei mutamenti della guancia di Albertine mano a mano che le si avvicina per baciarla, così che quel volto diventa uno schermo iridescente su cui è proiettato lo spettro del suo desiderio (si legge in *Les jeunes filles en fleur*), constatiamo che il panorama osservato dall'automobile è sottoposto al dominio del soggetto. Anche le immagini giocosamente surrealiste delle case che vengono incontro al viaggiatore non sono null'altro che la conversione letterale dell'inganno delle percezioni, le quali risultano però coordinate dal superiore controllo razionale. La stessa immagine di apertura determina lo sguardo del viaggiatore mostrandone l'aspetto dilettevole, nel senso nobile di "amatoriale". I «cristalli dell'automobile», nel mettere «sotto vetro la bella giornata di settembre», ne fanno l'oggetto prezioso in una teca: una conchiglia fossile, un invertebrato rimasto prigioniero nell'ambra.

Ripercorrendo la storia dei primi viaggi in automobile si potrebbe constatare con facilità che quello di Proust è un atteggiamento ampiamente diffuso. Sfogliando le pagine dell'italiano Carlo Placci (1908), per esempio, ci si accorge subito che l'automobile è

concepita come uno sport – con tutta l'ideologia del dominio che intorno a questo concetto, e a questa pratica, si raccoglie negli anni intorno alla Grande Guerra. Percorrere i territori col nuovo mezzo meccanico significa scoprirli, o riscoprirli, immergendovisi dentro come in precedenza non era possibile se non forse a chi si spostava a cavallo, ma con la qualità additiva di dominare con gli arti e con la ragione le forze della natura. Sono del resto questi gli stessi anni in cui si sviluppa il mito dell'aviatore, dell'uomo che riesce a sconfiggere le più inesorabili leggi della natura mettendo a rischio il suo corpo. Questa dimensione cenestesica, questo inserimento del soggetto nell'esperienza con tutti i sensi allertati viene ricondotta alla tradizionale posizione di dominio dall'esterno che abbiamo visto sin dai primi momenti di questa nostra ricostruzione. Fermo o in movimento, l'occhio dell'Occidente rimane a lungo fissato saldamente nella sua posizione esterna rispetto a ciò che contempla, anche quando, con l'irruzione dell'esperienza urbana moderna, col movimento astratto e velocissimo del capitale, colle trasformazioni indotte dalle nuove tecnologie, col cambiamento di paradigma scientifico e concettuale sembrerebbe oramai impossibile rivendicare ancora questo privilegio.

Sarà la Grande Guerra, e più precisamente il passaggio alla cosiddetta "guerra dei materiali", a produrre una profonda crisi nel sistema della rappresentazione letteraria. In effetti, è ineccepibile sostenere che i grandi scrittori occidentali hanno individuato la natura dei mutamenti tecnologici e sociali assai per tempo, e anzi che essi sono riusciti ad anticiparne gli effetti non solo nel campo immaginario (per esempio con le prime opere di fantascienza: Jules Verne e H.G. Wells tra tutti), ma anche nel campo dei rapporti cognitivi e delle soluzioni rappresentative (per fare un solo esempio la tecnica "pointilliste" del simbolismo o la scomposizione percettiva della narrativa tardo-ottocentesca, o le sfide

grammaticali del Futurismo italiano). E tuttavia non si può non ribadire che la grande offensiva formale del movimento modernista parte davvero solo con gli anni dieci del s. XX: gli anni in cui Joyce e Proust danno avvio ai loro capolavori, gli anni in cui Virginia Woolf inizia la sua riflessione sulla nuova letteratura, gli anni in cui Eliot lavora al suo *Waste Land*, gli anni nei quali Robert Musil ambienta il suo straordinario romanzo *L'uomo senza qualità*.

Eppure il rapporto con lo spazio è cambiato. la velocità ha mostrato il suo risvolto feroce nel *Blitzkrieg*, lo sguardo aereo è diventato l'appendice ottica del bombardamento dall'alto, quando lo sguardo dall'esterno è rimasto soltanto quello delle gerarchie militari che comandano le avanzate e gli assalti di trincea in trincea. Se pure è vero che negli anni della guerra e in quelli successivi ci sarà un classicismo risorgente, con la punta massima in Jean Cocteau, è altrettanto vero che gli scrittori più giovani, da Fitzgerald a Döblin, da Dos Passos a Carlo Emilio Gadda o Ferdinand Céline, metteranno al centro delle loro preoccupazioni formali proprio l'instabilità dei punti di vista e la problematicità dei rapporti tra soggetto e oggetto, spesso optando per soluzioni d'impianto espressionistico, caratterizzate dal contrasto tra prospettive divergenti, dall'accumulazione di materiali linguistici svariati, dalla frammentarietà della visione.

A questa si affiancherà un'altra soluzione, quella di confondersi col territorio, diventare tutt'uno con lo spazio circostante. Da una parte, certo, anche questa declinazione può essere ricondotta nella tradizione dell'*homo viator*, come nel caso dei versi delle *Soledades* (1903) di Antonio Machado: «Caminante, no hay camino | se hace camino el andar». Dall'altra, la confusione dello sguardo col territorio, sino al limite della consustanzialità tra soggetto e oggetto, rientra in quel concetto di *campo* su cui ci siamo soffermati in precedenza, e

giungerà fino alle grandi prove di Samuel Beckett e in Italia di Giorgio Manganelli. Prima di arrivare al grande Irlandese vale però la pena soffermarsi brevemente su due ipotesi di scorrimento sul territorio tracciate in due testi assai diversi tra di loro ma entrambi di altissimo livello letterario.

Siamo alla fine del Libro ottavo di *Uno, nessuno e centomila*. Vitangelo Moscarda, dopo l'incidente con Anna Rosa, è chiuso in un ospizio. Rari sono oramai i suoi spostamenti, nulle le sue conversazioni; siede, Vitangelo, per lo più sulla sua poltrona sotto una coperta di lana verde. Egli, che era stato ossessionato dal problema dei punti di vista, dei nomi e della identità, è oramai in pace:

Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di jeri; del nome d'oggi, domani. Se il nome è la cosa; se un nome è in noi il concetto d'ogni cosa posta fuori di noi; e senza nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non distinta e non definita; ebbene, questo che portai tra gli uomini ciascuno lo incida, epigrafe funeraria, sulla fronte di quella immagine con cui gli apparvi, e la lasci in pace e non ne parli più. Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Conviene ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. Quest'albero, respiro trèmulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo. (Pirandello 1926, pp. 188-89, cfr. Mazzacurati 1987)

Emerge qui con grande evidenza la scomparsa di quel privilegio ottico dello sguardo centrale che spazia sul mondo sistemando sul piedistallo del dominio il soggetto contemplante. Al contrario, il soggetto si fonde col paesaggio, si perde nell'istante della natura, esattamente come aveva predicato Friedrich Nietzsche.

Perdersi nell'oggetto significa consegnarsi all'attività, all'azione, significa concedersi al puro divenire sino a perdere ogni staticità. Gli "umori vagabondi" della letteratura umoristica, che avevano lungamente assicurato il primato ottico, diventano puro vagabondare, oscillazione perpetua, al pari di un sismografo.

All'incirca negli stessi anni, Franz Kafka, in *Desiderio di diventare un indiano*, aveva prefigurato una simile condizione di vertigine:

Ah, fossi un indiano, ecco qua, pronto, sul cavallo in corsa, obliquo nel vento, scosso da brevi sussulti sul suolo sussultante, fino a gettare gli sproni, che non ci sono, fino a buttare le redini, che non ci sono, fino a intravedere appena la prateria rasata che mi fugge davanti, senza più collo, né testa di cavallo.

«Un nudo verso-dove, e qui l'esserci di un sentire»: così Giovanni Maffei (1991) ha commentato questo brano, che convoca il lettore a riprendere quel moto, ad associarsi nella sparizione dentro il territorio, persa ogni connotazione umana e addirittura animale, ri(con)dotto a quel puro trasformarsi che è il sistema della natura.

Siamo giunti al limite stesso della letteratura come arte del racconto. Il primato dello sguardo, che nell'Ottocento abbiamo visto diventare primato della linea e della linearità, si trasforma qui in tutt'altra modalità espressiva, fino a lambire l'impossibilità della narrazione. Qui la letteratura si trova sullo stesso piano delle altre arti, la musica, la pittura, la stessa scultura, giacché anch'essa sembra mirare risolutamente alla scomparsa della figura e alla messa in esponente dell'attività, della processualità (il divenire) del gesto artistico. Lo ha osservato il filosofo francese Gilles Deleuze (1981) a proposito della pittura di Francis Bacon, dove il «colorismo esorcizza insieme la figura e il racconto, avvicinandosi infinitamente a un 'fatto' pittorico allo stato

puro, dove non vi è più nulla da raccontare». Ma questo “fatto” viene conseguito dopo che il pittore ha operato una rifunzionalizzazione della vista, limitandone la dimensione visiva e potenziando invece quell’aspetto che viene abitualmente definito “aptico”, cioè insieme visivo e tattile. Guardare e toccare insieme, vedere e far sì che l’accidente divenga «in se stesso durevole», grazie a una nuova configurazione dei sensi dovuta a sua volta a un principio di carattere ottico, giacché la «riunificazione» del tatto e della vista risiede nella sovrapposizione di forma e fondo, che vengono a trovarsi «sullo stesso piano della superficie» (Deleuze 1981, p. 189). Ecco, questo schiacciamento, la scomparsa della profondità di campo è una delle esperienze prodotte dai viaggi in treno e in automobile, prima sulle strade di campagna poi sulle strade carrozzabili e infine sulle autostrade – col progressivo stendersi del paesaggio lungo le direttrici del puro movimento. Il finestrino è infatti uno schermo tra soggetto e oggetto dal carattere del tutto nuovo, se è vero che sulla sua superficie s’incontrano la *vista* sul mondo esterno e la proiezione dello sguardo stesso. I due estremi della conoscenza vengono così ad aderire e anzi a sovrapporsi, a confondersi, e la soggettività diviene puro divenire: scorrimento.

È quanto leggiamo ancora nella folgorante conclusione de *L’immuable* (1953) di Samuel Beckett: «Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer». Anche qui non c’è più la rasserenevole assionometria delle mappe che la stagione del Naturalismo europeo aveva individuato come grande dispositivo moderno del controllo delle dimensioni e della regolamentazione dello spazio attraverso le coordinate dello sguardo. Siamo invece dentro la vita, dentro l’incerto luore del territorio. Qui viene scartata, «une fois pour toutes [...], toute idée de commencement et de fin», cioè di racconto, e così superato «le funeste penchant à l’expression» (Beckett 1953, p. 172).

Superare la funesta tendenza alla *espressione*, cioè abbandonare per sempre l'idea (moderna e romantica) della soggettività, della rappresentazione individuale attraverso le parole. Si tratta, dice invece la voce in-nominabile che governa l'ultimo capitolo del trittico beckettiano, di continuare, ma nel senso che «ça continue [...], c'est ça, à l'impersonnel, comme s'il était besoin d'aide pour continuer une chose qui ne peut s'arreter» (Beckett 1953, p. 196). Portando in primo piano questo *ça*, questo anonimo e impersonale "esserci", la letteratura presenta una nuova soluzione anche per la rappresentazione dello spazio. Abbandonata ogni dialettica dello sguardo – che è una forma di mediazione concettuale e dunque di controllo della realtà –, il linguaggio letterario si riorganizza nel tentativo di ripristinare le forme del contatto e restituire la dispersione e lo *choc* concettuale che il soggetto esperisce innanzi al progressivo svanire dei territori, al trascolorare del paesaggio nei riflessi che allestiscono lo scenario dentro cui pulsa il nostro transitare.

A questa soluzione, tutta superficiale – rizomatica, direbbe ancora Gilles Deleuze –, si accompagna in questi nostri decenni a cavallo di due secoli un altro modo di concepire il rapporto tra soggetto e spazio. Se la rappresentazione orizzontale è quella della trasformazione, dell'assenza di dimensione sostanziale nei fenomeni, e di conseguenza della fluttuazione della soggettività (se ne veda ancora in Italia l'applicazione nell'opera di Gianni Celati a partire dai primi anni Ottanta), l'altra costituisce invece la proposta di un approfondimento verticale dello sguardo, di una sorta di percezione stratigrafica dei territori. Si tratta nuovamente di un dispositivo ottico, la cui prima origine va riconosciuta con ogni probabilità nella grande riflessione barocca sull'inconsistenza della realtà: ma qui una tale meditazione non accelera verso la verità spirituale oltremondana, non si produce in un'ascesa vettoriale; al contrario essa mira a rendere

visibili altri strati al di sotto di ciò che si percepisce d'abitudine. Dalla prima sfoglia, quella di superficie, si passa alle articolazioni successive, i cui tratti baluginano appena sul volto delle cose quando le guardiamo con gli occhi di ogni giorno. Ne viene fuori una soluzione che si potrebbe dire allegorica, in un senso barocco davvero vicino alle pagine capitali di Walter Benjamin su quel «pietrificato paesaggio primevo» greve di un'irredimibile sofferenza, paesaggio di rovine che, come in una catastrofica carrellata cinematografica in avanti, si svolge sotto gli occhi allucinanti dell'angelo raffigurato da Paul Klee e commentato dallo stesso filosofo tedesco in *Angelus novus* (Benjamin 1928, p. 170 e Benjamin 1940).

Dietro il paesaggio, come s'intitola la raccolta poetica (1951) di Andrea Zanzotto, significa che qualcosa si nasconde sotto la superficie del visibile: non però, va ribadito, una più profonda verità, ma un'altra verità dello stesso tipo. La necessità avanzata da Zanzotto è di cogliere la natura della temporalità, che, nel suo passare, si deposita tra gli oggetti e i territorî, sfoglia dopo sfoglia. Ed è così che nel suo straordinario *Galateo in bosco* (1978), il poeta riesce a presentare insieme la descrizione delle montagne e dei boschi intorno alla nativa Pieve di Soligo, l'edizione anastatica di un poemetto arcadico-pastorale del s. XVII oramai dimenticato, il riferimento al celebre trattato che Giovanni Della Casa compose in quella stessa regione alla metà del Cinquecento, e l'affiorare da quella terra delle ossa di chi vi fu sepolto durante la straziante guerra del 1915-18.

Il territorio parla attraverso la sua stratigrafia, deposito geologico e archeologico dove le epoche si sovrappongono senza gerarchia. Abbandonate la prospettiva centrale e la narrazione lineare, l'occhio dell'Occidente aderisce, sfoglia dopo sfoglia, ai diversi strati del paesaggio che contempla, e vi riconosce la pluralità delle superfici: il loro sovrapporsi nella lancinante fòlgore dei tempi.

Parte I
Tre luoghi italiani

Capitolo primo

Il tracciato dell'abisso. Lo Stretto di Messina in Horcynus Orca di D'Arrigo

Si potrebbe pensare alla storia di Ulisse narrata nell'*Odissea* come a una sorta di lento apprendistato per tornare alla socialità del vivere civile dopo la lunga parentesi della guerra. L'uomo, fatto empio dal contatto con la morte, deve scontare la propria sopravvivenza e riappacificarsi coi defunti. Questo è almeno quanto Cesare Pavese fa dire a Corrado, il protagonista del suo *La casa in collina* (1949); ed è questo ciò che rappresenta di scorcio Italo Calvino nelle pagine centrali del *Sentiero dei nidi di ragno* (1947), quando fa cantare al bambino Pim alcune strofi in cui si parla di un soldato che torna dalla guerra e che la madre non riconosce; una canzonaccia che si apparenta a quelle canzoni borgognone di cui parlò Furio Jesi (1969) in un affascinante saggio sulla rivolta degli spartachisti del 1919 e che lo indussero a definire lo statuto del reduce come di qualcuno che è a metà tra la vita e la morte, sospeso tra i due regni. Una storia di reducismo è anche quella narrata in *Horcynus Orca* (1975), uno sterminato romanzo marino in cui il mare, per una serie di ragioni figurali e narrative che proverò a illustrare, non si presenta come il luogo della trasformazione del personaggio, ma come lo scenario allegorico che rappresenta questa dimensione intermedia, tra la vita e la morte. Mare dunque non come luogo dell'azione, ma come differenza, o anche – avrebbe detto Bobi Bazlen

(1976, p. 76) in un altro misterioso romanzo marino – come «pura *distance*»¹.

Presente dalla prima all'ultima pagina di un romanzo di ampie proporzioni, l'elemento equoreo caratterizza in profondità la vicenda narrata: intanto, perché scandisce tutte le sequenze narrative; poi perché organizza eventi e personaggi ai diversi livelli del racconto; infine perché la collocazione geografica e la configurazione idrografica forniscono alla storia quello schema strutturale unitario da cui sono tenuti insieme i quarantanove episodi che, per indicazione esplicita dell'autore, costituiscono la vicenda complessiva. A differenza di quanto osservava Thomas Stearn Eliot per lo *Ulysses* joyciano, qui non è però una storia paradigmatica a consentire il dispiegarsi strutturalmente coordinato degli episodi; tale funzione è invece assunta da un luogo geografico il cui spessore mitologico è particolarmente denso e insieme sufficientemente coerente. La storia del giovane marinaio protagonista della vicenda, 'Ndrja Cambria, e del suo paese d'origine, Cariddi, è infatti ambientata nelle acque dello Stretto di Messina.

A parte le ragioni soggettive, e pertanto imperscrutabili, o banali, che hanno potuto indurre lo scrittore, di origine messinese, a collocare la storia in acque a lui note, sono invece importanti le conseguenze, di ordine appunto mitologico e in senso ampio culturali, che derivano da una tale decisione². Intanto, certo, perché

¹ Il romanzo di Cesare Pavese, composto tra il 1947 e il 1948, venne pubblicato nel volume *Prima che il gallo canti*, edito da Einaudi. Sul Jesi 1969 utile la lettura di Belpoliti 2001, pp. 92-99. Sulla letteratura di guerra importante il bel saggio di Casadei 2000 (con ricca bibliografia).

² Lo Stretto diventa insomma una sorta di palinsesto narrativo, un deposito di schemi diegetici più o meno visibili, più o meno direttamente richiamati dalla storia narrata in *Horcynus Orca*. È questa peraltro la ragione per cui, sebbene non sia certo possibile individuare una qualche sorta di

li è ambientato un momento decisivo della vicenda odissiaca, ma anche perché così la vicenda risulta tutta chiusa dentro uno scenario estremamente circoscritto. Doppia­mente circoscritto anzi, se alla breve distanza che separa in quel punto le coste calabrese e siciliana (a Est e a Ovest), si affianca l'altrettanto breve braccio che separa l'apertura settentrionale tirrenica del Golfo di Gioia Tauro («dell'Aria», nel romanzo) dall'imbuto meridionale con cui comincia lo Jonio. Si tratta, da questo punto di vista, di una trasformazione del materiale narrativo tradizionale (che limitava la tensione all'opposizione dei due mostri siti sulle rispettive coste) che ha la funzione di ridurre lo spazio dell'azione (o piuttosto: dell'inazione) a ciò che potremmo definire il campo di esistenza di due opposti fasci di forze. Sul primo asse, Est-Ovest, si dispone il vettore del ritorno a casa del protagonista, cui si contrappone il ricordo dell'inseguimento del pescespada *prima della guerra* da Cariddi verso il centro dello Stretto; sul secondo asse, Nord-Sud, si dispone il vettore delle opposte correnti tirrenica e jonica che a ogni cambio di marea si scontrano regolarmente in quella che nel romanzo viene chiamata la «linea di mezzeria». Se il primo asse è quello delle azioni umane, l'altro è quello delle forze della natura. All'intersezione delle diagonali si disegna una zona di incertezza, determinata dalle tensioni contrapposte³.

«schema Linati» sotteso al capolavoro darrighiano, si possono rinvenire numerosi e puntuali luoghi paralleli soprattutto col dodicesimo libro del poema omerico, dove appunto si parla di Scilla e Cariddi. Il rapporto con l'*Odissea* è inoltre come rifratto, reso di secondo grado, dal più diretto confronto con *Ulysses*, opera assai presente all'autore siciliano: per questo rapporto cfr. D'Arrigo 1991, p. 6.

³ È noto che l'autore si documentò con grande attenzione riguardo alle caratteristiche naturali dello Stretto di Messina; ne è prova, tra le altre, la carta nautica dello Stretto su cui annotò movimenti delle maree e direzione delle correnti nei

Il gioco delle spinte e delle contropinte è ben chiara innanzitutto sull'asse delle forze naturali, giacché nel cuore del «duemari», come anche viene chiamato nel romanzo questo spazio, si alternano impetuose quanto effimere correnti in un intrico di colori che rivela in superficie la presenza della «rema», la corrente maggiore regolata dalle maree, e dei «bastardelli», le correnti minori prodotte dallo scontro dei due portati d'acqua, col seguito dei più brevi «spurghi» e «rifiuti» che ne conseguono. È proprio di fronte a questo centro, a questa fascia d'incertezza delle correnti che si apre il romanzo. Il reduce cariddoto cammina infatti da quattro giorni lungo la riva calabrese appena lambita dal placido mare di scirocco, quando all'improvviso si accorge che le acque si sono fatte più vivaci:

Era stato naturalmente – dice il narratore – nel farsi da mare rema, intrigato e invelenito alle prime tortuose serpentine di spurghi e di rifiuti, simili a gigantesche murene che egli, col suo occhio di conoscitore, andava scandagliando dal colore diverso, come di pietra muschiata, gelido e rabbrividente. (D'Arrigo 1975, p. 3)

Ecco, qui, oltre a un certo gusto coloristico cui non sarà stata estranea l'esperienza di critico d'arte maturata dallo scrittore negli anni Cinquanta – se non semmai proprio l'indiretta fascinazione del gergo longhiano (allora maestro indiscusso anche di tanti scrittori, tra tutti Pasolini)⁴ – risalta la dimestichezza con quello spazio marino tanto del narratore (che riconosce la *naturalità* del fenomeno) quanto del protagonista, dal cui «occhio di conoscitore» siamo guidati nella contemplazione del

diversi momenti della giornata. Di questa carta si può ammirare una riproduzione nella sovracoperta di D'Arrigo 2000.

⁴ Cfr. lo studio e le schede di Marro 2002. Per la presenza di Longhi nella cultura letteraria italiana, cfr. Raimondi 2003.

gioco delle correnti. Più importante è però quest'ultima, se è vero che la focalizzazione ristretta spinge tutta la narrazione, qui appena iniziata, a gravitare sul *duemari*. Giunto sul bordo del suo originario spazio di vita, il reduce si sofferma dilettevolmente a osservare la distesa marina – ma con prospettiva opposta rispetto a quella del tempo di pace, quando ci si affacciava dalla costa siciliana.

Il doppio fascio di vettori, che abbiamo definito “delle azioni umane” e “delle forze della natura”, converge dunque a distinguere un fulcro simbolico, un centro ulteriormente isolato rispetto al già circoscritto spazio dello Stretto, fulcro intorno al quale si concentra l'intero sviluppo della narrazione. Mi limiterò a prendere in considerazione tre eventi salienti del romanzo, e innanzitutto il traghettamento notturno del protagonista dalla costa calabrese a quella siciliana realizzato da Ciccina Circè (si pensi ancora a *Order and myth*), una sorta di aiutante magico ('Ndrja la definisce infatti tra sé e sé una «gran magara»), che si rivelerà alla fine una prostituta al soldo degli Alleati⁵. La donna, assai esperta di mare, ha tra le altre sue stranezze quella di legare una campanella alla sua leggera imbarcazione. Alle insistite richieste del giovane, ella gli spiega che la campanella serve per incantare i delfini, numerosissimi in quelle acque, e tenerli stretti intorno alla sua barchetta, così da farne come una guaina che la protegga dal contatto con i cadaveri che, altrettanto numerosi, giacciono insepolti in mare dopo i bombardamenti e le sanguinose battaglie navali.

Chi l'ammazzò – dice Ciccina – forse non se li ricorda più, ma essi ancora navigano, girano, esposti a

⁵ Come le Anguane e le Diane «deventade / scarampane, vece da spade» del *Galateo in bosco* di Andrea Zanzotto [1978].

sole e luna, si rivoltano nelle onde», finché prima o poi, continua la donna, «arrivano, stracqui stracqui, in questo riconco di mare e qui la *rema morta*, se non è Jonio è Tirreno, si presta a mettergli un freno temporaneo. (D'Arrigo 1975, p. 295, c.m.)

Se sin dall'incipit del romanzo l'asse delle "azioni umane" risultava turbato da un movimento contrario a quello dell'uso (i pescatori cariddoti inseguivano il pescespada dalla sponda siciliana verso quella calabrese, mentre stavolta 'Ndrja deve seguire un percorso inverso), qui è l'asse delle "forze naturali" a recare il segno del conflitto. Il cambiamento di marea trascina infatti con sé, nell'alternare prevalere delle correnti, il corrotto portato della guerra, il cadavere di chi resterà per sempre lontano dalla propria terra («Terra, terra, sepoltura, sepoltura»: è questa l'invocazione che la donna crede le rivolgano quei corpi), lasciandolo infine impigliato nel ristagnare della superficie. Innanzi agli occhi «da conoscitore» del protagonista si apre una prospettiva del tutto nuova: già spogliato dei suoi abitanti naturali – i marinai e le donne-contrabbandiere, queste «straviate» lontano verso il Nord, quelli «invaioati» dallo sconcio costume di cibarsi della carne tabuizzata della *fera* (ossia, in italiano, il 'delfino')⁶ – il mare si rivela qui anch'esso contaminato dalla guerra. Mentre gli spurghi, i rifiuti e i bastardelli tracciano un labirintico intrico di linee, al centro del «riconco di mare» si disegna la figura del mostruoso, del commercio innaturale del vivo col morto, nonché della contaminazione dell'umano col ferino: il tabù alimentare è giustificato dal fatto che, se le sarde sono rapaci delle carogne umane e le «fere» si cibano principalmente di sarde, di conseguenza mangiare carne di delfino significa mangiare carne umana.

⁶ Per la diffrazione di questo importante lemma concettuale e figurale cfr. Gatta 1991.

Passiamo al secondo episodio. Il protagonista è stato traghettato dalla misteriosa Ciccina sulla sponda siciliana e qui, dopo il faticoso riconoscimento del padre, ha appreso che lo Stretto è stato invaso da una straordinaria concentrazione di *fere*, le quali, insieme al sequestro delle imbarcazioni da parte delle forze Alleate, hanno reso del tutto impossibile la pesca, unica attività economica dei cariddoti. Solo il mattino dopo egli viene a sapere che in quelle loro acque si è manifestata anche un'altra presenza:

Era al suo quarto risveglio nello scill'e cariddi, perché già tre volte era riassommato per rigettare l'acqua immagazzinata: una volta dentro, una volta fuori e un'altra volta ancora dentro, e cioè due volte in Tirreno e una in Jonio, sempre dov'era *rema morta*, come se lo attirassero acque d'abisso, fredde e ferme, in cui appiccionarsi senza temere sconzo. (D'Arrigo 1975, p. 618, c.m.).

Di questa breve porzione di testo in cui è descritta la riemersione in superficie dell'«animalone», ossia dell'Orca che dà titolo al romanzo, interessa prendere in considerazione due aspetti: il fatto stesso che si tratti di una *emersione* e il *luogo* in cui tale emersione avviene. Se fino a circa la metà del romanzo, infatti, il mare si presenta solo come «specchio» di mare, cioè come *pura superficie*, sia pure agitata dall'incontro delle correnti, a partire da questo momento, che segna l'inizio della terza parte dell'opera, si apre prepotente anche la *dimensione verticale della profondità*.

A seguire più dettagliatamente questo nuovo incipit, anzi, si fa manifesto che non solo l'enorme cetaceo, ma l'intera profondità è come se emergesse con lui, se è vero che il «corpo immenso [dell'Orca] andava spostandosi nelle tenebre sterminate, impenetrabili dell'abisso, entro cui *combaciava* con le grasse scanalature e i grumi di sangue nero» (D'Arrigo 1975, p. 617, c.m.).

Recuperando l'applicazione metodologica che Francesco Orlando (1971 e 1987) ha sviluppato a partire dalla teoria freudiana, potremmo dire che viene qui rappresentata una sorta di «ritorno del represso», il ritorno cioè di uno strato più arcaico, precedente rispetto al tempo presente: il ritorno «di qualcosa che meriterebbe l'oblio quasi come una punizione». Sebbene nell'opera darrighiana non si possa identificare quel rigoroso sistema simbolico della negazione messo in luce da Orlando per la *Phèdre* di Jean Racine, a conferma di questa presenza inquietante del profondo che emerge alla superficie gioca tuttavia l'altro elemento che ho voluto sottolineare, ossia la scelta del luogo in cui avviene l'emersione. Che l'Orca si presenti sempre dal lato della «rema morta», e cioè sempre nella zona temporaneamente ferma, immobile, significa che l'enorme animale tende a coincidere con lo stesso cuore del *duemari*, con quel «riconco» che d'ora in poi nel romanzo verrà definito «oceanico» non per la vastità, ma per la profondità, capace di attrarre animali che abitualmente vivono negli oceani. Campo di forze contrastanti progressivamente privato della sua *naturalità*, il quadrangolo rigidamente circoscritto che si disegna nella prima metà del romanzo subisce in questo modo l'intrusione nel suo stesso centro di una presenza che lo capovolge sottosopra. Si instaura così un altro tipo di coerenza, non più simbolico-mitologica, ma figurale, che stringe insieme i cadaveri, intercettati dalle correnti joniche e tirreniche e poi intasati nel gorgo stazionario della «linea di mezzeria», e l'Orca, che dalle profondità sottomarine dello Stretto riaggalla in quella stessa linea, quasi a rappresentanza dei soldati morti in mare e poi dimenticati come «qualcosa che meriterebbe l'oblio» (e Ciccina infatti dice: «Chi l'ammazzò forse non se li ricorda più»).

La contiguità se non sostituibilità figurale tra il cetaceo e i cadaveri resta peraltro confermata dal ter-

zo episodio su cui intendo soffermarmi. Nonostante le sue dimensioni, l'Orca, forse vecchia e indebolita dalle numerose ferite, viene affrontata dai delfini e privata della coda. Senza più il suo fondamentale strumento di propulsione e navigazione, il cetaceo resta in balia delle onde che, inevitabilmente, lo sospingono al centro delle correnti, dove resta bloccato salvo scarrocciare leggermente un po' più a Sud o più a Nord a seconda delle maree. Esso sembra così come «girare sul suo perno, sempre là, sul posto, nel mare della sua sventura, quasi esattamente al centro della fiumara» (D'Arrigo 1975, p. 767). Costretto in un'agonia oscillatoria su di «un mare di nessuno», l'«orcaferone», come i cariddoti ribattezzano l'animale, viene d'un tratto spostato da un repentino cambio di corrente: il brusco agitarsi delle onde fa oscillare la bestia, liberando così i resti di un corpo che le era sin lì rimasto bloccato sotto:

quel mareggiare fuori natura, che faceva l'anima-lazzo orcinuso con la sua altalena fra la vita e la morte, sopra sotto, fra Scilla e Cariddi, lungo la linea [...] portò fuori pure, pace all'anima sua, quello che restava di uno sventurato cristiano, forse tedesco, forse italiano, forse inglese, forse americano: tanto, oramai, che differenza faceva? (D'Arrigo 1975, p. 773)

Poiché «i marosi lo srotolano, arrotolano» a lungo «avanti indietro sul primo mare, senza mai lasciarlo però un solo istante in vista rivariva fuori del loro schiumare» (ibid.), i cariddoti possono contemplare il lavoro delle sarde che ha dato a quei resti le fattezze come di un pesce fuori misura. Bloccati nello stesso punto di un mare morto, il corpo del cetaceo e il cadavere del soldato continuano a oscillare fianco a fianco, mostrando a chi è vivo la trasformazione prodotta dalla morte in corso. È in questo punto che la trama figurale del romanzo raggiunge il suo culmine,

raccogliendo in un'unica immagine la serie degli episodi e le differenti isotopie che nel corso della narrazione si sono venute evidenziando (“invaiolemento”, “straviamento”, “infrazione del tabù alimentare”, etc.). L'asse metonimico della successione degli episodi ruota qui sull'asse metaforico, con il passaggio dalla semplice contiguità tra corpo morente dell'Orca e corpo morto dello «sventurato cristiano» alla sovrapposizione dei due corpi nel gorgo centrale dello Stretto che – si è visto – vale come *ripresentazione in superficie della profondità*.⁷ Agli occhi del protagonista, questa apparizione non può che presentarsi come quella di un cadavere preciso, non anonimo e non dimenticato: un commilitone suicidatosi per il quale egli stesso ha officiato il rito del seppellimento in mare.

⁷ Cfr. Farinelli 2004, p. 21: «L'origine del labirinto è, fuor di ogni retorica, davvero semplice. Esso è ciò che risulta [...] dal crollo, dallo schiacciamento al suolo di ogni struttura verticale i cui vari livelli corrispondono a un sistema gerarchico di potere». Al labirinto è collegata la figura di Teseo, costruttore di città, dunque nomoteta. Se si volesse qui riprendere il sistema figurale ricostruito da Francesco Orlando (1971) per la *Phèdre* di Jean Racine, si potrebbe pensare al romanzo darrighiano come al racconto dell'impossibilità, dopo la tecnologica Seconda Guerra Mondiale, tanto della posizione di Ulisse quanto di quella di Teseo: impossibile sia ritrovare la propria terra intatta, sia fondare una “nuova terra” in cui le potenze mostruose siano state sconfitte dalla razionalità. Il problema, sia detto qui incidentalmente, tocca il nodo centrale del destino della ragione europea; sul piano del diritto, non a caso, Carl Schmitt (1950, pp. 410 sgg.) aveva segnalato il cambiamento di statuto giuridico della guerra marittima – dovuto sia all'aumento del potenziale distruttivo degli armamenti sia all'introduzione del conflitto aereo – già durante la Prima Guerra Mondiale, con la conseguente confusione, tra l'altro, dei concetti di pirata e *justus hostis*, nonché con l'impossibilità di terminare uno scontro in mare con altro che l'affondamento, ossia con altro che la morte dei soldati imbarcati.

Da questo punto in avanti il romanzo si avvia, lento ma progressivo, verso la conclusione. Non prima però che l'apparizione si sia trasformata in visione, in immagine significativa.

Il duemari era come vaporato e dove prima era acqua, c'era ora, strabiliante vista, tutto un agghiacciante, desolato avvallamento, una immensa fossa biancheggiante come un ossario di quaglio di sale, d'un biancore freddo come di neve. (D'Arrigo 1975, p. 954)

Il riconoscimento di uno spazio vitale e naturale, di un grumo primevo, che è la sintesi delle polarità conflittive delle forze naturali (la «linea del duemari») sulla quale si era aperto il romanzo, si rovescia nella contemplazione dello scenario di un teatro di morte. Ma questo scenario è costituito dallo stesso paesaggio su cui avevano indugiato gli occhi «di conoscitore» del protagonista, la cui esperienza, la cui conoscenza istintiva, nativa, è qui sconfessata: all'interno stesso del «luogo proprio», al centro del riconco si annida l'insidia che dissolve i legami comunitari. Se il tabù alimentare è stato infranto, se i corpi non vengono più seppelliti, ciò è perché gli stessi abissi marini non sono altro che un gigantesco ossario: non luogo di morte, ma luogo *della* morte, stanza precipua dell'esser cadavere. Al di sotto della superficie, dove s'intrecciano i flutti, la verticale della profondità altro non cela, insomma, che il baratro della immobilità.

Dalla costa del suo paese natio, questo postremo Ulisse novecentesco che, senza alcuna voglia di visitare nuovi soli e nuove terre, privo di ogni scientifica, «ulissica» brama di conoscenza, è finalmente riuscito a rimettere piede sulla sua riva «pietrosa», da quella costa quest'uomo tornato dalla guerra si ritrova a contemplare la perturbante trasformazione del suo mondo «into something rich and strange». Solo che questa

metamorfosi, a differenza di quanto accade per altri “ulissidi”, anche novecenteschi, non prelude a un possibile scampo: l’aerea canzoncina che nella *Tempesta* di William Shakespeare consola il lutto del giovane Gonzalo qui può solo fungere da iscrizione dell’enigmatico emblema che si è srotolato sotto lo sguardo del protagonista, costringendolo ad assistere all’apparentamento del morto col vivo, alla confusione di lingue e costumi, alla devastazione di una terra e di un mare privi oramai della loro densità culturale. Per riprendere all’inverso alcune conclusioni di Piero Boitani (1992), si potrebbe insomma dire che in questo lembo di secondo Novecento *Horcynus Orca* rappresenta l’impossibilità di uscire dalla guerra, l’impossibilità di una trasformazione liberatrice: nella forma dell’incontro colla profonda arcaicità mediterranea, semmai⁸; o semmai nella forma del riconoscimento dell’Essere per la morte. Contemplando la carogna dell’Orca, ravvisando nel cadavere disfatto del soldato le fattezze di un commilitone defunto, l’uomo della guerra riconosce la sua propria sostanza di reduce, di *revenant*, a metà tra il morto e il vivo. Il calcinato paesaggio marino gli apprende che, per riprendere un’espressione di Jacques Lacan (1955, p. 16), «tutto ciò che è rifiutato nell’ordine simbolico [...] riappare nel reale»; l’allucinazione del mare dissolto in una distesa di sale gli dice, insomma, qual è il suo destino.

⁸ Per una lettura opposta, che mira a riconoscere nel romanzo di D’Arrigo un possibile recupero del mito, cfr. da ultimo Giardinazzo 2002.

Capitolo secondo

Percorsi orizzontali e vettori verticali.

Lo spazio nel Pasticciaccio

Una «limpida disciplina di massi, riquadri, driadi, gradini»: questa – scriveva il 1° febbraio del 1941 Carlo Emilio Gadda – è la grande opera della «Geometria». Descrivendo in un articolo di giornale *I nuovi borghi della Sicilia rurale*, l'ingegnere scrittore esaltava il «disegno» elaborato dagli otto anonimi architetti, i quali avevano ideato quei nuovi «centri del vivere civile», che, a ben vedere, parevano «una cittadina sfollata: piccola capitale funzionalistica senza stento e senza gravezza di plebe. La plebe sana è nei campi a lavorare» (Gadda 2005). L'ordine matematico della mente, la mano saldamente guidata dal retto ragionare, realizza una cittadina decongestionata e, si direbbe, senza conflitti. Sembra quasi il sogno di un Ledoux, una città utopica basata su sfere e piramidi nel cui disegno la presenza umana, che dovrebbe esserne la causa finale, resta soppressa.

Non era qui tutto il sentire di Gadda: non era infatti suo l'ideale di una città fantasma.¹ Lo sappiamo dalle

¹ Le osservazioni di Gadda si comprendono nel contesto della riflessione che in quegli anni gli architetti italiani portarono sulle costruzioni rurali. In particolare va notata la consentaneità dell'articolo gaddiano con gli interventi di Giuseppe Pagano (1896-1945), di cui si segnala il volume: *Architettura rurale italiana*, Milano, Hoepli, 1936 e il «Catalogo della mostra di architettura rurale, nell'ambito della

belle pagine delle *Meraviglie d'Italia* su Milano e sulla potenza viscerale della città che sconfigge l'astratto impianto funzionalista. Eppure, le paginette del 1941 fanno emergere un tema tipico dell'autore. Lo stesso che troviamo quasi vent'anni dopo, il 16 febbraio del 1958, quando alla domanda – francamente assurda – su che cosa egli avrebbe rimpianto della civiltà umana se si fosse dovuto trasferire sulla Luna, Gadda rispondeva con insospettabile serietà: «Rivedrei con accorato rimpianto l'aspetto fisico delle terre, delle campagne lavorate, delle selve, delle dighe, dei canali» (Gadda 1993, p. 66).

Il lavoro umano era dunque l'oggetto dell'ammirazione di Gadda: la capacità dell'uomo di modificare il territorio, di ordinare la natura, finché il paesaggio ne risultasse coordinato in nuova disciplina. La “leggibilità del mondo”, per prelevare una formula celebre (Blumenberg 1981), era per lui innanzitutto la leggibilità delle superfici: se i milioni di anni della Natura hanno plasmato la superficie terrestre, i pochi anni dell'uomo modellano il paesaggio – ciò che in fondo non esiste se non per presentarsi allo sguardo umano. Gadda lo ha ripetuto spesso: per esempio quando ha descritto la bonifica della piana del Fucino: «Il pliocene ha livellato l'imbutto, colmandolo: le deiezioni dalle gronde calcaree hanno fatto stagne le rive: il lago ha deposto al fondo il suo lento escremento, il limo ferace. Sul limo di fondo, poiché Cesare ebbe disegnata l'opera e i Marsi apprestate le braccia, si distende oggi il coltivo» (Gadda 1939, p. 151).

Gli esempi si potrebbero accumulare fino a realizzare un comodo regesto dell'intera opera gaddia-

6. Triennale di Milano 1936» curato con Guarniero Daniel, pubblicato nei «Quaderni della Triennale» (Milano, Hoepli) dello stesso anno e anch'esso intitolato *Architettura rurale italiana*. Ringrazio Giulio Oliviero per avermi indicato questo rapporto.

na; ritroveremmo così il tema applicato alle pianure argentine, ai complessi industriali europei, addirittura alle miniere di carbone sul Carso:² dovunque l'occhio dell'autore si sia posato, là ha sempre riconosciuto il confluire operoso, lucidamente operoso, della mano e della natura. Ma un tale regesto dovrebbe separare le due variazioni sul tema, distinguendo tra la declinazione positiva e quella negativa, tra gli esempi dell'applicazione geometrica e gli emblemi dell'operare irrazionale e velleitario: ai cui primi posti dovremmo collocare, dopo l'imperizia dei Comandi militari, le ville ispanico-brianzole della *Cognizione del dolore*.³

Realizzata questa separazione, ritroveremmo senza sforzo quanto in fondo ci era già noto sin dall'inizio, ossia che per il «convoluto Eraclito di via San Simpliciano» il disordine costruttivo è conseguenza della confusione mentale, che anzi, più precisamente, esso è l'equivalente figurale del caos del mondo, del contrasto tra istanze pulsionali ed equilibrio concettuale. L'edificio, disarmonico rispetto al paesaggio primitivo nel quale s'innesta, e che fatalmente modifica quello stesso paesaggio, giunge così ad assumere un valore allegorico: diventa *figura* del male del mondo. Esso esercita pertanto una forza centrifuga, che devia il

² Un altro capitolo delle *Meraviglie d'Italia*, intitolato *Arsia. Viaggio nel profondo* (Gadda 1939, pp. 186-193), va, è il caso di dirlo, più in profondità: «Milleottocento uomini erano al lavoro dentro il buio e la gravezza del sasso, con le loro lampade, le scarpe di ferro: a rinvenire ciò che i millenni dissolti avevano dimenticato in profondo, come una memoria che ricuperi una smarrita idea. Erano una affaticata memoria, una coscienza operosa della collettività. Erano ciascuno al suo posto di lavoro, al piccone, al vagone, all'armatura, al motore, a discendere legnami e rotaie: a comporre treni: a restituire e a riprendere» (Gadda 1939, p. 192).

³ Ha seguito questa polarizzazione Gioanola 2004, ai capitoli "Coazione all'ordine" e "Osessione del disordine" (pp. 85-98 e 99-112).

corso rettilineo dello sguardo; è un intoppo, un inciampo che ritarda il passo. Se, come è stato spiegato,⁴ nella scrittura dell'autore milanese si realizza una costante battaglia tra ragioni centrifughe e ragioni centripete, tra le istanze del filo narrativo che vuole correre verso la meta finale e le ragioni turbative che impongono la sosta e la digressione descrittiva o argomentativa, il disordine delle costruzioni sta da questa seconda parte: è un bubbone, un'escrescenza vitale ed escrementizia che costringe la costruzione narrativa a un indugio, a un ennesimo volgere del garbuglio progressivo sviluppato dall'incedere della scrittura.⁵

«Per una di quelle stradicciole», dice il Narratore manzoniano quando passa dalla descrizione dei luoghi alla vicenda dei promessi sposi. Dentro uno di questi bubboni – sembra fargli bordone il Gadda – nel palazzo «color pidocchio», che è giusto «il contrapposto netto del color di Roma, del cielo e del fulgido sole di Roma», si svolgono i fatti che agitano il racconto del *Pasticciaccio*. Davvero inutile tornare sulla descrizione del «ducentodiciannove», della sua facciata, delle sue due ben distinte scale A e B, dei suoi pianerottoli... Solo può aiutare, per il discorso che intendo proporre, ricordare un dettaglio che riguarda la piccola folla radunatasi innanzi al portone d'ingresso dopo il «fatto Menegazzi», una folla in cui quasi primeggia, insieme al «portalettere in istato di estrema gravidanza», un giovanotto «satturo d'arance, prese in una sua gran rete, con in cima i ciuffetti di due broccoli»:⁶ dettaglio magnificato qualche

⁴ Mi limito a segnalare uno dei primi interventi su questo aspetto, ricordando Bologna 1986, pp. 898-928.

⁵ Restano decisive le parole di Gian Carlo Roscioni (1960): «dal concetto di *ordine* discendendo necessariamente quello di *funzione*, se quest'ultimo si trasforma nel suo contrario, la *disfunzione* darà origine al *pasticcio*» (p. 77).

⁶ Gadda 1957, p. 28. Le successive citazioni direttamente al testo con la sigla "P" seguita dall'indicazione della pagina.

pagina più avanti, subito dopo il primo interrogatorio della contessa, quando alla carrellata «serve, padrone, broccoli», fa seguito l'inciampo, appunto, del primissimo piano: «enormi foglie di un broccolo uscivano da una sporta rigonfia» (P, p. 34; più avanti, p. 39, si parla del «grosso o cespo di umani e di vegetables»).

La costruzione appare del tutto normale nella scrittura gaddiana, della cui cucina espressionistica essa costituisce un pimento abituale, col barocchissimo se pur umile broccolo assunto a fastigio della commossa scena di massa. Ma il dettaglio ha il merito di porre in rilievo una caratteristica dominante della vita urbana, un aspetto strutturale del concetto di città; e nello stesso tempo di introdurre alla chiave tematica e narrativa del romanzo. La caratteristica cui alludo era ben chiara a Gadda sin dalle già ricordate pagine su Milano degli anni Trenta, quando, a proposito della *Pianta di Milano - decoro dei palazzi* aveva messo in mostra lo sciocchezzaio dell'edilizia urbana e dell'impianto urbanistico, per contrapporvi l'erompere dei bisogni naturali e della naturalità ubertosa del territorio. Un vero scontro, se lo scrittore indicava come «milizie» efficaci ad abbattere lo scialbo razionalismo della nuova architettura «la verità di natura, le semplici e continuate necessità degli umani» (Gadda 1939, p. 59). Insomma, il broccolo è lì a certificare anche per il *Pasticciaccio* che nella vita degli umani il *primato* tocca alla *necessità*, al fatto che noi siamo dominati dalla pulsione, dal bisogno, dalla fame. Necessità che trova la massima evidenza nello spazio urbano, in quelle città moderne che prima di ogni altra cosa sono centri di consumo dipendenti dal territorio circostante. A Roma c'è il mercato; nei campi la «plebe sana» che lavora.

Ma la distinzione razionale tra la «piccola capitale funzionalistica» (il centro rurale) e l'antifunzionalistica città in cui si agitano le pulsioni alimentari è destinata a fallire, come mostra l'intera storia del romanzo gaddia-

no. A partire dalla celebre scena iniziale del pranzo in casa Balducci, col volo degli spinaci recati dalla Tina a macchiare il candore della tovaglia – *anàlogon* figurale di quella discesa delle donne albane che, procedendo lungo il fiume, giungono a Roma per perpetuare la specie, «l'indefettibile attesa dell'eternità» (P, p. 24). Questa discesa, questo convergere delle campagne verso la città è però, come s'è appena detto, aspetto specifico della città, sua dimensione direi organica. Non vi è insomma, un'eccezionalità romana, una sua aberrazione; è la vita a imporre una tale confusione e a indurre il conseguente meticcarsi di ambiti e territori, che significa poi la rottura delle più elementari strutture semiotiche dello spazio, quelle che Jurij Lotman (Lotman e Uspenskij 1975) insegnò anni fa, proponendo in un agile schema la contrapposizione tra IN (interno) ed ES (esterno) come fondazione di ogni aggregato umano: istituzione di una frontiera che è peraltro all'origine stessa della fondazione di Roma, città per eccellenza, come ha spiegato Michel Serres (1986, p. 51) nel suo saggio di commento ai primi libri di Tito Livio.

La caduta della frontiera e il meticcamento spaziale comportano l'emergere nel corpo urbano dei segni dello spazio esterno: segni che però rispondono – dialetticamente – alle spinte pulsionali provenienti dallo stesso spazio interno. Proprio come nella scena di apertura, che il lettore del *Pasticciaccio* ha sempre in mente lungo lo sviluppo della vicenda, con quelle serve e nipoti che sono l'effetto nel mondo esterno di una cupa necessità interna: la prole extrauterina di una matrice forse esausta ma non per questo *satiata*.

C'è un personaggio nel *Pasticciaccio*, minore ma importante, che mi pare rappresenti pienamente la dinamica che sto provando a tracciare; un personaggio che è poi anche il primo arrestato del romanzo. Il commendator Angeloni emerge dalla piccola folla degli abitanti del palazzo radunatasi tra le scale e l'androne

attraverso una sequenza narrativa piuttosto interessante. La descrizione del «sor Filippo» si appunta dapprima sul suo aspetto fisico; si generalizza poi, trasfigurandolo in esemplare rappresentativo di una specie che sarebbe tipicamente romana: gli impiegati (ministeriali, ma al contempo di aspetto prelatizio); si sofferma infine su di una caratteristica peculiare del personaggio, caratteristica che indurrà gli investigatori a sospettare una qualche misteriosa forma di partecipazione del commendatore al furto in casa Menegazzi.

«Er sor Filippo – dunque – alto, scuro a soprabito, co la panza un po' a pera» appare al dottor Ingravallo come

un chiericone del catasto di quelli neri neri, che annidano di preferenza tra San Luigi dei Francesi e la Minerva. Impercepiti dal passante distratto e da quello che va de prescia, a ora d'agio, un piede appresso l'altro, sogliono deambulare le loro dilette stradicce, dall'arco de Sant'Agostino e da la Scrofa, per via de le Coppelle o per Pozzo de le Cornacchie, fin su, a Santa Maria in Aquiro. Alle rare occasioni si avventurano, chiane chiane, per via Colonna o s'inoltrano agorafobici su li serci de piazza de Pietra, non senza disdegnare la fojetta, e la pizza snobistica der napoletano: e poi pe quer budello de via de Pietra arriveno magari a sfociar nel Corso, ma sabato grasso ha da essere, dirimpetto all'Enciclopedia Treccani, ai più invitanti orologi del gioielliere Cattellani. Di quaresima, luttuosi e böffici, si contentano lungheggiar Santa Chiara, sotto ai due globi de' due alberghi, fino all'elefante e al suo gentile obelisco, e alle vetrine dei rosari e delle madonne: passo passo: oppure, passo passo, riscendono: schivata per un pelo una bicicletta, imboccheno la Palombella e sfiorano er didietro ar Panteone, già oramai però sulla via del ritorno, e come un po' delusi del crepuscolo. (P, p. 41)

La citazione non dovrebbe mancare di colpire, se non altro perché l'uomo della folla icasticamente raffigurato da Edgar Allan Poe appare qui declinato secondo la versione abulica e melanconica di un *Wakefield*, l'altro personaggio londinese, di Nataniel Hawthorne questo, che potrebbe assurgere a paradigma dell'uomo di massa nella città moderna. Gadda sembra insomma accoppiare le due figurine ottocentesche in un coacervo che rappresenta una nuova inquietudine urbana. Costretto al movimento tra le ombre, le svolte, i meandri, sempre un passo al di fuori dei grandi movimenti della folla, il gaddiano uomo della città sembra muoversi sotto la spinta di un'oscura passione. Passione che si singolarizza e precisa nel caso del commendator Angeloni quando la descrizione abbandona il tipo e torna a fissarsi sul personaggio:

Doveva essere un buongustaio: a giudicare almeno dai pacchetti, dai tartufetti... Pacchetti che per solito li inoltrava lui a se stesso, con gran riguardo e con ogni venerazione, tenendoli orizzontali e in sul davanti, come gli desse il latte: di quelli dei salumai di lusso, pieni di galantina o di pâté, con il cordino celeste. E qualche volta, del resto, glie li mandavano anche a casa ar ducentodicinove su in cima: glie li porgevano, come si dice a Firenze. (Carciofini all'olio, vitel tonnato.) (P, p. 41)

È dunque la pulsione alimentare – «la verità di natura», sia pure sofisticata quanto si vuole nei gusti – ad agitare la vita di questo umbratile cittadino, a spingerlo per vie e viuzze. E dietro questa pulsione c'è l'altra pulsione, la cupa urgenza del sesso, il «quanto di erotìa» che Ingravallo – lo spiega lo splendido incipit del romanzo – sa essere presente in ogni caso umano. Così almeno sospettano gli inquirenti constatando l'andirivieni dei fattorini giovinetti che si avvicendano in casa del commendatore. Pur tra le comprensibili re-

ticenze e omissioni, Filippo Angeloni lascia del resto intravedere la natura del suo desiderio, e di là il rapporto profondo che s'instaura tra eros e dimensione urbana, salvo travestirlo dei più innocenti panni della pulsione alimentare: l'andirivieni per il ghirigoro viario del centro cittadino risulta infatti motivato dalla ricerca di prelibatezze gastronomiche, dietro la quale, per ovvia metonimia, si disegna la ricerca del portatore di quelle prelibatezza, e insomma di quel peculiare bocconcino che ha la forma di giovane garzone. Il rapporto tra movimento e spinta pulsionale dichiarata in maniera quasi sfacciata dallo stesso Angeloni, che sostiene di comprare «qua e là: oggi da uno e domani da quell'altro» (P, p. 45), fino a imbattersi, dietro un angolo impensato, in *Çun prosciuttino sano: un prosciuttino de pochi chili [...] me lo so fatto mannà a casa. Dar salumaio de via Panisperna, già, in fonno in fonno, quasi all'angolo de li Serpenti... È un bolognese*» (P, p 45).

Credo basti la precisione con cui è fissato il luogo del reperimento per coglierne l'addizione di senso, la particolare carica affettiva che vi è collegata. E credo si debba prestare attenzione al fatto che la precisione topografica serve per stabilire provenienze se non esotiche certo remote (il «prosciuttino» è «di montagna»). In fin dei conti, una salumeria è un collettore, un imbuto che raccoglie le derrate alimentari provenienti dal mondo esterno: dalla campagna innanzitutto.

Vi è tutta una logica degli spazi nell'opera gaddiana, e molto al riguardo è stato già detto. Ma mi pare si possa insistere sulla logica affettiva che sottende all'organizzazione spaziale: una logica vettoriale – nel senso di una fisica del senso che agita l'organizzazione non solo topografica ma proprio geografica –, che come tale investe il disegno del mondo narrativo portandolo a progressiva configurazione. La ricerca di prelibatezze da parte del commendator Angeloni, o le forme di

compensazione del mancato concepimento da parte di Liliana Balducci (l'alternarsi in casa sua delle "nipoti" e delle serve provenienti dalla provincia) obbediscono infatti a un'analogia organizzazione simbolica. E il fatto che i due casi non siano comparabili per quanto riguarda l'importanza nello sviluppo della storia mostra in maniera ancora più esemplare l'inesorabilità di quella fisica che ho detto. In entrambi i casi la spinta libidica implica il superamento dei confini urbani; ma in entrambi i casi lo sguardo centrifugo si risolve in un'attrazione centripeta verso il palazzo di via Merulana; questa spinta comporta infine, nell'uno come nell'altro caso, la violazione del confine interno/esterno, della frontiera borghese per eccellenza: la violazione della casa.

Anche il terzo fuoco della storia, il furto in casa Menegazzi è del resto articolato secondo le medesime direttrici. Basti ricordare che il timore-auspicio delle «servizze», ossia la paura di subire un'aggressione in casa, ha come effetto di portare «scarogna» alla signora perché è divenuto elemento dominante nel «campo delle tensioni psichiche esterne» (P, p. 32). Attenzione a questa espressione: Gadda, o piuttosto Ingravallo, la pensa un po' come il piccolo Hans del celebre caso clinico freudiano, per il quale bambino lo spazio che si apriva di là dalla finestra di casa era investito di un senso profondo, con la frontiera della dogana e il cavallo – centro della sua fobia – in rappresentanza della potenza generatrice paterna.⁷

Anche per il detective molisano lo spazio esterno è occupato dai fattori inconsci (le chiama «tensioni psichiche esterne»), i quali riversano l'affuori ciò che c'è quaddentro. Tra qui e là, tra città e campagna si stabili-

⁷ Freud 1908. Imprescindibile a questo proposito il pluridecennale lavoro di analisi a partire dal caso clinico freudiano del gruppo psicoanalitico milanese della «Pratica freudiana»; mi limito qui a segnalare Finzi 1989 e Finzi Ghisi 1999.

sce una linea retta, la cui rappresentazione emblematica è la linea ferrata del tram. In casa Menegazzi viene infatti ritrovato il biglietto azzurro con l'indicazione della data di emissione e della fermata dove il viaggiatore ed effratore è salito (era l'epoca in cui ancora il bigliettotaio stava dentro la vettura): il colpevole del furto è montato in vettura al Torraccio, subito dopo i Due Santi.

La logica degli spazi che stiamo riconoscendo nel *Pasticciaccio* sembra svilupparsi sin qui soltanto lungo la linea orizzontale, come una planimetria, una mappa catastale o piantina stradale. Eccezion fatta per l'innalzarsi cupo della tromba delle scale – che pure appare il prolungamento del percorso stradale, il suo esito ultimo: il garzone che entra in casa del commendatore... –, non troviamo altro elemento verticale che non sia il «cielo» romano, esplicitamente contrapposto al palazzo. Ma il fatto che anche il cielo sia rappresentabile in fondo come una superficie sembra stabilire la netta distinzione di regime tra dimensione naturale e dimensione umana, tra cielo-Natura e palazzo-Storia. Se, però, proviamo a inoltrarci nella campagna romana, se c'incamminiamo verso le Albano e Marino del romanzo, se insomma passiamo da Sant'Antonio da Padova, San Clemente e i Santi Quattro dei dintorni di via Merulana, o se muoviamo da Santo Stefano del Cacco, dov'è il commissariato, ai Due Santi, dove si trova la botteggaccia-caverna di Zamira, riusciamo forse a individuare la composizione figurale di quest'altra direttrice spaziale

Roma sarebbe, nel *Pasticciaccio*, una città «placentare», è stato scritto in un saggio di qualche anno fa. Alle immagini di Cesare Cases, di Calvino, di Asor Rosa, che hanno pensato via via a una «zona d'ombra al di là del bene e del male», a un «vischioso calderone [...] dove la coscienza razionalizzatrice e discriminante si sente assorbire come una mosca sui petali di una pianta carnivora», a una «città del magma» (cfr. De Angelis 1998), si potrebbero aggiungere il «grande reticolo» di

Bertoni (2001) e appunto la *placenta* di Francesco Botti (1999). Insomma, al ribollire, alla confusività di linguaggi abitudini costumi e nature si deve aggiungere come grande caratteristica della Roma del *Pasticciaccio* la sua fitta dimensione comunicativa, la vettorialità dell'informazione: Roma è un reticolo che nutre il soggetto, essa è dunque una placenta. Ma ciò significa che la matrice è esterna, mentre la placenta funge da sacca, da rivestimento che consente il contatto col mondo degli umori nutritivi. La matrice è intorno, «dal Tevere in giù, là, là, dietro i diroccati castelli e dopo le bionde vigne»; è tutto intorno che si trova il «grande ventre fecondo» (P, p. 24) sognato dalla povera Liliana.

È l'alba del ventitrè marzo 1927, e il brigadiere Pestalozzi, partito dalla caserma di Marino, si dirige verso il laboratorio di Zamira, quando all'improvviso, a destra, gli appare Roma, «distesa come in una mappa o un plastico», con tutta la sua «cupola di madreperle: cupole, torri: oscure macchie de' pineti», uno «zucchero in una haute pâte», o semmai «n'orloggiione spiaccicato a terra, che la catena de l'acquedotti Claudio legasse... congiungesse... alle misteriose fonti del sogno» (P, p. 191). Attenzione. Se qui, come dicevamo prima, l'innalzamento edilizio verticale viene schiacciato a terra e di conseguenza la città è ridotta alle due dimensioni, nel contempo da quella macchia orizzontale si dipana un cordone ombelicale, il tramite di una profonda connessione con l'origine, col ventre della campagna.

Esattamente come la linea del tram – quel tram che Ingravallo non riuscirà a prendere perché trattenuto all'ultimo momento dalla funesta notizia dell'assassinio di Liliana –, la linea dell'acquedotto indica il necessario rapporto della città col territorio circostante, il fatto che essa vi è collegata da profonde ragioni vitali (quelle «necessità» di cui Gadda aveva parlato già negli anni Trenta), in cui consiste il decisivo vettore verticale: non quello che si sviluppa lungo l'alzata della costruzione

architettonica, ma quello che porta l'abisso in superficie. Non l'ascensione, insomma, ma l'emersione, con la sua tenebrosità consustanziale.

Il punto di coagulo di questa direttrice si trova ancora una volta nel cibo, anzi nel principale collettore gastronomico; il mercato. Come nella realtà urbanistica, così anche nel sistema narrativo del *Pasticciaccio* il mercato è il punto d'incontro tra pulsione (la *necessità*) e organizzazione spaziale, diventando un punto nevralgico dello sviluppo della trama. Lo si vede con chiarezza nella scena dedicata al mercato di piazza Vittorio, descritto alle dieci del mattino, quando

le donne sogliono provvedere a mercato, in vista non solo della cena, quanto anzitutto del pranzo alle cure loro imminente: l'ora delle mozzarelle, dei formaggi, delle vermifughe cipolle, e dei cardi, sotto la neve pazientemente ibernanti, degli odori, delle insalatine prime, dell'abbacchio. Gente che vennevono la porchetta su le bancarelle de piazza, quella mattina, ce n'era na tribù. Da San Giuseppe in poi è la staggione sua, se po di. Col timo e coi fiocchetti de rosmarino, e l'agli nun ne parliamo, e il contorno o il ripieno de patate co l'erbetta pesta. (P, p. 253)

La retorica dell'accumulazione caotica torna qui, come era già accaduto davanti al portone di via Merulana, ad accatastare umani, carni, vegetali, odori. Il fatto che questo brano mostri tante analogie con lo scritto dedicato da Gadda (1945) all'altro mercato romano, quello di Tor di Nona, rende ancora più evidente il rapporto, profondo e oscuro, tra i centri di approvvigionamento e il centro di consumo.⁸

Affianco ai mercati c'è il macello, l'altro grande collettore delle risorse alimentari che giungono dalle

⁸ Se ne veda adesso la discussione nel drammatico contesto del biennio 1943-45 in Crainz 2007, p. 26.

campagne. Un collettore che è anche il luogo della prima trasformazione alimentare, lì dove il “prodotto finito” viene riversato nelle città, sul cui bordo, quasi fosse un diaframma, esso è abitualmente collocato. Del resto, proprio con alcune splendide pagine sull’uccisione delle bestie al macello Gadda aveva terminato negli anni Trenta la sua riflessione su Milano, descrivendo il disfacimento delle carcasse dei capi abbattuti, l’orribile e fascino spettacolo del corpo che ridiventa materia, quando il complesso organismo, «il costoso elaborato delle epoche, disceso di germine in germine traverso i millenni, è annichilito da un attimo rosso» (Gadda 1939, p. 23).

Cibo, sesso, morte: la scena iniziale del *Pasticciaccio* si demoltiplica lungo le pagine del romanzo come ne fosse la *hantise*, l’ossessione, col salotto di Liliana in quel pranzo di domenica 20 febbraio destinato a colorarsi con le tinte cupe dell’eros e infine col sangue greve della splendida donna, morta ammazzata. All’altro capo del cordone che abbiamo visto prolungarsi dalla città, lassù donde discendono le «misteriose fonti» del vivere, troviamo ciò che insieme è causa e strumento di quella triade: l’oggetto delle spinte alimentari e delle mete sessuali, occulti operatori del male.

La Ines, la Tina, Enea Retalli detto Iginio, Camilla e Lavinia cugine Mattonari, la Zamira in qualità di capocomico: è questa la compagnia degli attori di provincia che conferisce allo spazio narrativo la sua dimensione verticale, facendolo collassare lungo lo spaccato della profondità.⁹ Da questo punto di vista si potrebbe dire che il *Pasticciaccio* è davvero applicazione di quella formula della polarità elaborata da Gadda nella *Meditazione milanese* degli anni Venti, dove aveva scritto che la «maglia liscia e ben fatta del centro dice

⁹ Su verticalità e sesso, cfr. Manganaro 1996; cfr. inoltre De Benedictis 1991.

a quella della periferia o margine o vivagno: “Come sei brutta! Tu *delinquis naturam communem*”». In questo teatrino concettuale, altro che giocare con l’opposizione tra un centro ordinato, anzi “ortopedizzato”, e una periferia eslege, così da proporre un modello dinamico caratterizzato dal progressivo sfilacciamento del *reticolo* centrale mano a mano che esso esonda verso la periferia, Gadda spiegava che, al contrario, la periferia «non quidam delinquit», ma che essa «Est quod est». Anche dalla sua forma («Ex illius enim forma») si produce, pertanto, la realtà («constituitur realitas»). Insomma, come concludeva l’apprendista filosofo: «Il male è una coesistenza eticamente periferica del bene» (Gadda 1974, p. 113): coesistenza «periferica» che – ragionando in termini di logica narrativa degli spazi – significa l’assunzione della provincia urbana come polarizzazione verticale delle dinamiche urbane.

Per questo motivo, nel laboratorio della stregonesca Zamira (la cui bocca-buco a risucchio rinvia a profondità indicibili), suddiviso tra lo stanzone per le lavoranti e la camera-alcova destinata alle sue più misteriose attività di fattucchiera (e alle misteriose sue congiunzioni carnali) non si dovrà più credere di riconoscere uno sfilaccio incoerente della trama razionale dell’universo, ma una specifica realtà, a suo modo razionale, che completa la compagine urbana.

Nella stessa frangia periferica troviamo altri mondi schiacciati verso il basso, come il microcosmo della casa di Camilla, che sorge sul passaggio a livello (lo spazio che segnala il transito orizzontale di città in città e che nel contempo contrassegna un incrocio, la sovrapposizione delle linee, anche narrative)¹⁰, col suo

¹⁰ All’incrocio ferroviario è attribuito un importante valore narrativo anche in uno dei capolavori del Naturalismo francese, la *Bête humaine* di Zola: cfr. al riguardo Hamon 2001, p. 387.

décor caratterizzato dalla viscerale animalità (P, pp. 220, 223), con la vecchia che rilascia lo sfintere mentre trascorre il treno (P, p. 218: e già la gallina di Zamira si era prodotta poco prima in un analogo *exploit*: P, p. 205), col pitale che si rivela emblematico nascondiglio della refurtiva (P, p. 227). Lo stesso tipo di dinamica vettoriale va infine individuata nel celebre sogno di Pestalozzi, dove il topazio-topaccio – con metamorfosi esemplata sull’alternanza fonetica Menegazzi-Menecacci (secondo un tipico passaggio gaddiano dal linguistico al figurale)¹¹ – si anima in uno stravagante animale in fuga che, buttatosi alla campagna, terrorizza ninfe e satiri per inoltrarsi verso le mutande della «contessa Circia ubriaca», risalire su «lungo le cosce come un’edera, per restare infine bloccato davanti alle mutande «di cartone e di gesso» della dea, cui è stata «ingessata la trappola» (P, p. 194).¹²

Questa serie di “approfondimenti” verticali arricchisce l’*imagery* spaziale del *Pasticciaccio*, rendendone complessa la ricaduta semantica. La planimetria della storia, il suo dipanarsi lungo un filo orizzontale risulta leggibile per mezzo di questo collasso nelle viscere. Che, del resto, il metamorfico gioiello della Menegazzi avesse una precipua vocazione fecale lo si era capito fin dall’inizio delle indagini, quando la contessa aveva dichiarato che già una volta, prima che le fosse sottratto con la violenza, lo aveva dimenticato al gabinetto (P, p. 52: l’episodio è curiosamente, ma significativamente,

¹¹ Il sogno di Pestalozzi – è stato finemente osservato (Roscioni 1960, p. 88) – è basato sulla disgregazione linguistica del sostantivo “topazio”, da cui «nasce una sequela di proposizioni tenute insieme non tanto da vincoli logici, quanto da rapporti di associazione fonetica, e in cui la lettera *z* funge da fonema-feticcio».

¹² Cfr. Gioanola 1977, Id., 2004, pp. 301-15. Cfr., inoltre, Amigoni 1995, p. 112.

ricordato ancora in P, p. 232).¹³ Questa profonda conversione verso il mistero della vita e della morte, verso l'origine, assurge nel romanzo a carattere specifico della campagna e trova la sua massima esemplificazione nelle pagine conclusive. Siamo in casa di Assunta, dove l'ultimo interrogatorio (quello che condurrà, «forse», alla comprensione della dinamica della vicenda e del suo significato) avviene in un odore di «panni sudici o di persone poco lavabili o poco lavate nel male, o sudate all'opere che la campagna, senza remissione, col novo tempo domanda» (P, p. 273). È lì che Ingravallo ha la sua ultima illuminazione, in un camerone greve di lezzo, dove giace un corpo che non si sa «s'era un vivo o s'era un morto: s'era un omo o una donna» (P 273): di fronte al disfacimento dei corpi, in presenza della conversione della fatica in frutti, messo innanzi al succedersi della morte alla vita e viceversa, tra le pieghe del sesso, il commissario coglie il convergere delle diverse linee di forza che ha inseguito a partire dal pranzo del 20 febbraio.

La trasfigurazione figurale delle linee narrative in spazi, e più precisamente la conversione progressiva dei motivi orizzontali (la ricerca dei colpevoli) in motivi verticali (le cause «profonde» degli eventi), così da leggere nella dimensione geografica la stratificazione geologica (e cioè leggere la storia nella natura) mi sembra sia confortata da un altro scritto giornalistico degli anni Trenta (poi raccolto nelle *Meraviglie d'Italia*), il cui titolo sembra davvero una prefigurazione del fu-

¹³ Ricordo la curiosa associazione fecale di un testo del *Canzoniere* di Umberto Saba, *De gallo et lapide*, dove il gallo della favola esopica che il poeta dichiara di voler «dire» (si tratta della favoletta «del gallo e della pietra preziosa. | Come la scorse nel letame: - Va! - | Le disse; - tu vuoi farmi ricco invano. | Nulla è a un gallo un topazio [...]») volge la *margarita* latina, e cioè la perla, in topazio, anche qui involto nello sterco.

turo *Pasticciaccio: Un romanzo giallo nella geologia*. Qui Gadda racconta un'escursione alle miniere d'Abruzzo, soffermandosi in particolare sulla conversazione con l'ingegnere che gli fa da guida. Questi, che ha voluto «vivere in profondo la storia geologica della sua terra», ha maturato delle idee che espone al collega, spiegandogli che «non è più pensabile [...] oggi [...] un lirismo “di superficie”, alla maniera dell'Addio! manzoniano»; al contrario, e la citazione è presentata come testuale, «“il paesaggio non è se non l'affiorante parvenza della ragione e della causa geologica”». Dichiarazioni importanti, che Gadda, intristito dalla limitazione inflitta all'amato Manzoni, commenta così: «La catena delle cause remote, cioè l'acquisita cognizione del profondo, forse il vissuto dramma del [terremoto del] 15 gli fanno spregiare l'accurato singhiozzo della filatrice» (Gadda 1939, p. 147).

Il brano è importante perché stabilisce il parallelo tra paesaggio e romanzo, identificandoli come due sistemi – uno naturale, l'altro artificiale – nei quali la superficie visibile reca la traccia dell'invisibile profondità. Appare così chiara la ragione estetica del discorso dei due ingegneri: se Manzoni è un narratore topografico,¹⁴ se cioè il racconto dei *Promessi sposi* si distende in uno sviluppo coerente a partire dal disegno della mappa tracciato nel celebre incipit («Quel ramo del lago di Como...»), Gadda aggiunge alla bidimensionalità narrativa il vettore di quel tanto, o si direbbe di quel «quanto» di tensione erotica, che costituisce la verticale lungo la quale emergono le pulsioni libidiche. Sotto la

¹⁴ Durante il convegno organizzato da Andrea Cortellesa su *Geografia e storia del “Pasticciaccio”* (Roma-Frascati, 3-4 ottobre 2007) Franco Farinelli ha proposto una distinzione tra romanzo topografico, romanzo cartografico e romanzo corologico, che potrebbe essere l'occasione per una riflessione sui rapporti, concettuali, tra geografia e romanzo.

«stradicciuola» lungo la quale avanza un giorno don Abbondio, sotto la strada costruita da Cesare, l'ingegnere riconosce il millenario lavoro della geologia.

Questa superficie segnata dalle spinte del profondo assume così un portato allegorico che fa pensare alle pagine di Walter Benjamin (1928) intorno alla *facies* «ippocratica» della storia, quel «pietrificato paesaggio primevo» su cui pesa un'irredimibile sofferenza: un paesaggio di rovine simile alla catastrofica carrellata cinematografica che si svolge sotto gli occhi allucinati dell'angelo di Klee commentata in *Angelus novus* (Benjamin 1940).

È qui, in questa consapevolezza delle cause remote, ossia, come Gadda avrebbe detto nel *Pasticciaccio*, nel necessario attraversamento di tutta la «rosa di causali», che si chiarisce il rapporto tra progressione orizzontale ed emersione verticale, tra costruzione della vicenda e rinvenimento del senso. Qui, dove i vettori delle singole forze che agitano la storia si compongono in un movimento elicoidale, «s'avviluppano a tromba», crollando nel «vortice del delitto» (P, p. 16). Il destino individuale si ricongiunge alle sue origini: esso si scopre – in quell'improvvisa «depressione ciclonica» – «un'unità che non ce la fa più a essere e a operare come tale» (P, p. 70).

L'inquietudine alimentare del Commendatore, la vocazione fecale del topazio, l'auspicio inconfessabile delle «servizze» covato nel suo inconscio dalla Mene-gazzi, l'ambigua trasfigurazione della maternità nella moltiplicazione di giovinette per casa: sono questi i grandi vettori della storia del duecentodiciannove di via Merulana; il sito catastale, convertito in palazzo degli ori (e dei pescicani: gli arricchiti di guerra), viene ricongiunto alla sua ima natura geologica.

L'oro, appunto, quel «bell'oro che facevano una vorta, prima de la guerra!», dice Liliana al cugino Giuliano Valdarena, principe della razza e della mascolinità

(P, p. 115): l'oro che risale dalle viscere misteriose della terra. Alle quali – ed è forse qui il senso torvo dell'immaginario spaziale gaddiano – sono destinati a tornare i corpi degli uomini quando dovranno disfarsi in materia organica. Non a caso già tra gli ultimi anni Venti e i primissimi anni Trenta l'incipit del *Castello di Udine* (e più precisamente l'esordio di *Tendo al mio fine*) e l'incipit della *Meccanica* avevano esibito il mistero della germinazione associandola per vie segrete al confluire del cadavere nella terra. E non a caso nello stesso *Castello di Udine* i corpi riaffiorano proprio nel mondo della campagna, così che il brano dedicato a *La festa dell'uva a Marino* – in quella medesima provincia romana dove si ambienterà vent'anni dopo la discesa agli inferi del *Pasticciaccio* – diventa una sarabanda di «volti di morti» che si agitano innanzi agli occhi dello scrittore, allucinato dal sovrapporsi dei tempi e delle realtà: «Mi pare di vederne alcuno, cadendo, che ha nella destra l'arma [...] Sono stanco – così conclude Gadda –, non posso ricordare centoventidue nomi» (Gadda 1934, p. 241): i centoventidue nomi dei compagni caduti sotto il fuoco nemico nel corso della Prima guerra mondiale, e lì rimasti a fecondare la terra.

Capitolo terzo

Un «vivere pieno di radici». Il modello spaziale di Napoli nel secondo Novecento

1. Il panorama sullo sfondo

Uno degli scrittori napoletani di maggiore notorietà, Michele Prisco, osservò nel 1993 che, «al contrario [di altre città italiane], Napoli nei romanzi o racconti che la vedono a sfondo di vicende inventate ha una violenza invasiva e pervasiva, si fa coprotagonista di quelle stesse vicende e vi si sovrappone con i suoi umori coinvolgendo i personaggi di fantasia e la fantasia dello scrittore che li va creando» (Prisco 1994, p. 126). Napoli *ville mythe*, dunque: città caratterizzata da una peculiare densità mitologica, il cui solo nome già possiede una straordinaria capacità di suscitare immagini, storie, atmosfere. Altro che sistemarsi docile come fondale su cui si devono susseguire le traiettorie dei personaggi, essa distorce quei percorsi, li impregna dei suoi caratteri più profondi, fa assumere loro uno spessore diverso, impensato: si impone, infine, alla «fantasia dello scrittore». Napoli agisce col suo mana, è una potenza misteriosa da cui resta posseduto ogni autore che vi si voglia misurare.

Certo, la riflessione che ci lascia Michele Prisco va presa come un'immagine letteraria, col suo potenziale simbolico e una certa indeterminatezza; eppure resta una suggestione affascinante, che sembra trovare riscontro non solo nelle osservazioni, a volte eufori-

che a volte meno, di molti suoi colleghi scrittori, ma anche negli studi che hanno indagato la letteratura di produzione e ambientazione napoletana. Lo conferma la «poetica dell'interferenza» che si troverebbe in quella letteratura (Palermo 1995, p. 29), col suo alto tasso di intertestualità tematica, con la ripetitività delle costanti descrittive, piuttosto rigide nella produzione postunitaria (il ventre, la plebe, la “vecchia Napoli” scomparsa per i lavori del “Risanamento”), ma significativamente confermate nelle opere novecentesche.

«Sul fondo, lontano, il panorama di Napoli» (De Filippo 2000, p. 881). Ecco, la didascalia stesa da Eduardo De Filippo per *Gennareniello* (1932) sintetizza la potenza del luogo: un panorama circoscritto e perfettamente riconoscibile; ma allo stesso tempo generico. Eduardo non dice: si vede il pino, Mergellina, il Vesuvio – per limitarsi agli oggetti associati di consueto alla *vista della città* –, e nemmeno dice: il terrazzino su cui si svolge l'atto unico dà sui vicoli di Forcella o sui Quartieri Spagnoli. Eduardo dice: «panorama di Napoli»; e dice: «sul fondo, lontano». Come avrebbe osservato Prisco sessant'anni dopo, nonostante Napoli sia lontana, è sempre lei a caratterizzare la vicenda: lo sfondo finisce col ribaltarsi in primo piano.

Allo stesso modo della didascalia eduardiana, possono fungere da catalizzatori del senso anche i titoli. È il caso di *Spaccanapoli* (1947), libro di esordio di Domenico Rea, la cui «fortuna storica» – è stato osservato – fu dovuta proprio al titolo, che pure «non nomina la reale geografia», perché «nel libro Napoli non compare mai» (Perrella 2003, p. 2). Il rapporto tra opera e titolo è interessante sia per il fatto che i racconti sono ambientati non in città ma nel territorio vesuviano, sia perché “spaccanapoli” indica un luogo preciso della topografia urbana, ossia la consecuzione di strade che, attraverso via Pasquale Scura e passando per via Capitelli, via Benedetto Croce, San Biagio dei Librai e

via Vicaria Vecchia, prolunga il segmento del cardine inferiore dell'antica griglia urbana sistemata nel periodo greco-romano. Al pari del «panorama» eduardiano, il vecchio fondale ridipinto che si poteva ammirare alle spalle del terrazzino, «“sfogo” della famiglia di Gennaro che abita all'ultimo piano», quel titolo è un segnale tanto generico quanto fortemente allusivo. Come lo spettatore dell'atto unico si aspettava un determinato insieme di vicende e sketch comici per il solo fatto di vedere innanzi a sé, «lontano, il panorama di Napoli» (ed è indifferente sapere se vi appariva il Vesuvio oppure Posillipo e Capri), così il lettore dei racconti del dopoguerra si aspetta un certo gradiente umano, un certo schema narrativo, una certa costruzione dei personaggi per il solo fatto che in copertina ha letto “spaccanapoli”.

Così, «se l'autore (o l'editore, come qualcuno dice) ha scelto quel titolo [perché] per lui il nome della città copre un territorio ben più vasto di quello esclusivamente urbano» (Perrella 2003, p. 2), è però vero che “Napoli” diventa un nome ampio, che supera il preciso riferimento geografico e assurge al rango di categoria sociale, forse morale, forse anche psicologica.

2. *Le due Napoli*

Questa “generalizzazione” del nome cittadino pare confermata dallo stesso Domenico Rea, che in uno scritto del 1955 (l'autore dichiara però di averlo «finito di scrivere il 27 aprile 1950 a Nocera Inferiore») ha voluto distinguere tra «due Napoli»: due poli che, contrapposti sul piano culturale, a suo avviso sarebbero separati anche dal punto di vista topografico. Da una parte c'è la «Napoli cantata, narrata, rappresentata»; dall'altra resta invece la «Napoli vera», che «è, sì, più violenta, ma più storica e meritevole di comprensione»

(Rea 1955). La prima città ha il dominio letterario sulla seconda, perché nemmeno scrittori attenti al fatto sociale come Salvatore Di Giacomo e Matilde Serao sarebbero riusciti ad attingere alle dinamiche reali della capitale meridionale: il primo avrebbe, al contrario, avuto «quasi una fisica repugnanza della realtà», mentre la seconda non sarebbe riuscita a «trarre dal *Ventre di Napoli* [l'inchiesta che la scrittrice dedicò alle condizioni urbanistiche e sociali della città negli anni '80 dell'Ottocento] un'opera che sapesse puntare direttamente alle cose».¹

È con l'opera di Mastriani, il prolifico narratore di metà Ottocento, che la città ottiene una rappresentazione più veritiera, «un'indicazione precisa, una topografia plastica e morale autentica». Descrizione fisica del contesto urbano e caratterizzazione morale vanno dunque di pari passo, come viene spiegato poche righe più avanti: «I quartieri di vicoli assomigliano a un intricato apparato intestinale. Una città che si deve conoscere a memoria, priva com'è di ogni logica edilizia. Ma il napoletano vi sta dentro come in se stesso, e la sua anima deve rassomigliare a codesto intrico plastico, che si traduce in un intrico d'istinti e sentimenti». *Anime e schemi*, avrebbe forse commentato Carlo Emilio Gadda (1945b): a un certo schema spaziale corrisponde per Rea un certo modello morale, un determinato sistema antropologico. E se il modello è labirintico, se lo schema è basato sulla giustapposizione caotica di elementi, allora l'anima non potrà che essere torbida, irrazionale, “viscerale” appunto. Ma non solo: perché se è vero che ogni modello culturale impone un proprio modello ottico, costringendo l'osservatore a una posizione obbligata, allora la singolare plasticità napoletana costringe ad abbandonare l'osservazione «dall'alto»

¹ Per una ricostruzione del saggio di Rea cfr. Di Consoli 2002 e Palumbo 2007.

per mettersi invece a guardare «dal fondo del pozzo»: «solo scendendo in questo abisso a vortice si potrebbe venire a capo della meravigliosa vita psicologica» dei napoletani. Insomma, la dimensione spaziale urbana è diretta espressione della contorsione psicologica e morale della popolazione.

Ma Napoli si divide tante volte per due. C'è la Napoli vista dall'alto e quella vista dal basso; c'è la Napoli di Di Giacomo e quella di Mastriani, c'è la Napoli cantata e quella reale. E c'è, infine, la «Napoli che si distende sul mare fino a Posillipo» e quella del «ventre»: la prima ignora la seconda, le sta, significativamente, «al di sopra».

L'obiettivo della dicotomia di Rea si fa evidente quando si constata che alla distinzione tra Posillipo e il Ventre segue, senza soluzione di continuità, l'osservazione secondo la quale le «grandi arterie come Foria, il Rettifilo hanno alle spalle una massa indecente di bassi». Torna qui, cinquanta anni dopo, la medesima immagine che Matilde Serao aveva proposto nella seconda parte (1904) del suo *Ventre di Napoli*: allo sforzo della razionalizzazione urbanistica si contrappone l'ininterrotta tessitura umana, il formicolante mondo del vicolo.² Inserendosi in una rappresentazione della

² Si veda questo passaggio: «il Rettifilo era, doveva essere, dovrebbe essere l'apportatore dell'aria, della salute, della pulizia a migliaia e migliaia di popolani napoletani [...] Eppure, questa illusione non resisterebbe a una osservazione più minuta. Alla seconda, alla terza, alla decima volta che voi attraversate questa magnifica strada, volgendo gli occhi a manca, a dritta, lo scenario seducente ha dei grandi strappi. Un imponente palazzo, rossastro, pomposo, si pavoneggia con le sue cento finestre: e, accanto, voi scoprite un vuoto, e un muretto basso si prolunga, si prolunga, un muretto su cui la pubblicità allegramente appende i suoi quadri, da anni e anni, e dietro questo muretto, molto più indietro, sorgono delle masse di case lercie, cadenti, miserabili, di tutte le misure, macchiate di tutte le stigmate della povertà e del vizio.

città divenuta tradizionale a partire dalla prima riflessione sociologica e politica postunitaria (e già attiva a partire dall'episodio del 1799), Domenico Rea contrappone la plebe alla borghesia, ma rovesciando la tavola dei valori e collocando in alto la prima in quanto umanamente più ricca e pertanto più vera.

L'opposizione tra le due città è stata invece rifiutata da Raffaele La Capria, che in *L'armonia perduta* ha proposto un altro modello interpretativo. A suo avviso ci sarebbe stata una lunga stagione in cui le diverse componenti culturali della città, la visceralità popolare e la raffinatezza aristocratica, si sarebbero riunite, semmai – diremmo noi – in una comune prospettiva tellurica che teneva insieme «Vico e Pulcinella». Questa stagione, che sarebbe stata chiusa dalla disfatta dell'ipotesi rivoluzionaria del 1799, sarebbe stata caratterizzata dalla «"bella giornata"», raffigurazione icastica dell'armonia, che sarebbe poi diventata l'emblema della città solare da tutti ripetuto «in *gouaches* luminose e trasparenti, col Vesuvio lievitante laggiù nell'aria leggera, e la città adagiata nell'azzurro arco del golfo. Quelle *gouaches* rappresentavano la visibile Armonia tra Natura e Storia, Natura e Cultura, Genio del Luogo e Spirito del Mondo» (La Capria 1986). L'assolutezza del cosmo urbano sarebbe stata però rotta all'improvviso, e in maniera definitiva, generando – e si tratta di un punto assai importante – un *manierismo napoletano*, ricercato in particolare dalla «piccola borghesia appena giunta al potere [...] per compensare le proprie frustrazioni e affermare il

Ciò sparisce: un'altra costruzinoe moderna tenta di ridarvi una parvenza di civiltà, ma, fatto accorto, voi cercate ficcar l'occhio, ai fianchi, alle spalle, e subito dietro a otto o dieci metri ecco, di nuovo, un affogamento di topaie, dalle cui finestrette pendono i cenci più indecenti, magari con la poesia del vaso di basilico e del popone sospeso a un giunco» (Serao 1994, pp. 90-2).

suo predominio»: l'ideale consolatorio, la "napoletaneria" avrebbe fornito uno schema così efficace da essere adottato, alla fine del processo, anche dalla plebe.

Non dunque due Napoli, per La Capria, ma una medesima immagine di città; non schemi contrapposti, ma un ideale posticcio adottato in maniera uniforme da tutte le classi sociali, e pertanto uniformemente adagiato sull'intero corpo urbano. Il dialogo a distanza tra Domenico Rea e Raffaele La Capria è notevole. Entrambi oscillano tra considerazioni di carattere storico (o storico-antropologico) e immaginazione topografica; ma entrambi finiscono col tradire proprio la concreta dimensione spaziale della città: nel primo, Posillipo diventa il generico polo della ricchezza e del benessere, mentre i vicoli assumono il nome altrettanto generico di "ventre"; nel secondo la sintesi urbana non è altro che una "bella giornata", una *gouache*. Nella contrapposizione tra le due mezze Napoli, ciò che sembra esser venuto meno è l'intero.

3. *Il vicolo e il mare*

«Qui in questi vicoli, vicino al mare, si raggruma la vita di Napoli»: è la rubrica di una fotografia scelta da Mario Stefanile a commento del suo saggio sulla *Poesia in Salvatore di Giacomo* pubblicato nel 1946 sul numero doppio, 5-6, di «Sud», la celebre rivista fondata da Pasquale Prunas nel 1945 che fu uno dei più importanti coaguli della giovane intellettualità napoletana cresciuta nei GUF e proiettata, subito dopo la fine della guerra, verso la ricostruzione morale della città e del Paese. Nel numero successivo Anna Maria Ortese pubblicava il suo *Dolente splendore del vicolo*, dove si legge una battuta interessante: «Il cielo, su in alto, era sempre lo stesso splendente cielo degli anni buoni; il mare, nello sfondo, sempre il puro celeste mare in riva al quale batté le

ali la nostra prima giovinezza; ma l'aria del quartiere, come forse di tutta la città, era terribilmente mutata». Alla proposta di Stefanile di leggere nella topografia una continuità sovrastorica, una prospettiva naturale, direi proprio biologica, Ortese contrappone il segno della storia: lo «sfondo» della natura è perenne, indifferente alle vicende umane, il primo piano del quartiere, della città è invece mutato. Il *terribile* è accaduto e ha lasciato impresso il suo segno sul corpo urbano. È su questo, anche su questo, che insiste la scrittrice cinquanta anni dopo nella premessa alla nuova edizione (1994) di *Il mare non bagna Napoli* (1953). Qui, se ammette di aver proiettato sulla città una sua «nevrosi», spiega però che quella nevrosi era lo «spaesamento» conseguente all'«esperienza personale della guerra». E aggiunge: «Qualcuno aveva scritto che questa Napoli rifletteva una lacera condizione universale. Ero d'accordo [...] Erano molto veri il dolore e il male di Napoli, uscita in pezzi dalla guerra. Ma Napoli era città sterminata, godeva anche d'infinito risorse nella sua grazia naturale, nel suo vivere pieno di radici. Io, invece, mancavo di radici, o stavo per perdere le ultime, e attribuii alla bellissima città questo *spaesamento* che era soprattutto mio» (Ortese 1953, pp. 10-11).

Tra Stefanile e Ortese si propongono due percorsi differenti nel corpo martoriato della città: da una parte, c'è la risalita indietro verso una continuità che supera i vincoli del tempo cronologico; dall'altra, c'è il confronto con l'attualità di una frattura. La guerra, in un caso è stata soltanto un ennesimo sussulto dello «sterminator Vesevo», nell'altro ha prodotto una trasformazione definitiva che ha tolto alla metropoli meridionale il suo carattere straordinario: Napoli è espressione di una verità universale, non è una verità in sé. E tuttavia Napoli, aggiunge la Ortese, resta un luogo di proiezione: sullo sfondo urbano si dispone il soggetto, che ne resta asfissiato.

Stefanile propone una fotografia a commento dell'opera poetica di Di Giacomo; Ortese s'immerge nel paesaggio per coglierne le fratture rispetto al passato. In quegli stessi anni, in contemporanea con *Spaccanapoli*, Giuseppe Marotta pubblica *L'oro di Napoli* (1947), una delle più complete rassegne della *napoletaneria*, come l'avrebbe definita La Capria, e insomma una sorta di sintesi dell'immagine tradizionale della città, di quella «Napoli cantata» tanto in odio a Domenico Rea. Grazie al successo del suo libro, pochi anni dopo (1953: lo stesso anno del *Mare* della Ortese) Marotta pubblica *San Gennaro non dice mai di no*, dove troviamo questa suggestiva descrizione della città colta in una prospettiva a volo d'uccello:

La gente di Capodimonte, dell'Arenella, della Sanità può anche lasciar passare anni senza accostarsi al mare; sanno che c'è, lo odorano nel vento che si inerpica arruffando scalinate e rampe, che fa impennare la biancheria tesa ad asciugare fra muro e muro, e qui annoda una manica di camicia e là divarica una paio di calzoncini che sembra saltargli in groppa: a qualche svolta di strada, rasentando un parapetto, quelli della città alta ne vedono laggiù una striscia remota e densa, carnale, è come se guardassero in una scollatura; le donne di ogni rione contengono a tal punto il mare che se ve le toglie lo scirocco soltanto il libeccio potrà restituirvele. (Marotta 1953, p. 44)

Trascinata da un vento fortemente erotizzato, l'aria di mare diviene presenza uniforme e uniformante della città. Siamo innanzi all'ideale posticcio respinto da La Capria. Lo si evince dal trattamento della topografia urbana, coi nomi dei quartieri, pur messi in esponente (Capodimonte, Arenella, Sanità), che si stemperano in indicazioni man mano più vaghe: prima un'informe «città alta» (e la Sanità non è certo un quartiere colli-

nare...) e infine un generico «ogni rione». Il processo di depotenziamento del referente riguarda anche il mare, che pure è luogo concretissimo nella geografia urbana; la distesa marina è del tutto “fuori vista” (del resto, i napoletani non vi si accosterebbero anche per anni...), trasformata com'è in vento, e addirittura, in conclusione, ridotta a profumo di donna. Il mare, insomma, è il vicolo: non è più un elemento naturale, non costituisce più una componente del sito geografico; diventa invece un carattere della città. È carattere nel senso generico: pregiudizio antropologico.

È in questo modo rovesciata l'opposizione di Rea tra la città del benessere, del sole e del mare e l'oscuro ventre urbano, il labirinto viario, ctonio, terragno, dove non è mai mezzogiorno, ma sempre mezzanotte. Il vicolo e il mare: anzi, il vicolo è il mare, in un tripudio di odori, una festa dei sensi che invita a scomparire nell'indistinto. Questo rovesciamento ci consente di riconoscere le due prime declinazioni del lemma “mare” dentro il sistema geografico napoletano; due declinazioni, ancora una volta, opposte se non stridenti. Da una parte il mare funziona come commutatore tra due zone della città: quella che lo vede (che lo conosce) e quella che non lo vede (che non lo conosce) il mare. Dall'altra parte il mare funziona come unificatore tra la zona borghese e quella plebea: se la prima si affaccia direttamente sul panorama tirrenico, la seconda partecipa di una “atmosfera” comune. Il mare, insomma, discrimine sociale in un caso, diviene redenzione nell'altro.

Possiamo così tornare alle considerazioni sviluppate da Ortese negli anni novanta, quando ha spiegato che Napoli, pur «uscita in pezzi dalla guerra», è però «città sterminata» che gode «d'infinite risorse nella sua grazia naturale» e che pertanto ha un «vivere pieno di radici». Sono parole che già da sole spiegano molto, ma che possono essere affiancate ad altri luoghi ortesiani,

a partire da un brano del *Mare non bagna Napoli*, dove la grande scrittrice giustifica il titolo del libro, parlando della folla dei vicoli investita da «una miseria senza più forma, silenziosa come un ragno, [che] disfaceva e rinnovava a modo suo quei miseri tessuti, invischiando sempre più gli strati minimi della plebe, che qui è regina. [...] *Qui il mare non bagnava Napoli*. Ero sicuro che nessuno lo avesse visto, e lo ricordava» (Ortese 1953, p. 67, c.m.).

Ricostruiremo più avanti il contesto mancante; qui è sufficiente riconoscere in Ortese una convergenza con le parole di Rea. Anche per Ortese esistono due città, come avrebbe del resto ribadito nel *Porto di Toledo* (1975) parlando di una «città alta, o Reale, di cui cominciavo ad ammirare la bellezza dei palazzi, la Reggia (sul limitare), le nuove plaze, i Giardini». È molto interessante che la voce narrante di questo convulso e affascinante romanzo stabilisca una frontiera tra la città dei Giardini «e la nostra, del porto toledano», tra le quali «vi era, benché nessun preciso confine le dividesse, e anzi innumerevoli scalette e scalettane di pietra l'una all'altra, eternamente, come venuzze dorate le congiungesse –, vi era un divario immenso, tale che pareva una invisibile muraglia di sole separasse le due città» (Ortese 1975, p. 461). Da una parte vi è «il sole, mentre qui nubi; là, rosee facciate e giardini settecenteschi, mentre da noi tuguri e, battute dalla pioggia e il vento, viscide pescherie».

Il disegno cartografico della città diventa più complesso: se le due città sono infatti separate con nettezza, tra le due esiste una soglia, una zona di attraversamento che è luogo di traduzione, nel senso etimologico di ciò che consente il passaggio. Se mancano le arterie del traffico cittadino tra le sue due metà, vi sono però le «venuzze», vi è tutto un articolato sistema di circolazione sanguigna. Ma resta il fatto che la biforcazione dei due mondi è una dimensione profonda dell'univer-

so immaginario della scrittrice, se è vero che già nel suo diario infantile la piccola Anna Maria scriveva che «Questa città è piena di cose brutte, di gente commossa, agitata, che grida a Dio, e fa il male... e lì è sempre notte, mentre a ponente, invece, tutto è più bello, allegro, ordinato... Ci sono fiori, il grande palazzo rosa del Re, i Giardini... si va a cinema, teatro, vedi caffè, gerani...» (Ortese 1928, p. 1132).

Nell'immediato dopoguerra, la contrapposizione sarebbe divenuta strumento cardine per interpretare la città e la sua forma spaziale. Lo si evince dal pezzo pubblicato in «Sud» nel 1947; e lo si può confermare con le osservazioni di un articolo datato al 1950, quindi un anno prima della pubblicazione dello scritto di Rea (si comprende, adesso, perché lo scrittore nocerino teneva tanto a fissare le date: ne andava del confronto con la Ortese...), e intitolato, appunto, *Il mare non bagna Napoli*: «Quello che racconta qualcuno, che il mare non bagna Napoli, è esatto. Queste onde famose sono inaccessibili, salvo che per alcune categorie di persone; per le altre, diletto e rischio, o almeno una enorme stanchezza, sono indivisibili». Una cortina si ergerebbe dunque tra vicolo e mare, se non fosse però che «Mille apparecchi radio sono in agguato dentro ciascun basso di una via», voci che hanno «del febbrile a ribadire nella testa della povera gente il concetto “Napule e niente cchiù”, oppure “chistu mare 'e Mergellina”» (Ortese 2004, pp. 407-8).

La zona che consente il passaggio del singolo non riscatta le stimate della semantica urbana: la costruzione culturale della città propone il suo immaginario indistinto, la sua uniformità generica. Appare qui il segno della guerra: «Più tardi, mentre la luna tramontava, sono scoppiati non si sa da che parte, se dal Vomero o da Posillipo, i primi colpi e le luci colorate dei fuochi d'artificio. Sembrava la guerra, e sembrava anche la pace, il triste sonno in cui dorme Napoli». Le

luminarie, i petardi, il baccano di Piedigrotta sono il prolungamento della frenesia bellica. Napoli – oramai non più milionaria, ma già rivolta alla colonizzazione dei giardini e dei terreni edificabili – non smette di tirare tardi alla sua veglia funebre.

Questa veglia sonnambolica è simile al sonnacchiaro descritto con compiacimento da Marotta, che riduce la storia millenaria di Napoli dentro il consueto perimetro atmosferico: «[nell’Ospizio] c’è un lunghissimo cortile con archi e portici: la tramontana che vi si getta da Capodimonte striglia i vecchioni addormentati sulle panchine [...], qualcuno si rianima e pensa: “[...] io qui non resto [...]”, ma un altro soffio di vento che arriva dal mare gli strappa di nuovo la forza per restituirlo alla pazienza» (Marotta 1947, p. 167). L’oro di Napoli è innanzitutto questa sonnolenza, questa capacità di assistere ai rivolgimenti della storia come se fossero fatti della natura. La cancellazione di ogni indicazione topografica concreta, insieme alla sovrapposizione tra immagine culturale del mare e immagine urbanistica, contribuisce a trasformare Napoli in sfondo su cui si dispiegano le vicende di un manipolo di figurine caratteristiche. Ha ragione Stefano Lazzarin (2008): l’opera di Marotta costituisce il luogo di sistemazione e il centro di divulgazione dei principali *topoi* sulla città. Alla costruzione generica del sito urbano e alla descrizione tipizzante della sua complessa organizzazione culturale corrisponde un potenziamento del soggetto narrante: più astratta diviene la città, più autorevole si presenta la voce di chi si permette di affermare generalità (e genericità) su quella specifica realtà urbana.

4. *A pelo d’acqua*

Parlando del *Simbolismo di Pietroburgo*, Jury Lotman ha distinto, per le città, tra strutture concentriche e

strutture eccentriche: le seconde si trovano al limite dello spazio naturale. È questo, evidentemente, il caso di Napoli, il cui sviluppo urbanistico, anzi la cui stessa identità (le radici di cui parlava Ortese) risiede nel fatto di confinare col Mar Mediterraneo. Ma struttura eccentrica significa che il modello culturale che presiede alla città tende a privilegiare l'apertura, lo sconfinamento, semmai la disgregazione. Del resto, mentre la struttura concentrica rende in maniera radicale la contrapposizione tra Cultura (conseguente alla fondazione della città) e Natura (che è quanto "viene prima" della città), la struttura eccentrica presuppone invece un rapporto dialettico tra i due poli.

È stato ancora Raffaele La Capria a offrire, con *Ferito a morte* (1961), un'immagine il cui forte potenziale allegorico sembra perfettamente illustrare la *eccentricità strutturale* napoletana. Massimo, il protagonista, è oramai quasi pronto per trasferirsi a Roma, dove comincerà una vita nuova, piena di impegno e lavoro, una vita seria e attiva come invece non riesce a fare a Napoli, dove il prolungamento dell'adolescenza, tra chiacchierate al circolo e pesca subacquea, significa lo scivolamento in un'inerzia letale. Il rapporto di Massimo con la realtà è filtrato dall'illustre e un po' trasandato palazzo seicentesco affacciato sul mare di Posillipo in cui ha passato la sua giovinezza:

Del governo di Don Ramiro Guzman, duca di Medina Las Torres e Vicerè di Napoli – anno 1644 mi pare – resta solo il palagio fabbricato da lui nella riviera di Posillipo, che chiamasi ancora Palazzo Medina, ora in gran parte ruinoso quasi che inabitabile e cadente. E questa, diciamo, sarebbe la Storia. Ora interviene il bradisismo: Sotto l'occhio ironico del sole, spregiatore di ogni umano pensiero, la qui dolcissima ma non per questo meno feroce Natura, nemica della Storia, inizia la sua opera paziente utilizzando per l'occasione una tecnica indicata ap-

punto col nome di bradisismo e facente parte di quel piano, a lunghissima scadenza, che prevede l'annullamento totale di uomini e cose, e di tutto quello che la ragione umana ha costruito, cioè la Storia. E, nel caso particolare, di questo palazzo.

Massimo lo sta guardando, di sotto in su, mentre passa con la barca – in un giorno qualunque di un'estate non lontana, e già diversa dalle altre. (La Capria 1961, p. 17)

Il fenomeno naturale del bradisismo – che è di natura vulcanica e consiste nell'innalzamento o abbassamento del suolo rispetto al livello del mare – intacca le vicende della storia, contribuisce, proprio al pari del leopardiano «Vesuvo», allo sterminio delle civiltà, alla dissoluzione delle «opere e giorni» degli esseri umani.

La Capria ha voluto ritornare anni dopo su questo edificio, ribadendo nella sostanza quanto aveva affermato nel romanzo, ma insistendo – significativamente a mio avviso – sul carattere allegorico della descrizione. Palazzo donn'Anna, ossia Palazzo Medina diventa una sorta di personaggio tipico.

È un antico palazzo seicentesco costruito da un vicerè spagnolo, e poi abbandonato alle devastazioni e all'incuria che lo hanno ridotto allo stato in cui è ora: una maestosa mole cadente e quasi una rovina, ma bellissima, al cospetto del mare. Con quelle sue mura, corrose di tufo giallastro, crivellato di nicchie vuote e finestre cieche, gli archi aperti sul golfo, le grotte invase dall'acqua, e tutto il chiaroscuro della facciata scavata da vento e salmastro, assume a volte l'aspetto di uno scoglio o di una rupe appena emersa dalle profondità marine, piena di anfratti e incrostazioni calcaree, licheni e molluschi litofagi. E così appare, a prima vista, come qualcosa di non ben definito e non-finito, che appartiene ora alla *Storia*, quando viene fuori il corrusco austero barocco dell'architettura, ora alla *Natura* quando quasi

si confonde con la linea della costa e diventa un elemento del paesaggio. Questa ambiguità, questo essere a mezzo tra la Natura e la Storia, è anche il segreto contrasto dell'anima napoletana. (La Capria 1986, p. 646)

In questa seconda descrizione non si tratta più di un fenomeno naturale che attrae verso la profondità marina l'edificio storico, ma è la sua stessa costituzione materiale, il fatto di essere realizzato in pietra lavica (il «tufo giallastro») e di essere stato lungamente lavorato dagli agenti esterni, che ne fa un'entità ibrida, al tempo stesso elemento del paesaggio e sua modificazione artificiale, tecnologica, ossia culturale. Ed è forse solo un caso, ma l'origine seicentesca del Palazzo ci riconduce alle note osservazioni di Walter Benjamin (1928) sull'allegoria come quella forma espressiva in cui – a differenza del simbolo, che trasfigura la caducità e la rivela «nella luce della redenzione» – «si propone agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo». Palazzo Donn'Anna sembra appartenere a un'epoca che viene prima degli uomini, l'epoca in cui non c'era la vita associata, non c'era il lavoro, non c'era la struttura della famiglia. È quella forma di esistenza che il protagonista Massimo conosce durante le lunghe ore passate sott'acqua a pescare col fucile,³ la forma che gli ha permesso di ignorare il bombardamento del porto di

³ «Tu dicevi: Vado a pesca col fucile. E questa non era più la maniera migliore di passare una mattina, era un'evasione. Sott'acqua ti dimentichi perfino di esser nato, no? E poi: Il richiamo delle Sirene, la Natura che prepara il terreno alla Foresta Vergine, la Natura che vince la Storia, eccetera eccetera... Qualunque cosa, lui là pronto ad afferrarti per la pelle del collo e ricollocarti alla tua giusta distanza dalla Storia. E per questo quante discussioni tra un caffè e l'altro, al bar Moccia, fino a tardi!» (La Capria 1961, p. 122).

Napoli, cui assiste nel 1943 restandosene seduto sullo scoglio insieme agli altri ragazzini (è forse qui una figura analoga a quella proposta dieci anni prima dalla Ortese coi fuochi d'artificio?); la forma, infine, alla quale sceglie di sottrarsi abbandonando Napoli per Roma.

«Individuo, natura, storia»: in una conferenza fiorentina del 1958, prendendo l'abbrivo da Tolstoj, Italo Calvino sosteneva che l'epica moderna consiste nel rapporto tra questi tre elementi, in conseguenza della caduta dell'orizzonte del divino e della dislocazione dei conflitti in una dimensione esclusivamente naturale. Dopo aver illustrato la presenza della dinamica triadica in alcune opere importanti dei secoli XIX e XX, lo scrittore ligure terminava la sua riflessione inaugurando un tema che sarebbe stato poi centrale nei suoi interventi degli anni Sessanta. Egli che identificava nell'esperienza letteraria contemporanea il passaggio da una rappresentazione del «flusso soggettivo» (Kandinski o Joyce) a una rappresentazione del «flusso d'oggettività» (come ad esempio in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1957, di Carlo Emilio Gadda), che avrebbe significato «una resa dell'individualità [...] al magma indifferenziato dell'essere», cui non avrebbe potuto corrispondere «una rinuncia dell'uomo a condurre il corso della storia» (Calvino 1958, p. 51). Non mi pare che Calvino si riferisse alla letteratura napoletana di quegli anni, ma certo avrebbe potuto ripetere il suo ragionamento parlando di *Ferito a morte*, dove appunto l'individuo è schiacciato dalla presenza di una Natura che gli impedisce di diventare soggetto attivo. La soluzione espressiva di La Capria è opposta a quella di Gadda, incentrata com'è sulle modificazioni della temporalità e sull'oscillazione "soggettiva" dei piani memoriali, ma resta il fatto che lo sfruttamento allegorico del paesaggio napoletano, la riduzione della topografia al ristretto circuito che abbraccia il Palazzo posillipino e i club di Mergellina (o tutt'al più l'analogo festivo di Positano e Capri) serve

allo scrittore per costruire la “resa” del soggetto, la sua incapacità a «condurre il corso della storia». La quale invece esiste, come si evince dal succinto racconto del padre del protagonista nell’illustrare le novità seguite alla partenza del figlio per la Capitale:

Gli affari come vuoi che vadano, né bene né male, questa è una città dove tutto è precario, e poi non arriva mai l’affare grosso quello così grosso che ti risolve la vita una volta per tutte. Per lo meno non a me e perciò mi sfogo a giocare al Circolo. Hai a che fare con gente di ogni provenienza, commercianti improvvisati, senza parola e senza onore, tutti con l’adorazione del furbo e tutti con la paura di passare per fessi. Devi fare una passeggiata a via Orazio e a via Petrarca, panoramica e bellissima, chi || teneva terreni là sopra, ora che è diventata zona edificabile, miliardi! Napoli è proprietà privata di appaltatori, esportatori e armatori, Lauro ha insegnato, ma oggi gli allievi hanno superato il maestro. Loro fanno gli affari, ottengono tutti i permessi, e noi le briciole. Nel palazzo stanno costruendo. L’ingegner Cutella ha ricavato dall’ala che dà sulla banchina tanti piccoli appartamenti nuovi, di poche stanze. Da fuori non si vede niente, per ora Palazzo Medina sembra lo stesso. Ma dentro ci stanno questi piccoli appartamenti moderni, roba svedese, che fa un contrasto curioso con lo stile barocco. Richiestissimi, però, nonostante l’affitto alto, hanno scoperto che vivere in un monumento nazionale è una cosa chic [...]. (La Capria 1961, pp. 133-34)⁴

⁴ Questo il commento conclusivo: «eh, è finita l’epoca del cavaliereavvocatocommendatore che come niente ti faceva aprire un bar! Ora è arrivato il mascalzone con la Rolls Royce sotto il palazzo e lo yacht a Santa Lucia, è l’epoca dell’appaltesportatore. E c’è il grattacielo alto sulla marea edilizia a testimoniare, se ne dubiti, i gusti e la rapida ascesa dal basso verso l’alto del nuovo arrivato. La Storia, la stessa storia meschina, continua. Baroni re e vicerè – e ora questi altri, seduti

Subito dopo l'uscita del romanzo, Raffaele La Capria collaborò alla sceneggiatura del film di Francesco Rosi *Le mani sulla città* (1963): è dunque evidente che il riferimento alla speculazione edilizia sulla parte alta della collina di Posillipo rientra in un'osservazione attenta di quanto stava accadendo al tessuto urbano e sociale napoletano, che è del resto coerente con la scomparsa, in questo brano, di ogni connotazione fascinosa: l'illustre palazzo seicentesco è un monumento nazionale, dunque trasformarlo in un centro residenziale è un affare redditizio. Resta però la dimensione allegorica: la mancata conciliazione di quell'immagine col suo significato (antichità, oppure fanciullezza, oppure ancora benessere, o semmai mistero...) suona come un ennesimo scacco dell'individuo, che, andando via da Napoli, ha trovato la maturità, forse, ma intanto ha perduto ogni possibilità di controllare, o semmai contrastare, i processi storici in atto.

5. *Nel reticolo del sesso*

Abbiamo fatto riferimento al senso di «spaesamento» lamentato nel 1994 da Anna Maria Ortese nel ripensare alla sua esperienza napoletana nell'immediato dopoguerra. Dopo aver riflettuto sulla struttura eccentrica della topografia napoletana e sul conseguente suo ruotare intorno alla presenza del mare come limite della Natura che sembra risucchiare costantemente i processi storici, si comprende che quello «spaesamento» non era soltanto una dimensione personale della sofferenza, ma

al ristorante, si sentono sotto il culo un sufficiente numero di piani arbitrariamente costruiti: ciò li rassicura, la storia non muta, e stimola l'appetito» (ivi). *La storia non muta*: è evidente che la parabola narrata nel *Gattopardo* (1957) era già diventata un punto di riferimento condiviso.

appunto una condizione storica, un carattere specifico dell'incontro con Napoli. Incontro che potremmo ritrascrivere come *vertigine*.

Per avvicinarci a questa condizione ci rivolgiamo a un altro edificio antico, di età borbonica, al quale la scrittrice ha dato un ruolo fondamentale nel *Mare non bagna Napoli*. Mi riferisco al capitolo *La città involontaria*, ambientato nell'edificio dei Granili, immensa costruzione in riva al mare lungo la strada che conduce verso Est, al quartiere di San Giovanni a Teduccio. Ortese lo descrive affascinata e insieme inorridita, illustrandone l'enorme cavità in cui sono ospitati, secondo un rigoroso principio di distribuzione spaziale, migliaia di persone tra sfollati, indigenti, disoccupati, criminali ed esponenti della piccola borghesia, già entrata nel mondo delle professioni ma sempre timorosa di sprofondare nuovamente nella miseria. Come nel caso di La Capria, però, più che l'attenta osservazione dei processi economici e sociali, è interessante lo sguardo complessivo, l'immagine sintetica che la scrittrice fa emergere da questo luogo.

Mi limito a prelevare due brevi brani. L'incipit: «Una delle cose da vedere a Napoli, dopo le visite regolamentari agli Scavi, alla Zolfatarà, e, ove ne rimanga il tempo al Cratere, è il III e il IV Granili, nella zona costiera che lega il porto ai primi sobborghi vesuviani». E un veloce inserto in prossimità della conclusione: «quel locale avrebbe fatto pensare a un'antica e dimenticata rovina. C'era, più forte e tetro che altrove, un odore di umido, filtrato da cose in corruzione. Una donna ancor giovane, e dall'aspetto estatico ci venne incontro» (Ortese 1953, pp. 73, 94). Ecco, tra apertura e chiusura la scrittrice ribadisce il carattere peculiare dei Granili, assimilati ai siti naturali di origine vulcanica (Zolfatarà, Cratere del Vesuvio) o a quella strana commistione di Storia e Natura che sono gli Scavi di Pompei ed Ercolano (dove la Natura ha seppellito la

civiltà) e che la parola «rovina» rende con grande pregnanza. La popolazione è affamata, è ridotta all'«inerte orrore del vivere», come scrive l'autrice nell'ultimo rigo del capitolo, ma non per ragioni storiche, non perché c'è stata la guerra o perché è mancata un'efficace politica di ricostruzione; non vi sono dinamiche socio-economiche da osservare, ma una sorta di animalità: la riduzione pulsionale dell'umano al di fuori di ogni organizzazione culturale.

In un mondo siffatto, è fatale, non può che dominare il sesso: «Questa infanzia non aveva d'infantile che gli anni. Pel resto, erano piccoli uomini e donne, già a conoscenza di tutto [...] Il novanta per cento, mi disse la Lo Savio, sono già tubercolotici o disposti alla tubercolosi, rachitici o infetti da sifilide, come i padri e le madri. Assistono normalmente all'accoppiamento dei genitori, e lo ripetono per gioco. Qui non esiste altro gioco, poi, se si escludono le sassate». Questo orrore per la sessualità, per la continua generazione di vita è un tema dominante nel *Mare non bagna Napoli*, ed è interessante che il tema abbia una precisa connotazione spaziale; il sesso, a Napoli, obbedisce a un certo modello di mondo, a una determinata immagine culturale dello spazio urbano.

Prendiamo altri due brani. Il primo si riferisce all'incontro, narrato nell'ultimo capitolo, con Luigi Compagnone, il quale «era, come molti di noi, nato nei vichi di Napoli, dove la natura infuria, e tutta la ragione dell'uomo è nel sesso, la coscienza nella fame» (Ortese 1953, p. 118). Ecco l'immagine spaziale: il reticolo nel quale il mare è trasportato dal vento e si trasforma in odore di femmina, i vicoli della città, in cui si addensa una popolazione ferina, sono abitati dal sesso. Proprio come a Creta, la bestia mostruosa nata dall'incesto s'insedia al centro del labirinto. E se ha ragione Franco Farinelli (2004) a ritenere che il labirinto non sia altro che il perimetro delle mura una volta che il palazzo del

potere è crollato, ecco che la Torre della sessualità, il principio organizzatore della genitalità diventa parossismo pervasivo, flusso spermatico.

Il secondo brano proviene dal capitolo intitolato *Oro a Forcella*. È il contesto della citazione che in precedenza avevo promesso di recuperare:

Una miseria senza più forma, silenziosa come un ragno, disfaceva e rinnovava a modo suo quei miseri tessuti, invischiando sempre più gli strati minimi della plebe, che qui è regina. Straordinario era pensare come, in luogo di diminuire o arrestarsi, la popolazione cresceva, ed estendendosi, sempre più esangue, confondeva terribilmente le idee dell'Amministrazione pubblica, mentre gonfiava di strano orgoglio e di più strane speranze il cuore degli ecclesiastici. Qui il mare non bagnava Napoli. Ero sicuro che nessuno lo avesse visto, e lo ricordava. In questa fossa oscurissima, non brillava che il fuoco del sesso, sotto il cielo nero del sovrannaturale. (Ortese 1953, p. 67)

All'orizzonte aperto del mare, alla sua dimensione forse salvifica, si contrappone lo spazio chiuso del groviglio viario, che è al tempo stesso groviglio di pulsioni e di corpi: una «fossa oscurissima» – sembra di sentire il Gadda del *Pasticciaccio* –, in cui brilla «il fuoco del sesso», il “topazio” della generazione.

Occorre allora dare ragione a Emma Giammattei (1994, 2003), esperta ricostruttrice di questa *imagery* topografica, che ha riconosciuto nello «spazio chiuso» una «forma del testo» della narrativa ottocentesca napoletana: il «reticolo di vie», ha detto la studiosa, diventa un «immenso interno» che evoca «una temporalità bloccata [...] omologa, in termini di realismo, al contesto sociopsicologico degli inferi partenopei». Il “realismo” diventa allegoresi, eccesso d'immagine che non coincide più col significato ordinario; l'interruzione

del flusso temporale diventa impossibilità di sviluppo narrativo, caduta di ogni potenziale crescita o trasformazione del personaggio. Il romanzo, che è forma letteraria per eccellenza vocata al dinamismo, qui fallisce; gli viene sostituito l'affresco morale, o la descrizione lirica, o, appunto, lo sfondamento allegorico.

All'arresto del meccanismo narrativo, fenomeno omologo allo schema topografico chiuso offerto dalla città, corrisponde la stasi del personaggio. Jury Lotman, nei suoi studi di semiotica dello spazio, ha spiegato che tra modello spaziale e costruzione del personaggio esiste un vincolo necessario. I personaggi che agiscono nel modello spaziale chiuso qui in esame restano costipati dentro un universo centripeto: è il caso del "personaggio-narratore" ortesiano del *Mare non bagna Napoli*; è il caso di Mimì in *Ferito a morte*. È il caso, ancora, di Nannina, il personaggio femminile principale di *Speranzella* (1949) di Carlo Bernari, un romanzo certamente minore, ma interessante perché corrisponde in pieno al quadro topografico che stiamo provando a ricostruire. Innanzitutto, per il titolo, che sembra quasi scelto in polemica col libro di esordio di Domenico Rea: alla verticale di *Spaccanapoli*, ma ricordiamo che Napoli è in realtà lì del tutto assente,⁵ Bernari, veterano della narrativa napoletana e precursore del Neorealismo, contrappone l'asse perpendicolare costituito da via Speranzella, strada parallela di via Roma (oggi via Toledo) e limite dei famosi e famigerati Quartieri Spagnoli. Dentro il reticolo del popolarissimo quartiere, nell'immediato dopoguerra, tra rivendite abusive di caffè e prostituzione con gli Americani, si sviluppa la vita della giovane protagonista che, abbandonata la casa dov'è rimasta

⁵ Va però osservato, con Palumbo (2007, p. 266), che «Per Rea Napoli si identifica con il labirinto dei vicoli di Forcella [...]», la realtà «terribile e vera, tragicamente plebea» della città.

sola una sorella maggiore col figlio lattante, si rifugia presso una conoscente. Nella sua semplicità, Nannina finisce col fare una scampagnata a Posillipo (una Posillipo di campagna di cui è oggi ancora qualche traccia, sopra Marechiaro, e che troviamo rappresentata anche in certe pagine “settecentesche” del *Cardillo addolorato* della Ortese) con un soldato americano, che l’aggredisce al termine del pic-nic.⁶ Il sesso di nuovo, dunque, che qui però è volto in chiave paradossale: Nannina è, sì, aggredita dal «suo Joe», ma non posseduta; ciò nonostante, la giovane è accusata di aver contagiato di sifilide il soldato, condannata da un tribunale militare, e costretta a sottoporsi a una costosa cura di penicillina, per procurarsi la quale il suo “padrino”, infermiere un po’ abusivo, perde il suo posto all’ospedale. La trama, come si vede, è farraginoso, ma è significativo che essa insista sulle conseguenze necessarie (anche se del tutto fuori di ogni verosimiglianza) dell’appartenenza a un certo schema spaziale. La violenza avviene sul bordo della città, in una zona non propriamente urbana, eppure il fatto che Nannina sia una «signorina» che vive nei Quartieri Spagnoli (la *Bambenella 'e 'ncopp 'e Quartiere* cantata in una celebre canzone di Raffaele Viviani), ne fa la vittima predestinata della violenza sessuale e delle malattie veneree: esattamente come quei bambini dei Granili «infetti da sifilide».⁷

⁶ «Ora la Jeep saliva per una tortuosa via, solitaria, fra due lunghe mura di masseria [...] Poi cominciarono i prati. Napoli era dietro quel velo, in quella sacca che si formava oltre la strada, alle loro spalle. Anche il mare s’era nascosto e aveva ceduto spazio alla campagna. Davanti, appena oltre il cofano si apriva un burrone, che le ruote, sibilando nella discesa, sforbiciavano al filo. Davanti ad una forra, con un po’ di fumo in fondo, il sergente cominciò a rallentare. “*You want to eat now, don’t you?*”» (Bernari 1949, pp. 67-70: il testo è datato «marzo-luglio 1949»).

⁷ Lo stesso schema ideologico del rapporto tra sesso e

Sesso, griglia topografica, dispersione. Sembra difficilissimo diventare soggetto, individuo distinto dagli altri in questo mondo ctonio, viscerale, collettivo e colloidale, vischioso.

Due scrittori che sembrano collocarsi agli estremi opposti rispetto alla topica napoletana ci presentano la medesima condizione.

Giuseppe Marotta, *Gente nel vicolo*: «Il Vico Lungo di Sant'Agostino degli Scalzi, a Napoli, è un corridoio fra vecchi scontrosi palazzi; vi sbattono le porte dei "bassi" nel vento di marzo; bambini neri e adesivi si agglomerano sulle soglie, con la stessa centripeta urgenza che determina la formazione dei mazzi di peoci nei vivai di Santa Lucia» (Marotta 1947, p. 93).

Domenico Rea, *Le due Napoli*: «Donne grasse, arruffate, discinte, come uscite da una zuffa mortale, gli occhi vivi e adirati, le labbra frementi che non riescono a dire per intero le parole, con cui è impossibile non far figli, essendo nate madri: è questo il loro volto, di *madri dell'Universo*, dove è scolpita la storia delle generazioni» (Rea 1955, p. 1348).

Ha forse ragione La Capria (1986, p. 692) a osservare che, quando parla della folla urbana, Ortese resta vittima della «paura della plebe che si riproduce», quella stessa «paura ereditaria della piccola borghesia di essere coinvolta, stravolta, sommersa dalla marea plebea», correndo così «il rischio di perdere il proprio io»; ma il riconoscimento di un modello spaziale unitario in autori tra loro assai differenti induce a generalizzare questo giudizio. Non si tratta solo della paura di uno scrittore, ma di una condizione culturale diffusa, il cui corrispettivo figurale è la forma chiusa della città: pur dotata di una struttura cittadina eccentrica, orientata verso il mare e l'apertura di orizzonti, Napoli conferma

verginità al tempo della fine della guerra, sia pure ambientato nella cintura provinciale, si trova in Rea 1993.

il proprio carattere concentrico, tutto racchiuso intorno al «fuoco del sesso». Fuoco che scancela i tratti singolari dell'individuo.

6. *Uno sguardo a precipizio*

Com'è noto, l'ultimo capitolo del *Mare non bagna Napoli* è intitolato *Il silenzio della ragione*. Si tratta di un racconto di taglio a metà tra il saggistico e il giornalistico, nel quale l'autrice considera con sguardo severo e al contempo alterato l'opera dei principali scrittori e intellettuali napoletani, cui pure era stata strettamente legata appena pochi anni prima, al tempo di «Sud».

Non ci interessa qui ricostruire le ragioni intellettuali che divisero la Ortese da quei suoi antichi amici. Ci interessa invece far emergere qualche altro elemento del modello spaziale urbano che caratterizza la letteratura su Napoli. Da questo punto di vista, l'opera di Anna Maria Ortese fornisce un corpus testuale di enorme interesse: sembrerebbe quasi di poter dire che la sua scrittura è stata come un protrato confronto col corpo della città, con la sua dimensione plastica. Del resto, se è vero che nel *Porto di Toledo* troviamo la dichiarazione della voce narrante femminile secondo cui essa avrebbe una «difettosissima conoscenza topografica» (Ortese 1975, p. 416), che la induce a sostituire alla pianta cartografica una sorta di *concezione atmosferica* dello spazio urbano, è altrettanto significativo che, da bambina, al momento di abbandonare la scuola e quasi a confortare le professoresse rimaste turbate dalla sua scelta, Anna Maria Ortese, uscendo dall'aula, abbia solennemente dichiarato: «Studierò la geografia; ve lo prometto!» (Ortese 1928, p. 1098).

Incapace di fissare lo spazio dentro coordinate topografiche, ma non priva di un profondo sentimento della geografia, la scrittrice presenta descrizioni della

città che rendono vibratile il paesaggio, mettendolo in movimento e valorizzandone la cromaticità, la luminosità, la tattile ventosità. L'arricchimento visivo e sensuale riduce però l'attenzione nei confronti della storicità dei fenomeni. È a questo punto che si installa il sesso, come abbiamo appena visto; è qui, su questi piani gonfiati dalla luce e dalla pioggia, che si gioca la posizione dell'individuo. La Capria ha scritto che al fondo di questa concezione vi è il contrasto tra la plebe e la piccola borghesia; ebbene, ecco come la scrittrice rappresenta questo contrasto in una passeggiata per via Roma:

La plebe dall'informe faccia riempiva questa strada meravigliosa e scendeva dai vicoli circostanti e s'affacciava a tutte le finestre, mischiandosi alla folla borghese, come un'acqua nera, fetida, scaturita da un buco nel suolo, correrebbe, ingrandendosi, su un terrazzo ornato di fiori [...] come, al cospetto, appariva mirabile e strana, la serenità dei borghesi! Io mi dissi che due cose dovevano essere accadute, molto tempo fa: o la plebe, aprendosi come la montagna, aveva vomitato questa gente più fina, che, allo stesso modo di una cosa *naturale*, non aveva occhi per l'altra cosa *naturale*, o questa categoria di uomini, per altro molto ristretta, aveva rinunciato, per salvarsi, a considerare come vivente e facente parte di sé, la plebe. Forse, scaturite ambedue queste forze dalla natura, non era mai sorta in esse la possibilità di considerare una rivolta alle sue sante leggi. (Ortese 1953, pp. 152-53)

Pochi anni prima, Carlo Bernari aveva ambientato in quella stessa strada un conflitto ben storico, trasformando quella generica *plebe* in un insieme di individui spinti da interessi e addirittura da convincimenti politici contrastanti. All'ipotesi naturale della Ortese, ipotesi che, in fondo, e nonostante le sue dichiarazioni successive, è presente anche in La Capria (per non

dire in Domenico Rea), si contrappone la posizione del capofila di una scrittura realistica, che a volte diviene forse un po' troppo balzachiano, ma che proprio per questo sembra proporre un modello spaziale differente. All'opacità del sesso, alla trama di vicoli e viuzze dove si stinge la vicenda di Nannina, si contrappone la strada principale, dove gli scontri familiari diventano pubblici, acquistando un rilievo storico significativo:

Appresso venivano i quattro oratori, con Elvira al centro, l'artefice di quella grande giornata che segnava la riscossa dei monarchici. Poi l'acquiolo di S. Pasquale a torso nudo [...]; poi, per quattro, seguivano i capi dei circoli rionali, con il grande Lavarra al centro; segno che alle loro spalle c'erano le rappresentanze di tutti i rioni più rinomati per la fede nella causa, Montecalvario, Torretta, Vicaria, Portacapuana, Pallonetto, facevano calca agitando le bandierine di carta e gridando.

Eppure, nonostante questo tentativo di ricondurre i conflitti alle loro matrici storiche, anche in Bernari la città resta esposta al rischio di essere risucchiata dentro la sua costituzione naturale. Lo rivelano due racconti, raccolti in un volume del 1977, ma risalenti ad anni precedenti, nei quali si presenta la medesima situazione spaziale, col narratore che osserva la città da una posizione elevata. Si tratta di una condizione del tutto normale per chiunque visiti la città, divisa tra il centro pianeggiante e la serie collinare che si estende continua dal limite della zona flegrea a Nord-Ovest, fino a digradare a Nord-Est dopo Capodimonte; ma in questi racconti la dimensione referenziale viene dopo rispetto a un sovraccarico allegorico di notevole interesse.

Nel primo caso si racconta un episodio di bombardamento sulla città, cui alcuni intellettuali assistono affacciati da una terrazza del Vomero:

Flora, Pratolini, Doria, Gatto, Viviani, Ortolani, Arcuno, Defeo, Ricci, Giordano, si affrettano fin quassù per ritrovarsi su questo parapetto che domina il golfo sconvolto da un bombardamento, proprio come ad un appuntamento fuori del tempo. Un'affacciata, che la storia non segnerà nei suoi registri, al cessato allarme, e che ricade sulla città già accartocciata nel buio.

Il lavoro abbandonato col sole non ha più senso e non verrà più ripreso: da qui si scorgono le vie lentamente rianimarsi di fiochi lumi e di più labili rumori, si riode lo sferragliare di un tram, il ronzio di un autocarro; riprende l'abbaiare di un cane, un suono di tromba, un passo nella strada: sono tanti i nodi sonori che riallacciano i fili su questo immenso telaio che per un attimo è stato sul punto di fermarsi per sempre. (Bernari 1977, pp. 124-25)

Nel secondo caso ci troviamo invece subito dopo la guerra, e il narratore, che sta tornando a Napoli a piedi giungendo dal Nord, si ferma al viale di Capodichino, e di lassù guarda la città ai suoi piedi:

È così che la immaginavi la tua città? [...] A mano a mano che il giorno avanza, il cielo vien facendosi sempre più lavagna, astioso, non certo diverso dai cupi cieli lasciati nel nord. Il mare chiuso fra due quinte di case, è nero, e nero è il Vesuvio che vi si affaccia, senza fumo, senza una screpolatura di fuoco. Al suo pennacchio si è sostituita la fiamma che si sprigiona dalla bocca della lunga ciminiera a bruciare i residui d'una raffineria di petrolio. (Bernari 1977, p. 145)

Il disastro conseguente alla guerra è colto in una visione sintetica che ricorda la celebre *Ginestra* leopardiana. Ancora una volta gli uomini sono formiche, i cui «nodi sonori» (come in altri suoi celebri testi il Recanatese ha parlato del «suon» della «[stagion] presente») s'intrecciano in un equilibrio provvisorio in attesa di un

nuovo colpo della Natura, qui tanto più presente per il fatto di essere cancellata dalla nuova realtà post-bellica. Lo mostra il secondo brano, col mare «nero» (un mare davvero ortesiano) stretto tra le case e col pennacchio del Vesuvio sostituito dal fumo delle raffinerie. Non è la realtà industriale che ricomincia in città, è la forma attuale della Natura: quel che si presenta agli occhi è un'escrescenza che prende vita da processi sotterranei, inconoscibili.

Del resto, il libro di Bernari ha una sorta di prefazione, intitolata *Napoli come assenza*, in cui leggiamo un terzo episodio di sguardo dall'alto, che rivela il significato di quanto abbiamo appena letto: «La veduta che si gode da questa spianata di Sant'Elmo differisce di poco da quella che dovè riempire lo sguardo e sconvolgere l'animo di Nanda, sposata Quàntara». L'autore si riferisce alla protagonista di un suo racconto (in *Vesuvio e pane*, 1952), che si lancia disperata giù dalla rupe di Posillipo; a lei ripensando, lo scrittore s'immagina che «nell'attimo che precedette il gesto fatale, i suoi occhi percorsero lo spazio che le si spalancava di sotto come un vuoto da riempire; e quel vuoto era Napoli» (Bernari 1977, p. 15).

Torniamo allora alla via Roma dell'Ortese, dove una «cameriera diciottenne» si è suicidata buttandosi dal terzo piano di un palazzo: forse un litigio con la padrona, forse un gesto per «impressionare» il fidanzato, sta di fatto che la giovane donna muore sfracellata sul marciapiede. Mentre la folla si accalca per vedere, erompe il litigio tra i balconi, tra chi attribuisce la disgrazia alla cacciata del Re (profetizzando che il «mare si arrevoterà, la montagna si spaccherà e darà fuoco, e il cielo diventerà cenere sopra questa città ingrata») e chi s'indigna perché c'è ancora chi tiene «per la monarchia, dopo che ha tradito il Duce». Nel raccontare (o immaginare) questo episodio non è improbabile che la scrittrice stesse pensando al romanzo di Carlo Ber-

nari, che nel 1950 aveva vinto il premio Viareggio, e avesse pertanto deciso di ambientare nella stessa via Roma che vede il corteo borbonico di *Speranzella* un battibecco tra nostalgici della monarchia e nostalgici del fascismo. Ma, al di là del possibile riferimento, è interessante che la scrittrice decida di svuotare l'episodio di ogni dimensione storica precisa, per ribattere sul carattere "naturale", istintuale che domina le vicende cittadine. Poco più avanti, del resto, i suoi vecchi amici di «Sud» commentano il fatto dicendo che «qui si uccidono sempre allo stesso modo [...] I balconi e le finestre della nostra città sembra non abbiano nessun'altra funzione». Napoli è un'assenza, dice Bernari nel 1977, un «vuoto da riempire»; ma forse invece Napoli, spazio dominato dalla legge di Natura, è troppo piena, tanto da non lasciare spazio agli individui, e alle loro vicende singolari: «Tollerato era l'uomo, in questi paesi, dall'invadente natura, e salvo solo a patto di riconoscersi, come la lava, le onde, parte di essa» (Ortese 1953, pp. 154, 161, 156).

7. *Cerchia urbana*

«La Napoli in cui arriva la Ortese per la sua inchiesta – ha osservato Raffaele La Capria (1986, p. 690) – è quella degli anni Cinquanta, gli anni in cui Lauro e il laurismo mettevano le mani sulla città, gli anni in cui aveva inizio quell'alleanza tra cattivo gusto denaro mafia e ignoranza che ha distrutto ogni bellezza di Napoli e finanche la sua identità»: di questa Napoli la Ortese non parla affatto. E forse ha ragione La Capria ha dire che questo fu un torto, se non forse la precisa colpa di una scrittrice che ha voluto leggere la storia e la conformazione topografica della città in base alle logiche del predominio della natura, dimenticando, o comunque tralasciando le dinamiche storiche, il rap-

porto concreto tra le forze economiche e sociali. Ma che l'orizzonte formale e concettuale a partire dal quale si organizza la rappresentazione dei fenomeni (ossia la cosiddetta tipologia della cultura)⁸ sia governato dal riferimento alla natura è, nel caso di Napoli, un fatto di un'evidenza assoluta: ne è caratterizzato il lavoro della Ortese, certo, ma anche quello di Rea, dello stesso La Capria, e addirittura di un maestro del neo-realismo come Bernari.

Tuttavia, è innegabile che a partire dagli anni Cinquanta lo spazio urbano si è modificato. Nel caso della metropoli meridionale, la speculazione edilizia sconvolse gli equilibri secolari del rapporto tra colline, centro storico e cerchia urbana, modificando in profondità il paesaggio a Est e a Nord della città (a Sud c'è il mare, a Ovest si accampava la straordinaria macchina dell'Italsider, destinata a collassare definitivamente nei successivi anni Ottanta e Novanta).⁹

La trasformazione lavora sui margini, sull'antico confine urbano. Accade infatti, come spiega Antonio Ghirelli (1977, p. 540), che «Nei dieci anni che vanno dal 1951 al 1961, si concedono 11 500 licenze edilizie per la costruzione di circa 300 000 vani, in buona parte con caratteristiche residenziali e quindi inaccessibili ai ceti meno agiati. Posillipo, il Vomero, i Colli Aminei sono presi d'assalto». In parte il medesimo fenomeno avviene anche al centro storico, con «la costruzione dell'ignobile rione San Giuseppe-Carità», che riduce «ai minimi termini la popolazione dei vecchi quartieri e le sue possibilità di sopravvivenza», ma è lì, sulle colline un

⁸ Mi riferisco al lavoro di Lotman e Uspenskij 1975 e ai saggi contenuti in Lotman 1985; è importante anche la diversa prospettiva semiotica di Marin 2001.

⁹ Il racconto della scomparsa della siderurgia napoletana – un fenomeno storico concreto non privo di ambiguità e contraddizioni – si legge in Rea 2002.

tempo verdissime, che si scatena l'offensiva dei nuovi interessi economici.

La trasformazione del sito urbano comporta una distribuzione inedita delle classi sociali: piccola borghesia e ceti umili (quella che si continua a chiamare *plebe*) si separano: la prima si rivolge verso i quartieri residenziali; la seconda, una volta «distrutta l'economia del vicolo», si ritrova «ammassata nei comprensori della cintura esterna, dove la delinquenza la prostituzione e il contrabbando sono la sola alternativa alla disoccupazione». In questo modo, lamenta Ghirelli (1977, p. 539), «si compie una mutazione antropologica che cancella gli ultimi tratti della gentile indole partenopea». Ecco, esattamente come La Capria, anche uno storico di professione, parlando dei rivolgimenti del *boom* economico napoletano, si ritrova a segnalare una scomparsa di identità: se la Ortese aveva sofferto il contrasto tra la propria inappartenenza personale e il «vivere pieno di radici» della città, qui è la stessa città a perdere radicamento storico e riconoscibilità nel territorio.

Gli effetti di questo rivolgimento non hanno avuto rappresentazione. Non soltanto in letteratura occorre attendere l'inizio degli anni Novanta perché si abbia finalmente un romanzo ambientato in uno di questi nuovi quartieri, ma anche il cinema, nonostante l'illustre precedente di *Le mani sulla città*, ha faticato a individuare un modo per mettere in scena la nuova spazialità urbana. In fin dei conti, Napoli resta Mare, Vesuvio e vicoli: anche *Ricomincio da tre* (1981) di Massimo Troisi, la cui sequenza napoletana è in realtà ambientata nell'immediata provincia, pur mettendo in scena il palazzo puntellato coi tubi Innocenti come riconoscibile riferimento all'allora recentissimo terremoto, confermerà l'immagine urbana del reticolo viario, la celebre porosità tra interno ed esterno (si veda la scena in cui l'amico del protagonista lo chiama ad alta voce dalla strada) di cui aveva parlato Walter Benjamin sessanta anni prima.

Ci sono poi i «comprensori della cintura esterna». Si tratta di quei nuovi rioni e di quelle superfetazioni sorte intorno alle antiche masserie o ai sobri centri operai della prima metà del secolo in cui finiscono con l'ammassarsi i ceti popolari. Centri nuovi, che rispondono a concezioni urbanistiche e politiche che nei decenni tra il Sessanta e l'Ottanta vengono messe alla prova dei fatti in tutto il mondo occidentale, e che anche per questo non possiedono alcun legame spaziale (di logica e cultura dello spazio) con l'assetto urbano originario: per quanto riguarda Napoli, questo mondo comincia a essere rappresentato, soprattutto nelle arti non letterarie, a ridosso del terremoto del 1980: lo provano un film come *Le occasioni di Rosa* (1981), un fumetto come *Tràs, il rifiuto di San Giorgio a Cremano* (1985) di Pazienza e, indirettamente, un testo teatrale come *Le cinque rose di Jennifer* (1980) di Annibale Ruccello, anche se in quest'ultimo caso l'indicazione ambientale resta generica, giacché si fa riferimento solo a un «appartamento in penombra» e a un «nuovo quartiere dei travestiti» (Ruccello 2005, p. 25). Ma è solo con l'emergere delle nuove strategie malavitose che queste realtà assurgeranno alla piena visibilità.

Per capire il modello culturale di queste rappresentazioni è utile ripercorrerne rapidamente alcuni esempi degli anni Trenta e Quaranta. È infatti con *Tre operai* (1934) di Carlo Bernari che per la prima volta la zona Est di Napoli diviene lo sfondo di una vicenda letteraria. Lo avrebbe ribadito con orgoglio lo stesso autore nella ristampa del 1965, affermando che «la Napoli che qui fa da sfondo non è il paese dell'anima, ma un punto dell'universo, somigliante a un qualunque altro punto geografico, da rintracciare nella stessa mappa storico-politica». Non più mare, scalinate ripide e lenzuoli appesi (la fotografia che illustrava il saggio su Di Giacomo ancora nel 1946), ma «prati grigi», «mari bituminosi ciminiere e fumo», «fondali brumosi di officine»: la Napoli

di Bernari era infatti la «terza Napoli, quella industriale, che si estendeva dal Vasto al Pascone, da S. Giovanni a Teduccio a Torre Annunziata, per polverizzarsi poi nelle decine di cantieri che si modellavano lungo il profilo della costa, sino agli altiforni di Bagnoli».¹⁰

In questa nuova Napoli piove spesso, e il sole, quando c'è, è afoso, stinto, opaco.¹¹ È forse una Napoli naturalistica, a tratti, ma soprattutto è una Napoli non più centripeta, ma tutta proiettata lungo le linee ferroviarie, quella principale e quelle «vicinali, Nola, Baiano, Circumvesuviana, Cumana», che «si inoltrano per la periferia cittadina, incuneandosi fra due muri di officina, o

¹⁰ Bernari 1965, pp. 273. Cfr. invece come, venti anni dopo, Marotta (1953, p. 54) avrebbe nuovamente ridotto a Natura questo paesaggio operaio: «percorsa via Nazionale e la piazza omonima si imboccava la lunghissima via Nuova Poggioreale, nuova nel senso che martoriata dai bombardamenti aerei, era quasi tutta da rifare. Ecco lo scheletro delle "Cotonerie Meridionali" ed ecco il devastatissimo cimitero; dissepolte dagli scoppi molte ossa qui volarono al cielo, dove è presumibile che le rispettive anime si siano affrettate a raccoglierle per tenersi pronte a indossarle nella Valle di Giosafat [...] Che malinconia; era decrepita e sconquassata questa via Nuova Poggioreale, in qualche casetta che vi riedificavano non si erano ancora elevati i muri che già le famiglie s'installavano, già i bambini dormivano fra due pile di mattoni e fagioli bollivano nella pentola a gara con la calce che bolliva in un'attigua buca».

¹¹ «[C]he nel romanzo sia più la pioggia che il sole, anche questo non è un dato da riferirsi alla media statistica delle precipitazioni cadute, ma è un'indicazione psicologica, a specchio dell'animo dei personaggi. D'altronde il sole non si presenta in queste pagine più clemente: al pari della pioggia esso si abbatte implacabile sugli uomini e sulle cose, e tutto corrompe sotto il suo occhio infuocato» (Bernari 1965, p. 275). A Napoli, infatti, piove spesso in letteratura. Questo sembra anzi essersi costituito coi decenni addirittura come un "antitopos": il fatto si ritrova, in modo diverso, in Ortese (*Il porto di Toledo*), Ferrante, Montesano, e, prima, in Nicola Pugliese (*Malacqua*), cui torneremo più avanti.

fra due lerce facciate di edifici privi di intonaco». Anche qui non c'è il mare: ma ci sono le industrie, e dunque c'è il lavoro, e ci sono i conflitti sociali, gli scioperi, i sogni di redenzione e di arricchimento. È una città per la quale si cammina per strade ampie e lunghe, fino ad arrivare anche a Chiaia, semmai, ma sempre lasciandosi alle spalle il mare per inoltrarsi di notte nella Villa Comunale e incontrarvi una prostituta.

Bernari parla dunque di una realtà industriale, grigia, fumosa e disperata. Forse altrettanto generica, ma certo rispondente a dinamiche differenti rispetto a quella che abbiamo attraversato sin qui. Diversa ancora è la soluzione "provinciale" proposta da Michele Prisco, il quale, com'è stato detto, è «uno dei pochissimi narratori napoletani a non costruirsi il mito di Napoli come realtà diversa e unica» (Perrella 2005, p. 1). Nel suo libro di esordio, *La provincia addormentata* (1949), lo scrittore premise un corsivo in cui avvertiva il lettore che, nel collocare «a sfondo delle vicende variamente narrate uno stesso paese: l'incantata campagna vesuviana sfatta di luce», egli aveva avuto l'intenzione di «offrire un esempio di umanità piuttosto che una riduzione geografica». Si tratta però in questo caso di un'umanità socialmente connotata, il cui legame col contesto spaziale appare decisivo anche a livello simbolico:

Chi percorra la zona che si adagia alle falde vesuviane noterà un gruppo di borgate interrotte o separate tra loro da colline di pini o castagneti o altre zone altrimenti boschive: sono contrade semplici e sane, dove la vita sembra fermarsi improvvisamente intorpidita dall'invadenza del sole. In questa regione || vive e si muove una ristretta aristocrazia di facoltosi borghesi agganciati tra loro da un vincolo di pigra amicizia [...] (Prisco 1949, pp. 9-10)

La connessione tra ceti possidenti della campagna e ambientazione paesaggistica è in realtà necessaria dal

punto di vista narrativo perché, ancora una volta, vi è una ragione tipologica forte: alla città come luogo del commercio, del dinamismo, dello scambio con l'altro, dell'aperto, si contrappone la campagna come luogo della produzione alimentare, della lentezza, della chiusura nel legame familiare. Siamo in un ambiente di «antiche case provinciali dove ogni angolo si colma nel tempo di allusive memorie» (Prisco 1949, p. 207)), e in cui ancora vige quella separazione tra domestico e pubblico che l'appartamento borghese aveva invece cancellato già alla metà del s. XIX. Ma questo ambiente e questo paesaggio non hanno resistito alle trasformazioni del cosiddetto neocapitalismo e in generale ai fenomeni socio-economici dell'ultimo trentennio del Novecento. La campagna è scomparsa; ed è scomparsa la borghesia lenta e sonnacchiosa che viveva in quelle grandi case padronali. Al loro posto c'è un denso agglomerato che è possibile attraversare, come accade al protagonista di *Nel corpo di Napoli* (1999), percorrendo «su e giù infinite volte Barra, Ponticelli, San Giuseppe Vesuviano, Sant'Anastasia, Marano, Calvizzano, Giugliano, Sant'Antimo, Afragola, Secondigliano, Poggioreale, San Giorgio a Cremano...» (Montesano 1999, p. 71). Una vera ondata toponomastica, questa che leggiamo nel romanzo di Giuseppe Montesano, non molto differente dalle liste di nomi di luogo presenti nella letteratura napoletana di fine Ottocento.

In effetti, Montesano sembra qui rappresentare quel fenomeno urbanistico che caratterizza gran parte delle estensioni periferiche delle metropoli odierne per il quale si usa l'espressione inglese *Edge city*, intendendo riferirsi, con questa etichetta di «città-limite», a quelle «costellazioni ex-urbane dove la città si disfa e si riforma». ¹² Ma, con la sua grottesca costruzione narrativa, lo

¹² Cfr. Perulli 2009, p. 68. Al riguardo si deve sempre tornare a Lynch 1960, il grande classico del pensiero urbanistico con-

scrittore ripropone il modello spaziale al tempo stesso eccentrico (perché centripeto e dispersivo) e concentrico (perché identificato dall'intrico viario), che caratterizza il cuore della metropoli campana.

È indubbio che l'incremento abitativo dei centri urbani periferici e la loro progressiva inter-connessione fino alla sarcitura di una trama urbana fitta e compatta costituisce un fenomeno storico di carattere globale. Ma qui importa che questo fenomeno sia percepito e rappresentato recuperando un'immagine tradizionale della letteratura napoletana. Un'immagine che troviamo anche in un libro dalla forte vocazione referenziale come *Gomorra*:

Venendo da Napoli questi paesi spuntano d'improvviso, ficcati nella terra uno accanto all'altro. grumi di cemento. Le strade che si annodano ai lati di una retta su cui si avvicendano senza soluzione di continuità Casavatore, Caivano, Sant'Antimo, Melito, Arzano, Piscinola, San Pietro a Patierno, Frattamaggiore, Frattaminore, Grumo Nevano. Grovigli di strade. Paesi senza differenze che sembrano un'unica grande città. Strade che per metà sono un paese e per l'altra metà ne sono un altro.¹³

La stessa immagine aveva del resto utilizzato Montesano già qualche anno prima, partendo dalla stessa realtà rappresentata da Saviano ma ribadendo la con-

temporaneo. Per una rappresentazione della conurbazione napoletana, o napoletano-casertana, cfr. Pascale 2001.

¹³ Saviano 2006, p. 26. Cfr. anche quest'altro brano: «Il camion di Pasquale attraversava le strade statali che annodano il territorio nord di Napoli. Capannoni, depositi, luoghi dove raccogliere detriti, e roba sparsa, arrugginita, gettata ovunque. Non ci sono agglomerati industriali. C'è puzza di ciminiera ma mancano le fabbriche. Le case si seminano lungo le strade, e le piazze si fanno intorno a un bar. Un deserto confuso, complicato» (ivi, p. 85). Cfr. Carmosino 2009.

tinuità immaginaria con la letteratura ottocentesca e novecentesca sul “ventre di Napoli”:

Giravamo per i paesi della camorra cercando di indovinare nelle facce delle case informi, nelle strade dissestate e senza progetto, la fisionomia di ciò che le aveva come partorite da un incomprensibile ventre. 'O Tolomeo godeva nell'addentrarsi in quel labirinto insensato ripetendoci che quella era una vera prova di resistenza [...] L'oppressione, la disoccupazione, lo sfruttamento? Ancora con queste cazzate? Ma non li vedevamo i ristoranti aperti fino all'alba, con i tavolini in mezzo alla strada, la gente in fila, gli ingorghi? | «So' disoccupati, eh? Però accattano 'o stesso! E magnano, vonno magnà» (Montesano 1999, pp. 84-5)

La spinta pulsionale, il sesso, il cibo, la sfrenatezza degli istinti e la conseguente anarchia: nei vicoli della città o nel nuovo dedalo della conurbazione campana è ancora una volta la plebe a dominare il paesaggio. La plebe, ossia la Natura. Anche adesso che il controllo del territorio è sottoposto a rigidi criteri economici: cioè storici, sia pure di una storia malavitosa.

8. *Su e giù per la verticale*

Abbiamo già ricordato, con Farinelli, che ogni labirinto è la rappresentazione in piano della verticalità del potere: una volta crollate, le strutture del tempio e della reggia, oppure le mura che cingono la sede del potere, lasciano sul territorio il tracciato di un disegno enigmatico. Quel misterioso arabesco è il segno, forse, non solo del crollo, ma anche di un altro movimento verticale: segnala lo sprofondamento verso le viscere della terra, come in effetti capitò a Teseo nel celebre mito cretese; ma può anche recar traccia in superficie

dell'affioramento delle forze ctonie. Dove c'è un ventre, del resto, c'è un intreccio di vettori. È questo intrico che il romanzo di Montesano prova a rappresentare: ed è significativo che lo faccia utilizzando l'asse verticale che dalla superficie va in profondità; così com'è significativo che lo stesso asse sia utilizzato per rappresentare la cerchia periferica e il centro cittadino.

È infatti «dall'altro lato della cintura napoletana, verso Caserta» che una mattina il protagonista viene guidato dal suo amico, il ricco e prepotente 'O Tolomeo. Condotta al centro di una piana, egli si trova innanzi «uno scavo che ingoiava i campi e le viti in un buio terroso». «Qui – gli dice l'amico – sorgerà la Necropoli di 'O Tolomeo», una gigantesca necropoli sotterranea, il cui progetto gli viene così illustrato:

«Era il problema dello spazio [destinato ai cimiteri] che non mi faceva dormire. Come razionalizzarlo? E allora mi è venuta l'idea... 'E tombe, 'e corridoi, 'e mausolei, 'e vasi funerari, 'e monumenti... Tutto sotto, cchiù sotto, sempe cchiù sottoterra [...]

Ma non è superato il vecchio sistema? Sempre in verticale, sempre soltanto in alto... E poi così il terreno non è utilizzabile tutto, no? E allora i cimiteri io li faccio sottoterra, e 'ncoppa ci costruisco nu centro residenziale con negozi, uffici, giardini, infrastrutture...!

È chiaro, no? Sopra ci vivono e sotto ci muoiono, è normale! E poi ho risolto il problema degli scoli, dei liquami... Il problema così non esiste perché va a finire tutto sottoterra. E ci saranno le zone a seconda del prezzo, per tutte le tasche... E la comodità di avere i defunti sotto casa, proprio subito sotto 'o garage? Chi ci potrà rinunciare? E questo centro si chiamerà come me: La Tolomea... La Tolomea, ah, è grande!» (Montesano 1999, pp. 72-73)

Basterà ricordare che la Tolomea è una delle quattro zone in cui è diviso il lago di Cocito alla base dell'In-

ferno immaginato da Dante Alighieri, e che lì il poeta colloca i dannati che si sono macchiati della gravissima colpa del tradimento degli ospiti per capire quale stravolgimento culturale nasconda questo progetto. Si tratta qui niente di meno che del tradimento perpetrato ai danni dei defunti, cui è sottratto lo spazio rituale. Ma allo stesso tempo si tratta del tradimento nei confronti dei sopravvissuti, costretti alla coabitazione coi morti e messi, conseguentemente, a rischio di una possibile contaminazione. Questo nuovo satrapo di provincia, questo nuovo arricchito che ha fatto il passo ben oltre il limite della legalità ha però inaugurato forme ancora più avanzate di seppellimento, sperimentando l'immersione dei cadaveri nelle acque del lago del Fusaro, a Nord di Napoli verso Cuma: ma gli «esperimenti di inumazione nell'acqua» falliscono quando si verifica una emersione dal fondo lacustre dei cadaveri, che finiscono col galleggiare in mezzo alla coltivazione di cozze. Se la contaminazione simbolica diventa qui contaminazione biologica è certo per una accelerazione letteraria sul pedale del grottesco e dell'umor nero; ma ciò non toglie che ancora una volta viene fornito un modello spaziale della realtà urbana di Napoli. Una necropoli è in fin dei conti anch'essa una città: è, potremmo dire, l'altra città rispetto a quella dei viventi. Ed è notevole che il progetto di sotterramento e di sprofondamento fallisca per un problema tecnico: considerati alla stregua di rifiuti, i cadaveri riemergono mostrando che il trattamento tecnologico è insufficiente per l'organizzazione della memoria familiare e collettiva e per il conseguente configurarsi spaziale della civiltà.

È utile a questo proposito ricordare che è più volte stato spiegato come nel paesaggio la struttura spaziale sia primaria rispetto al modello temporale. Il tempo diventa significativo, esso diventa una dimensione culturale perché si configura secondo le regole del modello spaziale: la temporalità si struttura come una topica. È

quel che dice Benjamin nel *Ritorno del flâneur* (1929), dove rivela che l'abitante è capace di rilevare la *profondità cronologica* del suo luogo, mentre lo straniero coglie semmai il pittoresco, o il tipico. Attraversando le strade conosciute sin da giovane, il cittadino si sposta nello spazio e nel tempo, mettendo in rapporto il passato personale con quello collettivo. Muoversi lungo la pianta urbana significa addentrarsi nel tempo, fare un percorso in profondità.¹⁴

Giuseppe Montesano sembra aver preso alla lettera queste considerazioni, stravolgendole in senso grottesco fino a svuotarle di ogni significato. Altro che nascondere tesori della memoria o rivelare la natura profonda di un luogo antico, l'immersione nei sotterranei, l'intrusione verticale nel cuore della città si rivela sconvolgimento dei rituali, minaccia alla convivenza umana. *Nel corpo di Napoli* presenta sin dal titolo questa vocazione penetrativa, efrattiva, confermando l'immagine tradizionale della città-ventre: è infatti dentro un ventre che si "entra". Il "corpo di Napoli" è del resto, nella realtà storica, allo stesso tempo un luogo cittadino e una rappresentazione mitologica, giacché con la medesima espressione ci si riferisce alla zona antistante piazzetta Nilo e alla statua della divinità fluviale lì collocata.¹⁵ Entrare in quel corpo significa dunque voler risalire il corso del tempo, affondare in un'origine mitologica. Ma la vicenda narrata nel romanzo sconfessa questa ambizione, così da destituire di senso quel

¹⁴ Il pensiero visivo di Benjamin è stato ormai ampiamente studiato. Ai nostri fini è utile ricordare che di questo spaziale della temporalità hanno parlato studiosi di impostazione molto differente tra di loro. Cfr. Lotman 1985 (*Il problema dello spazio artistico in Gogol*) e Bertone, 2000, p. 56.

¹⁵ Via Nilo è invece l'epicentro del romanzo di peregrinazione urbana, a metà tra miserabilismo e monologo interiore, pubblicato da Luigi Compagnone nel 1965.

modello spaziale tradizionale che pure sembrerebbe voler abbracciare. Il centro originario è infatti vuoto: nonostante i calcoli a metà tra geometria e magia, nonostante l'approntamento di una mappa, nonostante una spedizione nel sottosuolo, il gruppo costituito dal protagonista e dai suoi amici viene espulso nuovamente in superficie.

La spedizione avviene grosso modo alla metà del romanzo. Il veggente Fulcaniello ha dichiarato che «ogni luogo geografico [ha] una sua specifica forza psichica, e solo riconoscendola si [può] agire su di essa», e ha ribattuto a chi lo contesta che «questa città vive sottoterra, e così le sue energie». Egli ha inoltre spiegato che in occasione della grande peste del 1656

la fogna sotto a via Toledo, il “chiavicone”, era stato inzeppata di cadaveri, materassi, piatti, vestiti, con la speranza che un “lavarone” si portasse via tutto verso il mare. E lo stesso era accaduto con la grotta degli Sportiglioni, che ora non c’era più. Là si buttavano non soltanto i cadaveri, ma pure i moribondi, e gente ancora “viva viva”, solo per il sospetto che fosse stata contagiata. Era sempre stato così, la città di sopra buttava sotto tutto quello che considerava infetto. (Montesano 1999, p. 136)

Già nel Seicento ci si affidava, dunque, alla speranza di un «lavarone», di una grande pioggia che portasse via tutti i rifiuti (defunti e piatti rotti) verso il mare, facendone scomparire le tracce. Si tratta di un seppellimento in acqua non molto diverso da quel che prova a realizzare 'O Tolomeo nel romanzo; ed è per questo significativo che Fulcaniello ricorra all'esempio storico seicentesco per dimostrare la presenza a Napoli di forze sotterranee: il ventre di Napoli tenta di disfarsi della Storia rimuovendola nel proprio interno tenebroso.

Alludendo forse all'episodio del film *Caro Diario* (1993) in cui Nanni Moretti gira in Vespa per la cit-

tà di Roma, Roberto Saviano ha proposto nell'incipit dell'ultimo capitolo del suo fortunato libro l'attraversamento in motoretta delle «straducole che costeggiano le discariche». «È come camminare sui residui di civiltà – ha scritto –, stratificazioni di operazioni commerciali, è come fiancheggiare piramidi di produzioni, tracce di chilometri consumati» (Saviano 2006, p. 313). Cumuli di immondizia come costruzioni di una civiltà sterco-raria; abbiamo qui un'altra città parallela: dopo quella dei cadaveri, la città dei rifiuti. Se già Don DeLillo ha del resto affiancato le due costruzioni, proponendo a specchio, come in una anamorfose barocca, i grattacieli di Manhattan e le torri di spazzatura newyorchesi, Saviano ha operato un corto circuito più coerente col paesaggio culturale campano, dove le tracce dell'antica civiltà di Roma sono travolte dalla moderna dinamicità consumatrice della metropoli. Le «montagne divorate dalle cave» e le «colline di carta di mammella», messe fianco a fianco, oscurano e allo stesso tempo alludono alle antiche rovine che punteggiano tutto l'agro campano, da Santa Maria Capua Vetere a Sessa Aurunca, da Cuma a Minturno e di nuovo verso Sant'Angelo in Formis. Attraverso le varie forme di manipolazione della natura a opera dell'uomo (sottrattiva: le cave nelle montagne; additiva: le colline prodotte dall'immondizia sotterrata) balugina la Storia degli uomini ridotta a Natura (le rovine delle antiche civiltà romana, bizantina, longobarda, normanna...): il pendolo che abbiamo visto oscillare nel centro della città è qui riproposto ai suoi margini.

Torniamo allora al romanzo di Montesano. La discesa nel cuore infero della città si è rivelato un fallimento. Il protagonista e una parte del gruppo che si è immerso nel "corpo" urbano, dopo lo scontro a fuoco con un misterioso gruppo di avversari, ha guadagnato la fuga verso la superficie. È agosto, ma

Fuori pioveva a dirotto. Eravamo usciti ai Tribunali, poco lontano dai Girolamini [...] Le fogne dovevano essersi in parte otturate perché la pioggia ci arrivava alle caviglie, e correva fangosa per i vicoli. Scivolavamo di continuo sul selciato, e ad ogni momento ci pareva di non potercela fare. Zinaida aveva ripreso a strillare che voleva “magnà”, ma gli strilli si confondevano agli scrosci, ai risucchi, ai gorgoglii. Nonostante la pioggia, l'aria era appiccicosa, pesante, calda, e ogni passo diventava una fatica immane. (Montesano 1999, p. 148)

La pioggia ha otturato le fogne: dal sottosuolo riemergono acqua e rifiuti. Quanto è stato frettolosamente seppellito torna a uscir fuori. È il ritorno del rimosso, commenterebbe Francesco Orlando (1987): la letteratura fa emergere quanto si è inteso eliminare dal modello spaziale cittadino. Si tratti dei cadaveri che diventano cibo per le coltivazioni di cozze al Fusaro (quelle stesse cozze che Marotta aveva usato come metafora per parlare dei bambini del popolo napoletano...);¹⁶ o si tratti degli spurghi, del residuo non ulteriormente consumabile che ogni città deposita intorno a sé.

9. *Nel centro cavo*

«Napoli, sono due città, una è esterna, alla luce del sole; l'altra, sotterranea. Insomma, il suolo su cui si co-

¹⁶ Si legga quest'altro brano in cui appare la cozza, quasi una figurazione allegorica che vale per tutta Napoli: «Ma la tenacia, l'energia della cozza che si “zuca” ettolitri di fogna e sopravvive, da qualche parte doveva pur stare! E dove? Dove si era nascosta l'energia della sopravvivenza? Solo sotto terra, solo là c'era spazio abbastanza... Lo potevamo forse contraddire? Erano secoli e secoli che quella gente buttava tutto sotto, lo seppelliva, lo faceva succhiare alle caverne scavate sotto la città [...]» (Montesano 1999, p. 141).

struisce è come una forma di gruviera piena di buchi»: così si dice in *Le mani sulla città*, il film di Francesco Rosi che abbiamo già avuto modo di ricordare. Ancora una volta sono due le Napoli che si confrontano. Una visibile, l'altra invisibile. Ma questo pieno di senso che dovrebbe essere la cavità sotterranea è minato dalla sua stessa natura cava, sicché non sembra esserci altra realtà al di fuori di quel che è visibile. Antonio Ghirelli ha illustrato gli effetti devastanti della speculazione edilizia sul territorio cittadino, dove, nella seconda metà degli anni Sessanta «si moltiplicano di mese in mese le voragini, le frane, i crolli, gli sprofondamenti», fin quando, nel settembre 1969 «una paurosa voragine si spalanca in via Aniello Falcone sotto i piedi di uno sventurato farmacista» (Ghirelli 1977, p. 544). Da questo episodio parte uno strano romanzo allegorico, *Malacqua* di Nicola Pugliese, nel quale è raccontato un impressionante, biblico nubifragio che si scatena su Napoli per quattro giorni, producendo un crollo in quella stessa via che dal corso Vittorio Emanuele, proseguendo via Tasso, s'inerpica verso il Vomero.¹⁷

Appaiono qui i nuovi quartieri sorti nella stagione laurina. Ma non per accogliere una vicenda, per fungere da scenario romanzesco: hanno invece una funzione allegorica, sono l'emblema di una sconfitta civile e poli-

¹⁷ «Alle 7 del mattino del 23 di ottobre, che era il giorno dopo, la notizia arrivò per prima ad Annunziata Osvaldo, di anni 27, da Boscotrecase, centralinista di servizio al "113" della Questura [...] E alle 7 del mattino del 23 di ottobre, che era il giorno dopo, Annunziata Osvaldo come sempre non riuscì a comprendere granché: dall'altra parte quello parlava che non diceva niente, parlava concitato, si mangiava letteralmente le parole, ed arrivava così soltanto un residuo affannato: è crollata, è crollata la strada, sprofondata del tutto, c'è della gente dentro [...]» (Nicola Pugliese 1977, p. 9). Fa piacere ricordare che questo romanzo reca in epigrafe un brano tratto da *Horcymus Orca*.

tica. Crollano. E così – quasi un *memento mori* – indicano il vuoto che sta sotto di loro. Cresciuti sopra grotte naturali e cavità artificiali, costruiti in gran fretta sul bordo scosceso delle colline, gli edifici del boom economico napoletano non sopportano i movimenti del terreno, le piccole frane, gli assestamenti di un territorio accidentato. E crollano.

Nonostante l'autore renda più complessa l'allegoria inserendo nella sua scena alcuni elementi incongrui, davvero enigmatici (è il caso, per esempio, dei misteriosi bambolotti che i soccorritori trovano tra le rovine), l'intento è chiaro: rappresentare il disastro provocato da una sciagurata stagione del governo cittadino. Però *Malacqua* è pur sempre un romanzo, e in quanto tale il suo autore non può che realizzare la denuncia con gli strumenti formali, le figure retoriche, un complesso di immagini. La prima di queste immagini dà il titolo all'opera: è la pioggia, cioè l'antonimo, in termini di semantica del paesaggio, di quanto è di solito collegato alla città di Napoli (*'O sole mio...*).

Alla pioggia è collegato il crollo, che è la continuazione di quello stesso asse verticale che precipita verso il basso: dal cielo alla superficie, dalla superficie al sottosuolo, riprendendo una contrapposizione davvero antica nella metaforologia spaziale napoletana, almeno a partire dal s. XVII (Alfano 2000). Si tratta di un asse percorribile nelle due direzioni: se la pioggia scende verso il basso, le fiamme del Vesuvio salgono invece verso l'alto; o anche – lo abbiamo visto –, se la pioggia scende verso il basso, l'acqua delle fogne rifluisce in superficie. Ed è questa immagine, del tutto analoga a quella utilizzata più di venti anni dopo da Montesano, che ritroviamo nel romanzo di Pugliese (1977, p. 60):

Le fogne sono sature e piene da un bel po' di tempo, e questi rigagnoli che da via Aniello Falcone e

da via Tasso scendono al corso Vittorio Emanuele vanno ingrossandosi di ora in ora, ed altra acqua, e quanta, scende da via Salvator Rosa precipitando a valle, piazza Mazzini, e giù al Museo, ed a via Roma, e l'acqua di via Roma incontra l'acqua che scende dai Quartieri e dal corso Vittorio Emanuele, ed il cerchio si chiude, greve cerchio ineluttabile, e quest'acqua a cerchio si congiunge e preme verso il mare, che a sua volta preme verso l'acqua di Mergellina, di San Giovanni a Teduccio. Verrebbe di pensare ad un assedio, se tutti non sapessimo che in definitiva non è mica la prima volta che piove in questo modo.

Ci risiamo, dunque. Lo sviluppo ascensionale della città, col centro dominato dalle colline, fa sì che il corpo urbano tenda a precipitare verso il centro: è il ventre di Napoli che continua ad attrarre, anche quando è evidente che quell'interno è cavo, che non vi è nessuna origine mitologica, salvifica o distruttiva che essa sia. È un campo metaforico coerente, insomma, quello che si costruisce in letteratura ancora nell'ultimo quarto del Novecento, un campo dominato dall'asse verticale, dalla figura dell'*immagine chiusa* di cui ha parlato Giammattei, dall'instabilità tra Storia e Natura, col continuo slittamento del primo sul secondo polo. Lo dimostra ancor meglio un altro brano di *Malacqua*, in cui le case, quella che chiameremmo l'opera dell'uomo per eccellenza, sembrano sottrarsi alla staticità delle costruzioni e quasi attratte a tornare verso l'informe, la passività del puro materiale:

Per via di questa pioggia che continuava a cadere, lungo le facciate degli stabili si erano formati filamenti verdastri, e l'intonaco in certi punti era andato via ed in certi altri presentava macchie di umidità verdastra irresistibile, ed insomma c'era questa non resistenza, in definitiva, ineluttabilmente accompagnava la pioggia che scendeva, quasi esaurita ogni

capacità di reazione, come la volontà si fosse svilita in zone muschiose prive di consistenza, e lungo le mura l'umidità || disegnava con la muffa i contorni di ciascuna pietra. Restava da chiedersi se davvero le pietre avrebbero resistito, con tutta quell'acqua [...] (Pugliese 1977, pp. 131-32)¹⁸

Il campo semantico e metaforico della città mostra dunque una forte persistenza nel tempo, almeno a partire, come abbiamo detto, dal complesso di immagini sistematosi nel Seicento. Si tratta di un quadro assai coerente, che però va integrato con l'esperienza rivoluzionaria del 1799. Sul fallimentare episodio giacobino della Repubblica napoletana si è infatti molto riflettuto nel corso del secondo Novecento, utilizzandolo come esempio dello scollamento tra borghesia colta e plebe, o come prova del velleitarismo del ceto dirigente napoletano, incapace di dialogare col mondo della piazza. È il discorso delle due Napoli che abbiamo incontrato all'inizio di queste pagine; è la riflessione di Ortese sui due corpi sociali che procedono senza toccarsi per la stessa via Roma; è il discorso di La Capria a proposito della "bella giornata" che, una volta scomparsa, è rimasta come facile mito, racconto generico e consolatorio. Ed è per questo che la «malacqua» piovana che, rigurgitando dalle fogne, pervade tutta la città rievoca la plebe che nel *Mare non bagna Napoli* Anna Maria Ortese descrive come «un'acqua nera, fetida, scaturita da un buco nel suolo». Ed è per questo, infine, che la visione

¹⁸ Poco più avanti è riportata l'origine antica del fenomeno: «raccontavano la famosa lava dei Vergini [un quartiere, un tempo suburbano, tra l'attuale via Foria e il sito di Capodimonte, NdR], che inondava e travolgeva ogni cosa ed entrava nelle case e devastava i bassi e rovinava per sempre i negozi e le botteghe [...]» (Pugliese 1977, p. 141). Continuità della storia napoletana: la pioggia mista al fango irrompe nelle case degli uomini.

apocalittica di Nicola Pugliese termina estinguendosi nell'abituale inerzia cittadina:

l'accadimento straordinario non si sarebbe verificato, è stato stupido pensare che davvero potesse verificarsi [...] [E]bbe un brivido giù per la schiena, con l'asciugamani spugnoso si asciugò la faccia, e questa faccia immobile ammiccante se ne restò a guardare, che stupido, Dio mio, che stupido. (Pugliese 1977, pp. 172-73)

Così si conclude il romanzo: nessun riscatto attraverso la catastrofe; un nuovo aggiustamento, una riconfigurazione dei rapporti abituali. «[N]on c'è storia di mistero che, quando infine si apre la porta, non riveli una stanza vuota»: sono parole di Elena Croce che La Capria ha recuperato per parlare dello svuotamento ideale e culturale succeduto alla stagione europea di Napoli esauritasi col 1799. E sono parole che rendono con grande efficacia la bizzarra epifania della non-distruzione raccontata in *Malacqua*, con lo sguardo fissato verso l'interno, vuoto, della città.

10. *Lo scantinato del dialetto*

«Mentre mi addentro nelle strade di Napoli sconvolte dal traffico come da un ciclone, qualcosa mi arriva a intervalli oltre l'orrendo frastuono, qualcosa di lieve e suadente [...]: il suono familiare del dialetto». L'«invisibile membrana materna» della lingua locale è per La Capria il segno più forte di una «comune identità» e al contempo il «mezzo» con il quale la borghesia «paternalistica e clientelare» rinunciò alla sua «funzione di classe dirigente» per evolvere nella «"napoletanità"» (1986, pp. 652-54). È una presa di posizione forte, quella dello scrittore napoletano, che, pur utilizzando il campo semantico che oramai ci è consueto, il materno,

il viscerale, la storia ridotta a natura (il traffico è un ciclone, quindi Napoli è come un'esotica isola dei Caraibi...), ritorna sulla dimensione storica per identificarvi le responsabilità precise.

La questione del dialetto è stata spesso discussa dagli intellettuali napoletani, che si sono più volte interrogati intorno all'opportunità di ricorrere a questo registro linguistico per rappresentare la realtà cittadina. Anzi, è stato spiegato che «[i]ntorno alla contraddizione tra rappresentazione dall'interno e distanza del narratore si consuma un po' tutto il paradosso della letteratura napoletana negli anni Cinquanta»: la posta in gioco era infatti la «contraddizione tra esigenza letteraria e motivazione civile, poetica e politica», dove «la prima impone l'adesione all'oggetto, mentre la seconda esige il suo allontanamento» (Jossa, c.s.). Sprofondare nelle viscere del dialetto, oppure sollevarsi in piedi e guardare alle vicende napoletane dall'alto della lingua nazionale? Su questo dilemma si continua in fondo a ragionare ancora oggi, dopo che il teatro ha mostrato una forte attrazione per la tradizione e la lingua locale, dopo che il cinema degli ultimi venticinque anni ha proposto una dimensione acustica specifica del territorio napoletano, dopo che la musica giovanile ha ampiamente attinto al tesoro dialettale per raccontare la condizione metropolitana. Rappresentare, nel caso di Napoli, significa spesso denunciare. E la denuncia sembra più realistica, più convincente, più rumorosa se è espressa in dialetto.¹⁹

Ma qui ci interessa meno il ragionamento linguistico e stilistico rispetto alla *immagine della lingua* presentata nella letteratura su Napoli. Ci interessa cioè il ruolo assunto dalla lingua dentro il modello spaziale

¹⁹ Per un'indagine sul ruolo del dialetto a Napoli rinvio agli studi raccolti in De Blasi e Mercato 2006.

che siamo venuti ricostruendo. Per farlo, possiamo partire dalla lettera di una scrittrice a un regista.

Nel 1994, due anni dopo la pubblicazione del suo romanzo e un anno prima della messa in distribuzione del film che ne è stato tratto, Elena Ferrante scrive a Mario Martone per commentare la sceneggiatura che questi le ha fatto pervenire. Dopo una serie di considerazioni generali, l'autrice del libro spiega che è rimasta convinta dalla soluzione di «collocare la casa di Amalia» (la madre della protagonista) «in uno dei palazzi della Galleria». Piuttosto che individuare la casa in un vicolo nei pressi di via Duomo, il regista ha scelto l'ampia costruzione ottocentesca dalla volta in ferro e vetro, il tradizionale salotto di una Napoli metà truffaldina metà pretenziosa che amava specchiarsi tra via Roma e il San Carlo sognando ancora il suo antico ruolo di capitale del Regno. Ma la Ferrante è colpita dalla soluzione topografica di Martone perché questi ha pensato di utilizzare l'ampio volume della Galleria come un'enorme cassa di risonanza: «mi è piaciuta molto – afferma l'autrice – l'immagine di Delia [la protagonista] affacciata sulla Galleria e investita dal rimbombo delle voci dialettali» (Ferrante 2007, pp. 33-34).²⁰

Lo spazio si fa suono, suono che *investe* il soggetto e lo riconduce alla sua appartenenza originaria. È la stessa immagine di La Capria, sebbene con accento mutato: per l'autore di *Ferito a morte* il ciclone del rumore cittadino è composto anche dal dialetto, che ne costituisce la modulazione più bassa e suadente; per l'autrice di *L'amore molesto* il dialetto è invece quello stesso ciclone, che si impossessa progressivamente

²⁰ Il rumore cittadino è fondamentale nella cinematografia di Martone sin dal primo film, *Morte di un matematico napoletano* (1992): anche in questo caso sembra di riconoscere la fonte nel film di Rosi del 1963, dove l'uso del sonoro ha una chiara funzione estetica.

della sua protagonista. In entrambi i casi, il dialetto è saturazione dello spazio: immagine acustica, verrebbe da dire.

La Capria, Ferrante, e poi Ortese: nonostante una certa ripugnanza a soffermarsi sulla dimensione sonora (la costruzione atmosferica, la vertigine psichica tendono infatti a privilegiare l'ottica rispetto all'acustica), anche per quest'ultima scrittrice c'è rapporto diretto tra suono e spazio, come in questo caratteristico passaggio del *Mare*: «Più forte 'e 'na catena gridava la radio, come in tutti i quartieri della Napoli monarchica e traffichina, la domenica, verso l'una, quando si effonde intorno, per le stanze rassettate e lustre, piene di parenti e di gioventù che ritorna dalla messa, l'antico e familiare odore di salsa e carne del ragù» (Ortese 1953, pp. 88-89).²¹

Ma quella che stiamo chiamando *immagine acustica* della città, il fatto cioè che il modello spaziale contenga anche una dimensione sonora diviene evidente nelle pagine dell'*Amore molesto*. Se nel film *Delia* è investita dal dialetto come da un vortice che si alza nella cavità della Galleria, nel romanzo l'oppressiva trama acustica emerge dopo il funerale della madre, quando la protagonista s'incammina verso la casa materna: «strisciai lungo la parete rovente dell'Orto Botanico fino a piazza Cavour, in un'aria resa più pesante dai gas delle automobili e dal ronzio di suoni dialettali che decifravo

²¹ Esiste per altro un rapporto diretto della Ferrante con la Ortese, come ha dichiarato lei stessa in una lettera a Goffredo Fofi del 1995: «Quanto a Napoli, oggi mi sento attratta soprattutto dalla Ortese di "La città involontaria" [...], una storia di piccole violenze miserabili, un precipizio di voci e di vicende, gesti minimi e terribili [...] Tutto ciò che per me è stato durevolmente significativo ha Napoli per scenario e suona nel suo dialetto [...]» (Ferrante 2007, pp. 76-7). Si nota qui che il libro della Ortese induce la Ferrante a soffermarsi sulle *voci*, e di conseguenza sulla sonorità e sul dialetto: Napoli è il suo dialetto.

malvolentieri. Era la lingua di mia madre, che avevo cercato inutilmente di dimenticare insieme a tante altre cose sue» (Ferrante 1992, p. 20). Il dialetto emerge dal traffico: per La Capria il suono costituisce una sfera suadente, che accoglie il soggetto – salvo poi rivelare il proprio carattere annichilente; per Ferrante l'emersione del sonoro ha invece un carattere disturbante, è sin da subito una minaccia. *L'amore molesto* racconta la storia di questo disturbo, e, più ancora, racconta il modo con cui la protagonista riesce infine a sintonizzarsi con l'origine del disturbo.

Non è il caso di seguire tutta la vicenda narrata nel romanzo; basta tenere presente che essa consiste nell'inseguimento delle ultime tracce lasciate dalla madre della protagonista prima di morire (forse suicidarsi). L'inseguimento, costringendo Delia a percorrere la sua città d'origine, fa emergere una serie di ricordi d'infanzia rimasti a lungo rimossi nell'inconscio. Lo spazio è immagine del tempo, ricordavamo poco fa; in effetti l'attraversamento urbano consente il progressivo affioramento di un complesso intrico di memorie e di fantasie, tutte ruotanti intorno al sesso e a una probabile molestia subita in un remoto tempo infantile.

La ricostruzione di due storie parallele – la propria infanzia e la gioventù della madre – avviene attraverso un triplice spostamento fisico. Il primo consiste nello spostamento lungo la verticale del palazzo dove la madre ha vissuto con le figlie dopo aver lasciato il marito (in basso c'è la casa, in alto c'è lo spazio scuro nel quale la protagonista si rifugiava da ragazza). Il secondo consiste nello spostamento attraverso i quartieri della città, in un moto elicoidale che ruota intorno al centro storico per allargarsi prima verso la collina del Vomero e poi verso la periferia industriale. Qui, oltre la Ferrovia, all'altezza dei primi stabilimenti per la raffineria del petrolio, avviene il terzo movimento, che consiste nell'ingresso dentro il vecchio negozio di "Coloniali", adesso

abbandonato, fino a ritrovarsi innanzi al cunicolo nel retro presso il quale da bambina si abbandonava con un amichetto alle prime esplorazioni sessuali, mentre che veniva elaborando le sue morbose fantasie di amore nei confronti della madre.

I tre movimenti sono caratterizzati dal progressivo affioramento del dialetto. Nel primo caso in dialetto suonano le parole che la protagonista si sente rivolgere rispondendo al telefono in casa della madre. Nel secondo suonano in dialetto sia le voci dei maschi napoletani che cercano di fermare Delia mentre corre sotto la pioggia sia le frasi che le rivolge Polledro, il suo amico d'infanzia, incontrato per caso in un negozio del Vomero. Nel terzo caso il dialetto risuona nelle parole oscene che la protagonista crede di aver sentito scambiarsi tra la madre e l'amante durante i loro furtivi incontri nel retrobottega del negozio di Coloniali.

Ed è su queste sconce espressioni dialettali, così simili a quelle che la madre la rivolge in una delle ultime telefonate prima di morire, che si dipana finalmente la fitta matassa di ricordi autentici e di ricordi di copertura, di molestia subita e molestia procurata. Delia, misurando col suo corpo adulto gli spazi dove ha vissuto da bambina, capisce progressivamente di aver inventato lei stessa la relazione extraconiugale di Amalia: in un primo momento, per spostare sulla madre il suo proprio desiderio infantile, e, in un secondo momento, per allontanare da sé l'esperienza dell'aggressione sessuale che le ha inflitto il nonno del suo compagno di giochi: «Caserta, dissi a mio padre. Gli dissi che Caserta [il presunto amante della madre] aveva fatto e detto ad Amalia, col suo consenso, nell'interrato della pasticceria, tutte le cose che in realtà il nonno di Antonio aveva detto e forse fatto a me. Lui smise di lavorare e attese che mia madre tornasse a casa» (Ferrante 1992, p. 169).

L'immagine acustica del dialetto incontra l'immaginario spaziale della città. Siamo ancora una volta nel-

l'ambito del ventre, del gorgo, del reticolo; ancora una volta Napoli presenta al proprio centro il sesso. Eppure il romanzo di Ferrante è pieno di dettagli storici concreti, non si limita a trasformare la città in un fondale generico. Napoli non è soltanto un nome, ma una griglia spaziale precisa (i luoghi sono nominati, i percorsi sono riconoscibili), dentro la quale si realizza la storia di una ricostruzione soggettiva. Alla fine della storia la protagonista ritrova il proprio passato e si riconcilia con la propria corporeità e la propria ascendenza femminile. Il reticolo di vicoletti, l'*immagine chiusa* della tradizione napoletana diventa allegoria di un percorso nel «represso» di cui la costruzione letteraria può consentire il «ritorno» (Orlando 1987).

Nel romanzo di Elena Ferrante, il *ritorno* del dialetto procede di concerto con uno spostamento verso la periferia cittadina che è in realtà il riconoscimento dello spazio interiore. Disturbata dall'impasto linguistico cittadino, Delia deve scoprire che quelle parole che la investono sono il suo stesso flusso verbale. Pur recuperando tutta la sostanza immaginaria della topografia cittadina, pur rientrando a pieno nella tipologia culturale che dirige la rappresentazione di Napoli a partire dalla seconda metà dell'Ottocento,²² *L'amore molesto*, sovrapponendo al modello spaziale tradizionale l'immagine acustica del dialetto, ne intensifica la portata temporale: si abbandona l'anacronico mondo delle viscere urbane, e lo spazio diventa tempo, sviluppo, dinamica individuale. Lo scantinato del dialetto, quasi fosse una conchiglia, fa risuonare il male che un tempo vi fu compiuto, quel disturbo che rischia di sprofondare il soggetto nell'impasto primordiale, riconducendo il

²² Mi limito a questo piccolo riscontro, nel quale Natura e Storia tornano a confondersi: «Il mare era diventato una pasta violacea. I suoni della mareggiata e quelli della città producevano una miscela furibonda» (Ferrante 1992, p. 120).

borghese alla sua matrice plebea, all'incestuosità con un territorio che, come diceva la Ortese, è forse troppo «pieno di radici».

Parte II

Il segno nello spazio

Capitolo quarto

Tracciare/mappare.

*La vita fatta a strisce in Mason & Dixon
di Thomas Pynchon*

Il capitolo che Bill Brown ha dedicato ai *Regional Artifacts* all'interno della sua storia degli oggetti nella letteratura americana intitolata *A Sense of Things* si apre con l'aneddoto della lettera che Sarah Orne Jewett inviò a Irving Mower per ringraziarlo del dono di una pietra di quarzo. Quella pietra proveniva dalle teche della mostra geologica del Maine ospitata nel 1893 all'interno della *World's Colombian Exposition*, e per una donna che proclamava di considerarsi «entirely a Maine person», quel frammento ctonio rappresentava più di ogni altra cosa il radicamento ancestrale in una terra. A Boston, dove viveva leggeva e scriveva, c'era la Cultura; nel Maine, sulla costa del Maine, la Natura: Sarah non aveva dubbi su dove collocare la patria (Brown 2003, p. 81). Coappartenenza di materiali, oggetti e genti: è questo il nocciolo ideologico del folklore e dell'antropologia; e infatti «Not Things, but Men» recitava la copertina delle *Memoirs* di quell'*International Congress of Anthropology* anch'esso ospitato nella stessa esposizione universale del '93. Non per un caso, del resto, si doveva aver deciso di accogliere in tale occasione un congresso della nuova disciplina antropologica, se è vero che già da qualche anno gli emigranti negli Stati Uniti sbarcati nel porto di New

York venivano misurati, pesati e registrati da scienziati in camice bianco. Di fronte al costante afflusso umano sorgeva una spinta “regionalista” che mirava a individuare le tracce materiali del radicamento di chi poteva considerarsi “nativo”, non senza la difficoltà ideologica di dover presupporre per questo una certa affinità con le popolazioni “indiane” pellerossa.

Sarebbe interessante seguire questa strada fino all'elegiaca «arte nativa americana» di cui parla Philip K. Dick in *The Man in the High Castle*, dove l'identità superstite di un'America sconfitta nella Seconda Guerra Mondiale e assoggettata a degli anonimi giapponesi è appunto affidata a piccoli oggetti d'uso più o meno quotidiano: cianfrusaglie ammonticchiate in un *old curiosity shop* che, come già voleva Dickens, non nasconde nessunissimo tesoro. E sarebbe interessante provare a descrivere anche un altro regesto, quello degli spazi americani, e raccontarne la differente tipologia e funzionalizzazione nella storia di una nazione che proprio sull'abbondanza di spazio ha costruito una parte così importante della propria identità.

Si dovrebbe allora parlare dei fiumi, che negli Stati Uniti appaiono così spesso lineari, allungati sullo stesso percorso dell'eroe senza mai frapporglisi orizzontalmente, se non per stimolarne il gusto ludico quando si tratta di passare al guado con una mandria abbondante: dal *Tom Sawyer* allo splendido *The Night of the Hunter*, altro che ostacolo il fiume è al contrario complice, aiutante magico, come nell'archetipica storia di un Mosè abbandonato nella cesta; e questo anche quando il perfido Melville ambienta su di un battello che naviga sul Missisipi quell'incredibile racconto d'impostura che è *The Confidence-Man*: la folla che abita l'imbarcazione e gl'imbrogli che vi si perpetrano sono l'emblema stesso della libertà americana, della supremazia dell'individuo, in cui si racchiude ogni diritto, anche quello a negare

la propria individualità.¹ Su questa stessa linearità “naturale” andrebbe inoltre sistemato quel peculiare asse stradale Est-Ovest sul quale a metà ventesimo secolo Jack Kerouack ha bilanciato la vicenda dei primi eroi yo-yo della letteratura statunitense, quei protagonisti di *On the Road* che non a caso interrompono la loro basculazione *coast to coast* solo nelle foreste di montagna, un passo al di là dell’asse viario.

Si dovrebbe poi parlare dell’apertura indipendentemente dagli assi viari e fluviali che l’attraversano: le valli, le pianure, i deserti. Lo spazio idealmente sconfinato che si apre dopo la regione montuosa degli Appalachi è, ha osservato Gilles Deleuze (1983), consustanziale con un genere cinematografico come il Western che celebra l’apoteosi della naturalità dell’uomo americano, immerso in un paesaggio dominante che ne modella i comportamenti e che gli s’impregna addosso colorando i suoi abiti (è l’idea di Sergio Leone) di fango e terriccio rappreso. Oltre a questa “pura” spazialità, lo stesso Deleuze ha parlato però anche di un altro tipo di spazio che sarebbe tipico degli Stati Uniti: la palude. Ambientazione del *fantasy*, soglia inorganica tra questo mondo e la riattualizzazione del medievale Paese da cui non si ritorna, la palude può essere uno dei trabocchetti verso quell’esperienza limite che è appunto l’incontro con la morte – come per esempio nel film *Stand by Me* – o la stazione in quel viaggio dentro il cuore mistico del Paese che è solo un’altra forma dell’incontro col fiume come luogo del passaggio, quale invece lo ha rappresentato Jim Jarmush in *Dead Man*. Qui, in questa regione di acque morte, in questa sospensione della razionalità, dello schema, dove le forze prime piegano i volti degli umani in smorfie mostruose, dove l’indivi-

¹ Diversa la declinazione del fiume, che di fatto si frapponne tra il protagonista e il suo desiderio di ritorno alla vita civilizzata in *Into the Wild* (2007) di Sean Penn.

dualità si sfrangia in un richiamo all'indietro che sembra superare anche l'appartenenza di specie, qui la Storia non può che fermarsi e lasciar spazio a una geografia prima, a un tracciato ritorto in cui distese di superficie e profondità sotterranee si mischiano in un unico territorio senza coordinate.

«Thickets, Bogs, bad Dreams», “boscaglia, acquitrinî e brutti sogni”: al progetto lineare di Mason e Dixon, gli eroi del romanzo eponimo di Thomas Pynchon (1997),² la natura contrappone l'indistinta irrazionalità di elementi e figure cangianti, creature oniriche che dai quadri di un Füssli o un Friedrich tornano indietro di qualche decennio per popolare la storia di quella particolarissima coppia comica che lo scrittore americano ha voluto realizzare occupandosi dell'astronomo e dell'agrimensore inglesi che nella seconda metà del Settecento furono incaricati di tracciare la linea di confine tra Pennsylvania e Maryland. Del resto gli etimologi medievali facevano risalire *sylva*, cioè ‘foresta’ al greco *hyle*, ‘materia’, credendo in questo modo di rintracciare un vincolo profondo tra l'esperienza dell'immersione nel fitto degli alberi e la perdita di ogni riferimento: non però come in un deserto, nel pieno dell'apertura, ma appunto dentro la materia, in una costipazione ancora informe di elementi eterogenei. Una simile mentalità ha fatto sì che nelle sponde opposte degli Stati Uniti si sintetizzassero i due volti gemelli dello smarrimento e della tortuosità, così che alle grandi foreste di sequoie giganti a Occidente facesse riscontro il meandro della Hudson Valley a Oriente: due miti che hanno diversamente resistito al tempo della industrializzazione, ma che sembrano allungare entrambi le loro

² Le citazioni saranno sempre a testo (tratte da Pynchon 1997) con la sigla MD seguita dal numero arabo della pagina.

propagгинi associative e identitarie sin dentro la cultura del post-moderno (cfr. Shama 1995, pp. 190-206, 370-80). Pynchon è peraltro attento ai mitologemi spaziali sparsi sul suolo e nella cultura statunitensi, tanto che, a tacer d'altro, in *Vineland* (1990) ha collocato la porta che conduce all'inferno dentro una foresta di sequoie sacra (insomma: proprio un "nemus") all'antica e "nativa" civiltà Yurok (Alfano 2003): rovesciando in parodia, si direbbe, il rovesciamento pubblicitario che negli anni Venti aveva rappresentato nella forma di una gigantesca sequoia la comoda e "all american" autorimessa di una brava famigliola borghese (l'immagine è pubblicata in Shama 1995).

C'è stato chi ha proposto di leggere *Vineland* come un sequel anticipato di *Mason & Dixon*, una sorta di costola d'Adamo gettata ai lettori, in astinenza sin dai tempi di *Gravity's Rainbow* (1973), prima ancora che il protoplaste fosse compiuto. Certo, resta interessante che alla storia californiana racchiusa tra i tardi anni Sessanta e il così orwelliano 1984 abbiano fatto riscontro gli anni Sessanta del Diciottesimo secolo, cioè un attimo prima del 1773, anno dell'accensione delle polveri nel porto di Boston con cui scoppiò la guerra d'indipendenza americana (l'incidente fu causato da coloni travestiti da indiani: cominciava forse allora l'arduo confronto per la definizione di "nativo"?). Ed è interessante anche perché la sintesi del segmento cronologico coperto dalla storia degli Stati Uniti nella sola espressione dei due punti estremi sarebbe qui analogo alla riduzione dell'asse di orientamento spaziale (che è *from coast to coast*) ai soli due vertici, più o meno coincidenti con l'una e l'altra *coast* – nonché con la natura dei due regimi naturali rimasti in qualche modo incontaminati, e in ogni caso profondamente radicati nell'immaginario americano.

Rispetto alla storia di famiglia raccontata nel libro precedente, in questo romanzo Pynchon è torna-

to all'ambizione enciclopedica di chi vuole scrivere una storia che descriva il presente nel suo complesso, non trascorrendo questa volta per epoche differenti (come accadeva in *V.*) o al contrario contraendo in uno spazio e in un tempo apparentemente circoscritti la molteplicità multiplanare dei com-possibili (come nell'insuperabile *Gravity's Rainbow*), ma attraversando latitudini e longitudini dall'Europa all'Africa del Sud e poi all'America, ma sempre facendo capo alla "regina dei mari": l'Inghilterra del secolo XVIII.

Si diceva prima dei personaggi yo-yo in *On the Road* di Kerouack, romanzo esplicitamente apprezzato da Pynchon, per alludere a Benny Profane, il protagonista di *V.* (1963), e alla sua coazione a viaggiare avanti e indietro sulla stessa *linea* della metropolitana nei momenti di depressione post-bellica. La questione viene ripresa da Pynchon in questo romanzo, in cui sono descritti i due viaggi realizzati dalla coppia di geografi (peraltro personaggi storici reali), il primo da Nord a Sud, per assistere alla precessione di Venere e calcolare la distanza tra alcune stelle, il secondo da Est a Ovest per tracciare la linea di confine che si è detta. Il romanzo non si limita però a narrare i viaggi di andata, ma racconta anche quelli di ritorno, o meglio rappresenta anche gli effetti dell'andata dopo che il ritorno si è consumato. Riprendendo anzi un motivo folklorico di grande diffusione, in *Mason & Dixon* Pynchon ha distinto con nettezza i due percorsi, contrapponendo lo spostamento verso Ovest da quello verso Est, il *Journey West* dal *Journey East* (MD 263, 446), laddove il primo è «all Futurity», mentre al contrario «moving against Sun» potrebbe «take up again the past» (MD 499: sulla stessa linea anche Pynchon 2006). Il *fort-da* coatto di Profane e il folle viaggio di Tyrone Slothrop che in *Gravity's Rainbow* lo precipita nella *Zone* senza coordinate della regione berlinese nelle ultime fasi della

Seconda Guerra Mondiale convergono qui in un movimento contraddittorio tra il legittimo andare avanti in accordo col Sole e con le stagioni, e l'obbligato ritornare indietro di chi non è "nativo", e deve pertanto, dopo il viaggio di andata, mettersi in cammino per tornare a casa.

Andare avanti e indietro significa in qualche modo sfidare l'ordine del tempo, la disposizione degli eventi in successione: significa pertanto rievocare gli spiriti, provocare i fantasmi. Ne sa qualcosa Charles Mason, l'astronomo della coppia, la cui indole profondamente malinconica – che per più di un verso lo accomuna al Mondaugen (lo Spettatore della Luna) di *V.* – si è associata, freudianamente, al lutto morboso per la morte della moglie Rebeckah. Il fantasma memoriale spinge così il personaggio prima verso un Sud profondamente razzista, poi verso un Ovest che rappresenta la nuova libertà, il confronto con la disponibilità di una vita al di fuori di ogni vincolo familiare, soprattutto di ogni confronto con la propria ascendenza. America come terra di bastardi e di orfani, se vogliamo, e come rifugio di quanti vogliono sottrarsi al Nome del Padre, per dirla con Lacan, cioè alla Legge. Ma qui c'è la prima contraddizione, o forse meglio la prima dimensione dinamica del romanzo.

In un paio di occasioni (per es. MD 219, 231) troviamo infatti espliciti riferimenti al sistema viario dei Romani, e dunque al rapporto tra tracciato lineare, o almeno approssimativamente tale (ricordo che i geografi chiamano "linee del desiderio" i segmenti ideali che gli automobilisti tracciano nel congestionato tessuto metropolitano tra il punto di partenza e la meta), e organizzazione del potere. Il discorso è chiaro soprattutto nella prima parte dell'opera (*Latitudes and departures*, capitoli 1-25), ambientata in Sud Africa, perché coinvolge l'organizzazione della Compagnia delle Indie Occidentali, il sogno di ricongiungimento delle due

Compagnie (irrealizzato proprio per il diverso sviluppo politico del continente americano), nonché un'interessante riflessione sulle «Charter'd Companies», o Compagnie Licenziatarie, come forma ideale del mondo futuro. Il romanzo presenta insomma niente di meno che un'ideale fondazione nel secolo XVIII di ciò che noi oggi definiamo "globalizzazione", sia nei suoi esiti ludici, nella sua disponibilità al meticciamiento interculture e interterritoriale (si veda il divertente episodio della pizza su cui, in mancanza di pomodoro, viene riversata la salsa piccante scoperta in Sudafrica, cioè il ketchup), sia nella sua natura profondamente regolata e spettrale di dispiegamento del capitale (MD 69, 281): i *Markets* che appaiono all'improvviso con le loro «unwritten Laws» sono la rappresentazione materiale di quella coincidenza di *Line* e *Staff* (MD 281), linea e organizzazione, tipica del nostro mondo contemporaneo, che mira ad asservire le identità biologiche alle logiche della commutabilità generale dei beni in base all'unità monetaria, ossia alla trasformazione in merce dell'umano.³

Ecco dunque la contraddizione: da una parte i personaggi del romanzo si spostano verso Ovest, in accordo con la natura e l'evoluzione storica del mondo occidentale, dall'altra essi sono costretti a ritornare a Est; da una parte si muovono verso il mondo non regolato, disponibile, aperto, dall'altra portano la regola, la suddivisione, la chiusura degli spazi. Certo è sempre possibile giocare anche con la linea, come nel

³ Si veda il caso della schiava Austra, MD 65-66, che è peraltro lo sviluppo ultimo di quella confusione delle identità razziali di cui Pynchon parla sin da *V.*, ma con particolare densità in *Gravity's Rainbow*, e che fa di lui un continuatore per niente inconsapevole della narrativa di Faulkner: ricordo solo che nel 1965 Pynchon ha scritto un importante reportage sulla rivolta negra di Watts a Los Angeles

caso di quella donna sposata che, quando scopre che la frontiera tra i due stati passa all'interno della sua casa, decide di alternare la residenza nell'una e nell'altra zona dell'abitazione per poter sfruttare la legge sul divorzio presente in uno solo dei due stati (MD 446). Ma resta che la Linea porta la Legge.

Paul Zumthor ha parlato nel suo libro sulla *Misura del mondo* nel Medio Evo di quelle rappresentazioni cartografiche che davano, ancora nel secolo XVI, forma di animali alle entità territoriali, come per esempio il *Leo Belgicus* dei Paesi Bassi spagnoli (Zumthor 1993, p. 333). Era un modo per animalizzare i territori e le popolazioni, per designarne l'aspetto patrimoniale e per collegarlo alla *energia* di un casato: il dominio era in relazione alla natura di chi dominava, non era – si pensi invece all'*Hexagone* francese – l'esplicazione di un calcolo razionale che corrisponde a un legittimo esercizio del diritto. Alla sopravvivenza dell'interpretazione allegorica del mondo naturale, tipica del medio Evo, si sommò nell'Occidente rinascimentale un certo gusto "esotico" per la geomanzia di origine orientale: non è allora sorprendente che in *Mason & Dixon* il cinese Zhang protesti contro le linee tracciate dai cartografi, che a suo avviso sono come delle ferite inferte sulla pelle del Drago-Terra. Ne deriva nel romanzo un rapporto tra *Geometry* e *Slaughter*, geometria e macellazione, secondo un motivo di origine secentesca collegato alla pratica anatomica non indifferente rispetto al nostro discorso, soprattutto quando si tenga conto che l'epigrafe del capitolo ventiseiesimo, cioè il primo della Seconda parte del romanzo (intitolata *America*), sigla in rima il profondo rapporto tra *Stars* e *Scars*, le stelle e le ferite: se le prime servono ai geografi per tracciare le loro linee, ciò vuol dire che questi segni che attraversano il corpo territoriale degli Stati Uniti sono come la scia ustoria dei corpi celesti. Un rapporto quasi emblematico che resta fissato nella bandiera statunitense, dove le stelle

sono appunto “strisciate” lungo le *Stripes* dei cinquanta Stati confederati.

Lo spazio aperto “sconfinato”, la landa priva di segni precedenti (MD 586), la «Prairie of desperate Im-mensity» dentro la quale la diligenza («Machine») si muove senza cavalli e senza cocchiere, come se fosse posseduta da uno sorta di spirito del luogo (MD 361: l'immagine ricorda la celebre carrozza del *Nosferatu* di Murnau) viene così aggredita dalla violenza tracciante di riga e compasso. Alla Natura come luogo puro agito da forze primordiali si contrappone la *Goniolathy* che, tracciando «Lines of Ink», “linee d'inchiostro”, erige «Fences of Stone», “steccati di pietra”. La maglia di linee parallele che s'imprime sul corpo vulnerato della terra trasforma l'America in un Testo, in cui le identità sino a quel momento *fluide* finiscono col fissarsi, bloccarsi in una costellazione rigida, una figura che iscrive l'inizio e la fine, irrisarcibilmente.

Irrigidimento significa non solo costruzione definitiva dell'identità, come vedremo più avanti, ma separazione di popoli, contrapposizione di costumi, abitudini, convinzioni. È qui che prende senso il confronto tra cartografia e geomanzia: entrambe sono scienze del territorio, ma la prima trasforma i luoghi in spazio, il vissuto in un reticolo di misure certe e definite che corrisponde alla proiezione sulla terra delle linee celesti, il secondo riconosce nelle curve, nelle anse, negli avvallamenti e nei picchi una figura che ricuce la ferita, sutura lo strappo tra il cielo e la terra. Due scienze che s'incarnano rispettivamente nella paura di Mason per le paludi, la boscaglia, l'incubo del terreno accidentato e confuso, e nel rifiuto di Zhang per la *Right Line*, che a suo avviso è causa “diretta” e “brutale” della «Bad History» in quanto penetra «through the midst of a People» producendo la divisione e l'odio (MD 615), col rischio finale del «Collapse of Vineland the Good» (MD 634), del fracasso dell'atavica regione dei vigneti.

Se ha ragione Franco Farinelli (2003, p. 25) nel dire che «la cartografia non serve ad altro che [...] a trasformare l'invisibile nel visibile», allora l'invisibile sostanza terragna della popolazione di un certo luogo, il fatto misterioso di esservi legati per il solo fatto di esser nati lì, di essere "indigeni", viene portata alla luce e così ridotto al *nomos* burocratico della "cittadinanza", di quella carta d'identità che non a caso fu l'ultimo atto, e rivoluzionario, della settecentesca «rettificazione di tutte le vie francesi» (ivi, p. 23). Il lamento del Cinese è, ancora una volta, il segno della nostalgia per un *prius* oramai inattingibile, per un rapporto diretto, che non si può più dare, tra gli uomini e la natura. Ossessionato dal fantasma della prima moglie, Rebeckah, proprio come in Hitchcock, che infesta Britannia, il luogo dell'origine, Mason si spinge nel fitto di una Natura primaria, abitata da popoli che hanno stabilito col territorio un rapporto rispettoso del suo mistero. Il suo compito è separare, dividere, utilizzando gli asettici strumenti della ragione: impossibilitato a volgersi indietro, incalzato com'è dai fantasmi dell'Est, egli deve percorrere l'America, che è il sogno di Britannia, stabilendo un geometrico «Net-Work of Points» che «slowly triangulates its Way into the Continent» (MD 345). Ma la «triangolazione funziona attraverso la sostituzione della vista al passo» (Farinelli 2005, p. 28), dell'*evidentia* alla sensibilità, della forma di ragione, ossia del segno, al contenuto empirico, ossia al simbolo. È per questo che Mason teme le paludi e i suoi abitatori fantastici: perché lì dimorano i sogni, si attardano le immagini polimorfe del desiderio, della speranza, del ricordo. La cartografia, invece, cambia tutto «from subjunctive to declarative» (MD 345, e 208), dal modo condizionale al modo indicativo⁴

⁴ Occorre qui distanziarsi dalla traduzione italiana, che propone la soluzione «dal congiuntivo al dichiarativo»: se in inglese non si distingue tra congiuntivo e condizionale quanto

dal *sarebbe* allo *è*: dalla partecipazione soggettiva alla affermazione categorica.

La congiunzione-coniugazione nei modi concorrenti dell'indicativo o del condizionale è del resto questione direttamente cartografica, se è vero che la linea – annota il narratore della storia di Mason e Dixon, il reverendo Cherrycoke – è un movimento rapido attraverso l'aria, mentre giù, al livello del suolo, ci sono le incertezze del percorso, le svolte, gli angoli imprevisi, le rupi. O ancora, le foreste, e, sempre, le paludi. Giunti quasi alla conclusione del romanzo troviamo questo astronomo malinconico che torna a ripetersi il solito ritornello, e che lamenta «Bogs are my Destiny» («le paludi sono il mio destino»), vedendo nel suo una sorta di teresiano *camino de perfección* che anziché proseguire sulla strada maestra dell'*imitatio Christi* si è fatto indistinto stemperandosi come una macchia d'inchiostro, una «Ink-Smudge» (MD 723) che ha bruttato il disegno reticolare della carta. «Arrh! Stars and Mud, ever conjugate, a Paradox to consider» (MD 724): l'interiezione disperata sta per l'angoscia del pellegrino che mentre vede lassù in cielo il segno della croce continua a inciampare nella pietra dello scandalo dell'esistenza mondana. Non sarà un caso che lo stesso narratore Cherrycoke, in uno dei suoi *Undeliver'd Sermons* che si suppongono – sia detto per inciso – succosamente sterniani, afferma che l'Ascesa alla Croce è una lotta («struggle»), lontano dal mare e dal porto sin dentro «an Interior unmapp'd, a Realm of Doubt». *In interiore hominis* abita il selvaggio, allora; lì stanno le tempeste e le bestie («the Storms and Beasts»), le cascate e le rapide («The Falls, the Rapide»); il cuore dell'uomo è insomma una regione rimasta allo stato di natura della quale nessuna mappa è stata mai tracciata; un luogo

alla forma, resta il fatto che in italiano le frasi ipotetiche si costruiscono non col primo ma col secondo di questi modi.

primo, antico, terribile, uno spazio allegorico che non può che definirsi l'«America of the Soul» (MD 511).

Qui, in questo Heart of Darkness, ci sono, come dice la giovane Tenebrae (una delle ascoltatrici interne del racconto del reverendo), le *untravel'd Forests*, cioè quello spazio ancora non dominato dall'uomo, quello spazio radicalmente contrapposto alla civiltà umana, in cui Simon Shama ha individuato, dalle foreste della Polonia ai boschi di sequoie della California, una potente mitologia dell'origine. E infatti, dopo averlo già fatto in *Vineland*, Pynchon presenta in *Mason & Dixon* per la seconda volta l'identificazione tra bosco e nativi: una cultura indigena "prima" che vive accanto, o addirittura dentro le piante (MD 647) e che tratta il territorio come un essere animato e dunque mutevole. La contrapposizione è netta: i bianchi tendono a muoversi in linea retta; nelle foreste predomina il percorso circolare. Per gli Indiani il sentiero non è un segmento lineare, ma è come un fiume, un'entità vivente che va contenuta entro degli argini, mentre i colonizzatori pensano sì alla *Line* come a un fiume, ma solo perché vi riconoscono una volontà decisa a procedere verso Ovest, una corrente violenta che essi comandano (MD 677-78).⁵ Spostarsi verso Ovest significa conquistare territori, secondo un processo di "rettificazione dello sguardo" che la civiltà occidentale ha portato avanti dall'asse viario romano alle grandi autostrade del cielo, dal *De pictura* di Alberti con l'invenzione del dispositivo ottico della finestra all'instaurazione del regime visivo alfabetico-tipografico. Processo che l'Occidente ha avviato sin dal momento in cui Ulisse ha scelto di pulire e raddrizzare un tronco d'ulivo per puntar-

⁵ Verso la concusione, Mason sognerà addirittura di realizzare delle Linee sull'Oceano, trasformando così l'elemento instabile per eccellenza in un tracciato netto e dominato, MD 712.

lo sull'occhio di Polifemo, così da creare – secondo l'interpretazione di Farinelli – il primo compasso della storia: *geometry and slaughter*, potremmo glossare con Pynchon. Ma entrare in questa macelleria scarnificante significa esporre la propria anima allo stilo dell'anatomia spirituale, entrare lì dove le rette s'incrociano nelle braccia della Croce (l'immagine è di Padre Zarpazo, il *Lobo de Diós*: MD 522) aprendo lo sconvolgente spazio dell'errore, semmai dell'orrore. In questo cuore, infatti, la linea del confine, il *Visto*, subisce l'influenza degli alberi, di quella porzione vivente di territorio che rischia di far saltare tutti i calcoli.

La retta e la spirale sono dunque le due ipotesi lineari che nel libro di Pynchon si scontrano in un conflitto insanabile che attraversa, abbiamo visto, il modo di concepire il territorio e la stessa organizzazione delle due civiltà, la nativa e la colonizzatrice, che vi convivono. Ma retta e spirale sono in conflitto anche nella storia dei due cartografi, e anzi nella storia della carta, se è vero che per segnare le linee è necessario invischiarsi nelle paludi e nella boscaglia, inciampare e rimanere zuppi, insomma: contaminarsi con gli elementi naturali e la loro distribuzione fisica.

Alcune delle armoniche religiose che si alzano dal tema melodico principale le abbiamo osservate poco più sopra, e non sarà un caso se nella ultima annotazione del suo diario di campo – è l'11 settembre 1768 – Mason scriva che quel giorno termina finalmente il suo «restless progress in America», la sua “indefessa avanzata” nelle terre sconosciute del nuovo continente: non è un caso, cioè, che per affermare il suo sollievo egli si trovi a recuperare un lemma dalla forte connotazione spirituale, *progress*, che rimanda direttamente all'idea del viaggio mondano compiuto dall'anima cristiana, com'era chiaro almeno dal 1678, anno in cui John Bunyan pubblicò il suo fortunatissimo *Pilgrim's Progress*, ossia “cammino del pellegrino”.

Retta e spirale valgono inoltre come rappresentazione della stessa narrazione del viaggio. Nella lunga, irrealisticamente lunga notte di neve in cui il reverendo Cherrycoke racconta la storia di Charles Mason e Jeremiah Dixon, egli è infatti costretto ad alternare le sequenze, a volte procedendo spedito nella successione dei fatti, altre volte soffermandosi su eventi o situazioni che esorbitano dalla sequenza principale. L'ortogonia della lettera imposta dal regime tipografico è resa incandescente dalla viva presenza della voce, secondo quelle leggi dell'oralità che sono a mezzo tra le consuetudini dell'antropologia e le coordinate metafisiche della presenza (Bologna 1992). D'altra parte, all'uditorio del reverendo è ben evidente – basti vedere l'inizio del capitolo 32 – che la storia dei due cartografi è legata indissolubilmente a quella della loro linea, ossia al tracciato del confine tra gli Stati del Maryland e della Pennsylvania che gli è stato ordinato di individuare. Se storia e linea sono in un rapporto di omologia formale, ci si aspetterebbe però che il *récit* proseguisse come per triangolazione, individuando due punti siderali e ricavandone, attraverso il calcolo degli angoli, il terzo vertice al livello del suolo terrestre. Una storia insomma ispirata al regime armonico delle stelle, coerente e silenziosa nel suo dipanarsi tra gli accidenti della vita. Non è così, e la giustificazione si trova addirittura in *Christ and History*, uno degli scritti del narratore. Qui egli afferma che «History is not Chronology», come invece penserebbe un avvocatuccio, che la Storia non è una catena di «single Links», perché una sola connessione spezzata, un solo anello che non tenesse ci perderebbe tutti. Al contrario essa è un «great disorderly Tangle of Lines» che scompaiono in una profondità memoriale il cui punto di fuga è la loro comune «Destination» (MD 349). È certo strano che la definizione del racconto storico fornita dal narratore interno sia quella di un ammasso di linee, una “matassa” diremmo con Man-

zoni o uno *glommer* con Gadda; tanto più strano per il fatto che qui siamo innanzi alla storia di una linea: come a dire che l'omologia supposta tra tema e forma s'infrange di fronte a una questione di metodo che è poi questione di sostanza. Si può raccontare in maniera lineare la storia di una linea?

Parlando di *Gravity's Rainbow*, Katherine Hayles ha osservato che se il discernimento tra informazione principale e informazione di dettaglio è strutturale nella conoscenza umana, e se il romanzo tradizionale sfrutta questo medesimo procedimento codificando i suoi segni secondo l'opposizione tra "evento significativo" e "dettaglio irrilevante", il romanzo di Pynchon al contrario colloca tutto alla stessa distanza dal lettore, così che primo piano e sfondo collassano su di un medesimo piano percettivo.⁶ L'ammasso delle linee e l'ammasso

⁶ «The traditional novel narrates action that we take to be meaningful, but it also contains descriptive passages whose purpose is to set the scene. This "loose bagginess" of the realistic novel has the effect of valorizing our modes of cognition, which depend upon subordinating masses of detail into background that can be safely ignored while we concentrate on the small area brought into focus by our conscious attention. Psychologists have shown that this subordination of perceptual data into background is an essential element of cognition; it is what allows us to "tame" the incoming signals so that we are not constantly overwhelmed by a mass of detail. The texture that we identify as "novelistic" recapitulates this process by encoding its signs with distinctions between significant events and "irrelevant" details. The traditional novel is thus "realistic" precisely in the sense that it mirrors the process that allows us to bring reality into focus. [...] In *Gravity's Rainbow* everything is placed at an equal distance from the reader, so that background and foreground collapse into the same perceptual plane [...] With everything at an equal distance from the reader, meaning can no longer be achieved by discerning difference. Rather, it emerges as a result of seeing that everything is at the same distance. Meaning thus becomes a

informativo non sono precisamente la stessa cosa, ed è questo l'aspetto strutturale che distingue nettamente *Mason & Dixon* dal precedente capolavoro; ciò che però risulta assimilabile tra le due opere è un modello narrativo che si sottrae alla cronologia, alla consecutività causa-effetto, alla catena dei fatti, per mettere in primo piano, in un agglutinato e coalescente primo piano, fatti, eventi e considerazioni tratti dai più diversi ordini gerarchici. È in fondo lo stesso reverendo a dirlo ai suoi ascoltatori quando sostiene che la storia deve cercare la verità («seek the Truth»), ma solo per tacerla: ed è per questo, continua, che si lascia accarezzare e palpeggiare da «fabulists and counterfai-ters», “imbolatori” diremmo con lemma boccacciano (MD 350). Sono pagine che contengono una franca dichiarazione di poetica, queste del capitolo 35, dove addirittura la bella Tenebrae può anacronicamente discutere le tesi di un libro impegnativo come *Mimesis as Make-Believe* di Kendall Walton (1990), chiedendosi se i drammi storici di Shakespeare vadano considerati esempi di «makebelieve History», ‘storia contraffatta’. Pagine dalle quali risulta un’idea coerente del progetto di Cherrycoke di proseguire lungo la strada di Jack Mandeville e del Barone di Munchausen, che è poi la medesima, ci spiega con un sogghigno, già praticata da Erodoto quando rifiutò di pronunciare il nome di una certa divinità egizia. In questo capitolo, tuttavia, la questione sembra limitarsi alla definizione del rapporto tra “racconto” e “prove”, secondo un’idea giudiziaria che non a caso urta la sensibilità anti-avvocatesca del reverendo; e così è anche per l’apparizione del nome venerabile del dottor Johnson di cui è ricordata la sentenza secondo cui ogni Storia narrata senza prove va

function not of difference but of similarity, arising not from distinguishing parts but from seeing the interconnection of the whole» (Hayles 1984, pp. 174-5).

considerata un racconto fantastico («Romance»). Una tale discussione, però, non ha nulla a che fare con la questione delle linee.

Per affrontare la questione troviamo un primo indizio nel capitolo successivo, dove si racconta del signor Knockwood che per passatempo osserva il passaggio dell'acqua nel terreno di sua proprietà, che tenta di incanalare in complicate deviazioni. È un'attività a dir poco frenetica, che sintetizza l'opposizione tra indigeni e colonizzatori nel loro rapporto coi corsi d'acqua e il loro ristagnare, e che il narratore designa come la bonaria ossessione di un «trans-Elemental Uncle Toby» (MD 364): ecco, questo quintessenziale zio Tobia ci rimanda a quella tradizione umoristica inglese del Settecento che sembra il più evidente elemento di sfondo, stilistico quanto concettuale e ideologico, del romanzo. Stilistico, per uno specifico modo di organizzare la costruzione narrativa; concettuale, perché ne deriva un modo di pensare alla vita e alla sua rappresentabilità; ideologico, in quanto il razionalismo illuminista che avrebbe potuto contagiare un romanzo ambientato nel XVIII secolo vi viene temperato non con l'empirismo lockiano, ma con il gradiente patetico-umorale della soggettività, in una dimensione che potrebbe ricondurci indietro (e non solo per una filiazione joyciana) fino al Vico della *Scienza nuova*. Dietro il garbuglio delle linee comincia a disegnarci qualcosa di più preciso.

«Coloro che disegnano e' paesi – afferma Niccolò Machiavelli nel *Principe* (1517, pp. 26-7) – si pongono bassi nel piano a considerare la natura de' monti e de' luoghi alti, e per considerare quella de' bassi si pongono alti sopra e' monti». È ben vero che a partire dal Seicento per tracciare le linee nei «paesi» si usa la triangolazione su base stellare proiettando sulla terra la retta celeste, ma certo il lavoro razionale presentato da Machiavelli, se unisce ottimismo e relativismo (conoscenza “positiva” a partire dal confronto), mostra anche il necessario

lavorò, l'andirivieni tra alto e basso, il movimento allenante necessario – sia prima sia dopo la rivoluzione dell'orientamento sui corpi esterni a quello terrestre – per tracciare le linee dei meridiani e dei paralleli. Alla volontà quasi demonica della Linea di proseguire nel suo cammino verso Ovest, emblema della spinta economica del mondo occidentale, fanno riscontro le ambagi, anzi per dirla con Dante le *pulcherrime ambages* di una coppia “simil-cervantina”, che per il tramite di Fielding (il *Tom Jones* è citato) sono un ulteriore elemento dell'ascendenza settecentesca dell'opera. «At the third ten-minute segment of Arc, they calculate their probable error, change direction by an R.P.H. to the Northward» (MD 476): così, calcolando l'errore medio e invertendo la direzione a ogni lunghezza d'arco preventivamente calcolata, il cammino dei due eroi non solo s'impantana negl'intoppi procurati dagli elementi naturali, ma è costretto dalla struttura stessa del calcolo delle rette a procedere a zig-zag: la Linea è insomma il prodotto di una fascia di percorsi che si intersecano: la Linea sorge da una *Tangle of Lines*.

Racconto e cammino: il *progress* narrato dal reverendo Cherrycocke è ricco di implicazioni spirituali perché vi si esprime il contrasto tra la contemplazione siderea e l'avanzare accidentato del pellegrino su questa terra. *Homo viator*: è ancora una volta la struttura odeporica a siglare la vicenda umana in questo mondo. Ma nel racconto il cammino si raddoppia, così che gli ascoltatori, pur restando dentro la calda sala mentre fuori ghiaccia la notte invernale, si ritrovano a marciare coi due cartografi lungo la costituenda linea di confine. Le perplessità degli ascoltatori non sono però prive di legittimità: come ha fatto il reverendo a sapere tutte queste cose sui due eroi? Ha potuto ascoltarne la storia dalla loro stessa voce oppure ha supplito alla mancanza d'informazione con la sua immaginazione? È un *romance*, come direbbe il dottor Johnson, quello che

stiamo leggendo, o è un fatto vero? Che cosa insomma è decisivo in quel che stiamo ascoltando, o leggendo: la “questione di verità” o la “questione di morale”, per riprendere i termini settecenteschi come li ha ricostruiti Michael McKeon (1987)?

Nell’ultima parte dell’opera si racconta del viaggio intrapreso da Mason qualche anno dopo il ritorno in Inghilterra per andare a trovare Dixon in Scozia. Mason ha oramai quarantacinque anni, e si sente quasi vecchio; in quello stesso periodo, in quelle settimane, anzi, Samuel Johnson, che di anni ne ha sessantaquattro ed è dunque un uomo anziano, sta attraversando le medesime regioni scozzesi. Il Dottore è come al solito accompagnato da «Boswell acting as his Squire» (MD 744), il che dà a questa sezione del romanzo un’aria decisamente cervantina, tanto più che i due si fermano alla stessa *Mitre Tavern* dove si è appena sistemato Charles Mason⁷. La scena è chiaramente contro-fattuale, come fa notare Ives, uno degli ascoltatori di Cherrycoke, quando afferma che probabilmente Johnson e Boswell «didn’t pass within a hundred miles of Mason». Ancora più contro-fattuale per il fatto che – mentre siedono allo stesso tavolo, bevendo birra, osservando la nebbia dietro i vetri della locanda e chiacchierando – i tre finiscono con l’affrontare il problema della scrittura biografica. È l’astronomo a introdurre l’argomento dopo che il Dottore ha detto al suo amico, segretario e scudiero di prender nota di una certa sua osservazione:

“I had my Boswell, once”, Mason tells Boswell, “Dixon and I. We had a joint Boswell. Preacher nam’d Cherrycoke. Scribbling ev’rything down, just like you, Sir. Have you”, twirling his Hand in Ellipses, – “you know, ever... had one yourself? If I’m not prying”

⁷ Perché l’incontro avvenga alla “Taverna di Mitra” si capisce retrospettivamente tornando a MD 219.

“Had one what?”

“Hum... a Boswell, Sir, – I mean, of your own. Well you couldn’t very well call him that, being one yourself, – say a Sort of Shadow ever in the Room who has haunted you, preserving your ev’ry spoken remark” (MD 747)

Il passaggio è esplicito. Chiedendo a Boswell se egli abbia mai avuto un Boswell tutto suo, o insomma un’Ombra che preservasse ogni sua considerazione dall’oblio, Mason sta ponendo il problema della natura della scrittura. Attività inevitabilmente seconda rispetto alla vita, ma anche ulteriore ad essa, nonché alternativa. Se l’opinione del dottor Johnson citata centinaia di pagine prima riguardava la necessità delle “prove” per fare di un racconto una Storia vera, e se qui viene ribadita la presenza di un testimone (Boswell come Cherrycoke) per garantire la veridicità di quel che viene narrato, la necessità della presenza di un “altro” perché la propria storia sia scritta apre la vertigine della divaricazione tra vita e scrittura. S’insinua, dentro la “stanza” dell’anima, come un’ombra invasiva, un doppio d’inchiostro.

L’episodio, mischiando in maniera grottesca la realtà storica alla finzione e così riproponendo la duplice questione che abbiamo appena ricordata, serve anche per denunciare la genealogia letteraria cui appartiene *Mason & Dixon*. Basterebbe la serie vorticoso di ellissi descritta dalla mano di Mason a denunciare la matrice shandyana, per tanti altri versi già chiara, ma qui richiamata alla memoria per l’associazione col movimento del bastone del caporale Trim il cui ghirigoro viene rappresentato graficamente nel quarto capitolo della Nono Volume del capolavoro di Sterne (1760, p. 550). La presenza di Boswell e Johnson è inoltre un invito esplicito a riprendere tra le mani la monumentale biografia boswelliana, nelle cui primissime pagine troviamo infatti alcune osservazioni interessanti. Intanto, vi leggiamo la ragione per cui James Boswell si è

dedicato con tanta tenacia al suo lavoro di biografo, e cioè il fatto stesso che Johnson non ha scritto la propria autobiografia, sebbene avesse più volte espresso l'opinione secondo cui ogni grande uomo dovrebbe lasciare la testimonianza diretta della propria vita. Per supplire a una tale mancanza, il biografo si è impegnato nel racconto di quella vita esemplare, seguendo scrupolosamente le «*chronological series of Johnson's life, which I trace as directly as I can, year by year*» (Boswell 1791, p. 13, c.m.). Insomma, Boswell sembrerebbe fare la figura di quegli avvocati che secondo Cherrycoke scambiano la *Chronology* con la *History*, allineando fatti che non restituiscono lo spirito della vicenda. Sembrerebbe, se egli non aggiungesse immediatamente dopo che a suo avviso non c'è «a more perfect mode of writing any man's life» che quello d'intrecciare (*interwave*) a tutti gli eventi più importanti nell'ordine in cui sono avvenuti ciò che l'uomo privatamente «wrote, and said, and thought» (ibid.). Ne vien fuori, evidentemente, una narrazione che unisce *fatti e pensieri*, ossia *vita e opinioni*, nel tentativo di restituire un ritratto articolato e "parlante". Quel che ha scritto Boswell è dunque *The Life and Opinions* di Samuel Johnson, gentiluomo.

Proprio il *Tristram Shandy* (1759-1767) ci viene in soccorso per collegare linee e narrazione, per recuperare quel *filo della storia* di cui parla Ulrich nell'*Uomo senza qualità* quando si accorge «di aver smarrito quell'epica primitiva a cui la vita privata ancora si tiene salda, benché pubblicamente tutto sia già diventato non narrativo e non segua più un "filo" ma si allarghi in una superficie sterminata» (Musil 1930, p. 630): una superficie che il nostro reverendo avrebbe visto intrecciata da linee, una *Tangle of Lines* tenebricosa dentro cui si svolge il sottile filo della vita di ciascuno e che il narratore omodiegetico del romanzo sterniano (quel Tristram che, lui sì, ha scritto la propria autobiografia) affronta nel quarantesimo capitolo del Sesto Volume.

Qui, il narratore mette a confronto i tracciati *progressivi*, o anzi “deprogressivi” (Frasca 2005) delle precedenti sezioni del racconto illustrandone l’andamento tutto a volute e girali di cui è responsabile la sua attitudine alla digressione (Sterne 1760, pp. 425-26). Allo stemma hogartiano della linea serpentina che è la cifra profonda del suo narrare, Tristram contrappone la linea retta, la *straight line* che traccia immediatamente dopo nella stessa pagina servendosi, afferma, di un «writing-master’s ruler», di una *riga da maestro di scuola*. Si affrontano così lo *sregolato* procedere digressivo della vita intrecciata alle opinioni, e lì prolungata, deviata, fatta eterologa, e la linea legale, “retta” come la via del bene: *ruler* ha a che fare con *rule*, ossia norma, legge. La legge morale, la legge spirituale, la legge del corretto modo di piantar frutti e disegnare figure geometriche, come spiega Tristram allegando citazioni da Cicerone, il catechismo, i piantatori di cavoli della contea nonché da Archimede. Ma questa è anche la linea retta del viaggio, come vuole l’espressione «What a Journey!» con cui si chiude il catalogo delle citazioni: legge lineare e *progressiva* cui il nostro pellegrinaggio mondano deve informarsi. Ma l’autobiografo si ferma, a un passo dalla conclusione del capitolo, subito prima di scrivere il suo «chapter upon straight lines», per domandarsi come mai i nostri «men of wit and genius have all confounded this line, with the line of GRAVITATION» (ivi, p. 427). La linea della progressione non è la linea dell’attrazione dei corpi, il che significa (tanto più in età newtoniana!) che il racconto del progresso in questa vita non si accorda col movimento delle stelle, che vi risuona una melodia diversa da quella celeste.

Qui c’è tutto un parlare per parabole, verrebbe da dire: e innanzitutto nel senso geometrico di una conversazione che procede disegnando una curva. Una storia tracciata col compasso, che poi non è altro che una “V” rovesciata dal cui movimento semirotatorio su uno

dei due assi sortisce quell'“arcobaleno della gravità”, o insomma quel *Gravity's Rainbow*, che illustra come, da ogni picco terminale di una curva che s'innalzi secondo una certa angolatura, venga generata una curva discendente di uguale angolatura: moto speculare che dimostra il profondo enantiomorfismo dei movimenti umani.

Non è retta, ci spiega Tristram duecento e più anni prima di Pynchon, la linea della caduta, così com'è solo un'illusoria quadratura del cerchio la piatta carta che riduce la curvatura tridimensionale del mondo a spazio geometrico e misurabile. Così com'è illusorio e riduttivo – lo sapeva anche James Boswell – ridurre la vita di un uomo alla serie cronologicamente ordinata dei suoi atti, alla linea retta degli eventi che ha vissuto. Linea retta, viaggio e vita, l'omologia si trasferisce così dal capolavoro di Laurence Sterne (Tristram alla fine del Sesto Volume ha appena iniziato il suo *journey* in diligenza verso la Francia – e dovremo proprio ricordare che dentro questa parola inglese si annida il “jour”, e dunque il “journal”, dei francesi?) all'ultimo romanzo di Thomas Pynchon, dov'è questione di viaggio e destino, di percorso e identità soggettiva. Questione risolta ogni volta in modo beffardo, se è vero che, quando i due cartografi riescono a chiudere la *Boundary*, ossia il confine tra Pennsylvania e Maryland, dopo aver finalmente trovato il punto d'incontro del parallelo col meridiano, ebbene in quel momento il narratore ci avverte che il punto si trova in realtà circa cinque miglia più a Sud. Dal piccolo ma decisivo angolo di differenza ne vien fuori un *cuneo* («Wedge») che rappresenta quel territorio che nessuna contea e nessuno Stato rivendica legalmente come proprio e che risulta occupato «by all whose Wish, hardly uncommon in this Era of fluid Identity, is not to reside anywhere» (MD 469). In questa provincia dell'errore, questa sorta di luogo interstiziale prodotto dalle stesse *rules* che ci vogliono tutti a rigar

drutto, c'insinuiano noi, i *Geometrickal Pilgrims*, quelli che non vogliono risiedere da nessuna parte e che continuano a basculare procedendo come uno yo-yo verso la propria destinazione ultima.

Tra le paludi, dunque, lontano da quelle vette che simulano il cielo e che consentono di osservare il contorno di un territorio, rilevandone la figura geometrica ma facendone perdere la dimensione verticale, il movimento delle forre e degli sbalzi: le vette dove si acquista «*exactitude of Lenght and Broadth, only to lose much of the Land's Relievo*». Tra le paludi e il fitto del bosco, lì al *ground level*, dove «*one regains bodily the relations of up and down*» a cui si riduce, di contro, la dinamica della altre due dimensioni. Qui, dunque, a questo nostro livello umano, lo spazio inteso come prodotto della misurazione geometrica scompare; al suo posto si accampano i luoghi, le "presenze", qualcosa da percepire *bodily*, col corpo (Zumthor 1993, pp. 49 e 51). Lì invece, sul picco delle vette, si apre uno sguardo matematizzante che distingue i territori e disegna i tracciati riorganizzando la varietà della natura. Vero *Polyphème paralytique* che non ha nessuna necessità di muoversi realmente una volta che abbia conquistato la prospettiva centrale sedendosi su di un trono aereo (Wajcman 2004)), l'uomo occidentale proclama il suo diritto alla applicazione della *rule*, allo svolgimento delle linee del desiderio: egli proclama il suo diritto a rettificare.

«Ogni presa di possesso territoriale – ha però affermato Paul Zumthor (1993, p. 294) – si opera attraverso un racconto, quello che produce o falsifica la prova di un diritto». Torniamo così a quanto si è osservato prima a proposito del fatto che lo spostamento verso Ovest, se è allontanamento da casa e dal Nome del Padre è però anche riconfigurazione dei rapporti di potere e dunque nuova instaurazione di quel Nome e della sua Legge. Su questa ambiguità diremmo psicologica e applicabile a

ogni avventura coloniale e colonizzatrice – e il tracciato della *Boundary* non è che un ulteriore passo del prolungamento metropolitano dentro il corpo dell'America –, si instaura un'aporia ancora più insidiosa, che ha a che fare col racconto di questa presa di possesso: racconto che invece dovrebbe essere la sede del diritto rivendicato o acquisito. Man mano che le righe-linee del libro ci scorrono sotto gli occhi c'imbattiamo infatti in alcuni importanti momenti di sospensione della continuità narrativa. Non si tratta soltanto della tipica tendenza pynchoniana a giocare sull'indeterminabilità quantica delle energie dei personaggi e degli episodi, ma di un elemento, in questo caso anche tematizzato nell'opera, che ha a che fare con la decisione storica in base alla quale nel settembre del 1752 l'Inghilterra passò dal calendario giuliano a quello gregoriano, avanzando così, nel corso di una sola notte, di ben undici giorni. La ferita cronologica che ne consegue interessa, a detta del narratore, tutta la generazione di Mason e Dixon, che da quel giorno avrebbero continuato a incrociare salti, buchi, assenze e incoerenze nella linearità del tempo pubblico. Avviene così che il loro diario di viaggio segnali che l'avanzata della Linea procede con intervalli regolari proprio di undici giorni, periodo analogo a quel movimento pendolare che i due cartografi realizzano incrociando continuamente la Linea ideale: il racconto, sistema *clockwork* per eccellenza, non può che segnalare questa processione a zig-zag.

Nel romanzo di Pynchon, del resto – e ciò è coerente con la genealogia shandyana – si fa un gran parlare di orologi. In particolare si discute a lungo del *Perpetuum mobile*, ossia di quell'orologio che costituisce il massimo affronto alla fisica newtoniana. Non è necessario sottolineare che cosa ne sarebbe stato di Tristram se la pendola di casa non avesse avuto bisogno di essere ricaricata una volta al mese; ed è evidente che il rapporto tra nascita e tempo, se ci riporta dritti

dritti alla questione dell'individualità, non può non rigettarci nell'altro intricato viluppo che collega il tempo allo spazio, e questo, ancora una volta, al racconto. La connessione tra le dimensioni spaziale e temporale è resa ancora più evidente dalle riflessioni di Dixon sulla dottrina enunciata nella *Mechanics, or, The Doctrine of Motion* dal suo maestro Emerson, secondo cui sarebbe impossibile realizzare un orologio che funzionasse con precisione in mare a causa dell'eccessivo e irrazionale numero di spostamenti (MD 318), nonché dall'aneddoto del cartografo che, trovandosi in quel cuneo o *Wedge* dove ogni goniolatria è infranta, ed essendosi imbattuto nel orologio *perpetuum*, lo ingoia, quasi per una reazione isterica, diventando a sua volta una sorta di bomba a orologeria. Il professor Emerson, informato da Dixon, glossa con queste parole il curioso episodio: «Time is the Space that may not be seen» (MD 326). L'allegoria degli spazi e degli accadimenti è qui esplicita: se l'osservazione del funzionamento degli orologi è alla base della formulazione della relatività einsteiniana, sia ristretta sia allargata, e se la sfida alla fisica newtoniana dei movimenti avviene proprio in quel cuneo che è l'emblema dell'impossibilità di rettificare le linee forzosamente curve che rigano la Terra, allora la sostanza invisibile dello spazio, la sua quarta dimensione non potrà che essere il tempo, incomponibile flusso che noi separiamo in minuti e in secondi, proprio come facciamo con gli angoli calcolati col goniometro. La comune metricità non implica però la comune rappresentabilità, ed è per questo che il fisico Emerson invita al segreto sul mistero del tempo. L'abbiamo visto: le mappe servono a rendere visibile ciò che non si vede, a trovare un medesimo regime per lo spazio e per l'occhio e sottomettere il primo al secondo. Per consentire il dispiegamento del tempo, sarebbe invece necessario lasciarlo fuori-vista, sottrarlo al dominio dello sguardo. Rettificare il tempo significa soltanto farlo correre più

veloce verso la fine: una volta caricata, la pendola non può che oscillare fino all'ultimo arco di corda e poi scaricarsi, battere il colpo finale. Non così succede in quegli spazi estesi, in quelle Praterie e Foreste e Paludi dove gli uomini assistono all'immutabile *instare* della natura, in quel mare che, col perpetuo variare degli angoli delle sue onde, si rifiuta a ogni planimetria, a ogni riduzione. Ma anche su questi campi si distende la griglia ortogonale, la *Rechtung* cartografica di meridiani e paralleli che realizza la maglia delle distanze e degli spostamenti misurabili.

In un bel libro di Kevin Lynch (1960) si legge un aneddoto non privo di interesse per questo nostro discorso. Un giorno un gruppo di ricercatori di un'università americana si presenta a casa di una signora perché hanno scoperto che il figlioletto sembra possedere un'innata capacità di orientamento spaziale basato sui punti cardinali: il piccolo non dice, per esempio, "la scatola è sul tavolo a destra", ma "la scatola è sopra il tavolo a Nord". Dopo una serie di esperimenti, i ricercatori scoprono che questo modo di orientarsi e di esprimersi non è naturale nel bambino, ma gli è stato insegnato dalla madre. Il motivo è che quest'ultima aveva sempre avuto problemi a distinguere la destra dalla sinistra, e pertanto, non volendo far patire al figlioletto le stesse umiliazioni da lei subite, aveva organizzato un rigoroso codice alternativo basato sui punti cardinali. Lynch non si sofferma sul radicamento psicologico dell'aneddoto, che ci mostra come il patimento esistenziale provocato dal mancato riconoscimento dell'asimmetria della figura umana (cioè del "corpo proprio") abbia indotto la donna a organizzare la sua soggettività e quella del bambino sottomettendosi alla Legge geometrica basata sui principi della continuità, omogeneità e isotropismo, ossia sulla simmetria tra le parti dello spazio. Ecco, l'aneddoto ci rappresenta con chiarezza la contrapposizione tra mappa e percorso,

tra la «scena totalizzante» della rappresentazione bidimensionale e la storia delle «operazioni di cui essa è l'effetto» (de Certeau 2001, p. 181), tra la riduzione in piano della complessità spaziale e la quarta dimensione del tempo. Risiede qui la natura profonda di quel cambiamento epocale avvenuto nel corso del secolo XVII quando si cominciarono a misurare le distanze terrestri tenendo conto della distanza relativa dei corpi stellari; a partire da allora, a differenza del modello machiavelliano ricordato prima, «l'insieme del corpo è mobilitato, nella sua totalità, soltanto nella misurazione del primo tratto, percorso passo passo con la fettuccia in mano, e nel saliscendi delle torri, dei campanili e dei punti sopraelevati [...] Tutto il resto del lavoro spetta al goniometro, alla bussola, alla matita e al foglio di carta manovrati dallo stesso osservatore divenuto però immobile» (Farinelli 2003, p. 26). Ecco, come appunto ci spiega Cherrycoke: l'esperienza *bodily* del percorso, il tragitto come confronto diretto con la fatica, con gli ostacoli, e dunque col tempo, tende ideologicamente a congelarsi in una declinazione “tecnologica” dell'esperienza che *spazia* sul foglio il vissuto. La *life* come serie cronologica e spazializzata, ossia scandita su unità regolari, dev'essere al contrario rivissuta attraverso le opinioni, le riflessioni, i pensieri, il portato emozionale e intellettuale che è sempre un *portato temporale* e che in quanto tale si contrappone alla fissazione siderea che è invece esclusivamente spaziale.

Insomma, occorre andare in profondità, occorre riconoscere gli strati sotto la sfoglia epiteliale cui è ridotta una Terra-pizza, che è insomma, sì, rotonda, ma anche priva di spessore. È ciò di cui pare fosse capace William Smith, lo studioso e collezionista di minerali che nel 1815 tracciò la prima mappa geologica del Regno Unito riuscendo a superare le perplessità e sinanco l'irrisione di amici, finanziatori e colleghi. Smith, la cui ossessione per la geologia doveva farne un conversa-

tore piuttosto noioso, aveva però a quel che pare una «uncanny ability to imagine a world possessed of an additional fourth dimension, a dimension that lurked beneath the purely visible surface of the length, the breadth and height of the countryside» (Winchester 2001, p. 195). Oltre la superficie visibile c'era insomma il sedimento del tempo: la staticità del territorio non era più il segno dell'alterità radicale rispetto all'uomo, ma la rappresentazione *in re* di una serie, sia pure lentissima, di eventi: il paesaggio ai suoi occhi si animava in narrazione.

Alla luce di questa diversa forma del tempo che emerge dalla contemplazione del paesaggio, non parrà più strano che tocchi a Mason l'allucinante viaggio nella *Terra cava*, cioè in quel territorio concavo situato nei lembi ripiegati all'estremità polare del pianeta. E questo per più ragioni. Innanzitutto perché è giusto che non sia Dixon, il geometra, ma l'astronomo Mason a confrontarsi con una popolazione di elfi e coboldi, creature sotterranee che hanno in orrore la tenebrosa ferocia ottica delle stelle. Perché, poi, è inevitabile che sia lui a dover comprendere la causa della declinazione magnetica, scoprendo un territorio ulteriore che è dentro la Terra: uno spazio che è il portato del tempo. Perché, infine, è giusto che sia Mason a contemplare il mistero di una zona i cui abitanti, a causa della concavità, sono puntati («pointed») l'uno verso l'altro, mentre invece in superficie noi siamo tutti «pointed away», «puntati via lontano» gli uni dagli altri, destinati a una parabola soltanto individuale, come già accadeva per l'ogiva del missile in *Gravity's Rainbow*. Sottoterra stiamo tutti insieme, tutti convergiamo verso un destino comune: che è il destino della temporalità ctonia (Harrison 2003).

Questo reciproco puntamento è il risolto come dire balistico di un'angoscia profonda che pervade la sensibilità dei «terracavioti» e che scaturisce dal timore

di trovarsi «exposed to the Outer Darkness», esposti alle «terrible Lights, great and small», allo sguardo, “algido” per eccellenza, delle stelle. Ma perché questa paura del cielo? che cosa ne va per l'uomo di fronte a questo sguardo?

Quando Mason e Dixon s'incontrano in Scozia anni dopo l'esperienza americana, il primo racconta di essersi risposato e di aver avuto altri figli dopo quelli del primo matrimonio. Dixon allora gli fa: «I know thou need as many Children as possible, as a Bridge over a Chasm, to keep thee from falling into the Sky» (MD 751). Non è, almeno in apparenza, un'immagine molto chiara; soprattutto quando più avanti Mason dice che l'ultimo nato è «the very Image of my Dad», cosa che lo turba oltremodo. A questa scena segue il racconto di un sogno di Dixon, concluso da una canzone i cui ultimi due versi recitano: «Nothing but Space, go / Off on a chase in the Dark» (MD 753): il sognatore, risvegliandosi per un attimo, commenta affermando che la «Bodily Resurrection» sarebbe stata meglio. Esiste insomma un rapporto a-logico, e pertanto rivelato solo dal discorso del sogno, tra il firmamento e la riproduzione. Rapporto che riguarda tutti gli esseri umani, ma che è particolarmente importante nella vita di Mason: lo si era visto sin dai tempi della spedizione in Sudafrica, quando una giovane e provocante boera, trovatolo da solo fuori di casa, gli aveva detto che, se fosse stata notte, avrebbe proprio creduto che egli stava lì «Star-gazing», a guardar le stelle. Niente di più normale per un astronomo, si direbbe, se non fosse che nel gergo giovanile del posto “guardare le stelle” significa “masturbarsi”. La parentela di Mason col Mondaugen di *V.* è confermata: entrambi sono solitari scrutatori delle stelle con una tendenza alla malinconia; entrambi sono vittima di crisi erotomaniache. Scrutare le stelle e situarsi nella serie della generazione: non è sorprendente che Mason possa assumere per sé il motto che

recita «Invito Patre Sidera Verso» (MD 135: “scruto le stelle contro il desiderio di mio padre”).⁸

Se gli abitanti della Terra cava si sono rifugiati dentro le viscere della Terra per evitare lo sguardo agghiacciante della riproduzione naturale, per sottrarsi alla meta genitale che impone che ciascuno, uno dopo l'altro – secondo il mortifero ordine cronologico – infili il proprio anello alla catena universale, Mason è invece rimasto preso nella carola che accompagna questo *Trionfo della morte*, provando prima, ma invano, a scappare verso Ovest per liberarsi dal fantasma di Rebeckah, e poi, una volta rientrato, sforzandosi di sedare i defunti col rinnovare quel patto con la morte che consiste nel “donare” la vita. Eppure, sembra dire giungendo alla sua conclusione il romanzo, questa danza funebre è inevitabile, e ciascuno deve imparare a danzarla per conto proprio, riconciliandosi con quelli che gli sono venuti prima e che lo accoglieranno alla fine del suo *progress*. L'orologio umano non è quello del *Perpetuum mobile*: una volta che comincia a battere, vuol dire che prima o poi si fermerà. Lo sapeva benissimo Tristram, che gioiva del suo talentuoso sotterfugio: impiegare un anno per raccontare meno di un giorno di vita e dunque avere ogni anno sempre più vita da raccontare, in una geniale applicazione del paradosso di Zenone cui pure Pynchon non è rimasto indifferente. E qui è Cherrycoke che, nella sua inverosimilmente dilatata serata narrativa, cerca di aggirare l'inevitabile fine, procedendo per digressioni, per svolte, per variazioni in parallelo. Fino però a dover pronunciare – lui che non è il narratore della propria storia – la parola “fine”.

I figli, ineluttabilmente, sono il primo passo verso la tomba, sembra dire il romanzo. Ma i figli, esso ag-

⁸ Per una partitura siderea nella teoria psicoanalitica, cfr. Finzi 1995. Per la questione della generazione nella restante opera di Thomas Pynchon, cfr. Alfano 2004.

giunge, sono anche ciò che consente di riconciliarsi con la morte. Questo è almeno quel che accade a Mason, accompagnato in Scozia, per recare l'estremo saluto all'amico e compagno di tante spedizioni, proprio da quel suo figlio Dottor Isaac che sin nel nome reca il segno della scienza newtoniana e della legge della gravitazione. E lì, di fronte alla sepoltura di Dixon, quel ragazzo per evitare il quale ha viaggiato fino all'altra parte del globo, lo guarda «with nothing in his face but concern for his Father» (MD 768), e lo consola per la morte dell'amico, lo tira su e gli spiega che sì, è normale che si senta disperato e che abbia voglia di piangere, perché è questo quel che ti succede quando «your Mate dies». Innanzi alla tomba dell'amico e compagno di spedizione si compie la prima parte del rito del ricongiungimento; innanzi all'*humus* di cui tutti consistiamo si sigla l'alleanza del sangue; a questo punto i due figli del primo matrimonio potranno finalmente accompagnarlo – insieme alla sua nuova famiglia – per l'ultimo e definitivo “transito” in America, verso l'al di là, e incamminarlo (*ensign*) verso la *sua* morte, per poi, in quell'al di là, di là dall'Oceano, nell'Occidente dei figli senza padri, insediarsi, rimanere (*stay*) «and be Americans» (cfr. Harrison 2003, pp. 22-42). A quel punto Mason sarà così vicino alle stelle, che non avrà più bisogno di un telescopio: Mason, fatto finalmente padre, cadrà davvero e definitivamente in quell'inverso di cielo, in quelle strisce in cui si prolunga la forma delle stelle, in quel territorio di prima cui tutti devono presto o tardi ritornare. Lì dove le tre dimensioni si ricongiungono alla quarta per chiudersi tutte in un sol punto.

Parte III
Tracciati

Capitolo V

Al di là dell'occhio.

*Il territorio della scrittura in Manganelli
e Beckett*

Nel 1963 Antonio Pizzuto pubblicava un intervento teorico, poi divenuto celebre, in cui contrapponeva racconto e narrazione. Vi sosteneva che il primo opera la progressiva scarnificazione dell'esperienza, fissandola in uno schema rigido, in una rappresentazione «planimetrica o pietrificante», che alla corposità degli eventi sostituisce la geometrica silhouette dei fatti contemplati in una dimensione astratta. Rispetto alla mobilità della narrazione, il racconto applica alla caoticità dei rilievi e della faglie del terreno l'ortogonalità e l'ortopedia di una trama inerte. Queste osservazioni sembrano collegarsi a quanto Carlo Emilio Gadda aveva sostenuto nel 1950, quando, in polemica con i neorealisti, aveva dichiarato che il «fatto in sé, l'oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia». A tutto ciò lo scrittore lombardo aveva contrapposto il «senso come di una parvenza caleidoscopica [del reale] dietro cui si nasconde un "quid" più vero», individuando nel racconto (neorealista) un sistema nel quale «ogni fatto, ogni quadro è nudo nocciolo, è grano di un rosario dove tutti i grani sono giustapposti ed eguali di fronte all'urgenza espressiva» (Gadda 1958, pp. 630, 629). A un di presso nello stesso torno d'anni,¹ i due scrittori,

¹ La prossimità cronologica nella riflessione dei due scrittori

entrambi nati nel 1893, contestavano dunque alla scrittura romanzesca un difetto conoscitivo che si sarebbe a loro avviso convertito in un errore rappresentativo, in una fedeltà tolemaica nelle griglie della fabula narrativa, così da depositare vicende e personaggi nelle limpide linee di un dispositivo cartografico, di una mappa: la pietrificata planimetria della storia.

Chi volesse cercare una figura emblematica del grande sogno della narrativa mimetica, trasparente rispetto al reale e nel contempo garantita da un principio razionale, da una coscienza di ordine superiore capace di riunire con lo sguardo e di cingere col gesto sapiente del compasso l'intero dispiegarsi della storia, chi volesse individuare la matrice concettuale che stringe insieme un'ampia porzione della letteratura moderna e contemporanea – una matrice che è anche ideologica e che appare innervata in un certo modello della soggettività emerso sin dai primi anni del s. XVIII e in un certo modello della politica e dell'organizzazione economica – potrebbe ritrovare quella figura e quella matrice nella carta millimetrata, negli assi cartesiani, nei punti cardinali e nelle curve orografiche, in una parola, nel dispositivo razionale che ha progressivamente ridotto il mondo in una maglia bidimensionale coerente e soprattutto omogenea (cfr. Farinelli 2003, 2009).

Carta millimetrata e assi cartesiani, punti cardinali e curve orografiche costituiscono dunque il dispositivo concettuale del realismo? Nel campo della critica genetica è stata osservata l'importante presenza «de certains schèmes spatiaux (le carreau, le réseau, le labyrinthe...) qui déclenchent et organisent la pensée de l'écrivain à l'œuvre, au moment où il prépare son roman», sino

è diventata lampante da quando il lavoro filologico di Antonio Pane ha fatto conoscere le importanti lettere di Pizzuto all'amico Salvatore Spinelli (Pizzuto 1998).

a definire *La Débâcle* di Zola come un «roman “topographique”», le cui matrici ideative andrebbero individuate negli schizzi del campo di battaglia e nei precisi appunti cartografici presi dal romanziere durante le ricognizioni autoptiche sui luoghi che videro lo scontro decisivo tra armate francesi e prussiane nel 1870 (Lumbroso 1998). Si è così parlato di uno Zola «géomètre» che traccia una «*trajectographie détaillée*» degli spostamenti militari e che mostra una notevole attenzione alla *géostratégie* come insieme di nozioni e tecniche di riproduzione planimetrica degli scenari bellici, sino a concluderne che la preparazione di mappe e la raccolta di appunti, verrebbe da dire “sul campo”, permisero allo scrittore «de produire par combination et génération [...] des scénarios suivants des contraintes narratives [...] et une cohérence globale» (ivi, pp. 450-512). Nel caso del massimo campione del Naturalismo la mappa andrebbe allora considerata come sistema generativo del racconto, come dispositivo concettuale primitivo soggiacente alla rappresentazione, la quale si svilupperebbe a partire da una serie di figure geometriche semplici organizzate in modo tale da simulare (come appunto vuole la strategia bellica) l'evento reale: dove la coerenza testuale sarà ancora dipendente dall'illusione referenziale, giacché «le texte doit être lisible pour un lecteur sans être contradictoire avec l'histoire, sue par ce lecteur» (ivi, p. 453). Se dunque nell'officina zoliana riconosciamo all'opera, complice Taine, un interessante mutamento della serenità 'classica' dello sguardo dall'alto, mi sembra evidente che ci troviamo ancora all'interno di quella poetica 'planimetrica' che, ognuno a suo modo, avrebbero osteggiato settant'anni dopo Gadda e Pizzuto.

Già all'inizio degli anni Trenta, del resto, un giovane scrittore, destinato a uno straordinario successo ma allora ancora ignoto, abbandonati gl'incerti allettamenti della carriera accademica, depositava nella sua prima

prova narrativa una riflessione sanguigna a proposito dei canoni letterari del realismo:

«To read Balzac is to receive the impression of a chloroformed world. He is absolute master of his material, he can do what he likes with it, *he can foresee and calculate its least vicissitude*, he can write the end of his book before he has finished the first paragraph, because he has turned all his creatures into clockwork cabbages and can rely on their staying put wherever needed or staying going at whatever speed in whatever direction he chooses. The whole thing, from beginning to end, takes place in a spellbound backwash. We all love and lick up Balzac, we lap it up and say it is wonderful, but why call a distillation of Euclid and Perrault *Scenes from Life?* Why *human comedy?*» (Beckett 1993, pp. 119-120)²

È questo il primo attacco sferrato contro la trasformazione dei personaggi in *puppets*, pupazzi, che Samuel Beckett avrebbe continuato in *Murphy* e infine risolto risolto con la trilogia romanzesca in lingua francese e in particolare con l'ultimo atto di *L'innomable*. Ma è notevole che il giovane irlandese, a quell'epoca ancora joyciano e anzi finneganiano, fosse infastidito dalla presunzione dell'autore di Letteratura di 'prevedere' e 'calcolare' percorsi già fissati, di stendere planimetrie: fastidio che siglava con l'assimilazione della grandiosa opera balzachiana a un distillato di favola e geometria. Certo, si resta folgorati dall'acutezza beckettiana quando si scopre che negli anni Settanta sarebbe stata riconosciuta proprio l'origine euclidea della teoria oc-

² In Knowlson 1996, pp. 144-170 si trovano notizie sulla composizione dell'opera e sul travestimento in essa di alcune vicende autobiografiche dell'autore. Per questi aspetti del lavoro beckettiano, cfr. Alfano 2007.

cidentale del racconto (Trimpi 1974, 1983); ma forse più interessante è notare quanto la riflessione giovanile dello scrittore irlandese (classe 1906) si avvicini alle considerazioni dei due autori italiani coi quali abbiamo aperto questo capitolo. E se Pizzuto pretendeva che il «nostro bisogno di storia», proprio di chi parte da un antistoricismo assoluto, «può concepirsi come una ricerca della persona nella persona, della vita nella vita», non si chiedeva forse Beckett perché mai Balzac avesse potuto intitolare la sua opera *Scène de vita*, laddove la 'vita' era stata ridotta a fatti, cioè ad astrazioni?

L'immagine della pianta, della riduzione in scala secondo coordinate fisse e precise regole di commutazione tra il piano della rappresentazione e quello della realtà, sembra dunque avere carattere poligenetico; autori appartenenti a generazioni diverse, riconducibili a differenti orizzonti culturali e approdati a soluzioni formali non sempre contigue l'hanno infatti utilizzata per identificare una scelta sentita come inadeguata piuttosto che superata, per fornire l'icona di quell'opzione formale che sarebbe ancora di totalizzazione, di dominio razionale attraverso la scrittura. Non si può dire, certo, che la scelta a favore della possibilità di tracciare mappe, di ricondurre a tracciati cristallini, sia pure come «sfida al labirinto» del reale, non abbia avuto un ruolo nella letteratura del secondo dopoguerra, conseguendo peraltro soluzioni interessanti, con Georges Perec e con Italo Calvino, per esempio; ma proprio i migliori tra i risultati conseguenti a questa scelta hanno mostrato nell'uso della combinatoria il legame con una matrice geometrizzante che sembra denunciare una nostalgia per la figura demiurgica dell'autore, disposto a concedere il primato alle regole della cibernetica solo perché ultima incarnazione del Dio-autore della poetica classica. Diverso è stato invece il caso di chi ha individuato nella mappa un principio linguistico,

anzi un equivalente stesso del linguaggio, ostinandosi a definire il proprio lavoro letterario e la letteratura in genere come un incontro con la mappa: non la formulazione, la realizzazione di una planimetria, ma la presentazione del 'reale' sotto forma di mappa o luogo geometrico, cioè sotto forma di allegoria. È questo il caso di Giorgio Manganelli (1922-1990), il cui lavoro può essere proficuamente confrontato con quello di Beckett per provare a riconoscere in queste due esperienze due modi di pensare e utilizzare la scrittura non come forma di risarcimento e chiusura, ma di fluttuazione e sussulto.

Già il primo «libretto» dell'autore italiano, *Hilarotragoedia*,³ denuncia in maniera evidente la rilevante presenza della mappa come figura cardine, come icona o sigillo del tipo di scrittura in atto. L'opera si presenta come studio sulla «natura discenditiva» dell'uomo e pertanto come descrizione tipologica dei movimenti verso l'Ade e della configurazione dell'Ade stesso. Adottando una scelta formale che è stata avvicinata al genere del trattatello manierista (Corti 1973), Manganelli allestisce una paradossale guida infera che sembra quasi ambire alla trascrizione sintetica dell'intero universo. Prima ancora che la descrizione incominci, essa è subito interrotta da una «Nota sui "verbi discenditivi"», che offre una sommaria griglia dei «modi, o guise» (H 13) del discendere; terminata la *Nota*, ne viene offerta una giustificazione a «l'innervosito lettore», cui viene spiegato che «come la mappa cittadina è bisognevole al lepido turista, all'inurbato pugliese querulo e luttuoso, così le su riportate ipotesi lessicali danno certe non

³ Tagliaferri 1998 ne ha proposto la diretta filiazione dallo scrittore irlandese. Le citazioni, d'ora in avanti direttamente a testo (con la sigla 'H' seguita dall'indicazione della pagina), sono da Manganelli 1964.

scomode indicazioni al ruinante, al precipitevole» (H 20). Al lettore è dunque offerta una mappa linguistica, ossia un catalogo, che precede la topografia e anzi la sostituisce. Ed è importante che il catalogo sia un elenco ragionato di azioni, di modalità di attraversamento dello spazio, perché ciò significa che il luogo e i movimenti sono ridotti a puri segni linguistici: in questo modo non solo si va al di là di ogni illusione referenziale, ma si riduce l'evento a fatto linguistico. La mappa, insomma, sostituisce il luogo descritto, è "in suo luogo", così che, per riprendere i termini pizzutiani, la «planimetria non è più offerta ab extra», ma è «convissuta» dal lettore.

Dopo un primitivo stadio della discesa in cui si trova ancora qualche residuo dell'immagine tradizionale del destino soggettivo come percorso (laddove si parla di vite «tracciate a matita contro l'impudico technicolor dell'universo», H 62), una volta entrato nello spazio infero, al lettore viene notificato di non essere più solo «testimone; sei tu stesso l'angoscia estatica; tu sei l'Ade» (H 78). E più avanti, in uno dei documenti che accompagnano la descrizione, una voce che dice 'Io' afferma che «nello sterminato codice teoscritto dell'universo, redatto con rabescata grafia di pietre, omicidi, vulcani, lussuria e sonno, taluni uomini giacciono in stato di interpunzione, minima, pregnante scansione, propriamente un non essere, che partisce e fa abitabile l'essere» (H 101). L'esistenza universale è ridotta a codice, l'operazione letteraria diventando una sorta di *tanatografia*, non perché i fatti siano ridotti ad astrazione e così pietrificati, ma perché la vita è ridotta a sviluppo di cifre.⁴ E se verso la conclusione del trattatello è pos-

⁴ In un altro inserto, la «Documentazione detta del Disordine della Favole», la sostituzione del catalogo alla vita è ancora più esplicita: «Vi sono, indicate in qualche catalogo degli ordeggni del dolore, lacrime idonee ad ornare e nobilitare

sibile affermare che «abbiamo variamente trattato del suicidio, discorso della balistica, apprestato il grafico della levitazione discenditiva, e schizzata una mappa non generica dei sobborghi dell'Ade» (H 133), l'insistenza sulla costituzione grafica dell'opera, la perentoria accentuazione della sua natura topologica, sigla in maniera definitiva la sostituzione della vita con il grafo: sostituzione che implica l'ipotesi conclusiva secondo cui l'Ade è escremento, o «astratto intestino che tutto trita e scioglie» (H 142). Insomma, ci troviamo di fronte, non al «residuo fecale della storia» – com'era nel fatto 'astratto', nel 'dato' dei neorealisti così come lamentava Gadda –, ma al 'principio' fecale della storia.⁵

Che l'immagine della mappa raccolga un complesso sistema concettuale, contribuendo a identificare un'idea di letteratura, risulta evidente dalle sue frequenti apparizioni nelle recensioni e negli interventi teorici prodotti da Manganelli tra gli anni Cinquanta e Sessanta e raccolti ne *La letteratura come menzogna*.⁶ Se già ad apertura di volume, si parla di Ronald Firbank

così vergognosa inettitudine? Se vi sono, io dovrei conoscerle, giacché le piansi tutte» (H 129): le lacrime esistono solo in quanto catalogo, proprio come i movimenti discenditivi delle prime pagine dell'opera.

⁵ In una conferenza del 1973, lo scrittore avrebbe affermato: «D'altra parte lo sapevamo fin da Dante che l'inferno ha una tendenza urbanistica. L'abbiamo sempre saputo, c'è una mappa dell'inferno (si può fare), ci sono delle strade, c'è una toponomastica, senza dubbio ci sono dei vigili». Nella stessa pagina viene anche confermato il rapporto tra Inferno e feci: «Quando si vive a questo livello, naturalmente poi tutto il resto vive nelle fogne. Ma è nelle fogne che vale la pena di andare a cercare, in mezzo ai topi, in mezzo agli escrementi» (cfr. *Jung e la letteratura* in Manganelli 2001, p. 24).

⁶ Si cita da Manganelli 1967; i rinvii, siglati 'LM' con l'indicazione di pagina, sono a testo; le date tra parentesi indicano l'originale apparizione dei singoli saggi poi raccolti in volume.

come di uno scrittore che «disegna [una storia] con gesti elegantissimi e discontinui in uno spazio arbitrario» (LM 11), nel saggio successivo (1965) sul *Master of Ballantrae* leggiamo che

la formalità della trama si articola ed esemplifica nella formalità dei personaggi [...] Nel tessuto di percorsi che diciamo trama, i personaggi si comportano come punti dinamici. La loro moralità, le loro emozioni non saranno che termini della loro collocazione in quella rete di tracciati, un dato come la velocità, la manovrabilità, la qualità luminosa. I rapporti tra i fratelli James e Henry, che descrivono come la mappa del racconto, sono le reciproche manovre tra due punti dinamici: occorrerà dunque descrivere questo rapporto e il luogo ideale in cui si svolgono» (LM 27)

Posizione ribadita poco dopo con una formula sintetica: «Lo spazio del *Signore di Ballantrae* ha una storia: il racconto può essere descritto come una graduale estensione della regione infernale» (LM 27). Se è quasi ovvio che per *Flatland* di Abbott si affermi (1966) che «un luogo è un linguaggio: noi possiamo essere “qui” solo accettando le regole linguistiche che lo inventano» (LM 44), non ci si aspetterebbe di leggere considerazioni analoghe per le *Great Expectations* dickensiane, di cui vien detto (ancora nel 1966) che «vi sono libri in cui il racconto, la tessitura degli eventi, è la forma fondamentale, talmente ridotta a grafico purissimo da perdere ogni connotazione concreta: un labirinto, un puro segno» (LM 64): e questo puro segno è la «*black horizontal line* di una terra nebbiosa, gelida, inospite» (LM 68). Interessante per il nostro discorso è anche un'osservazione del 1964 a proposito del *Robinson Crusoe*, per il quale Defoe non ha approntato una «mappa» dell'isola, la cui «pianta» sarebbe infatti incoerente, non per trascuratezza, ma perché «l'isola non è un luogo, ma

una situazione [...] È l'assenza di luogo, storicamente e socialmente, e dunque il luogo privilegiato, idoneo alle penitenze e alle rivelazioni» (LM 110). Neanche Nabokov si sottrae per Manganelli (che ne parla nel 1962) a questa procedura generale, giacché ne *La vera vita di Sebastiano Knight* la «partita» del personaggio («*Knight* è anche il cavallo del gioco degli scacchi) dovrà essere ricostruita in astratto, come una serie di mosse riconoscibili solo sulle coordinate della scacchiera»: sicché «Sebastiano non è un personaggio, soggetto ed oggetto di passioni e scelte morali; è una ipotesi» (LM 148-9). Infine, lo scritto propriamente teorico e programmatico che dà titolo all'intera raccolta, appunto *La letteratura come menzogna* (1967), si conclude stabilendo che la letteratura «possiede e governa il nulla. Lo ordina secondo il catalogo dei disegni, dei segni, degli schemi. Ci provoca e ci sfida, offrendoci un illusionistico, araldico pelame di belva, un ordigno, un dado, una reliquia, la distratta ironia di uno stemma» (LM 223).

Certo, dire che in Stevenson, e in generale in ogni romanzo, moralità ed emozioni dei personaggi non sono altro che «un dato come la velocità, la manovrabilità, la qualità luminosa» potrebbe apparire l'inverso della protesta beckettiana contro i «clockwork cabbages» di Balzac «staying put wherever needed or staying going at whatever speed in whatever direction». Occorre però fare attenzione al sistema approntato dallo scrittore italiano, e al progetto conoscitivo e formale che egli vi sottende. Ai personaggi della narrativa ottocentesca non è contrapposta una nuova dimensione del personaggio letterario, più realistica o più aderente alla vita; si vuole invece dimostrare che la letteratura è basata solo su regole formali, al di là di ogni illusione referenziale: essa è, pertanto, innanzitutto, *la costituzione di uno spazio*.

Non a caso l'opera di un maestro del realismo come Dickens viene ricondotta a un «grafico purissimo» privo

di «ogni connotazione concreta: un labirinto, un puro segno»; e non a caso del libretto utopico di Abbott non viene messo in risalto il contenuto scientifico, ma solo l'«invenzione» linguistica che permette allo scrittore di costruire uno spazio mai visto.⁷ Occorre solo verificare il modo in cui è costruito tale spazio, giacché è per suo mezzo che si struttura il linguaggio: il che, sia detto per inciso, implica anche la particolare attenzione del nostro scrittore per la forma-libro, la materialità tridimensionale dei quaderni rilegati.

Spazio, linguaggio e gioco sono tre elementi quasi sinonimi o comunque commutabili nella riflessione di Manganelli sulla letteratura, la quale sembra presentarsi ai suoi occhi come un 'campo' costituito da un sistema di regole combinatorie.⁸ Un campo siffatto, nonostante le analogie, non può essere apparentato alla soluzione 'strutturalista' di un Calvino, perché non è sottoposto ad alcun vincolo di chiusura totalizzante, ad alcuna forma di controllo, perché è privo di ogni macroregola che permetta di risolvere il sistema; mentre, al contrario esso rende rappresentabile l'oscillazione, il sussulto, la variazione senza fine. Dal punto di vista delle strategie retoriche e stilistiche ciò ha implicato

⁷ Credo utile a questo proposito riportare alcune delle osservazioni che la lezione di Merleau-Ponty ha ispirato a Michel de Certeau (1990, p. 176): «Lo spazio sarebbe rispetto al luogo ciò che diventa la parola quando è parlata, ovvero quando è colta nell'ambiguità di un'esecuzione, mutata in un termine ascrivibile a molteplici convenzioni, posta come l'atto di un presente (o di un tempo), e modificata attraverso le trasformazioni derivanti da vicinanze successive. A differenza del luogo, non ha dunque né l'univocità né la stabilità di qualcosa di circoscritto. Insomma, lo spazio è un luogo praticato».

⁸ L'*Alice* di Lewis Carroll, sarebbe ad esempio «un catalogo di giochi; ma anche l'allegoria è un gioco, e non v'è gioco più comprensivo del linguaggio, con le sue rigorose regole, gli arbitrii e le pene, le combinazioni infinite» (LM 88).

nella scrittura manganelliana la propensione per una sintassi basata sull'andamento ipotetico, semmai protratto per più cola, e la centralità della figura del paradosso. Così, a proposito di *Nuovo commento*, è stata osservata l'«accumulazione di sequenze non progressive, nate da continue geminazioni o biforcazioni della frase cui seguono successive sottodualità con un processo di espansione che può colmare un'intera pagina», secondo una progressione di «microsequenze isosintattiche del genere trattato con argomentazione» (Corti 1973, p. 150; Papetti 2000). Eppure, se proprio Manganelli aveva avvertito che «un linguaggio è un gigantesco “come se”: una legislazione ipotetica che in primo luogo inventa i propri sudditi: i luoghi, gli eventi» (LM 44), tale indicazione avrebbe dovuto spingere a un'analisi sistematica dei rapporti tra scelte retoriche e posizioni teoriche e a una riflessione più meditata intorno al vincolo sancito tra forme della rappresentazione e conoscenza. La centralità del concetto di mappa e la scelta stilistica dell'ipotesi risultano in effetti come i due principi, di struttura e di espressione, a partire dai quali muove la scrittura manganelliana: dove la mappa si rivela ipotesi proprio perché il linguaggio produce i suoi sudditi, cioè luoghi ed eventi. Come nelle pagine iniziali di *Hilarotragedia*, dove dei movimenti discendenti, cioè degli eventi che si realizzano nell'Ade, viene innanzitutto fornito un catalogo, mostrandone l'impossibilità di esistenza al di fuori di quello specifico linguaggio che è il luogo dell'Ade.

Un tale atteggiamento ricorda l'importante distinzione operata da Svetlana Alpers (1983) tra due modi della raffigurazione pittorica: «da una parte il quadro considerato come oggetto del mondo, una finestra incorniciata a cui accostiamo lo sguardo, dall'altra un'immagine che prende il posto dell'occhio, lasciando così indefiniti la cornice e il nostro punto di osservazione». Se il primo modo, quello della pittura rinascimentale

italiana, procede dall'ipotesi della mente come specchio, col conseguente privilegio della cornice e dell'inquadramento prospettico, il secondo, quello nordico, tende a trasformare la mente «realmente *in* uno specchio», per cui, «se l'immagine pittorica prende il posto dell'occhio, allora l'osservatore non si trova più in nessun luogo». Ciò significa che la rappresentazione del vedere prodotta nella pittura olandese è estranea «all'interscambio fra chi trasmette e chi riceve» ed è assimilabile alle teniche narrative del flusso di coscienza in cui «la parola parlata viene rappresentata in quanto espressione percepita o esperita, prescindendo dalla sua funzione comunicativa».

In Manganelli si può notare un'analogia sottrazione del linguaggio alla sua funzione comunicativa, per cui lo spazio della rappresentazione prende il posto degli organi percettivi del soggetto, che è inglobato in quello spazio e ridotto a vivere dentro quelle nuove dimensioni: ipotetiche, combinatorie, fluttuanti. Solo che qui non è questione di flusso di coscienza, perché non si tratta di sottrarre le menti alla loro opaca carcere cranica, ma di ridurre ogni dialogo alla modulazione in chiave diversa di uno stesso spartito.

«Tu sei l'Ade», viene detto in *Hilarotragoedia*. In *Dall'Inferno* (sin dal titolo un'ipotesi spaziale) l'apertura è invece sul soggetto, colto in un momento di grave dubbio. Egli dichiara infatti di «ignorare in qual luogo io mi trovi, sempre che codesto nome di luogo non sia incongruo» e arriva a chiedersi «ma, insomma, sono io morto? E se sì, giacché altrimenti non posso spiegare il mutamento del luogo, che significa, topograficamente, esser morto?».⁹ Aggirandosi in una landa indistinta, nebbiosa, grigia e dai confini incerti se non mutevoli, al soggetto si offrono delle epifanie

⁹ Cfr. Manganelli 1985, p. 10: i successivi riferimenti a testo con la sigla 'In' seguita dall'indicazione di pagina.

sonore con le quali intavola delle conversazioni tutte incentrate sulla presentazione di ipotesi alternative, tra le quali gli viene anche suggerita la possibilità che sia egli stesso dèmone, da cui deduce l'inferenza secondo cui, «se io posso essermi dèmone, forse posso essere inferno. Se io sono l'inferno, tutti, un giorno, o una notte, passeranno dentro di me» (In 21). Anche qui, dunque, il sistema linguistico dell'ipotesi costituisce il luogo, ne diventa la mappa in azione; e il soggetto inserito in questo linguaggio, o spazio, scopre addirittura di essere soggetto a un processo che lo trasforma in quel linguaggio, in quello spazio, tanto che giunge a dichiarare che «il labirinto ero io e niun altro» (In 29), che «non avevo meta, ma sì avevo percorso, e correndo lo percorrevo» (In 30): affermazione seguita dalla proposta di una delle allucinazioni uditive, che gli suggerisce la coincidenza perfetta tra la sua identità e il luogo in cui si trova: «Allora diciamo che il labirinto lo produci tu, e d'altra parte non potresti non correre perché sei nel labirinto» (In 31). Il testo, dopo una serie di attraversamenti che sono come il continuo passaggio da uno stato materico a un altro, si chiude con un volo verso un altro dove, un dove paradisiaco dalla natura inquietante, un dove in cui sembra allogarsi il principio strutturante dello spazio, e che tuttavia non può essere presentato altrimenti che per mezzo di una nuova serie di ipotesi interrogative.¹⁰

Il medesimo strumento sintattico-stilistico è all'opera anche in *Rumori o Voci* (1987), nel quale l'identità di spazio e linguaggio e il progressivo invesciamento

¹⁰ Le spettacolari battute finali del testo sono un'evidente riscrittura incrociata dei canti I e XXXIII del *Paradiso* dantesco, a partire dall'accelerazione ascensionale e dal potenziamento della facoltà visiva fino alla brusca interruzione innanzi al cospetto del principio ordinatore dell'universo, la «gloria di colui che tutto move».

del soggetto dentro lo spazio linguistico raggiungono uno dei vertici di massima evidenza:

Se percorrete una delle strade, umide e fatiscenti, che scendono verso il fiume, un qualunque fiume, vi coglierà certamente, ad un punto noto, una sorta di stanchezza strana e insistente; ed allora vi accorgete che, in qualunque momento vi siate mosso, ora è notte, una notte profonda e indifferente, e in un primo momento questo crederete di notare: che dovunque, tra le case chiuse e le ripide discese, i gradini lubrifici, dietro gli angoli, nelle piazze deserte che vi accadrà di scorgere, di tentare col passo stremato, dovunque, vi sembrerà, vi direte, dovunque regna un assoluto, mai discontinuo silenzio. E dunque voi sceglierete di far sosta, e mentendo, nascondendo la vostra paura, comincerete a far prova del vostro desiderio di riposo; vi direte, che poiché la città è deserta e il silenzio pervasivo, non v'è dubbio che quello è un posto eccellente per riposare. E dunque sostereete. E dopo qualche minuto di sosta vi accadrà di sentire un rumore lieve, e comincerete a chiedervi: rumore o voce? E di che o di chi? E come descriverlo?¹¹

L'inusuale scelta verbale del futuro in seconda persona plurale realizza una fagocitazione della narrazione da parte del commento,¹² anzi dà alla narrazione la forma stessa del commento di tipo predittivo-ipotetico. Il luogo (alla lettera 'sconfinato' perché puntuale) in cui

¹¹ Manganelli 1987, p. 7: i riferimenti direttamente a testo con la sigla 'RV' seguita dall'indicazione di pagina.

¹² Per la distinzione tra mondo commentato e mondo narrato per mezzo delle voci verbali cfr. Weinrich 1964. Si osserva, incidentalmente, che la progressiva scomparsa delle voci verbali di modo finito in Beckett è contraddetta quasi solo dai futuri di *Sans* (1969): cfr. il computo realizzato da Frasca 1988, p. 161.

«voi» si inoltra è un luogo sonoro, del quale ostinatamente si tenta di definire la natura linguistica; finché il «voi», con un passaggio del tutto immotivato e non segnalato, viene volto alla seconda persona singolare, così da esplicitare il carattere paranoico dell'escursione.¹³ Ecco che allora i rapporti tra linguaggio e spazio si fanno ancora una volta solidali sino alla confusione identitaria: se «un luogo è un linguaggio», in questo luogo ci si smarrisce nel tentativo di interpretare i segnali che ci giungono. Ma, se l'interpretazione è atto sommamente linguistico, allora anche di noi stessi, còlti in un confronto diretto con il linguaggio, dobbiamo riconoscere la natura propriamente linguistica.¹⁴ È esattamente quel che accade in *Rumori o Voci*: se «nulla sappiamo delle dimensioni di ciò che emette quel suono» che stiamo tentando di interpretare, anche tu lettore «hai perso in larga misura una chiara coscienza di quel che sia la tua dimensione»; sicché, se «l'intera mappa del borgo diventerà instabile», anche la tua resta incerta (RV 43). Se, d'altronde, perché il mondo sonoro possa sussistere, è dichiarata necessaria la non coestensione di voce e ascoltatore, la loro distinzione sul piano della logica («se tu ti trovassi in quel luogo, sarebbe inevitabile che tu stesso fossi luogo di parole, e allora verrebbe meno

¹³ La natura paranoica dei testi manganelliani andrebbe indagata più a fondo. Mi limito a ricordare che Elias Canetti (1960) spiega che il problema del Presidente Schreber è «l'incolumità della parola. Non ci sono rumori che non siano voci». Nel 1974 Manganelli (2001, pp. 31-37) recensì la traduzione italiana delle *Memorie* schreberiane.

¹⁴ de Certeau (1990, pp. 177-178), riassumendo i risultati di uno studio sulla descrizione orali degli spazi, ricorda che ne esistono due tipi, definiti rispettivamente dai ricercatori americani Cherlotte Linde e William Labov *map* e *tour*: il primo si articola sul «vedere» («Accanto alla cucina, c'è»), l'altro sull'«andare» («volti a destra ed entri nel soggiorno»); questo secondo tipo si realizza concependo la descrizione come la narrazione di una serie di operazioni.

il tuo compito di ascoltatore», RV 113), ciò accade al fine di consentire il confronto tra linguaggio e soggetto, dove il soggetto, credo sia chiaro, siamo noi lettori, ciascuno di noi: siamo noi, infatti, a esser chiamati a interpretare questo suono che è una voce; siamo noi a essere immersi nel linguaggio.¹⁵

Il confronto messo in atto nell'opera manganelliana si struttura secondo i modi della dialettica servopadrone, in quanto la «voce è investita da una qualità regale, una sovranità brutale e fastosa. Ma codesta sovranità ha qualcosa di singolare: per la sua natura terrificata e non geografica questa sovranità non potrà esercitarsi su suoli o sudditi come che sia, è una sovranità sulla geometria, sul disegno della notte, su quella stessa notte in cui tu ti acquatti» (RV 125). La non territorialità della voce, la sua sovranità geometrica significa che essa è signora dello spazio in generale, non di uno spazio particolare, che essa è appunto costituita secondo coordinate astratte e pertanto non riducibili,

¹⁵ A proposito della conversione dei ruoli tra lettore e personaggio, si legga questo breve passaggio di un racconto manganelliano recuperato dalla perizia filologica di Salvatore Silvano Nigro: «è difficile rivolgere la parola al personaggio di un racconto a pezzi, ma con un sistema di specchi non è impossibile, purché il personaggio conosca la nostra lingua, e sappia leggere le labbra» (Manganelli 1996, p. 31). Se ne seguiamo l'argomentazione passo dopo passo scopriamo che per superare la difficoltà di parlare a un personaggio letterario occorre dotarsi di «specchi» che stabiliscano il tramite tra i due mondi. La comunicazione può avvenire solo se il personaggio: a) conosce la nostra lingua, b) sa leggere le labbra. Non noi (scrittore e lettori) siamo i soggetti attivi nella comunicazione, il nostro compito è limitato a muovere le labbra. Dunque, se proviamo per un istante ad assumere la posizione di un qualunque personaggio letterario che si voltasse oltre la pagina, verso il lettore, scopriamo che al di là dello specchio ci sono degli enti, i lettori, alcuni dei quali muovono silenziosamente le labbra: quegli enti siamo noi, rinchiusi nel mondo tipografico dell'*afonia*.

non confinabili. In un sistema simile, servo e padrone si ritrovano fatti della stessa pasta, costretti a impegnarsi in una medesima incessante attività, la produzione di mappe: «non dovremo chiederci se le voci non abbiano a loro volta una sorta di vocazione a elaborare mappe, e che codeste mappe sono le giustificazioni della voce, come la tua mappa è la giustificazione del tuo ascolto?» (RV 133) Dunque, la mappa costituisce nella riflessione e nella produzione manganelliana qualcosa di più di un emblema dell'attività scrittoria: proponendosi piuttosto come *un'indicazione operativa*, tale da rendere esplicita la qualità del procedimento. Non si tratta della riproduzione su di un piano bidimensionale di coordinate che riducono le asperità e i confini di un territorio dato, ma del modo in cui il territorio si presenta, giacché il linguaggio si offre sotto la forma dell'allegoria.¹⁶

¹⁶ Se, come ci ricorda ancora de Certeau (1990, p. 181), «la mappa, scena totalizzante in cui elementi di origine disparata sono concentrati per formare il quadro di uno "stato" del sapere geografico, respinge davanti a sé o alle sue spalle, come dietro le quinte, le operazioni di cui essa è l'effetto e la possibilità» – per cui «resta sola a occupare la scena. I descrittori di percorso sono scomparsi» –, allora la mappa assume nella scrittura di Manganelli un significato opposto, giacché essa mette sì in evidenza la costruzione dello spazio, ma nel contempo rinnega la totalizzabilità, la possibilità di cogliere con un solo sguardo il territorio (che appunto si presenta come un linguaggio): ed è per questo che la mappa in Manganelli si presenta come un *tour*, cioè come la *rappresentazione in movimento dell'esperienza*. Più che nei saggi letterari, credo si possa rinvenire una dichiarazione esplicita dell'autore a questo proposito in un conversazione radiofonica di argomento musicale andata in onda nel luglio del 1980: «io ho accennato prima alle variazioni che Stravinskij introduce sulle citazioni. Effettivamente la variazione è proprio, direi, il riassunto della cosa suprema che la musica può fare e che la letteratura non può fare... la... la variazione adopera uno schema, una geometria, e su questa geometria... questa geometria la ricomponne continuamente in modo totalmente irri-

La dialettica servo-padrone e la costrizione per il primo a interpretare la natura del secondo (che è poi vincolo per lo stesso padrone, inesistente al di fuori di tale attività interpretante) diventa tema esplicito della narrazione in *La palude definitiva*.¹⁷ Qui, un io in fuga da un linciaggio – forse ha ucciso qualcuno, ma non ne ha memoria – giunge, trasportato da un misterioso cavallo che resterà poi sempre con lui,¹⁸ in una zona deserta e paludosa, inquietante perché dalle dimensioni indeterminabili. Inoltratosi nella zona, «io» vi trova una casa che sembra come concresciuta dall'acquitri-
nio; vi entra, la perlustra e scopre che al piano superiore, davanti a una finestra grande quanto la parete, c'è una sedia, «collocata in quel posto perché quello è il punto migliore per contemplare la palude» (PD 33). Io dunque mi allogo nella postazione che sembra

conoscibile e riconoscibile. È lei e non è lei. È continuamente cambiata ma mantiene lo stesso schema. E c'è da diventare matti di fronte al fascino, all'intensità di questo straordinario gioco matematico e geometrico con cui una situazione infinitamente si moltiplica, infinitamente si rispecchia e diventa diversa mantenendo la continuità... Io mi sono anche provato di fare... in certe pagine mi sono così meschinamente provato a vedere in quale modo il ritorno del... il ritorno... in una pagina letteraria di certi temi potesse consentire degli spostamenti in qualche modo analoghi alla variazione» (cfr. Terni 2001, pp. 63-64).

¹⁷ L'opera è stata pubblicata postuma. La curatrice Ebe Flamini ha avvertito che il manoscritto originale «non portava titolo, sicché quello prescelto, tratto da una frase del terzo capitolo, è da considerarsi redazionale». Cfr. Manganelli 1991; i riferimenti direttamente a testo con la sigla 'PD' seguita dall'indicazione di pagina.

¹⁸ Per un'interpretazione del ruolo del cavallo cfr. Pulce 1996 (pp. 48-51): Il lavoro interpretativo della studiosa mira a spiegare l'opera manganelliana come il prodotto di una teologia negativa di derivazione gnostica che porrebbe le sue basi, tra l'altro, sulla lettura dei testi junghiani. Cfr. anche Policastro 2005

destinata a chi vive in quella casa e affronto il nuovo compito di contemplatore, di scrutatore e trascrittore della «infinita volontà plastica e metamorfica di cui la palude mi ha dato documento» (PD 29). A partire da questo momento, fissato nella mia postazione, la mia vita si riduce a «osservare la palude dalla grande finestra del piano alto» (PD 47), contemplarne le dimensioni cangianti e tuttavia assolute («la palude è un sistema destinato a generare fatica senza rapporto con alcunché al di fuori di sé; le acque si scontrano con se stesse, le lagune corrodono le lagune, gli acquitrini si assottigliano, si trasformano in pozze, che si lacerano in botri», PD 57), riconoscerne la natura sottilmente imparentata col linguaggio.¹⁹ Il soggetto riesce a sottrarsi a questa stupita contemplazione riconoscendo la differenza tra sé e la palude (PD 66), ma solo per sviluppare la credenza che egli sarebbe il tiranno che potrò attraversarla e insediarsi al suo centro (PD 86-7), salvo poi supporre di non essere solo e di condividere il regno con un diarca, appellato alla seconda persona singolare: un tu cui sarebbe demandato il compito di vergare carte e tracciare disegni dei movimenti di quel fuoco che sembra delimitare la landa acquitrinosa (PD 96, sgg.). L'ipotesi dell'esistenza di un diarca e la lotta allucinatoria col fuoco preludono all'ultimo movimento della narrazione. Precipitato nuovamente nella postazione davanti alla finestra, io mi accorgo di essere rimasto nella notte, in quel momento a me di solito negato alla fine del quale mi veniva offerto lo spettacolo

¹⁹ Il rapporto tra la palude, cioè lo spazio, e il linguaggio è esplicitato in molti punti. Si legga il brano seguente: «la palude è un ininterrotto monologo di acque, fango, mota, melma, un colloquio di mefiti e putredini in cui tutto si scontra, si modifica, si altera, e tutto rimane se stesso. È possibile che la palude sia un riassunto geografico di una forma di demenza; ma anche che questa demenza non sia la qualità della palude, ma che sia l'unica forma di linguaggio esistente» (PD 57).

della palude trasformata. Questa notte che vedo è però diversa, essa «non mi appartiene, non appartiene alla casa della palude, è una notte della palude, una delle notti di trasformazione»: mi è così possibile vedere, «per la prima volta, non la palude trasformata, ma la palude nell'atto di trasformarsi» (PD 116). La nuova metamorfosi mi offre un nuovo volto del mio luogo, un volto regale. Può cominciare l'ultimo viaggio: la casa si muove, il cavallo mi è sempre vicino, ignoro la mia nuova destinazione.

L'interpretazione tutta ipotetica dei fuochi come segno di un'altra presenza con cui condividere la sovranità del territorio è il segno dell'ultima illusione antropomorfa e se vogliamo umanistica; riconosciuta l'assenza dell'altro, al soggetto si rivela la totalità del suo rapporto con il luogo, solo mediato dal cavallo che nel frattempo si è trasformato in una «cavallinità» da manuale scolastico di filosofia, forma pura priva di attualità concreta. La relazione tra soggetto e palude, tra servo e padrone ha dunque anche in questo caso il carattere del rapporto con un linguaggio privo di contenuto referenziale, sottratto a ogni funzione comunicativa: un linguaggio intransitivo, un campo dentro il quale sarà impossibile determinare nel contempo intensità e posizione: dell'oggetto come del soggetto. *Nel campo del linguaggio il soggetto è riconsegnato alle sue sole percezioni*, senza possibilità di ridurle a concetti, ad astrazioni. Il soggetto è depositato nella vita, dannazione o salvezza.

Una «severa, geometrica cerimonia intellettuale»: così Manganelli definisce il lavoro di Beckett, la cui meta sarebbe una «sublime, liberatoria decomposizione» (LM 98). Lo scrittore, che a venticinque anni era infastidito dalla possibilità di calcolare preventivamente i movimenti dei personaggi 'a orologeria' aveva impiegato ancora qualche anno per sottrarsi alla neces-

sità di decorare i suoi mondi finzionali con pupazzi antropomorfi, se è vero che solo dopo *Murphy* (1935) lo svincolamento dal personaggio tradizionale può considerarsi pienamente riuscito. Così, mentre il primo romanzo edito dello scrittore irlandese si presenta come «traduzione alla vita esemplare del transfuga» (LM 100), è con l'apparizione del «reduce», con la vicenda dell'uomo della guerra che accade il transito al mondo dell'allegoria.

Scritto in Francia durante la Seconda Guerra Mondiale, *Watt* è l'ultimo romanzo beckettiano redatto in lingua inglese, cui seguì la trilogia francese, a siglare il processo verso una forma di scrittura in diretta che alla fine avrebbe imposto allo scrittore il passaggio al dramma teatrale e radiofonico.²⁰ Il protagonista del romanzo porta inscritto sin nel nome, nonché nella dimensione professionale (egli è uno *university man*), la domanda sullo statuto del mondo, una domanda così radicale da essere rimartellata non sul come ma sul che cosa: *what*, la domanda di chi si interroga sulla consistenza del reale, di chi vede il reale presentarsi in modo enigmatico. Esempio di ciò è la breve ma intensa stagione lavorativa di Watt, la sua permanenza come domestico nella casa del signor Knott – che è negazione, *not*, ma anche nodo, vincolo, *knot*. La casa, con i suoi rigorosi cerimoniali, le regole imm modificabili, le *routines* perfettamente codificate resta (al pari dello stesso padrone: «a good master, in a way», W 64)²¹ del tutto incomprensibile per il protagonista, agli occhi del quale i diversi

²⁰ L'opera sarà citata da Beckett 1953b: anche in questo caso i rinvii sono a testo con la sigla 'W' e la successiva indicazione della pagina.

²¹ «With regard to the important matter of Mr. Knott's physical appearance, Watt had unfortunately little or nothing to say» (W 209), in quanto il *master* gli si presentava ogni giorno sotto fattezze diverse; e cfr. l'elenco delle trasformazioni alle pp. 209-11.

accadimenti che vi hanno luogo sono caratterizzati da una «fragility of the outer meaning», una «evanescenza del significato immediato» che ha «a bad effect on Watt, for it caused him to seek for another, for some meaning of what had passed, in the image of how it had passed» (W 70). Il servo, privato della possibilità di ricondurre gli eventi alla loro figurazione, a quel *pattern* che consente la riduzione del particolare al generale, risulta perduto nella serie incessante dei fenomeni puntuali: le sue percezioni possono essere ricondotte a un quadro unitario solo per via di catene ipotetiche, di deduzioni provvisorie, incerte e molteplici.

Il primo quadro che si sottrae è la pianta della casa, la cui struttura architettonica è come sostituita dal sistema di regole in essa vigenti: la casa si offre pertanto come un linguaggio retto dalla imperscrutabile volontà del *master*, un codice spaziale di cui non si giunge a conoscere il funzionamento complessivo, di cui si attraversano via via i diversi aspetti senza possederne mai la totalità, finché non arriva il giorno in cui l'irruzione di un nuovo servo comporta la propria sparizione. Watt si dimostra del resto un servo perfetto, se è vero che egli «non riconosce nella propria soggettività il limite della casa del signor Knott, così da credere di appartenere ad essa» (Frasca 1988, p. 64)²² Il che significa che Watt, nel tentativo di individuare il proprio *ubi consistam* nel linguaggio, in realtà vi si perde, identificandosi col sistema della casa e finendo con lo schiacciarsi sulla mappa. L'impossibilità di ridurre il mondo a unità discrete e stabili nel tempo si erge come limite innanzi al quale si blocca lo sforzo conoscitivo del protagonista. Come ci viene infatti spiegato,

²² Lo studioso insiste sulla ragione linguistica dell'errore di Watt, proponendo una serie di confronti con il *Tractatus* di Wittgenstein.

of the numberless suppositions elaborated by Watt, during his stay in Mr. Knott's house, this was the only one to be confirmed, or for that matter infirmed, by events (if one may speak here of events), or rather the only passage to be confirmed, the only passage of the long supposition, the long dwindling supposition, that constituted Watt's experience in Mr. Knott's house», ovvero la supposizione secondo cui «nothing changed in Mr. Knott's establishment, because nothing remained, and nothing came or went, because all was a coming and going (W 129-130)

Coming and going, un andirivieni che è la continua metamorfosi del reale quando lo si consideri dal punto di vista dei rapporti tra percepito e percipiente, cioè dalla specola della costante variabilità percettiva prima della riduzione a concetto e a segno linguistico. E se la mappa è in sé un codice, un sistema simbolico di riferimento che restituisce una serie di osservazioni fisiche in un insieme stabilito di segni, sarà significativo che Watt è incapace di disegnare il tracciato dei suoi spostamenti se non come attualità di ciascun movimento, sia pure attualità replicabile come *routine* dopo un opportuno addestramento. Del resto, non aveva forse Beckett annotato nel marzo del 1937, durante il suo viaggio nella Germania nazista, che «the attempt to 'purify' vision from judgment had only resulted in the crassist naturalism»?²³

All'incirca negli stessi anni, Beckett aveva apparentato la struttura del *Finnegans Wake* joyciano al Purgatorio dantesco, chiarendo che quest'ultimo «è di

²³ Durante il viaggio in Germania del 1936-37 Beckett redasse un interessante diario, fortunatamente ritrovato in una soffitta dopo la morte dello scrittore da parte del nipote Edward Beckett: fa ampio uso di questi taccuini Knowlson 1996, pp. 230-261 (trad. it. pp. 273-308).

forma conica, e di conseguenza implica un culmine, quello di Joyce è sferico, e quindi esclude i culmini». La sua opera narrativa successiva sembra presentare degli spazi simili: purgatoriali e privi di culmini; cioè delle topografie strutturate come attraversamenti senza climax. All'altezza di *Watt*, il percorso non è ancora perfettamente compiuto. In realtà il romanzo offre due modelli narrativi opposti: la macrostruttura passa, senza che vi siano evoluzioni, dalla apparizione del personaggio alla permanenza in casa Knott, alla reclusione nell'istituto in cui viene ospitato e infine alla scomparsa; nella sequenza in casa Knott, lo schema purgatoriale batte sul ritorno ternario dell'accesso, dell'ascesa e dell'espulsione.

Gli spazi purgatoriali domineranno invece a partire da *Molloy* e troveranno nel luogo del bosco, e soprattutto nelle fluttuazioni del colore grigio,²⁴ alcune delle più efficaci traduzioni visive, in una sorta di icastica anticipazione di quegli *Skullscapes*, o paesaggi cranici delle *short proses* degli anni Settanta (Ben Zvi 1986; Frasca 2007). Il *pattern* purgatoriale è decisivo per il nostro discorso, perché costituisce uno dei esempi più chiari della necessità di allestire mondi spazialmente rigorosi, di costruire mappe che possano reggere la struttura testuale: gli spazi non sono soltanto la scenografia in cui si ambienta una vicenda, ma il luogo dell'accadimento del linguaggio.

Da questo punto di vista, già il «piccolo parco» dove si svolgono le passeggiate e i conversari tra Watt e Sam, e poi, dopo il trasferimento di Watt, lo stretto cunicolo tra le recinzioni che delimitano i parchi dei padiglioni adiacenti dove i due amici sono ospitati costituiscono quei luoghi liminari e sottratti al vincolo sociale in cui

²⁴ Per il tema del bosco, cfr. Frasca 1988, p. 122 (e *passim*) e Tagliaferri 1996, pp. XLII-XLIII; sul grigio, *ivi*, p. xxxi. Cfr. Anche Tagliaferri 1979.

è possibile dare vita alla storia. Allo stesso modo, la casa del signor Knott sembra rappresentare insieme il possibile e l'impossibile della narrazione: qui infatti il racconto della storia del signor Nackybal viene interrotto prima della conclusione perché «on Mr. Knott's premises, from Mr. Knott's premises, this was not possible», essendo il narratore Arthur colto all'improvviso dal «desire to return, to leave Louit and return, to Mr. Knott's house, to its mysteries, to its fixity». All'inverso, «perhaps in another place, from another place, Arthur would never have begun this story», perché «there was no other place, but only there where Mr. Knott was, whose mysteries, whose fixity, whose fixity of mystery, so thrust forth, with such a thrust» (W 198). La casa del padrone si conferma il luogo dell'andirivieni, il luogo delle spinte contrastanti: uno spazio che non consente alcuno sviluppo : perché si dia la narrazione, occorre che essa si delocalizzi, si sistemi altrove, in uno spazio marginale, negli interstizi, fuori fuoco.

L'incomprensibile pianta della casa si dilegua nella successiva *Trilogia* per lasciar emergere un luogo diverso, un diverso paesaggio nel quale è possibile perpetuare la narrazione: la camera.²⁵ Se il celebre inizio (che ne anche è la conclusione) di *Molloy* recita «Je suis dans la chambre de ma mère», l'«*ici*» da cui il morente Malone si appresta a «*se raconter des histoires*» è ancora una «*chambre*», una stanza che sembra essere la sua. L'identità dei luoghi e dei personaggi è del resto precisata al di là d'ogni dubbio dalla presentazione del modo con cui essi vi sono arrivati: «Je suis dans la chambre de ma mère. C'est moi qui y vis maintenant. Je ne sais comment j'y suis arrivé. Dans une ambulance peut-être, un véhicule quelconque certainement» (M

²⁵ Si cita dai seguenti testi: Beckett 1951; Beckett 1951b; Beckett 1953: i rinvii sono a testo con le sigle 'M', 'MM' e 'T', seguite dal rimando alla pagina.

7); «c'est une chambre de particulier ordinaire dans un immeuble courant apparemment. Je ne me rappelle pas comment j'y suis arrivé. Dans une ambulance peut-être, un véhicule quelconque certainement» (MM 13-14).

La camera è il luogo in cui il soggetto è installato e dal quale fissa per iscritto le sue storie e insieme le sue variazioni, i suoi soprassalti (*sursauts*). Progressivamente questo spazio rivela un'intima corrispondenza con il soggetto, mostrando nelle variazioni di luminosità un'analogia con il processo di senescenza: in effetti Malone legge nella trasformazione dei grigi, una progressione che non corrisponde al ritmo luce-ombra che fissa l'ancestrale schema antropologico, ma che sembra piuttosto rappresentare un aspetto costitutivo della luce. Se infatti sembrano esserci due luci, «il semble y avoir la lumière du dehors [...] et la mienne» (MM 77), la camera cranica dove è ospitato Malone – il quale ha l'impressione di trovarsi «dans une tête, que ces huit, non, ces six parois sont en os massif» – è sottoposta a mutazioni, in quanto «le plancher blanchit [...] toutes ces grandes superficies, ou devrais-je dire infracies [...] ont sensiblement blêmi aussi» (MM 80-1): che è una cosa strana, osserva il protagonista, giacché «la tendance des choses en général est plutôt à s'assombrir je crois, avec le temps, à part évidemment la dépouille mortelle et puis certaines parties du corps encore vivant qui se décolorent et d'où le sang se retire, à la longue» (MM 81).

Se questo è lo spazio della narrazione, lo spazio narrato si presenta invece come un territorio senza confini sopra il quale si sposta il soggetto. Noi sappiamo infatti che, al pari di Watt, Sapò (il primo personaggio dei racconti di Malone) cammina in modo incerto e ondivago, indifferente com'è ai luoghi che attraversa (MM 36 e 52-53). Ma il secondo personaggio, Macmann, è addirittura *indifferente come il paesaggio*, giacché sin dalla prima apparizione si presenta come «des terrains sans

débris ni empreintes» (MM 85). Quando, per esempio, egli resta sorpreso dalla pioggia, anziché ripararsi si stende per terra, e, tutto fradicio, si rotola descrivendo «l'arc d'un cercle gigantesque», finché, continuando a strisciare, prende a «rêver d'un pays plat où il n'aurait jamais plus à se lever ni à se maintenir debout en équilibre» (MM 120): confuso al territorio, linea su piano, finalmente.

Del resto, quando Macmann viene confinato nell'istituto, di lui si dice che egli «prenait l'air par tous les temps, du matin jusqu'à soir» (MM 168) e che «l'espace entourait Macmann de toutes parts, il y était pris comme dans des rets, avec l'infini des corps bougeant à peine et se débattant» (MM 174-5). Il movimento del personaggio, serpeggiante lungo il territorio fangoso, sembra il prototipo di quei movimenti che caratterizzeranno *Comment c'est* (1960) o *Company* (1977-79), testi in cui l'unità di bracciata («the unit of crawl») del personaggio percipiente serve per «tracciare una mappa dell'area» (Frasca 1988, p. 165). Confusione di territorio e personaggio in virtù di una progressiva adesione al suolo: questo è quanto avviene nel mondo narrato, mentre nel mondo della narrazione, il mondo di Mollay o Malone, il personaggio-narratore si ritrova incapsulato in una stanza chiusa che, sottoposta alle stesse regole del corpo di chi vi è custodito, si rivela come il rigonfiamento della pelle del soggetto, il quale, mentre con la matita si ostina a fissare su carta le sue storie, col bastone, in uno sforzo di auto-auscultazione, tenta di conoscere i limiti del luogo che lo ospita, di cogliere le variazioni percettive che si diramano nella *chambre*.²⁶

²⁶ Se le annotazioni di Malone «ont une fâcheuse tendance, je l'ai compris enfin, à faire disparaître tout ce qui est censé en faire l'objet» (MM 142), i suoi possessi sono definiti come ciò che è afferrabile in quanto la collocazione ne è sufficientemente conosciuta (MM 125).

Con *L'innomable* viene compiuto il passaggio definitivo: l'identificazione dei due mondi, narrato e della narrazione. L'ultimo atto della trilogia esplicita sin dalle battute incipitarie il primo momento logico di una tale identificazione, ossia la sovrapposizione disindividuante di soggetto e luogo: l'inizio (*commencement*) del *moi* è situato «par rapport à celui de ma demeure», con la conclusione che «nos commencements [dell'*Innomable* e della dimora] coïncident, que cet endroit fut fait pour moi, et moi pour lui, au même instant» (I 16). A differenza di Molloy e Malone, la nuova voce narrante non è stata trasportata in una *chambre*, ma è *coeva e consustanziale allo spazio che occupa*. Questo spazio, ancora una volta grigio, è abitato da l'Innominabile e dalle sue voci, la cui presenza lo costringe però in un posizione liminare, tra l'interno e l'esterno, come un timpano tra cranio e mondo (I 160): e come il movimento dell'io è stato sempre quello di «aller de l'avant, j'appelle ça de l'avant, je suis toujours allé de l'avant, sinon en ligne droite, tout au moins selon la figure qui m'avait été assignée» (I 56), così le voci continuano a «dire toujours la même chose, me faire dire toujours la même chose» e così continueranno fino alla morte (I 160).

Avendo deciso di non raccontare più storie, di dismettere la costruzione di fantocci («Ces Murphy, Molloy et autres Malone, je n'en suis pas dupe», I 28), l'Innominabile vorrebbe parlare di sé, ma si trova spinto tra due diverse figure soggettive (chiamate 'Mahood' e 'Worm'), senza riuscire a identificare se stesso («Je le savais, nous serions cent qu'il nous faudrait être cent et un. Je nous manquerai toujours» I 87). Dalla posizione-Mahood, in qualche modo ancora memoriale, piantato sopra un barile per la strada, non scorto da nessuno se non dalla 'pietosa' Madeleine, alla posizione-Worm, immemore ed esclusivamente percettiva («Worm, je perçois ce bruit qui ne s'arrêtera plus, tout en accusant une certaine variété, au profond d'une monotonie sans

nom», I 105), l'Innominabile viene progressivamente sbalzato fuori da ogni comoda installazione, sia dentro il linguaggio sia dentro il mondo, per vedersi assegnato a uno spazio liminare: né cranio né mondo, ma *tympane* (I 112). La voce, narrante e narrata, la voce registrata ed educata a ripetere quanto percepisce, si abitua a non lamentare più la perdita di 'io': infine, dopo aver provato l'illusione che nel suo «cachot», nella sua «segreta» vi sia un compagno di sventura (I 137) e dopo aver riconosciuto che occorre continuare a cercare a partire dai rumori (I 167), riesce infine a scartare una volta per tutte ogni «idée de commencement et de fin», cioè di racconto, a e «surmonter, cela va de soi, le funeste penchant à l'expression» (I 172).

In questo mondo privo di delimitazione cartografica, in questo luogo di cui non si può disegnare alcuna mappa, perché il territorio si modifica continuamente assieme al soggetto e perché è il territorio a essere, proprio come in Manganelli, il luogo di un possibile linguaggio oscillante tra voci e rumori; in questo mondo in cui l'unico movimento possibile è quello verminoso dell'aderenza al suolo, si verifica una «riunificazione» del tatto e della vista dovuta alla sovrapposizione di forma e fondo, che si trovano, per dirla con Deleuze (1981) «sullo stesso piano della superficie». È questa funzione aptica della vista, che Alois Riegl vide nel bassorilievo egizio e che Gilles Deleuze ha recuperato per interpretare la pittura di Francis Bacon, ad agire nella scrittura beckettiana, una scrittura che si sottrae alla «organizzazione ottica» dell'accidente e per la quale si può parlare di modulazione: «non vi è più né dentro né fuori, ma soltanto una spazializzazione continua»: «l'energia spazializzante», non del colore, qui, ma della sintassi (Deleuze 1981, p. 199). Ancora una volta, lo strumento stilistico per raggiungere tale risultato è la costruzione ipotetica, sottratta all'impiego razionale del tipo causa-effetto (if... then) come invece accadeva in

Watt (sia pure come sistema parodistico dell'illusione neopositivista), e consegnata a un nuovo ruolo compositivo: la costante sistemazione, sempre smentita, delle percezioni in giudizi. In questo modo, come avrebbe detto qualche anno più tardi Pizzuto (1963), si «vince l'assurdo di tradurre l'azione in rappresentazioni» perché si riconosce che il «fatto è un'astrazione», riconsegnando il soggetto, lo scrittore come il lettore, alla costante fluttuazione: alla modulazione.

On revient de loin, c'est là où il faudrait être, c'est là où on est, loin d'ici, loin de tout, si je pouvais y aller, si je pouvais le décrire, moi qui réussis si bien dans la topographie, c'est ça, des aspirations, faute de projets il y a les aspirations, c'est un truc à prendre, il faut parler lentement (I 191).

Parlare lentamente, dimenticare le apodosi (I 193: *if* senza *then*, condizioni senza effetti), utilizzare i condizionali e abbandonare le forme verbali finite, affidarsi alla scrittura infinita: «il ne s'agit pas de faire des hypothèses, il s'agit de continuer, ça continue, les hypothèses comme le reste, ça aide à continuer, comme s'il y avait besoin d'aide, c'est ça, à l'impersonnel» (I 196).

«Il colorismo esorcizza insieme la figura e il racconto, avvicinandosi infinitamente a un 'fatto' pittorico allo stato puro, dove non vi è più nulla da raccontare. Questo fatto è la costituzione o la ricostituzione di una funzione aptica della vista [...] l'accidente divenuto in se stesso durevole» così Deleuze (1981, p. 199) conclude la sua riflessione sulla pittura baconiana. Ed è questo, forse, il miglior commento al folgorante *explicit* dell'*Innomable*: «Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer» (I 213). Bisogna continuare, non posso continuare, continuerò: senza più la rasserenante assionometria delle mappe, il soggetto s'inoltra nella vita, dentro l'incerto luore del territorio.

Bibliografia

- Agamben 1977: Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, 1977
- Agosti 1993: Stefano Agosti, *Gli occhi, le chiome. Per una lettura psicoanalitica del "Canzoniere" di Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1993
- Alfano 2000: Giancarlo Alfano, *Per dolore ruinando, Introduzione a Tre catastrofi. Eruzioni, rivolta e peste nella poesia del Seicento napoletano*, Napoli, Cronopio, 2000, pp. 7-31
- Alfano 2002: *La scrittura biologica di Antonio Pizzuto*, postfazione a Antonio Pizzuto, *Ravenna*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2002, pp. 171-195
- Alfano 2003: Giancarlo Alfano, "A Tale of a Tube": *sul transitare attraverso le finestre*, in G. Alfano, M. Carratello (a cura di), *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Napoli, Cronopio, 2003, pp. 129-152
- Alfano 2004: Giancarlo Alfano, *Per ricadere attesa. Serie genealogiche e confusione riproduttiva in "Gravity's Rainbow" di Thomas Pynchon*, in «il verri», XLIX, n. 25 (maggio 2004), pp. 52-64
- Alfano 2007: Giancarlo Alfano, *Le Malebolge dell'arte lunga. Samuel Beckett tra Proust e Leonardo*, in G. Frasca (a cura di), *Per finire ancora. Studi per il Centenario di Samuel Beckett*, Pisa, Pacini, 2007, pp. 31-58
- Amigoni 1995: Federigo Amigoni, *La più semplice macchina. Lettura freudiana del "pasticciaccio"*, Bologna, il Mulino, 1995
- Bagnoli 2003: Vincenzo Bagnoli, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pèndragon, 2003
- Baridon 2006: Michel Baridon, *Naissance et renaissance du paysage*, Aix-en-Provence, Actes Sud, 2006

- Barthes 1972: Roland Barthes, *La retorica antica* [1972], Milano, Bompiani, 1989
- Bazlen 1976: Roberto Bazlen, *Il capitano di lungo corso*, in *Scritti*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1984
- Beckett 1951: Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951
- Beckett 1951b: Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951
- Beckett 1953: Samuel Beckett, *L'innomable*, Paris, Minuit, 1953
- Beckett 1953b: Samuel Beckett, *Watt* [1953], London 1983; tra. it. a c. di G. Frasca, Torino, Einaudi, 1998
- Beckett 1993: Samuel Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, London 1993
- Belpoliti 2001: Marco Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001
- Benjamin 1928: Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [1928], Torino, Einaudi, 1971
- Benjamin 1940: Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, a c. di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997
- Ben Zvi 1986: Linda Ben Zvi, *Samuel Beckett*, Boston, Twayne Publishers, 1986
- Berman 1982: Marshall Berman, *L'esperienza della modernità* [1982], Bologna, il Mulino, 1985
- Bernari 1949: Carlo Bernari, *Speranzella*, Milano, Mondadori, 1949
- Bernari 1965: Carlo Bernari, *Nota* [1965], in Id., *Tre operai* [1934], Milano, Mondadori, 1979
- Bernari 1977: Carlo Bernari, *Napoli silenzio e grida*, Roma, Editori Riuniti, 1977
- Bertone 2000: Giorgio Bertone, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, presentazione di G.L. Beccaria, Novara, Interlinea, 2000
- Bertoni 2001: Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001
- Bertoni 2007: Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007
- Blumenberg 1981: Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo*.

- Il libro come metafora della natura*, Bologna, il mulino, 1981
- Boitani 1992: Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Bologna, il Mulino, 1992
- Bologna 1986: Corrado Bologna, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986
- Bologna 1992: Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce* [1992], nuova ed., Bologna, il Mulino, 2000
- Boswell 1791: James Boswell, *The Life of Samuel Johnson*, Ware, Wordsworth Editions Limited, 1999
- Botti 1999: Francesco Paolo Botti, *Gadda o la filologia dell'apocalisse*, Napoli, Liguori, 1999
- Botti 2009: Francesco Paolo Botti, *Alle origini della modernità. Studi su Petrarca e Boccaccio*, Napoli, Liguori, 2009.
- Brown 2003: Bill Brown, *A Sense of Things. The Object Matter of American Literature*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2003
- Bruno 2002: Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* [2002], ed. italiana a c. di M. Nadotti, Milano, Bruno Mondadori, 2006
- Calvino 1959: Italo Calvino, *Natura e storia nel romanzo* [1959], in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* [1980], in Id., *Saggi (1945-1985)*, a c. di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 28-51
- Carmosino 2009: Daniela Carmosino, *Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana*, Roma, Donzelli, 2009
- Casadei 2000: Alberto Casadei, *Romanzi di finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci 2000
- Castone 1790: Carlo Castone della Torre di Rezzonico, *Giornale del viaggio di Napoli*, in Clerici 1999, pp. 22-27
- Cauquelin 2000: Anne Cauquelin, *L'invention du paysage* [1989], Paris, Presses Universitaires de France, 2000
- Ceserani 2002: Remo Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario*

- in ferrovia: l'irruzione del treno nell'immaginario moderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002
- Clerici 1999: Luca Clerici, *Il viaggiatore meravigliato* [1999], Milano, EST, 2001
- Compagnone 1965: Luigi Compagnone, *L'amara scienza* [1975], a cura di Nando Vitali, prefazione di Giulio Ferroni, Napoli, Compagnia dei Trovatori, 2009.
- Corti 1973: Maria Corti, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1973
- Crainz 2007: Guido Crainz, *L'ombra della guerra. Il 1945, l'Italia*, Roma, Donzelli, 2007
- Curtius 1948: Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], Firenze, La Nuova Italia, 1993
- Damisch 1987: Hubert Damisch, *L'origine della prospettiva* [1987], Napoli, Guida, 1992
- D'Arrigo 1975: Stefano D'Arrigo, *Horcynus Orca* [1975], Milano, Rizzoli, 2003
- D'Arrigo 1991; Stefano D'Arrigo, *S. D'Arrigo su James Joyce*, in «Molloy», a. iv 1991
- D'Arrigo 2000: Stefano D'Arrigo, *I fatti della fera*, introduzione di W. Pedullà, a cura di A. Cedola e S. Sgravicchia, Milano, Rizzoli, 2000
- De Angelis 1998: Giovanna De Angelis, *Gadda e Roma. La Babele e il sistema*, «Linguistica e letteratura», XXIII (1998), pp. 145-156
- De Benedictis 1991: Maurizio De Benedictis, *La piega nera. Groviglio stilistico ed enigma della femminilità in C.E. Gadda*, Anzio, De Rubeis, 1991
- De Blasi e Mercato 2006: Nicola De Blasi e Carla Mercato (a c. di), *Lo spazio del dialetto in città*, Napoli, Liguori, 2006
- De Certeau 1990: Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano* [1990], pref. di Alberto Abruzzese, Roma, Edizioni Lavoro, 2001
- De Filippo 2000: Eduardo De Filippo, *Teatro*, vol. I, *Cantata dei giorni pari*, a c. di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Milano, Mondadori, 2000
- Deleuze 1981: Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione* [1981], Macerata, Quodlibet, 1995

- Deleuze 1983: Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento* [1983], Milano, Ubulibri, 1993
- Dick 1962: Philip K. Dick, *The Man in the High Castle* [1962], trad. it. *La svastica sul sole*, Roma, Fanucci, 2005
- Di Consoli 2002: Andrea Di Consoli, *Le due Napoli di Domenico Rea*, presentazione di Giuseppe Montesano, Milano, Unicopli, 2002
- Didi Huberman 2002: Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* [2002], Torino, Bollati Boringhieri, 2006
- Farinelli 2003: Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003
- Farinelli 2009: Franco Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi, 2009
- Ferrante 1992: Elena Ferrante, *L'amore molesto* [1992], Roma, e/o, 2008
- Ferrante 2007: Elena Ferrante, *La frantumaglia*, ed. ampliata, Roma, e/o, 2007
- Finzi 1989: Sergio Finzi, *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, Bari, Dedalo, 1989
- Finzi 1995: Sergio Finzi, *Gli effetti dell'amore*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1995
- Finzi Ghisi 1999: Virginia Finzi Ghisi, *I saggi (1968-1998)*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1999
- Foucault 1974: Michel Foucault, *Gli anormali*. Corso al College de France (1974-1975), cura e traduzione di Valerio Marchetti e Antonella Salomoni, Milano, Feltrinelli, 2007
- Frasca 1988: Gabriele Frasca, *Cascando. Tre studi su Samuel Beckett*, Napoli, Liguori, 1988
- Frasca 1996: Gabriele Frasca, *La scimmia di Dio*, Genova Costa & Nolan, 1996
- Frasca 2005: Gabriele Frasca, *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale*, Roma, Meltemi, 2005
- Freud 1908: Sigmund Freud, *Il piccolo Hans. Analisi della fobia di un bambino di cinque anni*, Torino, Boringhieri, 1976
- Fusillo 2009: Massimo Fusillo, *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009

- Gadda 1934: Carlo Emilio Gadda, *Il castello di Udine*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda*, edizione diretta da Dante Isella, vol. I, pp. 109-281, Milano, Garzanti, 1988
- Gadda 1939: Carlo Emilio Gadda, *Le meraviglie d'Italia*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda*, edizione diretta da Dante Isella, vol. III, pp. 11-199, Milano, Garzanti, 1991
- Gadda 1945: Carlo Emilio Gadda, *Fuga a Tor di Nona* [1945], in *Gadda: progettualità e scrittura*, Roma, Editori Riuniti, 1987, pp. 239-245.
- Gadda 1945b: Carlo Emilio Gadda, *Anime e schemi*, in *I viaggi la morte*, in *Opere*, edizione diretta da Dante Isella, 5 voll., Milano, Garzanti, 1991, vol. III, *Saggi giornali favole e altri scritti*, pp. 600-605
- Gadda 1957: Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda*, edizione diretta da Dante Isella, vol. II, pp. 11-276, Milano, Garzanti, 1989
- Gadda 1974: Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese*, edizione a cura di G.C. Roscioni, Torino, Einaudi 1974 (il testo, a cura di P. Italia, si legge anche in *Opere di Carlo Emilio Gadda*, edizione diretta da Dante Isella, vol. V, pp. 615-894, Milano, Garzanti, 1993)
- Gadda 1958 : Carlo Emilio Gadda, *Un'opinione sul Neorealismo*, ne *I viaggi la morte* [1958], in *Opere*, a cura di D. Isella, vol. III
- Gadda 1993: Carlo Emilio Gadda, «*Per favore mi lasci nell'ombra*». *Interviste 1950-1972*, a c. di Claudio Vela, Milano, Adelphi, 1993
- Gadda 2005: Carlo Emilio Gadda, *I Littoriali del Lavoro e altri scritti giornalistici 1932-1941*, per cura di Manuela Bertone, Pisa, ETS, 2005.
- Gatta 1991: Francesca Gatta, *Semantica e sintassi dell'attribuzione in "Horcynus Orca" di Stefano D'Arrigo*, in «Lingua e stile», xxvi (1991), pp. 483-495
- Genette 1966: Gérard Genette, *Spazio e linguaggio*, in *Figure, Retorica e strutturalismo* [1966], Torino, Einaudi, 1969
- Ghirelli 1977: Antonio Ghirelli, *Storia di Napoli*, Torino, Einaudi, 1977
- Giammattei 1994: Emma Giammattei, *L'origine e la meta. Mo-*

- delli e temi della cultura letteraria napoletana, in *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli*, Atti del Convegno *Il mare non bagna Napoli* 5 aprile 1993, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1994, pp. 69-81.
- Giammattei 2003: Emma Giammattei, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Napoli, Guida, 2003
- Giardinazzo 2002: Francesco Giardinazzo, "Sui prati, ora in cenere, di Omero". *Elementi per una genealogia poetica di 'Hercynus Orca'*, in Francesca Gatta (a cura di), *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 115-142
- Gioanola 1977: Elio Gioanola, *L'uomo dei topazi*, Genova, Il Melangolo, 1977
- Gioanola 2004: Elio Gioanola, *Carlo Emilio Gadda. Topazi e altre gioie familiari*, Milano, Jaka Book, 2004
- Gombrich 1960: Ernst Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* [1960], Torino, Einaudi, 1965
- Gombrich 1982: Ernst Gombrich, *L'immagine e l'occhio* [1982], Torino, Einaudi, 1985.
- Hamon 1977: Philip Hamon, *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1977
- Hamon 2001: Philippe Hamon, *Imagerie. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001.
- Harrison 2003: Robert Pogue Harrison, *Il dominio dei morti* [2003], Roma, Fazi editore, 2004
- Hayles 1984: Katherine N. Hayles, *The Cosmic Web. Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1984
- Iacoli 2008: Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008
- Jakob 2005: Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005
- Jesi 1969: Furio Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta* [1969], a cura di A. Cavalletti (Torino, Bollati Boringhieri, 2000

- Jossa c.s.: Stefano Jossa, *Letteratura come impegno civile. Appunti sulla letteratura napoletana degli anni Cinquanta*, in c.s.
- Kafka 1957: Franz Kafka, *Racconti*, trad. di G. Zampa, Milano, Feltrinelli, 1957
- Kern 1983: Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento* [1983], Bologna, 2001
- Kern 2004: Stephen Kern, *A Cultural History of Casuality. Science, Murder Novels and Systems of Thought*, Princeton, Princeton University Press, 2004
- Knowlson 1996 : James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London 1996 (trad. it., *Samuel Beckett*, Torino 2001)
- Lacan 1955: Jacques Lacan, *Le psicosi. Seminario III* [1955-56], trad. it. a cura di G. Contri Torino, Einaudi, 1985
- La Capria 1961: Raffaele La Capria, *Ferito a morte*, Milano, Mondadori, 2001
- La Capria 1986: Raffaele La Capria, *L'armonia perduta. Una fantasia sulla storia di Napoli* [1986], in Id., *Opere*, a c. di Silvio Perrella, Milano, Mondadori, 2003, pp. 646-51
- Lakoff e Johnson 1980: Gorge Lakoff e Mark Johnson, *Metafora e vita quotidiana* [1980], Milano, Bompiani, 1998
- Stefano Lazzarin, "L'oro di Napoli" di Giuseppe Marotta, in «Critica letteraria», 2008, pp. 151-83
- Lotman e Uspenskij 1975: Jury Lotman e Boris Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975
- Lotman 1985: Jury Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a c. di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985
- Lotman 1993: *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, trad. di C. Valentino, Milano, Feltrinelli, 1993.
- Lotman e Uspenskij 1975: Jury Lotman e Boris Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975
- Lumbroso 1998: Octave Lumbroso, *Topologie d'un champ de bataille. L'exemple de «La Débâcle»*, in «Poétique» 116 (1998), pp. 447-461
- Lynch 1960: Kevin Lynch, *L'immagine della città* [1960], Venezia, Marsilio, 2001

- Machiavelli 1517: Machiavelli, *Il principe*, in Id., *Le grandi opere politiche*, a cura di G. M. Anselmi e P. Varotti, Torino, Bollati Boringhieri, 1992
- Maffei 1991: Giovanni Maffei, *Strade d'autore*, in «Chaosmos», *Strade*, 1991, pp. 11-28
- Manganaro 1996: Jean-Paul Manganaro, *La chute de l'idéal et l'escalier en spirale*, in Carlo Emilio Gadda. *La coscienza infelice*, a c. di A. Andreini e M. Guglielminetti, Milano, Guerini e Associati, 1996, pp. 181-187.
- Manganelli 1964: Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia* [1964], Milano 1987
- Manganelli 1967: Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna* [1967], Milano, 1985
- Manganelli 1996: Giorgio Manganelli, *La notte*, a c. di S. S. Nigro, Milano, Adelphi, 1996
- Manganelli 2001: Giorgio Manganelli, *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio, casi clinici, psicologia del profondo. Scritti 1969-1987*, a cura di E. Trevi, Roma, Quiritta, 2001
- Marin 2001: Louis Marin, *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Roma, Meltemi, 2001
- Marotta 1947: Giuseppe Marotta, *L'oro di Napoli* [1947], Milano, Bompiani, 1954
- Marotta 1953: Giuseppe Marotta, *San Gennaro non dice mai di no*, Milano, Bompiani, 1953
- Marro 2002: Daniela Marro, *L'officina di D'Arrigo. Giornalismo e critica d'arte alle origini di un caso letterario*, Comune di Ali Terme (Messina), 2002
- Mazzacurati 1987: Giancarlo Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, il Mulino, 1987
- Mazzacurati 2006: Giancarlo Mazzacurati, *Il fantasma di Yorik. Laurence Sterne e il romanzo sentimentale*, Napoli, Liguori, 2006
- McKeon 1987: Michael McKeon, *The Origins of the English Novel. 1600-1740*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 1987
- McLuhan 1951: Marshall McLuhan, *La sposa meccanica. Il folklore dell'uomo industriale* [1951], prefazione di Roberto Faenza, Carnago, Sugarco, 1996

- McLuhan 1962: Marshall McLuhan, *La galassia Gutemberg. Nascita dell'uomo tipografico* [1962], Roma, Armando Editore, 1976
- McLuhan 1964: Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* [1964], Milano, il Saggiatore, 1990
- Montesano 1999: Giuseppe Montesano, *Nel corpo di Napoli* [1999], Milano, Mondadori, 2000
- Musil 1930: Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. it. di Anita Rho, Torino, Einaudi, 1972
- Orlando 1971: Francesco Orlando, *Lettura freudiana della 'Phèdre'*, Torino, Einaudi, 1971
- Orlando 1987: Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova ed. ampliata, Torino, Einaudi, 1987
- Ortese 1928: Anna Maria Ortese, *Diario del 1926-28*, in Ead., *Romanzi*, vol. I, a c. di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 2002
- Ortese 1953: Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli* [1953], Milano, Adelphi, 2004
- Ortese 1975: Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo. Ricordi della vita irreali*, in Ead., *Romanzi*, vol. I, a c. di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 2002
- Ortese 2004: Anna Maria Ortese, *La lente scura. Scritti di viaggio*, a c. di Luca Clerici, Milano, Adelphi, 2004
- Palermo 1995: Antonio Palermo, *Il vero, il reale e l'ideale. Indagini napoletane fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1995
- Palumbo 2007: Matteo Palumbo, *Domenico Rea, Le due Napoli e la «trasfigurazione» letteraria*, in *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, a cura di C. De Caprio, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2007, pp. 265-86
- Panofsky 1927: Erwin Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti* [1927], a c. di Guido D. Neri, con una nota di Marisa Dalai, Milano, Feltrinelli, 1982
- Pellini 2004: Pierluigi Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004
- Perrella 2003: Silvio Perrella, *Introduzione a Domenico Rea, Spaccanapoli* [1947], Milano, Bompiani, 2003

- Perrella 2005: Silvio Perrella, *Introduzione* a Michele Prisco, *La provincia addormentata*, Milano, Rizzoli, 2005
- Perulli 2009: Paolo Perulli, *Visioni di città. Le forme del mondo spaziale*, Torino, Einaudi, 2009
- Petrarca 2004: Francesco Petrarca, *Familiarum rerum libri* [I-IV], testo critico di Vittorio Rossi e Umberto Bosco, traduzione e cura di Ugo Dotti, collaborazione di Felice Audisio, to. I, Torino, Nino Aragno Editore, 2004
- Pirandello 1926: Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila* [1926], a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1994
- Pizzuto 1963: Antonio Pizzuto, *Paragrafi sul raccontare* [1963], in appendice a Id., *Paginette*, Milano 1964, pp. 175-79
- Pizzuto 1998: Antonio Pizzuto, *Così*, a cura di A. Pane, Firenze, Edizioni Polistampa, 1998.
- Placci 1908: Carlo Placci, *In Automobile*, in Clerici 1999, pp. 215-19
- Policastro 2005 : Gilda Policastro, *In luoghi ulteriori. Catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 2005
- Pozzi 1984: Giovanni Pozzi, *Temi, τοποι, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. III, *Le forme del testo*, to. I, *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 391-436
- Proust 1979: Marcel Proust, *Giornate di lettura*, Milano, Il Saggiatore, 1979
- Prigogine e Stengers 1979: Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *La nuova alleanza* [1979], Torino, Einaudi, 1981
- Prisco 1949: Michele Prisco, *La provincia addormentata*, Milano, Rizzoli, 2005
- Prisco 1994: Michele Prisco, *Una generazione senza eredi?*, in Giuseppe Tortora (a c. di), *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli*, Atti del Convegno *Il mare non bagna Napoli* 5 aprile 1993, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1994, pp. 123-30
- Privitera 2005: Aurelio Privitera, *Il ritorno del guerriero. Lettura dell'“Odissea”*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 187-190

- Pugliese 1977: Nicola Pugliese, *Malacqua*, Torino, Einaudi, 1977
- Pulce 1996: Graziella Pulce, «Questo infinitamente riscritto palinsesto universale», in *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Firenze, Titivillus, 1996
- Pynchon 1997: Thomas Pynchon, *Mason & Dixon*, New York, Henry Holt and Company, 1997
- Pynchon 2006: Thomas Pynchon, *Against the Sun*, New York, The Penguin Press, 2006
- Quondam 2006: Amedeo Quondam, *Tre inglesi, l'Italia, il Rinascimento. Sondaggi sulla tradizione di un rapporto culturale e affettivo*, Napoli, Liguori, 2006
- Raimondi 1974: Ezio Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 1974
- Raimondi 2003: Ezio Raimondi, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, a cura di J. Sisco, Milano, Bruno Mondadori, 2003
- Rea 1955: Domenico Rea, *Le due Napoli*, in Id., *Opere*, a c. e con un saggio introduttivo di Francesco Durante e uno scritto di Ruggero Guarini, Milano, Mondadori, 2005, pp. 1333-51
- Rea 1993: Domenico Rea, *Ninfa plebea*, Milano, Leonardo, 1993
- Serao 1994: Matilde Serao, *Il ventre di Napoli*, a cura di L. Torre, Napoli, Torre editrice, 1994
- Rea 2002: Ermanno Rea, *La dismissione*, Milano, Rizzoli, 2002.
- Roche 2003: Daniel Roche, *Humeurs vagabondes. De la circulation des humeurs et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003
- Roscioni 1960: Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda* [1960], nuova ed. Torino, Einaudi, 1995
- Rossholm Lagerlöf 1990: Margareth Rossholm Lagerlöf, *Ideal Landscape. Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*, New Haven and London, Yale University Press, 1990
- Ruccello 2005: Annibale Ruccello, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005

- Saviano 2006: Roberto Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006
- Seneca 1969: Lucio Anneo Seneca, *Lettere a Lucilio*, a cura di Umberto Boella, Torino, UTET, 1969
- Schama 1995: Simon Schama, *Paesaggio e memoria* [1995], Milano, Mondadori, 1997
- Schivelbush 1980: Wolfgang Schivelbush, *Storia dei viaggi in ferrovia* [1980], Torino, Einaudi, 1988
- Schmitt 1950: Carl Schmitt, *Il nomos della terra* [1950], Milano, Adelphi, 1991
- Serres 1975: Michel Serres, *Feu et signaux de brume. Zola*, Paris, Grasset, 1975
- Serres 1986: Michel Serres, *Roma, il libro delle fondazioni* [1986], trad. it., Firenze, Hopeful Monster editore, 1991
- Sterne 1760: Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [1760], London, Penguin Books, 2003
- Sterne 1768: *Un viaggio sentimentale* [1768], a cura di G. Mazzacurati, Napoli, Cronopio, 1991
- Tagliaferri 1998 : Aldo Tagliaferri, *Intorno alla genesi della "Hilarotragoedia" di Giorgio Manganelli*, ne «il verri» 6 (1998) "gli spazi del racconto", pp. 25-32
- Trimpi 1974 : Wesley Trimpi, *The Quality of Fiction: the rhetorical transmission of literary Theory*, in «Traditio», XXX (1974), pp. 1-118
- Thiesse 1999: Anne-Marie Thiesse, *La creazione delle identità nazionali in Europa* [1999], Bologna, il Mulino, 2001
- Trimpi 1983: Wesley Trimpi, *Muses of One Mind. The Literary Analysis of Experience and its Continuity*, Princeton 1983
- Turner 1966: A. Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1966
- Turri 1974: Eugenio Turri, *Antropologia del paesaggio* [1974], prefazione di F. Farinelli, Venezia, Marsilio, 2008

- Virilio 1991: Paul Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione* [1991], Torino, Lindau, 1996
- Wajcman 2004: Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chronique du regard et de l'intime*, Verdier, Paris, 2004
- Walton 1990: Kendall L. Walton, *Mimesis as make-believe. On the foundations of the representational arts*, Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press, 1990
- Westphal 2007: Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace, paris, minuit*, 2007
- Winchester 2001: Simon Winchester, *The Map that changed the World*, London, Penguin Books, 2001
- Zanzotto 1978: Andrea Zanzotto, *Galateo in bosco* [1978], in Id., *Le Poesie e Prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, saggi introduttivi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999
- Zumthor 1993: Paul Zumthor, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo* [1993], Bologna, il Mulino, 1995

Mediologie

Collana diretta da Alberto Abruzzese, Gino Frezza,
Gianfranco Pecchinenda, Giovanni Ragone

1. G. Ragone, *L'editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo*
2. S. Cristante, *Media Philosophy. Interpretare la comunicazione-mondo*
3. A. Amendola, *Frammenti d'immagine. Scene, schermi, video per una sociologia della sperimentazione*
4. G. Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*
5. A. Iannotta, *Lo sguardo sottratto. Samuel Beckett e i media*
6. A. Abruzzese, G. Ragone (a cura di), *Letteratura fluida*
7. A. Ceccherelli, *Oltre la morte. Per una mediologia del videogioco*
8. S. Brancato, *Senza fine. Immaginario e scrittura della fiction seriale in Italia*
9. E. D'Amico, *Digitografie. La fotografia digitale nelle pratiche comunicative*
10. S. Bory, *Il tempo sommerso. Strategie identitarie nei giovani adulti del Mezzogiorno*
11. G. Pecchinenda, *Homunculus. Sociologia dell'identità e autonarrazione*
12. G. Frezza, *Le carte del fumetto. Strategie e ritratti di un medium generazionale*
13. G. Scurti, *Visibilità e riconoscimento. Ipotesi per una teoria sociale dei media*
14. D. Borrelli, *Il mondo che siamo. Per una sociologia dei media e dei linguaggi digitali*
15. F. Denunzio (a cura di), *Il linguaggio del dr. House. Sociologia di una fiction televisiva*
16. G. Frezza, *Cultura e media al Centro RAI di Napoli*
17. C. Colangelo, *La verità errante. Viaggi spaziali alla prova del pensiero*
18. A. Rafele, *Figure della moda. Studio dei Passages di Walter Benjamin*

19. F. Gamba, *Leggere la città. Indizi di contaminazioni sociologiche*
20. O. De Sanctis (a cura di), *Immagini dal presente. Giovani, identità e consumi culturali*
21. A. Fattori, *Cronache del tempo veloce. Immaginario e Novecento*
22. G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*