

Marco Viscardi

Giancarlo Alfano

Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia

Napoli

Liguori editore

2010

ISBN 978-88-207-4900-2

I saggi raccolti in questo volume, insieme alla importante introduzione (*Occhio linea superficie. Dialettica dello sguardo e rappresentazione dello spazio in letteratura*), ruotano attorno al complesso rapporto che lega la letteratura alla geografia. Negli ultimi anni, gli studi di Franco Farinelli, verso i quali l'autore dichiara più volte il suo debito, hanno messo in evidenza la crisi dei modelli tradizionali di mappatura, e di conoscenza, della Terra: lo spazio in cui viviamo. Nell'arco del suo secolare lavoro, l'occhio del cartografo non è stato libero dalle ideologie dominanti, ma ha guardato attraverso di esse l'oggetto del suo studio, costringendo la sfericità del pianeta dentro lo spazio, fisico e mentale, di un foglio di carta dai confini ben delineati, riversando in un diagramma piatto la vitale irregolarità del globo terrestre.

Se Starobinski, nel suo *L'œil vivant* (1961), ha tracciato una storia dello sguardo come irrequietudine, desiderio di andare oltre ciò che è manifesto, perché il nascosto affascina, qui Giancarlo Alfano s'impegna a restituire al lettore la storia, e l'archeologia, di due differenti modi di guardare, e di (circo)scrivere, lo spazio: lo sguardo dall'alto che tutto possiede, e lo sguardo in movimento che s'impone ai luoghi solo attraversandoli. A fondare quest'altra categoria dello sguardo, continua Alfano, sono proprio i cartografi: «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» (p. 23). E non a caso lo studioso dedica un capitolo a *Mason & Dixon* (1997), il romanzo di Thomas Pynchon che racconta la storia della linea di divisione fra Pennsylvania, Maryland, Delaware e West Virginia. La labirintica scrittura di Pynchon, con cui Alfano si è confrontato più di una volta, è l'ultimo portato di quella tradizione che preferisce il garbuglio alla regolarità della trama. «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 [...]. O meglio non si può seguire la linea retta [...], ma occorre affidarsi alle curve, alla linea serpentina» (p. 24). Capostipite di questa letteratura dell'umore vagabondo è ovviamente Sterne, che apre una nuova stagione dello sguardo in movimento, quella del viaggio sentimentale, in cui salta la tradizionale gerarchia fra gli avvenimenti incontrati in cammino, e tutto diventa degno di attenzione, perché ciò che è veramente importante si svolge nella soggettività di chi guarda, dentro la voce narrante, dove si alternano pensieri, opinioni ed emozioni.

La metropoli ottocentesca, dove l'occhio è inghiottito da un orizzonte indefinito e, apparentemente, infinito, crea nuovi paradigmi del guardare. La scoperta dell'entropia (1865), l'esigenza dei naturalisti di trovare prospettive nuove ai loro testi, il mito della tecnica, dell'auto, della velocità complicano il quadro a fine Ottocento, ma sarà ovviamente solo dopo la prima guerra mondiale che, abbandonate per sempre le pretese di una visione complessiva dello spazio, lo sguardo abdica ad ogni privilegio derivante dalla distanza, ed aspira ad annullarsi in ciò che vede. Una stagione a cui partecipano, a vario titolo, Pirandello, Kafka e soprattutto Beckett, qui letto in parallelo con Giorgio Manganelli. Nelle opere dell'irlandese le coordinate tradizionali di inizio e fine cadono, le rassicuranti mappature del Naturalismo si squartano, tutto è continuazione. Resta un'ultima possibilità della vista, che allo studioso viene suggerita da Andrea Zanzotto quando invita a guardare *Dietro il paesaggio* (1951). Lo sguardo da orizzontale si fa verticale, entra nelle profondità della terra dove qualcosa si nasconde agli occhi di chi guarda: «non però, va ribadito, una più profonda verità, ma un'altra verità dello stesso tipo» (p. 55). Osservare un paesaggio significa penetrarlo in profondità,

cogliere gli effetti che in esso ha prodotto il secolare conflitto fra Storia e Natura. Così nel *Galateo in bosco* (1978), dove il territorio di Pieve di Soligo permette a Zanzotto di passare dalla descrizione delle sue montagne al trattato di Della Casa alle ossa sparpagiate dei fanti del 1915-18.

Il conflitto fra Storia e Natura è al centro del primo capitolo del libro, dedicato a *Horcynus Orca* (1975) di Stefano D'Arrigo, autore particolarmente amato da Alfano, che resta uno dei più autorevoli studiosi della sua opera. Ma è il denso, poroso saggio su Napoli nel secondo Novecento quello che ha maggiori ambizioni teoriche. Nell'affrontare l'argomento, l'autore sgombra il campo da due modalità consolidate nell'approccio alla città. Una è la rappresentazione oleografica della napoletanità, quel generico panorama con golfo, Vesuvio e isole indicato da Eduardo nelle didascalie del suo *Gennareniello* (1932), che quasi predispone lo spettatore a «un determinato insieme di vicende e sketch comici» (p. 93). L'altra è la separazione fra le due Napoli, che Domenico Rea (creatore di questa distinzione nel 1955) intende come compresenza di una Napoli cantata e di una Napoli vera e sofferente, e che la Ortese e La Capria declinano come una divisione sociale, fra la città della borghesia e quella delle plebi. Alfano adopera invece la nozione di struttura concentrica ed eccentrica che Jurij Lotman ha elaborato per descrivere gli spazi di Pietroburgo: «Il modello culturale che presiede alla città predilige l'apertura, lo sconfinamento, semmai la disgregazione» (p. 104). Napoli è apparentemente una città eccentrica, dove fra Natura e Storia, Natura e Cultura esiste una tensione ben rappresentata, sotto forma di allegoria, dal Palazzo Donn'Anna in cui abita il protagonista di *Ferito a morte* (1961) di Raffaele La Capria. Eppure, suggerisce lo studioso, lo spazio letterario della città di Napoli sembra possedere una doppia velocità: il cuore segreto, doloroso, della città è quello dei vicoli, dei quartieri dove abita il proletariato che, per parafrasare la Ortese, non conosce il mare. È la città degli ex granili borbonici dove vivono gli sfollati, la città degli anfratti dominati dalla sessualità, unico gioco dei ragazzi, unica ragione degli adulti, «lo spazio chiuso del groviglio viario» (p. 112) nei quali la legge è quella del senso. Il reticolo delle strade diventa un immenso interno – qui Alfano si rifà ai lavori di Emma Giammattei – in cui i personaggi agiscono «costipati dentro un universo centripeto» (p. 113). La soggettività è avvilita, gli individui sono schiacciati dentro una coraltà opprimente, inscritta fra le tre coordinate di «sesso, griglia topografica, dispersione. Sembra difficilissimo diventare soggetto, individuo distinto dagli altri in questo mondo ctonio, viscerale, collettivo e colloidale, vischioso» (p. 115). Questa doppia struttura, chiusa e aperta, eccentrica e concentrica, sembra trovare una conferma nelle varie forme di narrativa napoletana (letteratura ma anche cinema, fumetti, teatro) degli ultimi trent'anni del secolo scorso, dopo che l'assetto urbano è stato sconvolto dall'abusivismo edilizio denunciato da Francesco Rosi in *Le mani sulla città* (1963). Anche l'immagine di Napoli come proverbiale patria del sole viene rovesciata: a Napoli piove di continuo, piogge torrenziali che i tombini non riescono a far defluire, acqua che risale dalle fogne, riportando in superficie quanto vi era sprofondato: immagine di un ritorno freudiano del rimosso. Una pioggia che fisicamente fa crollare i quartieri alti, prodotti dall'abusivismo, verso il millenario centro della città: così in *Malacqua* (1977) di Nicola Pugliese.

Alla fine della parabola disegnata da Alfano, ritorna l'immagine dello sguardo verticale, che interroga le stratificazioni del sottosuolo, come fa l'allucinato Tolomeo, malavitoso descritto in *Nel corpo di Napoli* (1999) di Giuseppe Montesano. Al lettore dello studio rimane impressa un'immagine di Franco Farinelli che torna sovente in queste pagine, la nascita del labirinto dal crollo di originarie strutture verticali di potere. Napoli negli ultimi dieci anni si è mostrata sempre più opaca e incomprendibile agli occhi di chi l'osserva, involuta nei suoi rapporti umani e refrattaria alle sollecitazioni del cambiamento. Ancora *ferita a morte*, la città si trascina nel labirinto che, forse, essa stessa si è creata, stavolta non dove sorgeva l'edificio di un potere scomparso, ma dove un tempo erano gli spazi di una responsabilità condivisa, di un orizzonte collettivo ora irricognoscibile, lo spazio di una *polis* che sperava, e chissà se ancora spera, di essere una *Nea-polis*.