

The arabesque of catastrophe. A Spatial Model of Neapolitan Literature

Giancarlo Alfano

Abstract

The essay examines briefly some significant works published between the 1950s and the first decade of the 21st century in order to show the endurance over time of a representation of the city of Naples inspired by a spatial typology that reduces verticality to a horizontal tangle and transforms historical conflict into the emergence of natural drives.

Keywords

Naples; Contemporary literature; Geocriticism; Theory of cultural models.

L'arabesco del disastro. Un modello spaziale della letteratura napoletana

Giancarlo Alfano

La Storia guardata a precipizio

L'ultimo capitolo del *Mare non bagna Napoli* (1953) è intitolato "Il sonno della ragione". Si tratta di un racconto di taglio a metà tra il saggistico e il giornalistico nel quale l'autrice giudica con severità l'opera dei principali scrittori e intellettuali napoletani cui era stata legata appena pochi anni prima, al tempo della rivista *Sud*.

Non mi interessa ricostruire le ragioni intellettuali che divisero la Ortese da quei suoi antichi amici. Mi interessa invece osservare come la scrittrice orchestri la sua riflessione sul ruolo degli intellettuali a Napoli per mezzo di coordinate spaziali che sembrano descrivere un preciso modello geografico della capitale meridionale. Considerata da questo punto di vista, l'opera di Anna Maria Ortese fornisce infatti un corpus testuale di enorme interesse, tanto da dare l'impressione che l'intera sua opera di scrittura sia consistita in un protrato confronto col corpo della città, con la sua plasticità spaziale. 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: 416), che la induce a sostituire alla cartografia una sorta di *concezione atmosferica* dello spazio urbano, risulta a posteriori illuminante che al momento di abbandonare la scuola elementare, e quasi a confortare le maestre rimaste turbate dalla sua scelta, la piccola Anna Maria Ortese, uscendo dall'aula, dichiarasse

solennemente: «Studierò la geografia; ve lo prometto!"» (Ortese 1928: 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. Un tale arricchimento visivo e sensuale riduce però l'attenzione nei confronti della storicità dei fenomeni, favorendone una interpretazione al tempo stesso corporea e spaziale. Lo mostrano bene due brani del *Mare*. Uno si riferisce all'incontro, narrato proprio 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: 118). Ecco l'immagine spaziale che riduce il soggetto a corpo: nel fitto reticolo delle stradine del centro, così tipico delle descrizioni napoletane, si addensa una popolazione ferina abitata dal sesso. Un'immagine dal potente sostrato mitologico, tanto da ricordare Creta, dove la mostruosa bestia nata dall'incesto s'insedia appunto al centro del labirinto. E se ha ragione Franco Farinelli (2003) a ritenere che la figura del labirinto non sia altro che il tracciato delle mura palaziali una volta che l'edificio del potere è crollato, ecco che la Torre della sessualità, il principio organizzatore della genitalità riproduttiva si volge in flusso spermatico parossistico, onnipervasiva spinta biologica primaria.

Il secondo brano proviene dal capitolo intitolato *Oro a Forcella*:

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 sovranaturale. (Ortese 1953: 67)

All'orizzonte aperto del mare, alla sua dimensione forse salvifica, si contrappone lo spazio chiuso del groviglio viario, che è al tempo stesso l'insieme convoluto 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. Non stupisce che La Capria (1986) abbia scritto che al fondo di questa concezione vi è il contrasto tra la plebe e la piccola borghesia. Lo aveva infatti confermato già la stessa Ortese:

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: 152-153)

In quella stessa strada Carlo Bernari aveva ambientato appena pochi anni prima un altro conflitto, dal preciso carattere storico, in cui la generica “plebe” di Ortese era stata rappresentata come un concreto insieme di individui spinti da interessi determinati e da convincimenti politici contrastanti. All'ipotesi naturale della scrittrice, ipotesi che, peraltro, e nonostante le sue dichiarazioni successive, è presente anche in La Capria e in Domenico Rea, si contrappone la posizione del capofila di una scrittura realistica, che se a volte diviene forse un po' troppo balzachiano, propone tuttavia una differente rappresentazione

urbana, ispirata a un modello spaziale che sembrerebbe ispirata a tutt'altri principi. Nel suo romanzo *Speranzella*, del 1949, 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 e acquistano in tal modo 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. (Bernari, 1949: 138)

Eppure, nonostante il tentativo di ricondurre i conflitti alle loro matrici concrete, anche in Bernari la città resta esposta al rischio di essere risucchiata dentro una sorta di naturalità costitutiva. Lo rivelano tra l'altro due suoi racconti, raccolti in un volume del 1977 ma risalenti ad anni precedenti, impostati sulla medesima situazione spaziale di un narratore extradiegetico che osserva la città da una posizione elevata. Se si tratta di una condizione abituale in una città come Napoli, divisa tra il centro pianeggiante e la serie collinare che si estende continua da Nord-Ovest a Nord-Est, dalla zona flegrea fino a Capodimonte, in questi racconti la dimensione referenziale ha meno importanza rispetto a un sovraccarico connotativo che merita di esser messo in evidenza.

Il primo testo 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 fiocchi 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: 124-25)

Il secondo racconto è invece ambientato subito dopo la guerra. Il narratore, che sta tornando a Napoli a piedi giungendo dal Nord, si ferma al viale di Capodichino, nei pressi dell'attuale aeroporto, 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: 145)

Il disastro conseguente alla guerra è colto in una visione sintetica che ricorda la celebre *Ginestra*. Proprio come nel grande testo leopardiano, anche qui gli uomini appaiono come formiche i cui «nodi sonori» 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» 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 dovrà 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: 15).

Torniamo allora alla via Roma ritratta da Ortese nel 1953. Anche qui una «cameriera diciottenne» si è buttata di sotto, lanciandosi però 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 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 Bernari, 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» (Ortese 1953: 161). Napoli è un'assenza, dice Bernari nel 1977, un «vuoto da riempire» lanciandosi di sotto. O forse invece Napoli, spazio dominato dalla legge di Natura, è troppo piena, come invece propone Anna Maria Ortese (1953: 156), 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». Vuota o piena, la città sembra in ogni caso esercitare una inesorabile attrazione al precipizio, al collasso verso il centro del suo, così tipico, reticolo di vicoli.

Toponomastica senza topografia

«La Napoli in cui arriva la Ortese per la sua inchiesta – ha osservato Raffaele La Capria (1986: 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 però la Ortese non parla affatto. E forse ha ragione La Capria a dire che questo fu il torto, se non la colpa di una scrittrice che volle 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 rapporto concreto tra le forze economiche e sociali e la dialettica che esse hanno instaurato con lo spazio urbano. Ma che l'orizzonte formale e concettuale a partire dal quale si organizza la rappresentazione dei fenomeni (ossia la cosiddetta tipologia della cultura)¹ sia governato dal riferimento alla natura è, nel caso di Napoli, un fatto di un'evidenza assoluta: ne è caratterizzato il lavoro di Ortese come quello di Rea, di La Capria, e dello stesso 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

¹ Mi riferisco al lavoro di Lotman-Uspenskij 1975 e ai saggi contenuti in Lotman 1985; è importante anche la diversa prospettiva semiotica di Marin 2001.

accampava la straordinaria macchina dell'Italsider, destinata a crollare definitivamente nei successivi anni Ottanta e Novanta).²

La trasformazione lavora sui margini, all'altezza dell'antico limite delle mura cittadine. Come avrebbe spiegato Antonio Ghirelli nel 1977, «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» (Ghirelli 1977: 540). In parte il medesimo fenomeno investe anche il 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 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 (*ibid.*: 539), «si compie una mutazione antropologica che cancella gli ultimi tratti della gentile indole partenopea». Ecco, esattamente come il La Capria di *L'armonia perduta* (1986), 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 il proprio «spaesamento» e il «vivere pieno di radici» caratteristico della città (cfr. Ortese 1994: 10-11), qui è la stessa Napoli a perdere radicamento storico e riconoscibilità territoriale.

Gli effetti di questo rivolgimento hanno però avuto una rappresentazione tardiva. Non soltanto in letteratura occorre attendere

² Il racconto della scomparsa della siderurgia napoletana – un fenomeno storico concreto non privo di ambiguità e contraddizioni – si legge in Rea 2002.

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* (1963), ha faticato a individuare un modo per mettere in scena la nuova spazialità urbana. In fin dei conti, Napoli resta "Mare, vicoli e Vesuvio": anche *Ricomincio da tre* (1981) di Massimo Troisi, la cui sequenza napoletana è in realtà ambientata nell'immediata periferia (nel Comune di San Giorgio a Cremano), 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 dei nuovi rioni e delle 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 vi si fa riferimento solo a un «appartamento in penombra» e a un «nuovo quartiere dei travestiti» (Ruccello 2005: 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 episodi 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 (come nelle tante immagini divenute abituali a partire dalla fotografia del 1946 che illustrava il saggio di Mario Stefanile, 1946, *Sulla poesia di Salvatore di Giacomo*), 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»³.

In questa nuova Napoli piove spesso, e il sole, quando c'è, è afoso, stinto, opaco.⁴ È forse una Napoli naturalistica, a tratti, ma soprattutto

³ Bernari 1965: 273. Cfr. invece come venti anni dopo Marotta (1953: 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 raccoglierte 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».

⁴ «[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: 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*

è una Napoli non più centripeta, ma tutta proiettata lungo le linee ferroviarie, quella nazionale e quelle «vicinali» che portano a Nola e Baiano, a Sorrento o Cuma, e che «si inoltrano per la periferia cittadina, incuneandosi fra due muri di officina, o fra due lerce facciate di edifici privi di intonaco» (Bernari 1965: 274). 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 un modello rappresentativo differente rispetto a quello che si è imposto tra Otto e Novecento per caratterizzare il centro della città. Diversa è pure, in altro modo, 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: 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

Toledo), in Nicola Pasquale (*Malacqua*), e poi in Ferrante e Montesano (cfr. Alfano 2010).

muove una ristretta aristocrazia di facoltosi borghesi agganciati tra loro da un vincolo di pigra amicizia [...] (Prisco 1949: 9-10)

La connessione tra ceti possidente 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: 207), che però non ha resistito alle trasformazioni urbane e culturali dello sviluppo post-industriale e in generale ai fenomeni socio-economici verificatisi nel lungo “dopo-terremoto” che si è protratto almeno fino ai primi anni del nostro nuovo secolo.

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: 71).

Si tratta di una sequenza toponomastica abbastanza impressionante, che però non risponde ad alcun criterio di orientamento nello spazio o di identificazione di un territorio, ma mira a restituire uno “spaesamento” al tempo stesso storico e simbolico del tutto apparentabile a quello post-bellico lamentato da Anna Maria Ortese circa cinquanta anni prima. Chiunque si voglia infatti divertire (semmai utilizzando il *software* di Google Maps) a seguire la sequenza proposta da Giuseppe Montesano si accorge facilmente che dalla periferia Est di Napoli (Barra si chiama così perché c'era lo sbarramento della dogana urbana: al pari della fermata “Dogana” della Cumana all'opposto limite occidentale della città) ci si sposta di circa 25 chilometri verso Est per raggiungere San Giuseppe Vesuviano, si torna indietro verso Ovest di quasi 20 chilometri, si procede di altri

quasi 30 chilometri in direzione Nord-Ovest, si sale a Nord di un paio di chilometri ancora e sempre a Nord per altri quasi 4, si va a Est di quasi 10, ancora a Est per ulteriori 10 chilometri, e poi a Sud-Ovest per circa 7 chilometri, ormai rientrati all'interno del perimetro urbano di Napoli, dove ancora si resta dopo aver percorso altri 6 chilometri verso Sud (Poggioreale), per uscirne nuovamente dopo aver percorso in direzione Sud-Est gli ultimi quasi 10 chilometri che portano infine a San Giorgio a Cremano. Est, Est, Ovest, Nord, Est, Sud, Sud-Est, Est: un movimento antiorario il cui modello tipologico-culturale, potremmo dire, è una toponomastica senza topografia del tutto apparentabile a quella risolta nelle lunghe liste di nomi di luoghi che caratterizzano la letteratura napoletana tra fine Ottocento e prima metà del Novecento, cioè all'epoca in cui, come ha spiegato Emma Giammattei, si fissa il "romanzo di Napoli".

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». ⁵ Ma, con la sua grottesca costruzione narrativa, lo scrittore ripropone il modello spaziale al tempo stesso eccentrico (perché centripeto e dispersivo) e concentrico (perché identificato dall'intrico viario), con cui è stato rappresentato il centro cittadino della metropoli campana.

È indubbio che l'incremento abitativo dei centri urbani periferici e la loro progressiva interconnessione fino alla sarcitura di una trama urbana fitta e compatta abbia costituito un fenomeno storico di carattere globale. Ma è interessante che la rappresentazione di un tale fenomeno storico sia realizzata recuperando il tipico modello spaziale del groviglio stradale, del labirinto, fissatosi nella letteratura

⁵ Cfr. Perulli 2009: 68. Al riguardo si deve sempre tornare a Lynch 1960, il grande classico del pensiero urbanistico contemporaneo. Per una rappresentazione della conurbazione napoletana, o napoletano-casertana, cfr. Pascale 2001.

napoletana a partire dai primissimi decenni post-unitari (Palermo, 1993, Giammattei, 2003, Alfano, 2010).

Si tratta di un modello tanto tenace da improntare di sé anche una scrittura quella di Saviano in *Gomorra*, che almeno all'apparenza sembrerebbe segnata da una forte vocazione referenziale:

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.⁶

«Grumi di cemento» e «grovigli di strade», come dice l'autore, che però non restituisce con la sua sequenza toponomastica l'immagine a spirale di una rete viaria che si annoda «ai lati di una retta», ma invece propone un movimento che nella realtà procederebbe per chilometri spostandosi da Sud a Nord, poi a Ovest, di nuovo a Sud, poi a Sud-Est, invertendo a Sud-Ovest, tornando a orientarsi verso Est, per poi ribaltarsi verso Nord e infine contro-ribaltarsi in direzione Sud-Ovest. Un groviglio, appunto, che viene restituito per mezzo di una enumerazione che possiamo dire senz'altro "caotica", e non solo nel senso della retorica.

⁶ Saviano 2006: 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» (*ibid.*: 85). Cfr. Carosino 2009.

Caos viscerale, collasso labirintico del palazzo del potere – per tornare all’osservazione di Franco Farinelli – che la toponomastica senza topografia delle scritte napoletane lascia intravedere attraverso l’ammasso nominale. E che Montesano fa emergere con beffarda chiarezza, intrecciando il suo “vaevieni” nella medesima rete viaria poi percorsa da Saviano, di cui però mostra, finalmente, la continuità col classico modello immaginario otto-novecentesco del “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: 84-85)

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.

Di sottinsù, lungo la verticale

Ogni labirinto è la rappresentazione in piano della verticalità del potere. Una volta crollate, le strutture murarie del tempio e della reggia lasciano sul terreno il tracciato di un disegno enigmatico. Quel misterioso arabesco è però forse non solo il segno del crollo, ma anche di un altro movimento verticale. Esso sembra infatti segnalare lo sprofondamento verso le viscere della terra, proprio come capitò a

Teseo deciso ad affrontare il mostro delle profondità. Ma quello stesso disegno è la traccia superficiale delle contropinte prodotte da quelle forze ctonie che di solito restano invece invisibili.

Del resto, dove c'è un ventre, c'è un intreccio di vettori; un intrico che il romanzo di Montesano sembra appunto provare a rappresentare sollecitando un aspetto normalmente sottovalutato del classico modello spaziale della città di Napoli. Un tentativo tanto più interessante per il fatto che prova a sviluppare l'asse verticale dell'immaginario partenopeo, sia per inscenare il collegamento tra superficie e profondità, sia per elaborare una più efficace rappresentazione del rapporto tra cerchia periferica e 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 costruzione sotterranea, il cui progetto viene così illustrato dall'invasato protagonista del romanzo:

«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: 72-73)

Se un "Tolomeo", legislatore del movimento celeste, decide di costruire una Tolomea, regione ctonia destinata alla punizione di chi ha tradito gli ospiti, davvero vuol dire che siamo di fronte alla scrittura del disastro. Certo più modesta rispetto alla vocazione apocalittica della fine del mondo, ma dagli effetti culturali almeno altrettanto catastrofici. Quel che viene proposto da questo nuovo nomoteta della vita e della morte non è nulla di meno che il tradimento dei defunti, cui intende sottrarre lo spazio rituale della sepoltura. Un tradimento odioso soprattutto perché è un inganno 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 infatti iniziato a sperimentare una forma ancora più avanzata di seppellimento che consiste nell'immersione dei cadaveri nelle acque del lago del Fusaro, a Nord di Napoli verso la mitica Cuma del dialogo virgiliano coi morti. Paradossali «esperimenti di inumazione nell'acqua» (una versione modernissima dell'eliotiana, ma scespiriana e freudiana *death by water*) il cui vertice è raggiunto quando, per un difetto nel dispositivo di fissaggio dei corpi al fondale, alcuni cadaveri emergono dal fondo lacustre, finendo col galleggiare tra i blocchi neri della coltivazione di cozze. Se la contaminazione simbolica diventa qui contaminazione biologica è certo per un'accelerazione letteraria sul pedale del grottesco e dell'umor nero; ma ciò non toglie che anche in questo caso viene ribadito il modello spaziale di Napoli.⁷ Una necropoli è in fin dei conti anch'essa una città: è, potremmo dire, l'altra città rispetto a quella dei

⁷ La cozza è del resto trattata in questo romanzo come "figura" dell'intera città: «Ma la tenacia, l'energia della cozza che si "zuca" ettoltri 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: 141).

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, tanto da poter osservare che il tempo acquista determinazione culturale innanzitutto perché si configura secondo le regole del modello spaziale: la temporalità si struttura insomma come una topica (cfr. Genette 1966, Lakoff-Johnson 1980). È quel che osserva Walter 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 profondità⁸.

Giuseppe Montesano sembra aver preso alla lettera queste considerazioni, pur stravolgendole in senso grottesco. 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.

Il romanzo *Nel corpo di Napoli* presenta sin dal titolo questa vocazione penetrativa, 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

⁸ Tra le numerose riflessioni sull'impianto filosofico di Walter Benjamin, mi fa piacere ricordare qui solo Moroncini 1984, Stierle 2001, Bruno 2002, Di-di-Huberman 2003.

espressione ci si riferisce alla zona antistante piazzetta Nilo e alla statua della divinità fluviale lì collocata⁹. 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 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: 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

⁹ Via Nilo è invece l'epicentro del romanzo di peregrinazione urbana, a metà tra miserabilismo e monologo interiore, pubblicato da Luigi Compagnone nel 1965.

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 città 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: 313). Cumuli di immondizia come costruzioni di una civiltà stercoraria; 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 un'anamorfosi 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: 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, avrebbe forse commentato 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...) ¹⁰, o si tratti degli spurghi, del residuo non ulteriormente consumabile che ogni città deposita intorno a sé, la letteratura napoletana sembra restare ferma nel tempo a un modello spaziale che schiaccia le spinte verticali sul disegno superficiale. Il labirinto, l’intrico viscerale di vicoli pulsioni e tensioni storiche si rivela espressione superficiale di un disastro: l’avvincente arabesco del collasso.

¹⁰ «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: 93).

Bibliografia

- Alfano, Giancarlo, *Paesaggi mappe tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori, 2010.
- Bernari, Carlo, *Tre operai*, Milano, Mondadori, 1979.
- Id., *Speranzella*, Milano, Mondadori, 1949.
- Id., *Nota (1965)*, *Tre operai*, Milano, Mondadori, 1979.
- Id., *Napoli silenzio e grida*, Roma, Editori Riuniti, 1977.
- Bruno, Giuliana, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002), Ed. M. Nadotti, Milano, Bruno Mondadori, 2006.
- Carmosino, Daniela, *Uccidiamo la luna a Marechiaro. Il Sud nella nuova narrativa italiana*, Roma, Donzelli, 2009.
- Didi-Huberman, Georges, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Farinelli, Franco, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.
- Genette, Gérard, "Spazio e linguaggio", *Figure, Retorica e strutturalismo* (1966), Torino, Einaudi, 1969.
- Ghirelli, Antonio, *Storia di Napoli*, Torino, Einaudi, 1977.
- Giammattei, Emma, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Napoli, Guida, 2003.
- La Capria, Raffaele, "L'armonia perduta. Una fantasia sulla storia di Napoli" (1986), *Opere*, Ed. Silvio Perrella, Milano, Mondadori, 2003: 646-651.
- Lakoff-Mark Johnson, Gorge, *Metafora e vita quotidiana* (1980), Milano, Bompiani, 1998.
- Lazzarin, Stefano, "L'oro di Napoli di Giuseppe Marotta", *Critica letteraria*, 36.1 (2008): 151-183.
- Lotman, Jury, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Ed. Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985.
- Lotman, Jury - Uspenskij, Boris, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.
- Lynch, Kevin, *L'immagine della città* (1960), Venezia, Marsilio, 2001.

- Marin, Louis, *Della rappresentazione*, Ed. Lucia Corrain, Roma, Meltemi, 2001.
- Marotta, Giuseppe, *L'oro di Napoli* (1947), Milano, Bompiani, 1954.
- Id., *San Gennaro non dice mai di no*, Milano, Bompiani, 1953.
- Montesano, Giuseppe, *Nel corpo di Napoli* (1999), Milano, Mondadori, 2000.
- Moroncini, Bruno, *Walter Benjamin e la moralità del moderno* (1984), Napoli, Cronopio, 2009.
- Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987.
- Ortese, Anna Maria, "Diario del 1926-28", *Romanzi*, I, Ed. Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 2002.
- Id., *Il mare non bagna Napoli* (1953), Milano, Adelphi, 2004.
- Id., *La lente scura. Scritti di viaggio*, Ed. Luca Clerici, Milano, Adelphi, 2004.
- Palermo, Antonio, *Il vero, il reale e l'ideale. Indagini napoletane fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1995.
- Palumbo, Matteo, "Domenico Rea, Le due Napoli e la 'trasfigurazione' letteraria", *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, Ed. Chiara De Caprio, Napoli, Dante & Descartes, 2007: 265-286.
- Pascale, Antonio, *La città distratta*, Torino, Einaudi, 2001.
- Perrella, Silvio, "Introduzione", Michele Prisco, *La provincia addormentata*, Milano, Rizzoli, 2005.
- Perulli, Paolo, *Visioni di città. Le forme del mondo spaziale*, Torino, Einaudi, 2009.
- Prisco, Michele, *La provincia addormentata* (1949), Milano, Rizzoli, 2005.
- Id., "Una generazione senza eredi?", *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli. Atti del Convegno Il mare non bagna Napoli 5 aprile 1993*, Ed. in Giuseppe Tortora, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1994: 123-130.
- Pugliese, Nicola, *Malacqua*, Torino, Einaudi, 1977.
- Rea, Domenico, "Le due Napoli", *Opere*, Ed. Francesco Durante, con uno scritto di Ruggero Guarini, Milano, Mondadori, 2005: 1333-1351.

Giancarlo Alfano, *L'arabesco del disastro*

Id., *Ninfa plebea*, Milano, Leonardo, 1993.

Id., *La dismissione*, Milano, Rizzoli, 2002.

Ruccello, Annibale, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005.

Saviano, Roberto, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006.

Stierle, Karlheinz, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

L'autore

Giancarlo Alfano

Giancarlo Alfano insegna all'Università di Napoli Federico II e alla Scuola Superiore Meridionale. Si occupa di cultura del Rinascimento, tradizione narrativa europea, letteratura e psicoanalisi. Tra i suoi libri: *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento* (Cesati, 2021²); *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea* (Carocci, 2017²), *Fenomenologia dell'impostore* (Salerno editrice, 2021), e il commento a *Le avventure di Pinocchio* (Bur, 2022).

Email: giancarlo.alfano@unina.it

L'articolo

Data invio: —/—/—

Data accettazione: —/—/—

Data pubblicazione: 30/11/2024

Come citare questo articolo

Alfano, Giancarlo, "L'arabesco del disastro. Un modello spaziale della letteratura napoletana", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C.

Bertoni – M. Fusillo --G. Iacoli – M. Guglielmi – N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 445-469, www.betweenjournal.it.