

## Critica e letteratura in Italia al tempo dell'ecologia. Lo *spatial turn*

Ogni profondo e sostanziale mutamento della forma artistica è in relazione a un mutato rapporto della rappresentazione dello spazio<sup>1</sup>.

### Introduzione

L'ultimo è stato il secolo delle "svolte" in tutte le discipline; e della ricerca di svolte nei secoli precedenti. Come se occuparsi significativamente di una disciplina consistesse nella relativa indisciplinazione della svolta. Svolte di cui s'è compiaciuta la *koinè* anglofona: il *linguistic turn*, dal titolo dell'antologia di filosofia analitica curata da Rorty nel 1967, rimane il più famigerato; ma si sono avuti anche lo *historical turn* in filosofia della scienza, il *cultural turn* (quello dei *cultural studies*) e il *postcolonial turn* (tra Fanon e Said); il *pictorial turn* dello storico dell'arte W. J. T. Mitchell e, passando dall'*animal turn* originatosi con l'attivismo di Peter Singer negli anni Settanta, il recente *posthuman turn*. Svolte che nella storia della scienza (per tacere di quella della tecnologia) diventano, con Kuhn, *paradigm shift*: Copernico, Darwin, Einstein. Caratterizzazioni simili saranno dovute anche ad una più generale "antropologia della moda" per la quale, probabile causa ed effetto della *forma mentis* della "rivoluzione" prima e della "novità" poi, potremmo risalire all'epoca della "maniera", se non alla maniera stessa; al manierismo post-Michelangelo: l'epoca di Lutero e Copernico, succedutasi a quella di Colombo; l'epoca in cui si fa iniziare la modernità<sup>2</sup>.

In ogni caso, da una quindicina d'anni la produzione accademica, soprattutto statunitense, ha messo a tema l'espressione *spatial turn*: sia insistendo sulla sua dimensione interdisciplinare<sup>3</sup>, sia concentrandosi sulle sue applicazioni in ambito letterario, dove prende pure il nome di *geocritica*<sup>4</sup>.

Il concetto si considera introdotto, nel 1984, dal critico della Duke University Fredric Jameson – che a sua volta rimandava ad uno dei riferimenti del Maggio francese, Henri Lefebvre<sup>5</sup> – nel suo canonizzato studio sul postmoderno; dove però serviva marxisticamente a connotare una caratteristica, più negativa che positiva, di questo: «Si è detto spesso che noi viviamo oggi in una dimensione sincronica piuttosto che diacronica, e credo che almeno empiricamente sia possibile sostenere che la nostra vita quotidiana, la nostra esperienza psichica, i nostri linguaggi culturali

---

<sup>1</sup> R. Bianchi Bandinelli, *Organicità e astrazione* [1956], Mondadori, Milano 2005, p. 60.

<sup>2</sup> Per quanto ne so, e per quanto possa apparire singolare a chi come me ritenga ovvi accostamenti del genere, una storia critica e sistematica che faccia interagire *i concetti stessi* di moda, rivoluzione, novità, modernità (e magari manierismo, ma su quest'ultimo più circoscritto punto spetta agli specialisti pronunciarsi), deve ancora essere scritta.

<sup>3</sup> Cfr. B. Warf, S. Arias (eds.), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, London-New York 2009.

<sup>4</sup> Cfr. F. Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando, Roma 2010; B. Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio* [2007], trad. L. Flabbi, Armando, Roma 2009.

<sup>5</sup> Già per Lefebvre l'ideologia dominante – espressa da un urbanista che si crede Dio – avrebbe riguardato la centralità dello spazio a detrimento del tempo: «In tale prospettiva, non si capisce la priorità dello spazio sul tempo, quasi unanimemente riconosciuta, come indice di una patologia sociale, come sintomo, tra gli altri, di una realtà che dà origine a malattie sociali. Ci si limita, invece, a distinguere fra spazi malsani e spazi sani» (Id., *Il diritto alla città* [1967], trad. G. Morosato, ombre corte, Verona 2014, p. 52). In quanto segue cercheremo di mostrare che la centralità dello spazio, se mai c'è stata, è stata una centralità (auto)distruttiva, a cominciare dall'ignoranza di se stessa. In nessun senso, invece, «la distruzione della natura ha questo rovescio della medaglia e questa contropartita: la produzione di spazio» (Id., *Spazio e politica. Il diritto alla città II* [1974], trad. F. Pardi, ombre corte, Verona 2018, p. 115). Tutt'al più, la distruzione della natura produce vuoto.

sono dominati oggi da categorie spaziali più che temporali, a differenza di quanto accadeva invece nel periodo precedente del modernismo avanzato»<sup>6</sup>.

Tralasciamo, per ora, l'evasività di Jameson su due questioni. La prima, riguardante l'ipotesi che l'attenzione postmoderna allo spazio sia falsa<sup>7</sup> e coincida ipocritamente con la sua tendenziale scomparsa oggettiva (in una battuta potremmo dire che oramai lo spazio, il luogo o *topos*, è la più grande *utopia*): Jameson, infatti, se lamenta «il disorientamento dello spazio saturo»<sup>8</sup>, non prova a sciogliere il paradosso di un mondo sociale fatto di *media* i quali tendono all'*immediato*, e cioè all'annullamento dello spaziotempo, senza raggiungere qualcosa di "solido" ma rimandando indefinitamente a se stessi<sup>9</sup>. La seconda questione riguarderebbe, invece, l'ipotesi che la concentrazione sulla dimensione temporale preceda qualsivoglia modernità e sia intrinseca, per esempio, al cristianesimo<sup>10</sup>.

Dopo Jameson, una interpretazione costruttiva di quello che forse è stato il primo a chiamare *spatial turn*, si è dovuta al geourbanista dell'UCLA Edward Soja: «Forse oggi più che mai stiamo diventando consapevoli di noi stessi come esseri intrinsecamente spaziali, continuamente impegnati nell'attività collettiva della produzione di spazi e luoghi, territori e regioni, ambienti e habitat. Questo processo di produzione della spazialità o del "fare geografie" comincia con il corpo, attraverso la costruzione e la dimostrazione del sé, il soggetto umano, come entità spaziale distintiva coinvolta in una relazione complessa con ciò che ci circonda»<sup>11</sup>.

Fra Jameson e Soja si collocò, nel modo d'affrontare la questione, il geografo e politologo inglese David Harvey. Marxista quanto il primo ma capace quanto il secondo, e integrando così Marx, di valorizzare quello spazio – da Jameson preso in considerazione solo a livello di critica dell'ideologia – che il capitalismo nel suo propagarsi ha annichilito: «i vari movimenti che hanno portato il modernismo al suo apogeo dovettero elaborare una nuova logica nel concetto di spazio e

---

<sup>6</sup> F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* [1991], trad. M. Manganelli, Fazi, Roma 2007, p. 32. Ma il saggio che dà il titolo al libro risale al 1984.

Se Marx ha condotto il cinefilo (non a caso) Jameson ad occuparsi, entro una critica dell'ideologia postmoderna, dello spazio, ha condizionato anche i modi con cui questi se n'è occupato: confinandoli, appunto, a una critica ideologica dell'ideologia. Su Marx e l'ignoranza dello spazio ridiremo, idem dell'analogo deficit nel cinema. Ora suggeriamo solo che, come Marx, nel tentativo di rendere dialettici capitalismo e borghesia ha assunto di questi il *logos* – vedine gli effetti nel taylorismo di Lenin –, così è accaduto a Jameson con il postmoderno di cui ha condiviso per lo spazio tanto il disinteresse materiale quanto l'interesse astratto. Da Marx a Jameson è stato a rimetterci soprattutto il comunismo. La cui interpretazione non adeguatamente materialistica ma, in una parola, *gramsciana*, ha fatto sì che cadessero nel vuoto, mezzo secolo fa, parole come queste di Giovanni Berlinguer: «proprio dalla crisi dell'attuale rapporto uomo-ambiente sorgono nuove motivazioni per il comunismo» (*Conclusioni in Uomo natura società. Ecologia e rapporti sociali. Atti del convegno tenuto a Frattocchie (Roma) dal 5 al 7 novembre 1971*, Editori Riuniti, Roma 1972, p. 483).

<sup>7</sup> In quella teoria dell'architettura entro cui s'originò il dibattito sul postmoderno, c'è chi autorevolmente sostiene che questo «in generale trascurò il fatto che qualcosa di apparentemente non semantico come lo spazio potesse avere un significato» (H. F. Mallgrave, *L'empatia degli spazi. Architettura e neuroscienze* [2013], trad. A. Gattara, Cortina, Milano 2015, p. 191).

<sup>8</sup> Jameson, *Postmodernismo*, cit. p. 410.

<sup>9</sup> Il tempo e lo spazio sono scomparsi, quali dimensioni significative del pensiero e dell'azione dell'uomo, per tutta una tradizione che, tacendo dei precedenti ottocenteschi riscontrabili perfino nella narrativa popolare di Jules Verne, da Heidegger passando da McLuhan giunge a P. Virilio (*Estetica della sparizione* [1980], trad. G. Principe, Liguori, Napoli 1992) e a M. Berman (*Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria* [1982], trad. V. Lalli, il Mulino, Bologna, 1985) il quale però, da marxista ossia neoumanista, più che allo spazio nella sua materialità era interessato (sebbene fosse anche urbanista) a quanto, per caratterizzare «l'esperienza della modernità» (questo il sottotitolo del libro di Berman) John Donne, agli albori del fenomeno, descriveva nei termini di «'Tis all in pieces, all coherence gone» (*An Anatomy of the World*, vv. 213-14) e Zygmunt Bauman, verso la fine dello stesso, tramite la categoria di «liquidità». Per una caratterizzazione spaziale di quest'ultima cfr. M. Ciastellardi, *Le architetture liquide. Dalle reti del pensiero al pensiero in rete*, LED, Milano 2009.

<sup>10</sup> «Yahveh fu un dio del tempo piuttosto che del luogo, un dio che propose ai suoi seguaci di dare un senso divino al loro mesto peregrinare» (R. Sennett, *La coscienza dell'occhio. Progetto e vita sociale nelle città* [1990], trad. it., Feltrinelli, Milano 1992, p. 17).

<sup>11</sup> E. W. Soja, *Dopo la metropoli. Per una critica della geografia urbana e regionale* [1999], trad. E. Frixia, Pàtron, Bologna 2007, p. 37. Ma il punto era già stato affrontato in Id. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London 1989.

di movimento»); «l'organizzazione dello spazio è divenuta il principale problema estetico della cultura della metà del XX secolo, così come il problema del tempo (Bergson, Proust e Joyce) era il principale problema estetico dei primi decenni del Novecento»<sup>12</sup>.

Accademicamente, con *spatial turn* indichiamo, in senso stretto, «la trasposizione nelle scienze umane in generale, e umanistiche in particolare, di uno sguardo sempre più accurato verso la dimensione spaziale»<sup>13</sup>. Di fatto, però, si va oltre l'inerzia della trasposizione usando il sintagma in ottica retrospettiva per connettere la crescente attenzione alla spazialità – variamente intesa come paesaggio da un lato<sup>14</sup> e architettura dall'altro, senza dimenticare le esplorazioni interplanetarie o le investigazioni della fisica subatomica e passando dalla einsteiniana spazializzazione del tempo – avutasi nel corso del Novecento, al suo ulteriore incremento (auspicabilmente apportatore, un giorno, di salti qualitativi) nel nuovo millennio.

Dalla storiografia (con la *Nouvelle Histoire* da cui dipende l'odierna *World History*<sup>15</sup>) alla filosofia (la dicotomia terra-mare in Carl Schmitt, la *poetica dello spazio* di Bachelard: derivanti rispettivamente da Spengler e Simmel; e soprattutto il saggio heideggeriano *Costruire abitare pensare*, tuttora in attesa d'adeguata valorizzazione)<sup>16</sup>; dal diritto (l'art. 9 della *Costituzione italiana*, la *Convenzione europea del paesaggio*) all'antropologia (celeberrima la nozione di *nonluogo*) alla biologia evolutiva<sup>17</sup>. La geografia stessa, dopo l'inascoltata tuttologia critica (oggi

---

<sup>12</sup> D. Harvey, *La crisi della modernità* [1990], trad. M. Viezzi, il Saggiatore, Milano 1993, p. 247. Se, contro Jameson e ritenendo che la svolta spaziale non sia tanto postmoderna quanto una via d'uscita dal postmoderno, siamo d'accordo con Harvey che nota «più continuità che differenza fra l'ampia storia del modernismo e il movimento chiamato postmodernismo. Mi sembra più sensato vedere quest'ultimo come un tipo particolare di crisi all'interno del primo» (ivi, p. 147) e pure quando scrive che «il movimento del 1968 dev'essere visto come il messaggero culturale e politico del successivo passaggio al postmodernismo» (ivi, p. 56); scorgiamo invece una certa contraddittorietà quando, seppure riferendosi all'architettura in senso stretto, Harvey dichiara: «i postmodernisti si staccano nettamente dai concetti modernisti per quanto riguarda il modo di considerare lo spazio. Mentre i modernisti vedono lo spazio come qualcosa che dev'essere modellato per scopi sociali e perciò è sempre subordinato alla costruzione di un progetto sociale, i postmodernisti vedono lo spazio come qualcosa di indipendente e di autonomo, che deve essere modellato secondo fini e principi estetici non necessariamente legati ad alcun obiettivo sociale dominante se non forse al raggiungimento di una bellezza senza tempo e “disinteressata” quale obiettivo in sé» (ivi, p. 89). Parrebbe più corretto insistere anche qui, e come abbiamo visto Harvey stesso fare, sul “postmodernismo” del moderno.

<sup>13</sup> F. Vallerani *Introduzione* a E. Turri, *Semiologia del paesaggio italiano* [1979], Marsilio, Venezia 2014, p. VII.

<sup>14</sup> L'interpretazione dello *spatial turn* come attenzione al paesaggio si può specificamente far risalire a D. Cosgrove, *Realtà sociale e paesaggio simbolico* [1984], a cura di C. Copeta, Unicopli, Milano 1990.

<sup>15</sup> «Ogni realtà sociale è, per prima cosa, spazio» sentenziava Braudel introducendo, e chiudendo così un orizzonte ermeneutico apertosi con quella *École des Annales* di cui Braudel era divenuto nel frattempo il principale rappresentante, I. Wallerstein, *Il sistema mondiale dell'economia moderna* [1974], I, trad. G. Panzieri, D. Panzieri, il Mulino, Bologna 1978, p. 9. L'aveva anticipato, nel 1925, P. Florenskij: «la concezione del mondo è concezione dello spazio» (Id., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, a cura di N. Mislser, Adelphi, Milano 1995, p. 15). Doveroso citare anche gli storici italiani che anti-idealisticamente si sono più dedicati allo spazio, seppure non sempre con intelligenza materialistica: E. Sereni, C. De Seta, V. Fumagalli, P. Pierotti, P. Bevilacqua, C. Tosco, A. Torre. Significativo poi che negli ultimi anni uno storico non materialista come F. Cardini abbia inanellato, su iniziativa del Mulino che intanto varava la collana “Ritrovare l'Italia”, una serie di monografie dedicate agli spazi di Gerusalemme (2012), Istanbul (2014), Samarcanda (2016), della Via della seta (2017) e dell'Andalusia (2018).

<sup>16</sup> Si parla anche di *geofilosofia* facendola risalire a G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?* [1991], trad. A. De Lorenzis, Einaudi, Torino 1996; ma si tratta quasi solo di un'etichetta (vedi la *Geo-filosofia dell'Europa* di M. Cacciari, Adelphi, Milano 1994), salvo approcci più consistenti come quello di L. Bonesio, *Geofilosofia del paesaggio*, Mimesis, Milano 1997. In ogni caso, la filosofia è ancora lontana dal divenire *il proprio spazio appreso nel pensiero*.

<sup>17</sup> Cfr. L. Cavalli-Sforza, P. Menozzi, A. Piazza, *Storia e geografia dei geni umani*, Adelphi, Milano 1997.

diremmo “pensiero complesso”) di Lewis Mumford<sup>18</sup>, s’è rimproverata per aver perpetrato, d’accordo con la nostra tradizione culturale, «la riduzione del mondo a tavola»<sup>19</sup>.

Anche in Italia, dalla semiotica all’architettura, dall’urbanistica alla psicologia, dalla storia dell’arte all’economia, dalla critica cinematografica all’archeologia e alla pedagogia<sup>20</sup>, sembra che ci si impegni ad integrare – dopodiché, e lo dimostra il saggio appena citato, vi ha provveduto il diretto interessato nel proseguo della propria riflessione – l’essere ridotto a tempo di Heidegger: ma avremmo potuto chiamare in causa il suo contemporaneo Proust o il suo antesignano Agostino; in una tradizione che, passando dall’escatologia cristiana, accomuna il *time is money* di Franklin a Marx, se nei *Grundrisse*, per esempio, «ogni valore in definitiva si risolve in una questione di tempo»<sup>21</sup>.

Con tutto ciò, «dopo il lungo persistere del retaggio antispaziale di filosofie della storia modellate sul primato del tempo, lo spazio sembra prendersi la sua rivincita, ponendosi come condizione di possibilità e fattore costitutivo del nostro agire e del nostro concreto, corporeo, essere-nel-mondo»<sup>22</sup>. Il problema, accennavamo, è che questo avviene nel momento in cui il *consumo globale del globo* – in una neopangea culturale e biochimica – dà il suo massimo per non lasciare più spazio allo spazio<sup>23</sup>. «La Fine del Mondo, che le escatologie moderne avevano affidato all’opera del tempo, si è ormai squadernata dinanzi ai nostri occhi ad opera dello spazio. Il nostro

---

<sup>18</sup> Cfr. almeno L. Mumford, *La cultura delle città* [1938], a cura di M. Rosso, P. Scrivano, Einaudi, Torino 2007. Mumford, a New York, fu a suo modo prosecutore della “scuola di Chicago”, oggi riscoperta come la prima scuola d’ecologia sociale urbana (risalendo al 1914). Cfr. R. Park, E. Burgess, R. Mckenzie, *La città* [1925], trad. A. De Palma, Edizioni di Comunità, Milano 1967. Tra i successori di Mumford possiamo idealmente annoverare R. Sennett, D. Harvey, J. Rifkin.

<sup>19</sup> F. Farinelli, *Geografia. Un’introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003, p. 14.

«Persino il campo degli studi urbani è stato, fino a poco tempo fa, “sottospazializzato” con la spazialità della vita urbana che veniva considerata prevalentemente come mera appendice o risultato di processi storici e sociali che non erano intrinsecamente spazialità; e dunque una spazialità con un potere causale ed esplicativo piccolo o nullo. Più o meno la stessa cosa può essere detta per tutti gli altri tipi di analisi spaziale, dalla nostra comprensione del corpo e della psicologia individuale alla formazione della comunità e delle identità culturali, dall’analisi dello stato-nazione e delle sue politiche, alle dinamiche dell’economia mondiale» (Soja, *Dopo la metropoli*, cit. p. 38). Parole san(t)e.

<sup>20</sup> All’interno di quella che sta divenendo una bibliografia sterminata, cfr. almeno, rispettivamente alle discipline su citate: G. Marrone, I. Pezzini, *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi 2006, A. I. Lima (a cura di), *Per un’architettura come ecologia umana. Scritti in onore di Paolo Soleri*, Jaca Book, Milano 2010, C. S. Bertuglia, F. Vaio, *Il fenomeno urbano e la complessità*, Bollati Boringhieri, Torino 2019, A. Magnaghi, *Il progetto locale*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, U. Morelli, *Mente e paesaggio. Una teoria della vivibilità*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, S. Settis, *Paesaggio costituzione cemento. La battaglia per l’ambiente contro il degrado civile*, Einaudi, Torino 2010 (segno dei tempi – in positivo – anche il manuale curato da Settis con T. Montanari. *Arte. Una storia naturale e civile*, 5 voll., Einaudi, Torino 2019), G. Becattini, *La coscienza dei luoghi. Il territorio come soggetto corale*, Donzelli, Roma 2015, S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002, F. Cambi (a cura di), *Manuale di archeologia dei paesaggi*, Carocci, Roma 2011, R. Regni, *Paesaggio educatore. Per una geopedagogia mediterranea*, Armando, Roma 2009.

<sup>21</sup> Jameson, *Postmodernismo*, cit., p. 272. All’interno dello stesso marxismo si riconosce, quindi, l’insensibilità di Marx per lo spazio. «Marx non ha mostrato [...] che l’urbanizzazione e l’urbano contengono il significato dell’industrializzazione; non ha colto come la produzione industriale implicasse l’urbanizzazione della società; non ha posto “il problema urbano”» (Lefebvre, *Il diritto alla città*, cit., p. 83). La conseguenza paradossale è che marxisti come Jameson e Lefebvre, che pure si sono occupati di spazio, facendolo marxianamente non se ne sono occupati! Fraintendendo il loro oggetto quasi com’è accaduto al famigerato Lysenko per la genetica.

Sul tradizionalissimo, di matrice ebraico-antropocentrica e certo fra le cause inconse del suo successo, disprezzo per lo spazio e quindi antimaterialismo di Proust (disprezzo che, oltre a convergere col marxismo, fa tutt’uno con i nostri gravi problemi ambientali, specie in ambito urbano), leggiamo nel maggiore studio in tema: «La sola illusione che più di ogni altra Proust desiderava dissipare, è che la vita abbia luogo principalmente nello spazio. Gli spazi in cui viviamo ci avvolgono e scompaiono, come le acque del mare dopo che una nave le attraversa. Cercare l’essenza della vita nello spazio è come tentare di cercare il percorso della nave nell’acqua: essa esiste soltanto come memoria del flusso del suo ininterrotto movimento nel tempo. I luoghi ove abbiamo la ventura di essere sono scenari effimeri e casuali per la nostra vita temporale» (S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento* [1983], trad. B. Maj, il Mulino Bologna 1988, p. 66).

<sup>22</sup> G. Marramao, *Spatial turn: spazio vissuto e segni dei tempi*, in «Quadranti», I, n. 1, 2013, p. 31.

<sup>23</sup> Cfr. F. La Cecla, *Perdersi. L’uomo senza ambiente*, Laterza, Roma-Bari 1988, P. Bevilacqua, *La Terra è finita. Breve storia dell’ambiente*, Laterza, Roma-Bari 2006.

presente è quello del mondo compiuto. Un solo, unico mondo spazialmente saturo: in cui nulla potrà più accadere, anche nell'angolo più riposto del pianeta, senza che l'intero mondo ne sia coinvolto»<sup>24</sup>. Al solito, abbiamo iniziato ad accorgerci di qualcosa (lo spazio nella sua materialità) quando – nella nostra antropizzazione autistica tra velocità superluminari, *digital addiction*, alluvionamento urbano, sovrappopolazione, delocalizzazioni, privatizzazioni, radiazioni elettromagnetiche, *land* e *ocean grabbing* – quasi non esiste più<sup>25</sup>. «Il moderno ammutolisce i luoghi e moltiplica i discorsi sui luoghi»<sup>26</sup>. Del resto, ci ricorda Benjamin, già «Pausania scrisse la sua topografia della Grecia nel 200 d. C., allorché i luoghi di culto e molti altri documenti cominciavano ad andare in rovina»<sup>27</sup>.

Se il nostro è il tempo dell'ecologia non perché questa sia presente ma perché un *logos* dell'*oikos* sarebbe quanto dovremmo sviluppare, così – e all'interno di un *logos* dell'*oikos* – lo *spatial turn* abbisogna ancora di consolidarsi a tutti i livelli, iniziando dalla critica in quella che si chiama storia delle idee; dove primeggia il geografo bolognese Franco Farinelli. Anche nel refrattario cenacolo letterario si considera *Geografia* «uno dei libri più nutritivi prodotti dalla critica italiana negli ultimi decenni»<sup>28</sup>; senza però trarne, come mostreremo, le dovute conseguenze.

*In primis*, Farinelli avanza una critica storica ed epistemologica alla sua stessa disciplina, in difetto per essersi basata sulla «ragione cartografica», invero mancanza di ragione<sup>29</sup>. Mancanza responsabile di una profonda «crisi» intellettuale e politica<sup>30</sup>. Da questa bisognerà uscire con una “geografia dei sensi” che superi l'equivalenza riduzionistica – originatasi con Omero, se non con l'alfabeto e arrivata al GIS passando per l'invenzione della prospettiva – tra il mondo e la sua immagine (si pensi anche a *Genesi* 1,26: «Poi Dio disse: “Facciamo l'uomo a nostra immagine”»). Serve una logica del mondo (Deleuze direbbe “del senso”) e non dell'immagine<sup>31</sup>; del concreto e non dell'astratto; della materia e non dello spirito<sup>32</sup>. Serve una logica che non “prescinda da” – come vuole l'etimo del termine *astrazione*. Lo stesso termine *spazio* – con *spatium* che in latino è astratto, al contrario del tedesco *Raum* da cui l'inglese *room* – va processato.

Farinelli ci fa capire i limiti costitutivi di disamine (critiche del postmoderno ma vittime della medesima *logica* che al postmoderno ha condotto) come quella di Jameson che quantomeno

---

<sup>24</sup> Marramao, *Spatial turn: spazio vissuto e segni dei tempi*, cit. p. 33.

<sup>25</sup> Ciò sarà dovuto anche alle necessità della prassi capitalistica, per le quali «la trasformazione tecnologica avviene solamente quando si è completamente ammortizzato l'investimento del processo produttivo precedente» (A. Agostini, *Note per la definizione di una politica del territorio*, in *Uomo natura società*, cit., p. 361).

<sup>26</sup> G. Ferraro, *Il libro dei luoghi*, Jaca Book, Milano 2001, p. 433.

<sup>27</sup> W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, I, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010, p. 87.

<sup>28</sup> A. Cortellesa, *Prefazione* a M. Meschiarì, *Nelle terre esterne, Geografie, paesaggi, scritture*, Mucchi, Modena 2018, p. 14.

<sup>29</sup> Secondo una “dialettica dell'illuminismo” così ricostruita da Harvey: «Mappe accurate e orologi erano strumenti essenziali nella visione illuministica di come si dovesse organizzare il mondo. Le mappe, private di tutti gli elementi fantastici e legati alla fede religiosa, e private di ogni segno delle esperienze coinvolte nella loro produzione, erano divenute sistemi astratti e strettamente funzionali per l'ordinamento concreto dei fenomeni nello spazio. La scienza della proiezione cartografica e le tecniche di rilevamento catastale trasformarono tali mappe in descrizioni matematicamente rigorose. Esse definivano i diritti di proprietà della Terra, i limiti territoriali, i campi dell'amministrazione e del controllo sociale, le vie di comunicazione e così via, con sempre maggior precisione. Esse permettevano pure, per la prima volta nella storia umana, di situare l'intera popolazione della Terra in un unico quadro di riferimento spaziale. La griglia che il sistema tolemaico aveva messo a punto per assorbire l'afflusso di nuove informazioni era stata ormai corretta e riempita, e una lunga linea di pensatori, da Montesquieu a Rousseau, poteva cominciare a riflettere sui principi suscettibili di ordinare la distribuzione delle popolazioni, i modi di vita e i sistemi politici sulla superficie della Terra. Era entro i confini di questa visione totalizzante del globo che venivano accettati, e potevano persino fiorire, il determinismo ambientale e una certa concezione della “diversità”» (Id., *La crisi della modernità*, cit. p. 306).

<sup>30</sup> Cfr. F. Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009.

<sup>31</sup> Nell'heideggeriana epoca del mondo ridotto a immagine – da cui la debordiana «società dello spettacolo» – serve «un'ecologia non soltanto delle cose [...] ma anche delle immagini» (S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* [1977], trad. E. Capriolo, Einaudi, Torino 1978, p. 156).

<sup>32</sup> Un approccio materialistico o di «*embodiment radicale*» non riguarda solo il rapporto o integrazione mente-corpo ma anche quello mente-corpo-ambiente. Cfr. Mallgrave, *L'empatia degli spazi*, cit.

confonde cause ed effetti e ad una diagnosi giusta ma parziale fa seguire una terapia costituita proprio da quei fattori che hanno concorso alla patologia. «Arrivo finalmente al punto principale della mia analisi: quest'ultima mutazione dello spazio – dell'iperspazio postmoderno – è riuscita infine a trascendere le capacità di orientarsi del singolo corpo umano, di organizzare percettivamente l'ambiente circostante e, cognitivamente, di tracciare una mappa della propria posizione in un mondo esterno cartografabile. Si può dire oramai che questo allarmante punto di separazione tra il corpo e l'ambiente edificato – che sta all'iniziale disorientamento del modernismo come la velocità dell'astronave a quella dell'automobile – possa a sua volta configurarsi quale simbolo e analogo di quel dilemma ancor più spinoso che è l'incapacità delle nostre menti, almeno al presente, di tracciare una mappa della grande rete comunicazionale, globale, multinazionale e decentrata, nella quale ci troviamo impigliati in quanto soggetti individuali»<sup>33</sup>.

Per i motivi addotti da Farinelli, per una filosofia della storia come quella da lui ricostruita, è proprio la “ragione cartografica”, il sogno primordiale risalente ad Omero ed Anassimandro di cartografare il «mondo esterno», ad aver portato a quanto, denunciandolo, Jameson chiama «iperspazio postmoderno».

Per Jameson lo spazio è quello «mondiale del capitalismo multinazionale» e «la nuova arte politica [...] dovrà attenersi» a questa che viene considerata l'inaggrabile «verità del postmodernismo»<sup>34</sup>; mentre per Farinelli, nietzscheanamente, proprio qui sta l'equivoco millenario da correggere. Jameson rimane imprigionato nel postmoderno – e di ciò è consapevole, lo ritiene anzi inevitabile, se questo è la fase postrema della più grande inevitabilità (stando a Marx) costituita dal capitalismo – perché ne condivide la tradizione d'astrazione logocentrica da spazio e materia<sup>35</sup>. Jameson continua ancora a ridurre – come perlopiù s'è fatto dall'epoca dell'invenzione dell'alfabeto al postmoderno – la “sapienza” dell'uomo alla «proiezione di una cartografia cognitiva globale»<sup>36</sup>; anziché rifarsi, per esempio, all'ormai proverbiale considerazione di Melville per cui i *veri luoghi* (troppo spesso scambiati per qualcosa tipo l'*Isola che non c'è*<sup>37</sup>) non possono essere segnati su di una carta<sup>38</sup>.

Metà del discorso di Jameson è corretta: «un modello di cultura politica adeguato alla nostra situazione» – ma si noti l'insistenza storicista sulla connotazione temporale, quando un rapporto consapevole con lo spazio dovrebbe interessare, come quello con il cibo o con il sonno, qualsivoglia epoca e cultura<sup>39</sup> – «dovrà necessariamente avere quale fondamentale interesse organizzativo le questioni di ordine spaziale». La deduzione, però, è scorretta: «pertanto definirò [...] l'estetica di questa nuova [...] forma culturale un'estetica della cartografia cognitiva»<sup>40</sup>; e, nel suo essere condivisibile da un navigatore satellitare o da RisiKo, che non per nulla nell'edizione originale francese si chiamava *La Conquête du Monde*, deriva da una concezione astratta – con la sua riduzione al «capitalismo multinazionale» – di quello spazio che pure si riconosce «oggetto

---

<sup>33</sup> Jameson, *Postmodernismo*, cit., p. 60.

<sup>34</sup> Ivi, p. 69.

<sup>35</sup> Sulla strutturale continuità fra ambiente culturale e naturale o sulla non separatezza fra «mondo dei prodotti mentali» e «mondo dei prodotti materiali», prima ancora di P. Descola, *Oltre natura e cultura*, trad. E. Bruni, Seid, Firenze 2014, cfr. J. Gibson, *L'approccio ecologico alla percezione visiva* [1979], trad. V. Santarcangelo, Mimesis, Milano-Udine 2014.

<sup>36</sup> Jameson, *Postmodernismo*, cit., p. 69.

<sup>37</sup> Si pensi anche al *Neverland Ranch* di Michael Jackson in California.

<sup>38</sup> «Non esistono né lo “spazio geometrico” di Cartesio, né i “non luoghi” di Marc Augé» scrive A. M. Sobrero nella sua lettura dell'*Invenzione del quotidiano* di M. de Certeau. Cfr. Id. *L'equivoco dello Spatial Turn*, in «Semestrale di studi e ricerche di geografia», 2, Roma 2015, p. 31.

<sup>39</sup> Cfr. J. Diamond, *Collasso. Come le società scelgono di morire o vivere*, trad. F. Leardini, Einaudi, Torino 2005.

<sup>40</sup> Jameson, *Postmodernismo*, cit., p. 66.

fondamentale». Del resto, se non riproponesse il vizio di fondo del materialismo storico (locuzione non marxiana, d'accordo), Jameson non sarebbe un marxista<sup>41</sup>.

In quanto segue, il termine *spazio* verrà considerato *generaliter*; al di là d'ogni distinzione paesaggio/territorio, ambiente/luogo. D'altronde, l'insieme dei fenomeni riconducibili allo *spatial turn* non si riferisce tanto alla domanda matematica o metafisica sulla natura dello spazio, quanto allo «spazio vissuto, in uno stretto rapporto con la pratica sociale»<sup>42</sup>; e, in letteratura e arte, allo spazio *esprimibile*.

Come risulta evidente dalla bibliografia sopra in nota e come si potrebbe ritenere fin troppo ovvio, l'attenzione per lo spazio confina con la preoccupazione per la salvaguardia dell'ambiente (mentre quella che Lefebvre nel 1974 chiamava «polverizzazione dello spazio», avrà non poco a che fare, e non solo per il gioco di parole, con quella che vent'anni dopo Appadurai chiamò «modernità in polvere»). Tanto più se accostiamo lo studio dello spazio al paesaggio e questo al giardino – con l'interesse verso il giardino che si tramuta in interesse verso le piante o la dimensione extra-umana<sup>43</sup>. Oppure, se si studia lo spazio – lo si riabilita – camminandolo: se si sostituisce o integra alla parola il passo<sup>44</sup>.

La critica e letteratura italiane, tuttavia, sembrano perlopiù non avere colto tali comunanze; dividendosi fra *spatial turn* ed *ecocritica*. Perciò, in quest'intervento ci dedicheremo al primo e in uno successivo alla seconda.

### Critica

Il saggio di riferimento del “massimo teorico della letteratura del XX secolo” (Todorov) s'intitola *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* e risale al 1937-38. In più d'ottant'anni, potremmo esclamare, la critica letteraria, anche in Italia, avrà ben “svoltato” in direzione dello spazio; se il saggio sul cronotopo, come sembrerebbe promettere il titolo, dello *spatial turn* fu l'antesignano! Ma le cose non sono andate così; non potevano.

Per Bachtin, d'accordo con Marx e Proust, «il principio guida del cronotopo letterario è il tempo»<sup>45</sup>. Rispetto alla spazialità, i suoi “troppo umani” interessi psico-esistenziali e storico-sociologici lo fanno, non senza paradosso, ricadere in quel formalismo russo dal quale pure, e grazie ad essi, si distinse. Il Bachtin del cronotopo è interessato al tempo perché è interessato al «caso», al «destino», all'«intreccio» ossia alla struttura – con relative «funzioni» – dell'espressione e non alla sua capacità di rendere conto della materia<sup>46</sup>.

L'interpretazione bachtiniana del cronotopo – che così non può non richiamare le schematizzazioni di Propp – è atomistica, catalogatrice, strumentale: ogni autore avrebbe i propri

---

<sup>41</sup> Nella tradizione marxista vi sono naturalmente eccezioni; vedi l'eretico André Gorz o il citato convegno *Uomo natura società*, per non dire di alcune intuizioni di quello che Gramsci considerava un *minus habens*: Engels. Ma si tratta, appunto, d'eccezioni.

<sup>42</sup> Lefebvre, *Spazio e politica*, cit. p. 40. La categoria di «spazio vissuto» fa opportunamente il paio in Lefebvre con quella di «concreto spaziale»: «il concetto del *concreto spaziale* supera quello di *spazio geometrico*, quello di *spazio visuale*, quello di *spazio specializzato* (economico, geografico ecc.)» (Ivi, p. 111).

<sup>43</sup> Cfr. M. Venturi Ferriolo, *Oltre il giardino. Filosofia di paesaggio*, Einaudi, Torino 2019; S. Mancuso, *Plant revolution*, Giunti, Firenze 2017.

<sup>44</sup> In tutto il mondo il trekking, urbano o meno, sta assumendo un valore critico, culturale, politico, economico. Cfr. R. Solnit, *Storia del camminare* [2000], trad. G. Agrati, M. L. Magini, Mondadori, Milano 2002; F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino 2006; E. Kagege, *Camminare. Un gesto sovversivo*, trad. S. Culeddu, Einaudi, Torino 2018.

<sup>45</sup> M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* in Id., *Estetica e romanzo* [1975], trad. C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979, p. 232.

<sup>46</sup> Scrive Bachtin nelle *Osservazioni conclusive* apposte al saggio nel 1973, confermando così le concezioni di 35 anni prima: «In che consiste il significato dei cronotipi da noi esaminati? Prima di tutto, è evidente il loro significato d'intreccio. Essi sono i centri organizzativi dei principali eventi d'intreccio del romanzo. Nel cronotopo si allacciano e si sciogliono i nodi dell'intreccio. Si può dire esplicitamente che ad essi spetta il significato principale della formazione dell'intreccio» (Ivi, p. 397). E quando, nella pagina seguente, si considera il cronotopo la «materializzazione principale del tempo nello spazio», lo si fa sempre in funzione dell'intreccio, della sua *raffigurazione*.

cronotipi (strada, castello, salotto ecc.) che farebbe «dialogare» ottenendo, in base a questo, un certo «tipo» o genere romanzesco (Bachtin, come Marx, non si occupa della poesia, dove avrebbe avuto maggiori difficoltà a rinvenire la dominante temporale).

Si rimane, insomma, ad un livello nominalistico e non s'indaga lo stile (pure nel senso forte recentemente richiamato da Casadei<sup>47</sup>), magari «tornando a fidarsi dei propri sensi e affinandoli in modo sistematico», secondo un qualche «materialismo della percezione»<sup>48</sup>. Di fatto, anche la letteraria di Bachtin è una «ideologizzazione dello spazio», valevole come «despazializzazione» e – per quanto sia duro dirlo – prossima almeno in linea di principio a quella di Lenin, se non di Hitler e, sempre con tutte le differenze del caso, della cybercultura<sup>49</sup>. Naturalisticamente, d'altra parte, e contestando che il contesto appartenga solo alla storia, tutti noi condividiamo qualcosa, per giunta di fondamentale, anche con chi ci risulta più mostruoso: dal DNA in su.

Siamo partiti da Bachtin per indicare subito che, com'è stato denunciato per la storiografia, anche in letteratura la “svolta spaziale” «n'est pas dépourvue d'ambiguïté: en effet, il semble évident que l'approche culturaliste dont elle dérive principalement l'orienté quasi exclusivement vers des aspects symboliques et en compromet, dès le départ, de nombreux présupposés prometteurs»<sup>50</sup>.

Rivelativi, a tal proposito, gli atti del convegno perugino del 2015 *Geografie della modernità letteraria*. Nelle loro 1300 pagine si tratta dello spazio in letteratura dal punto di vista storico, tematico, antropologico, definitorio, editoriale, didattico, localistico-regionale, ambientalistico, femminista; ma non artistico-letterario. Non dall'interno, cioè, della *scrittura dello spazio* – intesa, a sua volta, non filologicamente ma come attività (e relativa ricognizione di possibilità) del *logos* rispetto a questa tecnica<sup>51</sup>.

Disarmante vedere ricondotto lo *spatial turn* – in una giravolta dello “spirito dell'astrazione” su se stesso – a meccanico «innesto fra sapere geografico e sapere critico-letterario»<sup>52</sup>. S'insiste – senza recepire, nel citarla, la lezione di Farinelli – sulla cartografia, manifestando interesse per «lo spazio geografico – ovvero la costruzione geografica dello spazio – come medium di rappresentazione della storia letteraria, dell'accadere della letteratura nella storia»<sup>53</sup>. L'ammette in maniera candida – evidentemente non contemplando il concetto kantiano d'eteronomia – lo stesso autore del contributo che criticiamo, allorché dichiara: «non interessano i luoghi in sé»; questi sono soltanto «medium», «dispositivi della rappresentazione». Il fine della geocritica di Fiorentino rimangono «atlanti della letteratura costruiti ipertestualmente» tipo quello da lui stesso curato<sup>54</sup>.

---

<sup>47</sup> Cfr. A. Casadei, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, il Saggiatore, Milano 2018.

<sup>48</sup> K. Schlögel, *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica* [2003], trad. L. Scarpa, R. Gado Wiener, Mondadori, Milano 2009, pp. 6, 85. Occuparci di spazio ci consente anche, così, di non ridurre il materialismo alla triviale convinzione secondo cui ogni azione sarebbe motivata da bisogni materiali.

<sup>49</sup> Cfr. *ivi*, pp. 24-30. L'astrattezza di Bachtin in quanto ignoranza della materialità spaziale può essere confermata anche dal suo interesse per i temi religiosi e dal suo legame intellettuale con Chagall.

<sup>50</sup> A. Torre, *Un «tournant spatial» en histoire? Paysages, regards, ressources*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 2008/5 (63 année), p. 1127. Cfr. anche Id. *Luoghi. La produzione di località in età moderna e contemporanea*, Donzelli, Roma 2011.

<sup>51</sup> Manca, non a caso, fra i tanti autori schedati, qualsiasi riferimento a Federigo Tozzi che, come ho cercato di mostrare altrove, concepisce i luoghi ecofenomenologicamente e sperimenta una scrittura materialistica. Cfr. T. Franci, *Federigo il Grande. Nuove categorie per la poetica di Tozzi*, Manni, Lecce 2011.

<sup>52</sup> F. Fiorentino, *Sullo spatial turn negli studi letterari*, in S. Sgavichia, M. Tortora (a cura di), *Geografie della modernità letteraria. Atti del XVII Convegno Internazionale della MOD. 10-13 giugno 2015*, 2 voll., ETS, Pisa 2017, I, p. 37.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>54</sup> Cfr. F. Fiorentino, C. Solivetti, *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, Quodlibet, Macerata 2013. Peggio ancora – nel senso di totalmente inutile per qualsivoglia riflessione sullo spazio o tentativo di suo trattamento critico-letterario che vada oltre l'astratta tassonomia di mappe e grafici, di nomi di strade e città – è S. Luzzatto, G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, 3 voll., Einaudi, Torino 2010-12. Vi si mena vanto dello squadernamento di diagrammi a striscia, diagrammi a torta, istogrammi, pallogrammi; si segue metodologicamente l'*Atlante* di Moretti uscito un decennio prima – cfr. sotto – succubi indefessi del suo stesso metodo quantitativo-scientifico.

Tanto giusto quanto insufficiente, allora – troppo umano o logocentrico, cioè – scrivere che «la prospettiva spaziale è quella che permette di disinnescare la pratica selettiva e egemonica da sempre implicata dall’ottica temporale che ha dominato nella cultura moderna occidentale (almeno da Hegel in poi). Lo spazio è la prospettiva che invita a pensare l’insieme di ciò che è stato considerato separatamente e gerarchicamente, ma anche ad assorbire la contingenza delle sue costellazioni. Insomma, lo spazio è riscoperto perché reca con sé questa premessa di far rinascere la totalità nel segno e nell’epoca del globale. È una questione altamente politica»<sup>55</sup>. Primo, non si tratta di una “riscoperta” ma – vedi la ricostruzione storica di Farinelli – di scoperta *ex novo*; inoltre, manca in Fiorentino ogni dimensione ecofenomenologica<sup>56</sup>.

Posizioni del genere derivano probabilmente da esempi come quello di Edward Said, che si colloca al di qua d’ogni considerazione critico-letteraria dello spazio in quanto tale e richiama la geografia solo strumentalmente al fine d’avanzare anche tramite di essa una relativizzazione (o democraticizzazione) neo-gramsciana – di contro al vecchio modello esclusivamente verticale e «temporale» di Lukács – dell’egemonia culturale eurocentrica a vantaggio, nel suo caso, dei paesi di lingua araba e in generale di un allargamento più o meno habermasiano del conflitto delle interpretazioni: con revisione del canone non solo letterario ma artistico ed espressivo *tout court*<sup>57</sup>. Purtroppo, questo tipo di mossa non è in grado di rilevare come sia stata proprio la trascuratezza o ignoranza della materialità spaziale tra i fattori dell’eurocentrismo e della ristrettezza d’orizzonti giustamente criticata. Ignoranza e insensibilità senza rimuovere le quali non faremo altro che ricadere in quell’inane relativismo che in Italia si chiamò al tempo del postmoderno *pensiero debole*.

Abbiamo preso le mosse, per un primo sondaggio, dagli atti di un recente convegno. Passiamo ora a quello ch’è senz’altro, in Italia, il punto di riferimento dello *spatial turn*, anche se non si avvale di quest’espressione ed opera da una vita negli USA: Franco Moretti, la cui influenza è stata determinante anche per quanto abbiamo fin qui criticato.

Nell’*Atlante del romanzo europeo* si assiste ad una sorta di matematizzazione di Bachtin; con un riduzionismo para-positivista che lascia sconcertati: narrativamente sarebbe fondamentale rendersi conto del fatto che «quel che succede dipende da dove succede» ma «la geografia letteraria è tutta qui: si sceglie un aspetto del testo [...], si cercano i dati, li si mette nero su bianco – e poi li si guarda»<sup>58</sup>. La geografia di Moretti – con localizzazioni che ricordano, al solito, le formalistiche *funzioni* di Propp – non è meno astratta, meno simbolica, meno disinteressata alle materie nello (e dello) spazio di quanto lo fosse quella, risalente a mezzo secolo prima, del celebratissimo Carlo Dionisotti, suo maestro putativo (non foss’altro per l’alta attività d’italianista in prestigiose

<sup>55</sup> Fiorentino, *Sullo spatial turn negli studi letterari*, cit. p. 45.

<sup>56</sup> Ritengo la “dimensione ecofenomenologica” fondamentale; intendendo con essa qualcosa d’approssimabile a quanto segue: «Il romanzo si è spesso elevato al percetto: non la percezione della landa, ma la landa come percetto in Hardy; i percetti oceanici di Melville; i percetti urbani i quelli dello specchio di Virginia Woolf. Il paesaggio vede. In generale, quale grande scrittore non ha saputo creare questi esseri di sensazione che conservano in sé l’ora di una giornata, il grado di calore di un momento (le colline di Faulkner, la steppa di Tolstoj o quella di Čechov)? Il percetto è il paesaggio di prima dell’uomo, in assenza d’uomo [...] I personaggi possono esistere e l’autore può crearli solo perché non percepiscono, ma sono passati nel paesaggio e fanno parte del composto di sensazioni [...] Non si è nel mondo, si diviene con il mondo, si diviene contemplandolo. Tutto è visione, divenire. Si diviene universo [...] Ogni volta è necessario lo stile [...] per elevarsi dalle percezioni vissute al percetto» (Deleuze, Guattari, *Che cos’è la filosofia?*, cit., pp. 167-69).

<sup>57</sup> «Il mondo» sarebbe «cambiato così drasticamente da consentirci oggi, forse per la prima volta nella storia, una nuova coscienza geografica, decentrata e/o multicentrica, restituendoci la consapevolezza di un mondo non più confinato nei compartimenti stagni dell’arte, della cultura e della storia, ma mischiato, confuso, vario, complicato dalla nuova e complessa mobilità delle migrazioni, da nuovi stati indipendenti, da nuove culture emergenti»; il «concetto di letteratura», a sua volta, è «sconfinato tanto al di là dei testi e verso la categoria generale di cultura, da includere al proprio interno i mass-media, il giornalismo, il cinema, i video, la musica rock e folk» (E. W. Said, *Storia, letteratura e geografia* [1995], in Id. *Nel segno dell’esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, trad. M. Guareschi, F. Rahola, Feltrinelli, Milano 2008, p. 523).

<sup>58</sup> F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, Einaudi, Torino 1997, pp. 74, 16.

università anglosassoni). Benché l'astrazionismo di Dionisotti fosse opposto a quello di Moretti: qualitativo e non quantitativo, procedente per lettere e non per numeri, per ideali etico-politici – che idealità e astrazioni comunque rimangono – e non scientifici<sup>59</sup>.

Nella *Letteratura vista da lontano* (Einaudi, 2005), forte di un saggio del genetista Alberto Piazza, Moretti lasciando lo spazio e dedicandosi agli “alberi”, conferma il suo scientismo; che non è materialismo ma formalismo delle quantità e delle geometrie. Gli “alberi” di cui si occupa sono, infatti, quelli grafico-diagrammatici; in uno strutturalismo extratestuale o sociologico – tra «riduzione» e «astrazione», termini propri di un autore che vanta lo statuto di mera “utilità” della propria opera – capace di parlare di letteratura quanto, e sia detto senza ironia, un genetista di uomini.

Fraintendiamo clamorosamente Moretti? Stando agli addetti ai lavori geografici, parrebbe di no<sup>60</sup>. Ce lo conferma Flavio Sorrentino – il curatore della succitata raccolta dedicata allo *spatial turn*, che include un intervento di Moretti, su cui si basa – il quale nell'*Introduzione*, anzi nella prima pagina, si riferisce subito al GIS, *geographic information system*: come se scopo della letteratura e della sua critica fosse quello di «interrelare insiemi di posizioni geografiche con reti di dati culturali». Nessun «ramo di Como», piuttosto una battaglia navale!

Bertrand Westphal, l'altro autore di riferimento della raccolta, sostiene – con un'astrazione, anche se di segno opposto, non diversa dal GIS e ispirata alle estenuanti e irrisolte, sospese non si sa dove e pretenziose di poeticità, fenomenologie o *rêverie* para-razionalistiche di Bachelard<sup>61</sup> – che «gli spazi umani esistono soltanto all'interno di quella che possiamo chiamare una “geo-poetica”, ossia un'esperienza discorsiva che si fa creatrice di mondi»<sup>62</sup>. Frase apparentemente innocua. Ma v'è tutta la (s)ragione cartografica criticata da Farinelli. Lo spazio è *a priori* ridotto all'umano: non si parla, infatti, di spazio ma di “spazio umano”; dopodiché, con una palese petizione di principio, si sostiene che solamente il discorso, la parola, il simbolo, possa avere corso in questo tipo di spazio. Risiamo al mantra ermeneutico del linguaggio unica realtà comprensibile o umanamente vissuta. Eppure, per riprendere la genetica cara a Moretti, il nostro DNA è condiviso con quello di tutte le altre specie viventi: per il 98% con gli scimpanzé, per il 90% con i coralli, per il 60% con le banane... Questo per dire che cosa? Che l'uomo è in gran parte non umano e che la nostra differenza specifica e poi individuale non deve illusoriamente e dannosamente chiudersi in sé. Interessante (e vitale) non è per l'umanità dell'uomo rispecchiarsi in sé medesima ma conoscere il mondo o la realtà esteriore e differente. Se pure non fosse possibile – tantomeno in letteratura – “uscire dall'alfabeto”, proficuo, per l'alfabeto stesso, non è ribadire la propria serialità scomponendola e ricomponendola ma – a differenza della scrittura-*différance* di Derrida – dislocarla nel mondo, riconoscerla parte di una dimensione *extra* e irriducibile. Altrimenti ricadiamo nella sostituzione del mondo con la mappa. E l'inquinamento e l'estinzione che ci caratterizzano – il 42% delle specie viventi solo negli ultimi 500 anni! – si originano culturalmente da qui.

La ricognizione che segue non vuole essere un *cahier de doléances* – resta positivo, in una tradizione senza *logos* dell'*oikos* né sensibilità spaziale, che si inizi a mutare atteggiamento – purtroppo, però, i (relativamente) giovani critici che hanno provato a farsi carico dello spazio, a pensare quest'impensato, non paiono essere andati oltre le astrazioni o autoreferenzialità

<sup>59</sup> Cfr. C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967.

<sup>60</sup> Cfr. C. Cerreti, *In margine a un libro di Franco Moretti. Lo spazio geografico e la letteratura*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», 1, Roma 1998, pp. 141-148.

<sup>61</sup> Cfr. G. Bachelard, *La poetica dello spazio* [1957], trad. E. Catalano, Dedalo, Bari 2006. Uno spiccinio di nomi; un *monstrum* d'astrazione e autoindulgenza simbolica quanto le *Metamorfosi* d'Ovidio. Ogni tanto qualche affermazione lapidaria che in un contesto del genere finisce per perdere qualsivoglia senso e giustificazione. Un vaniloquio respingente, nella sua ostentata tranquillità senile.

<sup>62</sup> Westphal, *Geocritica*, cit., p. 121.

cartografiche, tematiche, filologiche; ricadendo così in quel passato che avrebbero dovuto più decisamente tradurre in futuro<sup>63</sup>.

Giulio Iacoli polemizza con la «narratologia di derivazione strutturalista intesa a occultare lo spessore del referente»<sup>64</sup>; ma non si capisce come possa farlo dichiarandosi allievo di Moretti. E infatti non lo fa, dedicandosi piuttosto – tra assiomatiche e *mapping* – al cinema: concettualmente tutt'uno, come ridiremo, con la ragione cartografica della mappa.

Mappa a cui fin dal titolo si consacra il contributo di Giancarlo Alfano<sup>65</sup>, rivolto ad autori – Pynchon, Manganelli, Beckett – dallo stile antimaterialista e antirealista: esempi, in ogni caso, di logocentrismo, per quanto opposto a quello fondazionalistico denunciato da Derrida (che in maniera francamente assurda, quanto il «materialismo dell'incorporeo» che vi annetteva, considerava la storia dell'Occidente essersi basata su una sorta di “rimozione della scrittura”<sup>66</sup>) e all'interno del quale inserire Derrida stesso; un logocentrismo inteso come autoreferenzialità scrittoria e ben rappresentato, nel 1948, dalle *Mani che (si) disegnano* di Escher<sup>67</sup>.

Alberto Comparini<sup>68</sup>, infine, propone una mera «geografia letteraria dell'esistenzialismo» italiano – dal maestro filosofo Antonio Banfi agli allievi poeti Antonia Pozzi e Vittorio Sereni – interessata al ruolo extra-testuale, storico, sociale della geografia e dello spazio ma non all'apporto che i testi di questo o quell'autore possano aver dato allo studio di questa dimensione fondamentale e fondamentalmente trascurata.

Dopo questo trio di critici alle prese nella maniera sbagliata con la cosa giusta – il che abbiamo già riconosciuto essere comunque un progresso – ne citiamo un quarto, appartenente alla medesima generazione dei nati negli anni Sessanta ed oggi nel pieno della maturità intellettuale.

Matteo Meschiari spicca per un'attività interdisciplinare, espressione di un pensiero che tende alla complessità (nel senso delle teorie della complessità o anche di Gadda che nella *Meditazione milanese* parlava di «coscienza della complessità») e lo fa cercando sistematicamente di confrontarsi con lo spazio. Antropologo, geografo, critico letterario e scrittore in proprio, Meschiari si presenta con assunti più che condivisibili: «quello che manca sono i poeti della terra»; «prima di cercare le cause esterne della distruzione, dobbiamo cercare quelle annidate dentro di noi. E la più grave di tutte è il nostro abbandono della terra»; «un'arte che non osserva la terra è responsabile di una doppia morte, quella del mondo e della propria»; «il dettaglio infimo è tutta la teoria di cui ho bisogno»; «in scienza e in poesia si è parlato molto dell'albero, ma si è parlato poco *attraverso* di

---

<sup>63</sup> Riconducibile a queste anche G. M. Anselmi, G. Ruoizzi (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Mondadori, Milano 2003 che riprende, sempre a Bologna, la poderosa attività filologico-erudita – ma, per quanto ci riguarda, *solo* filologico-erudita – di P. Camporesi il quale, all'interno di quella che potremmo definire una enciclopedia dell'impensato (perlopiù materiale: anche se Camporesi non lo ripensa materialisticamente), pubblicò nel 1992 presso Garzanti, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*. Due altri grandi filologi si sono occupati di spazi e luoghi e oggetti, all'interno delle loro rispettive ricerche tematiche, accomunate fra l'altro da una sorta di neodecadentismo. Ma lo hanno fatto senza il benché minimo interesse ecologico. Cfr. M. Praz, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti del gusto nella decorazione interna attraverso i secoli*, Longanesi, Milano 1964, F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993. Si segnalano, infine, i volumi della collana “Trinidad. Paradigmi dell'immaginario tra letteratura e geografia” di Mimesis; usciti con cadenza annuale a partire dal 2012 e dedicati a isole, fiumi, mari, selve, deserti, laghi, monti; insomma, allo spazio trattato però in maniera non diversa da quanto già rilevato in quella che abbiamo definitivamente critica (ma sarebbe forse meglio dire catalogazione) tematica.

<sup>64</sup> G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008, p. 17.

<sup>65</sup> G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Liguori, Napoli 2010.

<sup>66</sup> Cfr. M. Ferraris, *La scrittura e la differenza. Una recensione inattuale*, in P. D'Alessandro, A. Potestio, *Su Jacques Derrida. Scrittura filosofica e pratica della decostruzione*, LED, Milano 2008, pp. 59-72.

<sup>67</sup> «La scrittura classicistica è dunque esplosa e tutta la Letteratura, da Flaubert a oggi, è diventata una problematica del linguaggio» (R. Barthes, *Il grado zero della scrittura* [1953], trad. G. Bartolucci *et al.*, Einaudi, Torino 1982, p. 4).

<sup>68</sup> A. Comparini, *Geocritica e poesia dell'esistenza*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

esso»; «togliere casualità alla camminata è fare arte»; «camminare è fare pensiero con il corpo»<sup>69</sup>. Purtroppo, quando applica simili principi, Meschiari ricade in una qualche grave forma d'astrazionismo e proiezionismo antropomorfo.

Esordì come critico con una monografia su Dino Campana<sup>70</sup>; autore interessato ad andarsene «per le strade» – e dunque nello spazio – esclusivamente perché «misteriose», leggiamo (con, fin dal titolo, conformismo da *flâneur*) in *La petite promenade du poète*. Distendersi sull'erba per isolarsi dal consorzio civile e ricercare uno spazio naturale non simbolico, vale nel misticheggiante Campana solo da abiezione e non certo da studio.

È poi passato, Meschiari, tra cartografie e topografie, nientemeno che all'archeologia pleistocenica; sostenendo – vittima forse del mito del buon selvaggio, quasi che il *logos* dell'*oikos* sia qualcosa di naturale<sup>71</sup> – una teoria della mente paesaggistica: «è il modello ecologico che, iperinclusivo, ipercomplesso e onnipresente nella vita dei primi gruppi umani, ha costituito il *prius* storico e logico della cultura [...] Più che un modello linguistico-cognitivo, socio-cognitivo o organico-cognitivo, è il modello eco-cognitivo che, diventato molto presto un *sistema simbolico totale*, ha dominato la storia di *Homo sapiens*»<sup>72</sup>. Anche senza avere la minima competenza in materia, una simile caratterizzazione pare non reggersi in piedi, per motivi sia esterni che interni. Se le cose stessero così, come si sarebbe giunti all'Antropocene, ovvero alla riduzione del mondo all'uomo, alla (auto)distruttività umana? Se la nostra natura è ecologica, come possiamo vivere innaturalmente da 10.000 anni, dall'invenzione cioè dell'agricoltura? E come possiamo da tre secoli aver dato sempre più, con la rivoluzione industriale, la stura al consumismo? Per non parlare delle religioni... Ma ammettiamo che tutti questi controesempi non siano cogenti. La prova della mente ecologica dell'uomo coinciderebbe, secondo Meschiari, nella produzione di un «sistema simbolico totale»! Se hanno un senso le parole, «sistema simbolico totale» vuol dire che al di fuori di tale sistema non ci sono né ulteriori simboli né altro di non simbolico. In effetti, è vero che dal consumismo al nazismo passando per le religioni – senza dimenticare i sistemi alfabetico e numerico – l'uomo ha sempre mirato ad una totalità del genere; ma come considerarla ecologica? Dove starebbe il *logos* dell'*oikos*, in questo? Abbiamo, tutt'al più, uno *logos* smarrito senza *oikos*... Abbiamo quello che tuttora siamo.

Prefacendone l'ultimo saggio di “geoantropologia del testo”, Andrea Cortellessa c'informa che la citazione preferita di Meschiari è l'imperativo italoalviniano di «trasformare il paesaggio in ragionamento»<sup>73</sup>. Ma un simile intento non rientra appieno nella ragione cartografica e quindi nella riduzione dello spazio a mappa o della materia a segno? Ad atlanti, cartografie, mappe si richiamano, in effetti, la geocritica e gli esempi di geografia letteraria di Meschiari. Vino nuovo in otri vecchi, dunque<sup>74</sup>.

---

<sup>69</sup> M. Meschiari, *Geoanarchia. Appunti di resistenza ecologica*, Armillaria, Roma 2017, pp. 39, 54, 55, 89, 109, 119, 123.

<sup>70</sup> Id., *Dino Campana. Formazione del paesaggio*, Liguori, Napoli 2008.

<sup>71</sup> Madornale errore, quest'ultimo, che si ritrova anche nell'opera, dunque molto meno anticonformistica di quel che sembra – e infatti favorita dal successo – del pensatore ecologico oggi di punta: Timothy Morton. Cfr. Id. *Noi, esseri ecologici*, trad. G. Carlotti, Laterza, Roma-Bari 2018.

<sup>72</sup> M. Meschiari, *Terra sapiens. Antropologie del paesaggio*, Sellerio, Palermo 2010, p. 79.

<sup>73</sup> Cortellessa, *Prefazione* a M. Meschiari, *Nelle terre esterne*, cit. p. 11.

<sup>74</sup> Non a caso, nella sua ultima produzione in versi Meschiari si è dedicato al genere epico: considerabile per definizione antimaterialistico o astrante, in quanto ha a che fare con l'eroismo, la leggenda, la trasfigurazione di gesta e con ipostatizzazioni assortite; in nome sempre di qualche idealità, sia pure apocalittica come in *Finisterre*, il poema di Meschiari pubblicato da Laura Pugno su [leparoleleucose.it](http://leparoleleucose.it) il 21.7.2019. Indicativo, a tal proposito, che il marxismo porti Lukács a difendere l'*epos* identificandolo con la poesia: «la descrizione è un surrogato letterario destinato a colmare la mancanza del significato epico», scrive in *Narrare o descrivere* [1938], in Id. *Arte e Società I*, Editori Riuniti, Roma 1972, p. 243; mentre Bachtin rimetteva la «distanza epica assoluta» solo a fattori temporali (cfr. Id. *Epos e romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, cit. p. 455).

## Prosa

La mancanza di considerazione – anche in letteratura: e ci si riferisce all'intrinsichezza dello stile più che all'estrinsichezza del tema – verso lo spazio, è forse stata per millenni riprova della mancanza di considerazione verso la materia o verso il mondo in tutti i suoi aspetti e differenze. La presa in considerazione dello spazio tramite quel corrispettivo romanzesco della mappa che è la trama ed altri riduzionismi o astrazioni simboliche – a cominciare dall'idealizzazione della scrittura artistica come qualcosa di fine a se stesso – è un passo falso. Si prende in considerazione lo spazio, così, ma lo si fa con la logica tradizionale che a furia di smaterializzazione non ha preso in considerazione lo spazio se non invadendolo e distruggendolo; tra consumo di suolo, voli supersonici e notizie istantanee<sup>75</sup>.

Nel corso dei secoli, dall'Arcadia al neoclassicismo al romanticismo al decadentismo, fra pittoresco, sublime e patriottico, *locus amoenus* e *descriptio loci*, tra *via* e *iter*, con la “santità” come prima astrazione del luogo, e con tutte le eccezioni del caso – Manzoni, Tozzi ma anche D'Annunzio e vociani potrebbero essere a vario titolo evocati<sup>76</sup> – lo spazio materiale o nelle sue cause ed effetti, nella sua intelligenza e differenza, resta largamente non-pensato dalla letteratura italiana<sup>77</sup>. Pasolini, se si provò in tal senso – indottovi certo anche da una pubblicistica costituitasi in tema già da tempo<sup>78</sup> – lo fece non letterariamente ma con filmati (*Le mura di Sana'a* nel 1971, *La forma della città* nel 1974) che, per quanto struggenti, esemplari, educativi, generosi, restano film; ossia, per definizione, negazione di ciò che con sensibilità spaziale si vorrebbe affermare<sup>79</sup>. Il film non può non registrare di volta in volta la totalità di uno spaziotempo (o, il che è lo stesso – e tautologicamente – *non può non registrare*); ma la considerazione per lo spazio implica studio ovvero registrazione dell'impossibilità di registrare, segnalazione dell'in(de)finito e indugio in questo.

---

<sup>75</sup> Cfr. M. Vegetti, *L'invenzione del globo. Spazio, potere, comunicazione nell'epoca dell'aria*, Einaudi, Torino 2017. Ma quanto a giusto titolo si denuncia per la nostra epoca andrebbe esteso in buona parte anche alle precedenti, che ne sono la causa e non hanno avuto, nella considerazione dello spazio, nessuna età dell'oro: «Il paesaggio come tessera dell'ordine del discorso è stato toccato dalla generale sostituzione della realtà in simbolo che è uno dei caratteri del moderno. La dimensione estetica, la *cognitio sensitiva*, predisponendo la conoscenza a una semantica dell'azione [...] Il simbolo, invece, chiuso in se stesso, svuota l'esistente» (E. Giammattei, *Introduzione* a Ead., a cura di, *Paesaggi. Una storia contemporanea*, Treccani, Roma 2019, p. 67). «Dell'azione», una semantica materialista o rispettosa della materia e quindi dello spazio, non si è forse mai avuta.

<sup>76</sup> Più estrinseca, artisticamente parlando (basti pensare al titolo dell'opera cui stiamo per fare riferimento) e per quanto sacrosanta nei contenuti, la tirata dell'*explicit* della *Coscienza di Zeno*: «La vita attuale è inquinata alle radici. L'uomo s'è messo al posto degli alberi e delle bestie ed ha inquinata l'aria, ha impedito il libero spazio» e con esso, potremmo aggiungere, lo spazio della libertà. Svevo continua, profetando il nostro presente: «Ogni metro quadrato sarà occupato da un uomo. Chi ci guarirà dalla mancanza di aria e di spazio? Solamente al pensarci soffoco!».

<sup>77</sup> Cfr. S. Romagnoli, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, in *Storia d'Italia, Annali, V, Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Einaudi, Torino 1982, pp. 431-560. Lo “spazio” cui fa riferimento il titolo del saggio di Romagnoli pare essere “quello che non c'è”, che non viene espresso, il di fatto ignorato. Di questo s'occupa il saggio: di una storia al negativo. Purtroppo lo fa senza rendersene pienamente conto; mancando, da figlio della cultura di cui è figlio, di una *pars construens*. Così rimprovera a Soffici questa affermazione del 1915 che invece vale, esercitando finalmente un po' di giustizia con la sua riabilitazione della materia, non solo per i pittori «antichi» ma per gli scrittori e gli uomini in genere della nostra tradizione culturale: «Ma perché gli antichi pittori non hanno mai rappresentato questi campi verdeggianti di grano tenero, queste terre lavorate, le barche di concio fumanti, le strade bianche coi barocchi e i carri vermigli, le toppe gialle dei campi di rape fiorite, e questi alberi magri, senza foglie – loppi, susini, noci, fichi – e le case color di rosa, celestine, bianche, col tetto gialloverde di lichene? È un fatto che generalizzavano troppo e vedevano poco. Anche il divino Giotto. Anche il mio Paolo Uccello» (ivi, p. 536).

<sup>78</sup> Da ricordare a tal proposito Antonio Cederna, Cesare Brandi, Italia Nostra – fondata a Roma nel 1955 da, fra gli altri, Elena Croce e Giorgio Bassani, l'opera narrativa del quale (raccolta nel 1974 sotto il titolo complessivo *Il romanzo di Ferrara*) andrebbe riletta con il paradigma dello *spatial turn*.

<sup>79</sup> Più generosa l'interpretazione di G. Biondillo, *Pasolini, il corpo della città*, Unicopli, Milano 2001. Per quanto riguarda il cinema – tolto quel po' di snobismo all'inizio della sua storia – risulta difficile rivenirne una critica radicale su tutti i fronti: ontologico, estetico, etico (cfr. tra le poche eccezioni E. Morreale, a cura di, *Carmelo Bene contro il cinema*, Minimum Fax, Roma 2011). Anche in questo, sta non poca parte della perdurante crisi ecologica, che è anzitutto (*assio*)logica.

Il cinema – e la fotografia prima di esso – è sempre pornografico; produttore di iperrealità; che per definizione è abnormità. Da qui al simbolo, al digitale, all'astrazione, all'inquinamento – che del cinema sono cause ed effetti. La realtà comunque “aumentata” della registrazione cinematografica è una diminuzione cognitiva e sensitiva della naturale, mozzandone lo studio; così come Dio lo è dell'uomo o il miracolo della scienza<sup>80</sup>. Cercare di far fronte alla mancanza d'intelligenza e sensibilità spaziale con dei film è un po' come – cosa, purtroppo, successa – far fronte a Hitler con Stalin da una parte e con il consumismo, il mercato, la bomba atomica dall'altra. Doveroso fronteggiare Hitler, deleterio che siano soggetti e modalità simili a farlo<sup>81</sup>.

Anche a motivo di una tradizione del genere, la situazione non pare oggi troppo mutata. Mutata sarà l'*esigenza* di importanti cambiamenti in tal senso. Chi invece avverte già «l'emergere di una nuova concretezza spaziale nel romanzo contemporaneo»<sup>82</sup> – quello dopo «la fine del postmodernismo», come auspica Luperini dal 2005<sup>83</sup> – sembra non esigere nulla di diverso da una tradizione con cui condivide il *logos*; inserendosi magari all'interno dell'equivoco, di cui pure diremo, fra ambientalismo ed ecologia.

Ad ogni modo, prima del XX secolo – eppoi con propaggini in questo – almeno due grandi tradizioni letterarie si erano dedicate allo spazio, inteso come insieme e dialettica di luoghi. Quella dei *viaggi in Italia* – dall'estero (il *Grand Tour*) o dall'Italia stessa; e che se ha il suo acme nel Sette-Ottocento si origina nel Cinquecento con Montaigne – e quella del *milieu*: l'ambiente sociale, culturale ed economico, tipico della narrativa cosiddetta realistica ottocentesca (da Balzac a Zola a Verga passando per Dickens, Gogol', Tolstoj)<sup>84</sup>.

Tradizioni, entrambe, seppure apparentemente così distanti, ad alto tasso simbolico; ad elevato interesse per la dialettica fra i simboli – e i rapporti di forza tra gli uomini – e non per lo spazio in quanto tale. Lo spazio, il luogo, è ridotto nel *tour* a mezzo per lo scambio simbolico – veicolato magari da mode e tradizioni come le educativo-nobiliari (la *Bildung*)<sup>85</sup> o oggetto di studio come nell'etnologia di Ernesto De Martino – oppure ad uso strumentale: Montaigne venne in Italia

---

<sup>80</sup> Va da sé che qui ci si oppone a chi, con Deleuze o Stanley Cavell, consideri il cinema un altro modo di fare filosofia.

<sup>81</sup> Pur constatando come siano «gli stessi processi narrativi e d'intrattenimento della televisione commerciale che a loro volta si reificano e si trasformano in altrettante merci», Jameson accenna solo di sfuggita a «ciò che le riprese della telecamera fanno allo spazio» (*Postmodernismo*, cit., p. 280).

<sup>82</sup> M. Ganeri, *Dai nonluoghi alle iperperiferie: il romanzo postmoderno e oltre*, in Sgavicchia, Tortora (a cura di), *Geografie della modernità letteraria*, I, cit., p. 54.

<sup>83</sup> Cfr. R. Luperini, *La fine del postmodernismo*, Guida, Napoli 2005. Nello stesso anno Einaudi pubblicava di Stefano Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*. Sottotitolo incomprensibile – dedicandosi il libro alle scritture postmoderne di Stephen King, Don DeLillo, Michael Crichton, Salman Rushdie e ai temi postmoderni dell'industria culturale, del «sempreuguale della globalizzazione», della virtualità, del realismo magico; ribadendo, fin dalla quarta di copertina e senza poi problematizzare il dato, che «non c'è più alcuna convergenza tra un Sé e un luogo», che si ha un «rimodellarsi di intrecci in cui il tempo, autentico amuleto delle nuove narrazioni, sembra dichiarare una guerra totale contro lo spazio» (giusto per smentire le tesi sul postmoderno di Jameson), che il personaggio e l'uomo contemporaneo è «pronto a muoversi negli spazi senza pretendere di intrattenervi una relazione abitativa» – tranne a ritenerci ancora ampiamente all'interno di quella cultura su cui pure il postmoderno si è innestato o di cui ha costituito una movenza.

<sup>84</sup> Il termine, com'è noto, risale al 1864 e all'introduzione della *Histoire de la littérature anglaise* del teorico se non inventore del naturalismo, il positivista Hippolyte Taine, che definisce il *milieu* negativamente «la pression du dehors».

<sup>85</sup> Il massimo storico della letteratura di viaggio in Italia, Attilio Brilli (cfr. Id. *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, il Mulino, Bologna 2008), è interessato al viaggio (e dunque alla considerazione dello spazio) come arte, esplorazione, conquista, avventura. Dove finiscono le mappe – così recita una sua monografia del 2012 sull'espansione europea – non inizia, per Brilli come per i personaggi storici di cui si occupa, la considerazione verso una materia non riducibile o da non ridurre alla simbolizzazione. H.-G. Gadamer, inoltre, in *Bildung e umanesimo* (a cura di G. Sola, Il melangolo, Genova 2012), che qui citiamo negativamente, conferma con l'associare la prima al secondo l'antropocentrismo della prima.

per curarsi i calcoli alle vie urinarie<sup>86</sup>. Il *milieu*, a sua volta, serve perlopiù (eccezioni ci sono sempre: Zola andrebbe riletto in tal senso) per contestualizzare la *comédie humaine*. Con questo, non si vuol dire che da Goethe ai viaggi in Italia (o resoconti) degli italiani stessi – Cattaneo (1844), Stoppani (1876), Alvaro (1933), Gadda (1939), Piovene (1957), Ceronetti (1984) – non si siano fatti progressi nella considerazione dello spazio<sup>87</sup>. È che non se ne sono fatti *abbastanza* per spazializzare, diciamo così, organicamente o sistematicamente il testo letterario e la grammatica. Siamo rimasti a Joyce, che faceva dichiarare al suo *alter ego* giovanile: «la mia propria mente è per me più interessante dell'intero paese»<sup>88</sup>.

Oltre ai richiamati, solo un altro tentativo sembra sia stato fatto, con serietà, nella letteratura europea, per cercare di farsi carico in qualche modo degli spazi. Lo condusse il *Nouveau roman*; in particolare, quel suo erede che fu Georges Perec. Da *Espèces d'espaces* del 1974 al *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* dell'anno successivo, fino alla sua opera maggiore del 1978, che però – con la sua numerologia, la sua scacchiera (o tavoliere e quindi mappa), i suoi puzzle *umani, troppo umani* – decreta definitivamente il fallimento del tentativo. In base a quali criteri? A quelli, per esempio, cui ci siamo già rifatti di Farinelli. Perec, al massimo, mappa, cartografa; non fornisce altre maniere – meno astratte, antropocentriche, logocentriche – di trattazione letteraria del luogo. Esistono queste altre maniere? Sono percorribili? Che vantaggi artistici e culturali potrebbero dare? «Sarebbe già abbastanza se si fosse riusciti a portare l'abitare e il costruire nell'ambito di ciò che è problematico, *degnò di interrogazione*, e che quindi essi restassero qualcosa *degnò di essere pensato*»<sup>89</sup>.

Nell'epoca in cui si sta prendendo atto della – del resto già avvenuta – sesta estinzione di massa e delle conseguenze, anzitutto per l'uomo stesso, dell'Antropocene, anche un mercato editoriale, che come tutti noi è concausa di quanto sta avvenendo ed è avvenuto all'ambiente, un mercato sempre più, con internet, senza ragion d'essere, ha cercato di ricollocarsi pure per quanto riguarda la considerazione dello spazio.

---

<sup>86</sup> Esemplificativo in questo senso è anche solo il titolo (chilometrico) della guida del veneziano Bartolomeo Fontana, risalente al 1550, interessata solo alle cose – città, chiese, castelli, manifatture, fabbriche, opifici – in quanto *notabili* e non in quanto *cose*. La strada, la via, l'itinerario, il cammino, i nomi – interessano. La mappa, il GIS. Un po' come, nel nostro mondo digitale, il passaggio il più possibile immediato da un link ad un altro. Nessuna analisi o giudizio di un luogo in quanto tale; di uno spazio in quanto tale: *Itinerario o vero viaggio da Venetia a Roma con tutte le città, terre e castella per strade più habitate, con breve ditione delle sette chiese principali di Roma, et altre divotioni notabili; seguendo poi per ordine di Roma fino a Santo Iacobono in Galitia, Finibus terre, la Barca il Padrone, e Santo Salvatore, per più d'una via che far si può, con il nome pure della paesi, delle cittadi e terre, così maritime come fra terra. Reliquie, et chiese principali che per camino si trovano, montagne, heremi, fiumi, et Mari famosi che veder conviensi* (cit. in Camporesi, *Le belle contrade*, cit. p. 180). Nei medesimi anni – a detta dello stesso Camporesi, p. 85 – «le Alpi Apuane erano pregiate non tanto per la loro bellezza ma per il profitto che dalle cave di marmo si poteva ottenere». Al filologo sfugge l'essenziale: anche l'estetico, rispetto al fenomenologico, è criterio, direbbe Kant, eteronomo. Considerare un paese, una contrada, una cosa in quanto *bella*, non è considerarla in se stessa. Alienazione già propria del Trecento, se Dino Compagni testimonia che Firenze era visitata strumentalmente, utilitaristicamente, edonisticamente «per la bontà de' mestieri e arti, e per la bellezza e ornamento della città» (ivi, p. 91). Ieri come oggi, non è la città, lo spazio, il luogo, non è Firenze che conta; ma «mestieri», «arti», «bellezza», «ornamento», o in una parola Gucci. Non la materia – e le sue cause e i suoi effetti: tra cui l'inquinamento – ma il simbolo conta; lo *status* è *symbol*. La nostra mente è insomma ancora in gran parte preda della *magia* (o irresponsabilità materiale); pascendosi e andando in cerca di arbitrarie corrispondenze simboliche.

<sup>87</sup> L'antiquario, l'esotico, il folklorico, il mitico, il rovinismo, il letterario, l'arcadico, il pittoresco dei viaggi in Italia accumulati da nordeuropei e statunitensi, stanno a qualsiasi riflessione sullo spazio come l'ideologia all'idea. Stesso dicasi per le connesse vedute (anche pittoriche), per i belvedere, per i panorami. Tutte anticipazioni, queste, del fotocinematografico.

<sup>88</sup> J. Joyce, *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane* [1917], trad. B. Oddera, Milano, Mondadori 1997, p. 162. Un Tozzi, rispetto allo *spatial turn* e quanto ne consegue, era alla sua epoca molto più avanti di Joyce. Cfr. Franci, *Federigo il grande*, cit.

<sup>89</sup> Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in Id. *Saggi e discorsi*, cit. p. 107. Per la stessa alienazione culturale, «gli oggetti non hanno come destinazione l'essere posseduti e praticati, ma soltanto l'essere prodotti e acquistati» (J. Baudrillard, *Il sistema della oggetti* [1968], trad. S. Esposito, Bompiani, Milano 1972, p. 207).

Nel 2004 Laterza varò la collana “Contromano”; centinaia di titoli «a metà tra saggistica e fiction» che seguono un «filone geografico» per fornire, con un’estetica spesso ironico-pulp (e quindi postmoderna o inadatta per l’operazione), ad una mente ed umanità globale elementi di quel «multistrato conoscitivo»<sup>90</sup> di cui abbisogna e che, a partire dall’educazione allo spazio circostante, la tradizione culturale non fornisce. Anche se quelle di “Contromano” sono per la maggior parte autobiografie e/o guide turistiche più o meno camuffate, e anche se sono scritte *postmoderna-mente*, dello spazio s’occupano per statuto. Hanno partecipato alla collana, con appositi testi – difformi, soprattutto contenutisticamente, il che è sintomatico, dalla loro produzione – gli scrittori italiani più noti; altri sono divenuti noti grazie a “Contromano”: tra questi, Franco Arminio.

Poeta e bozzettista irpino, si autodefinisce *paesologo*. Beneficiando della rinnovata attenzione – tipicamente da *falsa* o *cattiva coscienza* ma anche oggettivamente motivata dalla mancanza metropolitana di spazio e respiro – a luoghi periferici e inabitati, nel suo caso il materano, Arminio ha dato vita al Festival della paesologia, *La Luna e i Calanchi*, che si tiene ad Aliano, un tempo il paese da confino di *Cristo si è fermato a Eboli*.

*Vento forte tra Lacedonia e Candela. Esercizi di paesologia* (Laterza, 2008), sorta di *Veglie di Neri 2.0*, rimane il suo testo di riferimento. Il modo in cui Arminio tratta lo spazio è esplicitato, appunto, dell’*explicit* di questo testo: «La paesologia non si occupa di *chi* parte ma di *chi* resta. È la disciplina che segue *chi* non avanza a vele spiegate, ma *chi* inciampa, *chi* sente la vita che si guasta giorno per giorno, paese per paese» (corsivo non d’autore).

Nel suo tono querulo e sentimentalistico – più o meno inebetito da un sottofondo nichilistico o semplicemente depresso – Arminio, come si vede, non è interessato allo spazio e alle cose. Nessun *che* ma soltanto *chi*. Quando studia uno spazio, lo studia in quanto *paese* (neanche – problematicamente – *paesaggio*) ossia in quanto antropizzato. Abbiamo storie di paese su quella linea che, se si occupa dello spazio, lo fa troppo umanamente, per ripetere il nostro Nietzsche (di cui s’attende un’interpretazione eco-materialista che ne valorizzi l’attenzione, pure biografica, per i luoghi, lo spazio, il camminare, l’aria aperta)<sup>91</sup>.

Questa linea è propria anche del mentore di Arminio, Gianni Celati; di cui di solito si citano, per una qualche considerazione dello spazio, i feltrinelliani *Narratori delle pianure* (1985), *Verso la foce* (1989), *Cinema naturale* (2001). Ma Celati – lo si nota fin dai titoli – non ci si occupa dello spazio *iuxta propria principia*, al netto del fatto che «anche l’immaginazione fa parte del paesaggio»<sup>92</sup>. Nemmeno ci si prova; lo spazio perlopiù non gl’interessa: un po’ come la Sicilia fu importante per Vittorini anzitutto per la «conversazione».

Delle *pianure* guarda alla narratività (quella delle *personae* che le abitano, rievocate con una finta *naïveté* di calviniana memoria e quindi non senza tare fiabesche); per quanto pertiene alla *foce* – con un ritmo, nelle carrellate di personaggi appena abbozzati, che ricorda i coevi Busi e Tondelli, nessuno dei quali (smentiamo così ancora le tesi di Jameson) ha dimostrato sensibilità particolare per i luoghi – si concentra sul *viaggio* verso di essa. Benché questi «racconti d’osservazione» lungo il Po negli anni di Černobyl’ possano costituire un’importante eccezione, grazie ad una

---

<sup>90</sup> Le citazioni sono tratte da un’intervista rilasciata dalla direttrice della collana ad [affariitaliani.it](http://affariitaliani.it) il 16 luglio 2009.

<sup>91</sup> Un maggiore sforzo anti-anthropocentrico da parte di Arminio si può rilevare – forse anche in virtù di un qualche nascente interesse in Italia per la botanica – nella recente raccolta *Cedi la strada agli alberi. Poesie d’amore e di terra* (Chiarelettere, Milano 2017). Ma come palesa il titolo, l’amore non può non fagocitare la terra – e la mancanza di un’adeguata messa in discussione del concetto stesso d’amore (magari tramite quanto si legge a p. 95 di *Verso la foce* di Celati, che stiamo per trattare: «Nelle metropoli [ed è paradossale che Arminio si occupi del loro opposto...] tutti si aggrappano gli uni agli altri in amori soffocanti, per non sentirsi persi in quell’ordine vuoto che si ripete senza motivo»), è ostativa al concentrarsi sulla terra *iuxta propria principia*; o comunque lo è per scandagliare i limiti delle umane possibilità in questo senso. La logica di Arminio continua ad essere quella tradizionale – che definisco *digitale*, in un senso non troppo distante da quello che Farinelli attribuisce a mappa e cartografia – del «prodigio», della «preghiera», dell’«immortalità»; fondamentalmente, per Arminio «la questione non è economica, ma teologica».

<sup>92</sup> G. Celati, *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 103.

poetica intenta a dimostrare che «un'intensa osservazione del mondo esterno ci rende meno apatici», rimangono fermi all'assunto tradizionalistico per cui «si è disposti all'osservazione quando si ha voglia di mostrare ad altri quello che si vede. È il legame con gli altri che dà colori alle cose, le quali altrimenti appaiono smorte»<sup>93</sup>.

Della natura, infine, interessa a Celati la filmabilità, così da non esserci più bisogno di film (cui pure, a integrare tale concezione e seguito anche in questo da Arminio, Celati si è dedicato, oltre a stringere un sodalizio con il fotografo Luigi Ghirri) perché la vita stessa magari lo sarebbe ontologicamente film; ossia quell'immagine in movimento (immagine di una qualche eternità: forse dell'eternità dell'immagine stessa...) con cui Platone definiva, con sensibilità appunto cinematografica (che cos'è lo *spélaion* se non un cinema?), non lo spazio ma il tempo<sup>94</sup>.

*Spaesamento*, il "Contromano" di Giorgio Vasta del 2010, nelle intenzioni sembrerebbe davvero dedicarsi allo spazio: «Ho tutto quello che serve: uno spazio – Palermo – e un tempo – questi ultimi tre giorni di vacanza: la realtà normale, la realtà casuale e la presunzione e la speranza di poter estendere lo studio della parte alla comprensione del tutto. E dunque vado in bagno, mi lavo, mi preparo ed esco con dentro l'orgoglio limpido e misurato della sonda umana che se ne va per la città a registrare fenomeni, spalancato come una bocca che vuole divorare barbabietole di vita»<sup>95</sup>. Si tratta di «appostarmi per scrutare l'articolarsi dei fenomeni e carotare, carotare»<sup>96</sup>.

A parte che la considerazione di cose e spazio andrebbe vissuta e non predisposta astrattamente come in un laboratorio o come si fa quando si scatta una fotografia o registra un reportage, il «carotare», l'«inoltrarsi in un fenomeno»<sup>97</sup> operato da Vasta risulta nell'insieme d'accordo con la tradizione antropocentrica. Ancora una volta: bene mettere a tema la materialità, male mettercela come ci si mette. Un qualche postnichilismo è stato raggiunto ma senza svilupparne la *pars construens*: quella che papa Francesco chiama la «cura della casa comune» e Bruno Latour «principio di simmetria generale» o «collettivo».

Vasta, dapprima lamenta d'avere davanti sì «fenomeni, ma scientificamente e storicamente irrilevanti»<sup>98</sup>; subito dopo dichiara che «nella sostanza ormai del tutto onirica delle mie percezioni si materializza una donna [...] ed è solo adesso, nella percezione che ho di lei, che la realtà – fin qui una realtà d'uso, una realtà *usata* del tutto trascurabile – si riscuote [...] Lei è il fenomeno potente, lo zampillo di effettività del quale ero in attesa»<sup>99</sup>. Toccando la *passante* di Baudelaire, possiamo qui risalire fino agli stilnovisti: la concezione, l'attenzione per cose e spazio da parte di Vasta non risulta molto maggiore<sup>100</sup>. Quando c'è, vale da mezzo o intrattenimento e non da fine in sé o fine

---

<sup>93</sup> Ivi, p. 115.

<sup>94</sup> Anche se Celati e Arminio tengono perlopiù distinta l'attività scrittorica dalla video-fotografica (per il primo cfr. in tema A. Sebastiani, «Cinema all'aperto». *Polifonia e straniamento in Gianni Celati narratore (anche) per immagini*, [http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Celati\\_Sebastiani.pdf](http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Celati_Sebastiani.pdf)), il fototesto è divenuto non solo un vero e proprio genere (cfr. T. Pincio, P. Fiorentino, *Irrazionalismo urbano*, Electa, Milano 2006, G. Falco, S. Ragucci, *Condominio Oltremare*, L'Orma, Roma 2014) ma, tanto per emulazione da esempi stranieri (da Sebald in giù) quanto per ammiccare alle logiche del web, una moda così diffusa da non trovarsi quasi – in più generali poliautorialità e ipertestualità – un'espressione in prosa che non se ne avvalga. Se è una maniera d'interpretare lo *spatial turn*, è una maniera fuorviante e deresponsabilizzante da parte di una scrittura che così facendo, oltre a non cimentarsi nella prova d'affrontare con forze proprie la questione dello spazio, neppure s'interroga sul ruolo giocato dagli audiovisivi in quell'inquinamento, anzitutto culturale, costituito dall'ignoranza dello spazio. Per questo, ma la questione dal libro illustrato, da Gustave Doré a Tullio Pericoli, da *Pinocchio* alla Scapigliatura, meriterebbe ben altra trattazione, il numero monografico di «Narrativa» (41, 2019) – *Narrativa italiana degli anni Duemila: cartografie e percorsi*, a cura di G. Carrara e R. Lapia – ci pare dedicarsi troppo acriticamente ad una «mappatura del fototesto italiano contemporaneo».

<sup>95</sup> G. Vasta, *Spaesamento*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 9.

<sup>96</sup> Ivi, p. 12.

<sup>97</sup> Ivi, p. 30.

<sup>98</sup> Ivi, p. 12.

<sup>99</sup> Ivi, pp. 14-15.

<sup>100</sup> Quello che Baudelaire diceva per una passante («Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître»), si può dire oggi per i lacerti di natura che *shockandoci* mostrano il proprio (o specchiano il nostro) "lutto" nella «rue assourdissante autour».

della riflessione. La secchezza nella presa in considerazione delle cose, la sua astrattezza, ha un correlato oggettivo nella dieta ipocalorica, semi-anoressica (e malsana), del protagonista. Emblematico, poi, confessare che «gli ultimi mesi di percezione delle cose sono stati esacerbazione e smaltimento, l'esperienza incomprensibile di un luogo, l'Italia, che è mortificazione di ogni impulso»<sup>101</sup>. Importante segno dei tempi la contiguità fra «percezione delle cose» e «luogo»; altrettanto importante, ma in negativo, l'insufficienza nel trattamento di percezione, cose e luoghi. Insufficienza data da un processo riduzionistico, socio-politico, inconsapevolmente neogramsciano, che aliena o comunque lascia inevase, incomplete, non analizzate sia la percezione, sia le cose, sia i luoghi; che alla «mortificazione» del presente italiano non possono, in ogni caso e *ontologicamente* ridursi. A meno che di questa mortificazione non si voglia essere corresponsabili; derivando essa, in gran parte, proprio da un inveterato deficit di considerazione (studio, valutazione) verso percezione, cose, luoghi. Se è così, la denuncia di «spaesamento» da parte di Vasta (pure senza considerarla mero calco dello “straniamento” modernista di cui al tempo dei formalisti russi si volle fare la categoria narratologica *par excellence*) risulta a sua volta e suo malgrado spaesante ossia connivente con la negatività: «il presente nella sua manifestazione più intesa»<sup>102</sup> è costituito nel testo banalmente da dei giovani, un gruppetto di *emo*. Non ci si accorge che dipende dallo spazio, dalla sua adulterazione o sistematica ignoranza, se «la mancanza che sento è una mancanza di passato [...] non sento più il tempo, non sento la storia [...] appiattendomi su un presente infinito e senza scampo»<sup>103</sup>: proprio come un uomo del Medioevo<sup>104</sup>! Non a caso; l'insensibilità per lo spazio, e quindi l'irresponsabilità verso gli effetti delle nostre azioni, essendo vicenda millenaria.

L'ontologia di *Spaesamento* pare quella di un «cartoon psicotico»<sup>105</sup>, e non messa in discussione perché affrontata con una gnoseologia consimile. L'ammette lo stesso autore: «il mio carotaggio non è altro che l'attraversamento di un fantasma proteiforme, di una materia immateriale che pervade ogni interstizio dell'esistente italiano. Chiamarla donna cosmetica, emo, barman o Berlusconi è secondario»<sup>106</sup>. Cadenze ancora tutte postmoderne<sup>107</sup> tra l'infantilistico, il comico e il piccolo-borghese. Troppi cliché iperbolici rendono il testo iperletterario, danno la sensazione del compitino ben fatto ma pur sempre compitino: come accade nelle scene cinematografiche più prevedibili (e Vasta abbonda di scenette da sitcom).

V'è il compiacimento d'essere al passo coi tempi del conformismo letterario; per quanto questo – nella «postalfabetizzazione del mondo tardo-capitalistico» che «riflette» da un lato «l'assenza di un qualche progetto collettivo» e dall'altro «la dissoluzione della vecchia lingua nazionale»<sup>108</sup> – sia antiletterario o stilisticamente dimesso. Si tratta di una variante del mimetismo di Walter Siti per il quale, in fondo, il tema centrale resta qualcosa come Berlusconi (nei vari sensi del termine). Il finale di *Spaesamento* precipita poi nel surreale-grottesco con un aggravante di sentenziosità.

---

<sup>101</sup> Vasta, *Spaesamento*, cit., p. 4.

<sup>102</sup> Ivi, p. 34.

<sup>103</sup> Ivi, p. 31.

<sup>104</sup> «Il provincialismo e la superstizione medievali erano accompagnati da un approccio psicofisiologico facilone ed edonistico alla rappresentazione spaziale» (Harvey, *La crisi della modernità*, cit. p. 298). Anche i dis-abitanti del villaggio globale – tra voli *low cost*, conurbazioni e *world wide web* – non paiono contenersi diversamente; e così i loro (de)scrittori.

<sup>105</sup> Vasta, *Spaesamento*, cit., p. 37.

<sup>106</sup> Ivi, p. 56.

<sup>107</sup> Ferme agli anni Ottanta o Novanta, quando si poteva scrivere: «Il postmodernismo è ciò che ci si trova di fronte allorché il processo di modernizzazione si è compiuto e la natura è svanita per sempre. Rispetto a quello precedente, si tratta di un mondo più compiutamente umano, nel quale tuttavia la “cultura” è diventata un'autentica “seconda natura” [...] un'enorme dilatazione della sua sfera [...] un'immensa [...] acculturazione del Reale» (Jameson, *Postmodernismo*, cit., pp. 6-7.)

<sup>108</sup> Ivi, p. 34.

Un altro autore affermato, magari anche grazie alla sua attività attoriale, Vitaliano Trevisan, in *Tristissimi giardini* (stesso anno, stessa collana di *Spaesamento*), vira l'*autofiction* d'ordinanza in un andamento maggiormente saggistico e, tolta una tempra morale invece assente nel più postmoderno Vasta, condivide in sostanza gli esiti di questi nella trattazione (o non trattazione) dello spazio: rivelandosi un saggio-confessione, il testo non ci si prova nemmeno ad occuparsene narrativamente dello spazio. I «tristissimi giardini» (e altri saggi – così potremmo sottotitolare un'opera che appena può sostituire all'attenzione per lo spazio cataloghi, fenomenologie e tiriterie di varia umanità) sono una categoria urbanistico-antropologica, o “dello spirito”, direbbe – nello stile d'ordinanza da decenni, spartano e colloquiale ma infarcito di citazioni dotte, ammiccamenti *avant-pop*, acquiescenza giornalistica verso il lettore – Trevisan: quella della «periferia diffusa» di Vicenza – «in questa grandissima periferia policentrica che non ha coscienza di sé, tutto è pensato a pezzi [...] il processo di frammentazione continua senza sosta con la stolidità, la sciatteria e la mancanza d'amore, se si eccettua quello per il denaro, di cui l'essere umano italiano, e veneto in particolare, e vicentino ancora più in particolare [...] ha dato ampia e convincente prova per come e quanto ha modificato il paesaggio, esteriore e interiore, privato e pubblico, dal dopoguerra a oggi» – dove, siccome «l'essere umano non ama la realtà», «nessuno degli umani che abitano il territorio in oggetto sembra cosciente del fatto di vivere in tale periferia diffusa»<sup>109</sup>. Fra costoro verrebbe da aggiungere anche l'autore.

Certo, Trevisan si mostra disponibile a farsi carico della «realtà», quando lamenta che «l'essere umano tende sempre più a dare per scontato, cioè a ignorare, ciò che materialmente lo circonda»<sup>110</sup>; l'abbiamo sempre fatto, e consiste in ciò la mancanza congenita di *oikos* del nostro *logos*. Poi però si uniforma a tale mancanza, che non è nemmeno «lo spirito del tempo [...] ogni epoca ne ha uno e a esso tutto si informa»<sup>111</sup>: la questione dell'Antropocene è molto più ampia, fino ad abbracciare l'intera nostra specie. Trevisan invece si può permettere di dire: «panorama, cioè il consueto devastato paesaggio della periferia diffusa [...] non ho voglia di parlare»<sup>112</sup>; eppoi: «ancora architettura! Meglio cambiare argomento»<sup>113</sup>. Passa quindi al teatro, cioè a quanto di più antropocentrico, antropomorfizzante, psicologistico – dopo il cinema<sup>114</sup>.

Trevisan «deve inoltre confessare che nella periferia diffusa in cui è nato e vive, essendo il suo ruolo quello dell'osservatore, egli trova in tutto ciò che lo circonda stimoli continui e potenti» e che «si è ritrovato a vivere, con suo agio, in periferia»<sup>115</sup>. Tanto che, in «una corsa in moto nella notte»<sup>116</sup> rintraccia non poca parte del senso della sua vita. In questo ha ragione, anche se il giudizio che ne dà è positivo anziché – come sarebbe stato necessario per una qualche considerazione sufficientemente critica dello spazio: vedi il *camminare* di cui abbiamo detto sopra – negativo. Ad «una corsa in moto nella notte» potrebbero infatti ricondursi, rispetto alla materia, l'alfabeto (se non il linguaggio) ed i numeri; che acriticamente e d'accordo con la nostra civiltà, Trevisan omaggia; dimostrando, se non altro, che sono effetti della medesima mente digitale: «Le cifre dicono davvero molto, a saperle leggere [...] Si dice che il mondo sia governato dai numeri; quel che è certo è che i numeri possono dire se il mondo viene governato bene o male»<sup>117</sup>; ma «le parole non sono meno importanti dei numeri»<sup>118</sup>. Altrimenti non si potrebbe concludere: «Ah la scrittura, è così bello

<sup>109</sup> V. Trevisan, *Tristissimi giardini*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 16-17.

<sup>110</sup> Ivi, p. 37.

<sup>111</sup> Ivi, p. 25.

<sup>112</sup> Ivi, p. 76.

<sup>113</sup> Ivi, p. 94.

<sup>114</sup> Gli atlanti, prima di “atlas” (Mercatore, 1595), si chiamavano “theatrum”. Lo spazio geo-grafico è dunque un palcoscenico, così come la storia un libro. Cfr. (negativamente) H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura* [1979], trad. B. Argenton, il Mulino, Bologna 1981.

<sup>115</sup> Trevisan, *Tristissimi giardini*, cit. p. 127.

<sup>116</sup> Ivi, p. 86.

<sup>117</sup> Ivi, p. 25.

<sup>118</sup> Ivi, p. 28.

sapere che c'è»<sup>119</sup>. Si promette «dubbio, sempre e comunque»<sup>120</sup> ma non si mantiene la promessa. Sennò l'ipotesi che «la scrittura» stessa potrebbe essere all'origine dei mali (quella periferia diffusa che come Dio – e la *Bibbia* è la sacralizzazione della scrittura – abolisce per definizione lo spazio e in cui Trevisan deve «confessare» di star bene) si sarebbe potuta avanzare. Con la periferia che è scrittura in tutti i sensi: dai progetti urbanistici ai graffiti; ma soprattutto per la mancanza di considerazione (sensibilità, intelligenza) verso lo spazio. Al pari di una lingua. La lingua come «casa», cioè come luogo, e come «corpo», cioè unica materia o realtà davvero riconosciuta, la dice lunga sulla concezione tradizionalmente astratta dello spazio di Trevisan: «la sua propria lingua, cioè il suo dialetto, è l'unico posto in cui l'autore si senta davvero a casa»<sup>121</sup>. Conclusione: «l'opera, solo questo conta. Dove vivo ha poca importanza»<sup>122</sup>. Avrebbe potuto dirlo un palazzinaro.

Anche tramite “Contromano”, a inizio millennio i “vecchi” Cannibali provarono a riformare il loro postmodernismo più o meno d'accatto, seguendo il cambiamento dei tempi nel tentativo di perpetuare quella che è sempre stata la loro dote precipua: la commercialità; e senza emanciparsi, neanche in questo caso, dal loro antesignano Pier Vittorio Tondelli, modello stavolta col romanzo del 1985 *Rimini* (che di Rimini non ha proprio nulla, se non nominalmente).

Tiziano Scarpa in *Venezia è un pesce*<sup>123</sup> si richiama alla «carta geografica» fin dall'incipit e nel proseguo, nonostante l'invito a «smarrirsi» e all'«esercizio spirituale» ed estesiologico di trasmutarsi di volta in volta in piedi, gambe, cuore, mani, volto, orecchie, bocca, naso, occhi per esperire la città, dà ampiamente la sensazione di ricondurre – sia in termini di causa che di effetti – tutte queste esperienze a «libri» (come s'intitola l'ultimo capitoletto); ripetendo in tono minore la traduzione mallarmeana del vangelo giovanneo: «Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre».

Aldo Nove in *Milano non è Milano* costringe a concludere che dopo 700 anni dal modello costituito da Bonvesin de la Riva – esplicitamente citato – la maniera di considerare i luoghi non è affatto cambiata: essi restano come i “luoghi naturali assoluti” di Aristotele, per nulla naturali ma del tutto metafisici. Quel che interessa a Nove sono le «meraviglie» (su cui nel frattempo aveva ironizzato, muovendo proprio da Milano, Gadda), i protagonismi, i punti attrattori, gli eccessi; siano essi McDonald's, la Fiera Campionaria – e la scrittura di Nove è una fiera campionaria, se non un fast-food... – o il Pirellone; in un procedimento che tratta lo spazio digitalmente o a salti, scatti; scatti fotografici a cui rimanda di continuo, tramite indirizzi web, un testo che così si fa ipertesto<sup>124</sup>.

Nove non interviene sulla gestione dello spazio e la sua vivibilità (anche in termini d'odori e suoni) ma salta di *mosntrum* in *monstrum* riducendo il mondo a gadget, souvenir, museo, parco giochi, mappa. Con un *background* ed obiettivi del genere, si sbaglia completamente l'analisi uniformandosi alla vulgata per cui un agglomerato urbano come Milano sarebbe un «luogo in cui è massima la concentrazione di [bisogni] materiali» anziché «spirituali»<sup>125</sup>. Vale esattamente il contrario. Il consumismo – a cominciare dal consumo di suolo – è, così come un certo modo d'intendere la matematica o anche l'arte, teologia con altri mezzi. Tra antropomorfismo cristiano e antropocentrismo idealistico la scontiamo nella vita di tutti i giorni la sordità all'antico monito di Senofane, ricordato invano da Feuerbach. In città senza pagare una *consumazione* – cioè contribuire

---

<sup>119</sup> Ivi, p. 105.

<sup>120</sup> Ivi, p. 103.

<sup>121</sup> Ivi, p. 125.

<sup>122</sup> Ivi, p. 50.

<sup>123</sup> La «guida» è uscita da Feltrinelli, ma solo perché nel 2000 non esisteva ancora “Contromano”, cui idealmente appartiene e dove nel 2010 Scarpa pubblicherà *La vita, non il mondo*. Riflettere, al solito, sul titolo; che si oppone, in nome di un'autoreferenziale idea di “vita”, al “mondo”, all'*Umwelt*, all'*oikos*.

<sup>124</sup> «L'attuale voglia di architettura – ed è noto che ritengo che il postmoderno l'abbia sicuramente ravvivata, se non addirittura reinventata completamente – dev'essere in effetti voglia di qualcos'altro. Penso che si tratti di una voglia di fotografia» (Jameson, *Postmodernismo*, cit. p. 112). Ad una simile «voglia» – la cui negatività non si capisce perché Jameson non la trasponga anche ai film, che di fotografie sono fatti – potremmo ricondurre pure la “svolta culinaria”, se si vuole chiamarla così, nelle tendenze di massa a livello mondiale degli ultimi lustri.

<sup>125</sup> A. Nove, *Milano non è Milano*, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 69.

alla distruzione, a scavarci la fossa, precluderci il futuro – è impossibile anche solo soddisfare i bisogni fisiologici. Se il consumismo ha a che fare, al pari di tutto, con la materia ciò non avviene per soddisfare tramite questa «bisogni» bensì perché la distrugge o degrada ignorandola sistematicamente, considerandola esternalità<sup>126</sup>.

«Milano non è Milano» nel senso che, in quel perpetuo cambiamento colto da Nove, distruggendo la materia o l'essere, Milano distrugge anche se stessa e quindi, essendo un essere distruttivo o che tende alla distruzione, in certo modo non è. Ma questo Nove non lo considera; Milano avrebbe a che fare più con il bene che con il male; il suo, come quello del *doctor grammatice* medievale, è un panegirico: più che di Milano, di quel che possiamo chiamare, ontologicamente, il digitale. Parlando delle «cose di Milano», Nove non parla né di Milano né delle cose; non dello spazio del primo perché è ridotto ad elenco delle seconde; non delle seconde perché prese in considerazione non in sé ma solo se sufficientemente simboliche o esemplari (altra categoria medievale e religiosa, quella degli *exempla*).

Enrico Brizzi ha scritto per “Contromano” ben tre volumi (2008, 2010, 2012); sorta di compiaciuta autobiografia incentrata su di una Bologna – ma sarebbe meglio dire che questa è incentrata su quella – trasfigurata a proprio uso e (in tutti i sensi) consumo. Tra «meraviglie», «epoche magiche», «eco delle canzoni»; come recensiva, ignaro di segnalare con simili espressioni dei gravi *malus*, Edmondo Berselli<sup>127</sup>.

Gli scrittori della generazione successiva alla “cannibale”, generazione che ha cercato di recuperare una qualche etica, sono rappresentati in “Contromano” da Vanni Santoni. Risibile però – fin dal titolo, comunque rivelativo perché se preso alla lettera ammette di distruggere quello che dovrebbe essere il suo oggetto di studio: il luogo – la sua guida di Firenze<sup>128</sup>. Ovviamente introdotta da una mappa; con l'epigrafe, ovviamente da Calvino, che applica alla città quella logica smaterializzante che faceva considerare all'epoca di Calderón de la Barca e di Shakespeare, la vita sogno<sup>129</sup>. Per il resto, una carrellata di personaggi-macchiette – nemmeno si dovesse riscrivere la sceneggiatura per *Ad ovest di Paperino* – in cui di volta in volta il narratore si cala, mimetizzandocisi più o meno bene ma sempre con una mente cinematografica ossia inatta a rendere conto dello spazio. È l'eredità di *Winesburg, Ohio* con cui Sherwood Anderson nel 1919 inaugurò il moderno modo di parlare dei luoghi senza parlarne ma evocandoli solo a pretesto, quinta dello spettacolo; è così che il turista non vive i luoghi che visita; in un processo che porterà ai nonluoghi. Se già quelli di Teocrito e Virgilio – della mente bucolica e georgica – non sono da considerare tali<sup>130</sup>.

Il limite di “Contromano” è quello dell'antologia del 2006 *Periferie. Viaggio ai margini delle città*; fototesto cui hanno partecipato, fra gli altri, Giuseppe Montesano e Nicola Lagioia, e che la curatrice – una giornalista, significativamente, e dell'*Unità*, l'organo gramsciano del PCI –

---

<sup>126</sup> «Il consumo è una prassi idealista totale che non ha più nulla a che fare (al di là di un certo limite) con la soddisfazione dei bisogni né con il principio di realtà» (Baudrillard, *Il sistema della oggetti*, cit. p. 255). In una sede apposita si potrebbe però dimostrare che la teoresi di Baudrillard rientra a sua volta nella logica consumista.

<sup>127</sup> E. Berselli, *La vita in città ai tempi di Vasco*, «la Repubblica», 19 novembre 2008.

<sup>128</sup> V. Santoni, *Se fossi fuoco, arderei Firenze*, Laterza, Roma-Bari 2011.

<sup>129</sup> Epoca che si è protratta fino a Calvino, le cui “città” sono appunto “invisibili”: idee platoniche. Calvino che dunque rientra in quella serie, se non l'inaugura in Italia, di autori che si sono occupati della cosa giusta (lo spazio, le cose, la materia) nella maniera sbagliata (troppo astrattamente, simbolicamente).

<sup>130</sup> Per il mondo antico si consideri, ad esempio, che Platone nel *Fedro*, nel *Simposio*, nel *Gorgia* definisce Socrate – seppure in riferimento alla sua irriducibilità a qualsivoglia luogo comune – *átopos*; definizione che, se presa alla lettera, risulterebbe assai rivelatrice per una nuova storia critica della filosofia. Muovendo da Socrate, quello che con Buber Todorov chiamerà, a proposito del “socratico” e “buberiano” Bachtin (per il quale Socrate con il suo dialogo svolgeva un romanzo), «il principio dialogico», pare andare di pari passo con l'ignoranza verso lo spazio.

Sullo spazio ridotto ad anima da Virgilio cfr. invece B. Snell, *L'Arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale*, in Id. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. V. Degli Alberti e A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1963, pp. 387-418.

introduceva così: «Artisti e scrittori [...] hanno fatto dell'abbandono e dell'emarginazione delle nostre *banlieues* materia per la loro creatività: le periferie come muse, luoghi dei quali scrutare il subconscio, annusare e intravedere l'anima, un'anima che, nonostante la durezza del cemento e l'asperità delle rovine postindustriali [...] si mostra timidamente nei volti degli abitanti [...] La periferia come metafora: periferia della mente, scarti della cultura. Ma anche periferia come crogiuolo infernale». Anafora del «come» e pot-pourri di tutto tranne delle periferie in quanto tali: in quanto luoghi, spazi, materie. Del resto, «camminare» sarebbe «vedere quello che non c'è». Peter Pan, più onestamente, l'avrebbe chiamato «volare»: cioè sognare ad occhi aperti.

Prescindendo da “Contromano”, per quando riguarda in generale la letteratura italiana recente, e in particolare la narrativa, si assiste di sicuro ad una certa attenzione allo spazio ma senza sistematicità o adeguata strutturazione concettuale. Lo spazio risulta – per riprendere un titolo di Pincio del 2000 – «sfinito»: «la sfinitezza di tutte le cose» va di pari passo con la «voragine [...] dello spazio che non ha più posti perché non ce la fa più»<sup>131</sup>, leggiamo nell'*Ubicazione del bene* di Giorgio Falco. «Questa è la storia di un luogo» ma si tratta di «qualsiasi luogo»<sup>132</sup> perché nella surmodernità lo spazio risulta appunto *sfinito*, non si dà come possibilità di differenza ossia di vita; provoca ed è *spaesamento*. Si aggiunga che a ciò si reagisce, quando si reagisce, con iniziative quali la *paeseologia* di Arminio, che per i motivi detti fornisce, tutt'al più, allo spaesamento storico una involontaria intelaiatura antropologica.

Con un titolo da “Contromano” – *Parigi è un desiderio*, Ponte alle Grazie, 2016 – anche Andrea Inglese rientra nella preponderante categoria di scrittori di nonluoghi, non tanto nel senso di Augé ma di quelli scrittori che si sono provati a farsi carico dei luoghi senza però riuscirci a causa del loro approccio, dovuto ad una tradizione che a questo ha portato, troppo astratto<sup>133</sup>. *Parigi è un desiderio*, s'autosqualifica fin dal titolo e dall'improponibile copertina vintage oltremodo inflazionata; appare qualcosa a metà fra un proustianesimo minore minore e un tema scolastico che vorrebbe risultare ironico con l'essere falsamente ingenuo; il tutto, che poi sarebbe un romanzo di formazione, desublimato a dovere secondo gli stilemi postmoderni, d'obbligo per la generazione figlia del Sessantotto. Non si tratta di sminuire il lavoro o d'offendere la sensibilità di nessuno ma – tra «psicogeografia» e «logistica» (cit.) – solo di rilevarne i limiti rispetto a qualsiasi considerazione dello spazio. Per quanto lo si faccia amabilmente, qui si vuole *solo* raccontare una storia.

Cortellessa ha diretto fra il 2006 e il 2012 per Le Lettere “fuoriformato” collana di testi italiani contemporanei dove hanno pubblicato diversi degli autori che citiamo o citeremo a

---

<sup>131</sup> Cfr. T. Pincio, *Lo spazio sfinito*, Fanucci, Roma 2000, p. 157. Pincio scriverà nel 2011 per “Contromano” *Hotel a zero stelle. Inferni e paradisi di uno scrittore senza fissa dimora*, che già nel titolo è un concentrato di spoliazione della categoria stessa di luogo: gli hotel, gli inferni, i paradisi, il non dimorare – sono tutte condizioni e ideali anti-spaziali o a-spaziali. La confessione muove, non a caso, da una descrizione, ai limiti del kitsch, del più celebre quadro di Hopper, dove lo spazio del bar dipintovi emana un'atmosfera, una cappa, tutta esistenziale; come, del resto, sempre in Hopper.

<sup>132</sup> G. Falco, *L'ubicazione del bene*, Einaudi, Torino 2009, pp. 16, 102.

<sup>133</sup> Altri due esempi negativi, antologici. E. Cavazzoni (a cura di), *Almanacco 2016. Esplorazioni sulla via Emilia*, Quodlibet, Macerata 2016, si rifa – con per unico continuatore Cavazzoni stesso – ad un omonimo feltrinelliano di trent'anni prima, con «esplorazioni» ad opera di diversi degli autori che abbiamo trattato o tratteremo occupandoci di spazio: Calvino, Celati, Del Giudice. La seconda antologia è quella curata da A. Cortellessa, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, L'orma, Roma 2014. Vi si mette a tema lo spazio ma, trattandolo giustappunto come un tema, se ne impedisce ogni gravidanza artistica confinandolo a qualcosa d'estraneo e non ontologicamente essenziale: «Quello che Karl Schlögel ha definito “il ritorno allo spazio” non è semplicemente una voga culturale. È invece un carattere profondo, in quanto costitutivamente interdisciplinare, dell'approccio cognitivo e teorico che caratterizza il nostro tempo [...] Il che [...] non è un alibi per mettere fra parentesi l'*a priori* della temporalità e dunque la natura storica dell'esperienza, individuale e collettiva. Leggere gli spazi [...] non è che un modo diverso di leggere i tempi» (p. 52). Se Schlögel sbaglia a parlare di un “ritorno allo spazio”, come se vi fosse mai stato un tempo in cui l'uomo se n'è adeguatamente occupato (e se c'è stato, da dove gli effetti catastrofici odierni?), Cortellessa rientra nel solco della tradizione che abbiamo criticato finora e riduce storicisticamente il tempo allo spazio, dimostrando così – fra l'altro – di non tenere conto di quella che P. Burke chiama la “rivoluzione” delle *Annales* e che consiste non tanto in una temporalizzazione dello spazio quanto (come accade in fisica teorica) in una spazializzazione del tempo.

proposito dello *spatial turn*: Arminio, Celati, Laura Pugno, Francesco Pecoraro. Dal 2014 una nuova serie della collana è uscita presso L'orma. Falco vi ha pubblicato quello che si può considerare il suo maggiore contributo allo *spatial turn*: *Condominio Oltremare*; con fotografie di Sabrina Ragucci. Abbiamo accennato in una nota precedente alla questione del fototesto. Richiedendo questa una trattazione a parte, dovremo trascurarla, concentrandoci sulla narrazione di Falco ambientata in un nonluogo speculare a quello dell'hinterland milanese dell'*Ubicazione del bene*: il «litorale inventato alla fine degli anni Cinquanta»<sup>134</sup> tra Veneto e Romagna, «liberando spazio» per il petrolchimico di Ravenna e «venticinque chilometri a nord», «in un'area molto più estesa del petrolchimico»<sup>135</sup>, per spiagge attrezzate, villaggi turistici, quartieri di seconde case, un lago artificiale salmastro; il tutto, lungo la nuova strada statale Romea, costruita appositamente.

Fin dalla scelta di un'ambientazione del genere, possiamo muovere a Falco un'obiezione metodologica che abbiamo già sollevato. La sua trattazione della spazialità risulta non estrema proprio perché estrema. Che significa? Che prendendo un caso macroscopico del genere, un caso in cui, con la sua negatività, risulta pressoché inevitabile occuparsi dello spazio, si è ancora lontani dall'occuparsene nella quotidianità e quindi in maniera maggiormente sistematica. Ce lo suggerisce la *Convenzione europea del paesaggio*: «occorre abbandonare l'idea di eccezione, per adottare una visione del paesaggio "al quotidiano"»<sup>136</sup>. Sempre più luoghi sono nonluoghi o buchi neri nello stile di *Condominio Oltremare*; però, alla considerazione del nonluogo bisogna arrivarci dopo quella del luogo, così come a quella dell'umanità violentata (per esempio in una guerra) dopo quella dell'umanità allo stato naturale, diciamo, o non oltremodo esasperato. È il motivo per cui l'arte degli ultimi due secoli si è dedicata all'uomo qualunque anziché all'eroe e alla vita quotidiana anziché a quella d'avventura. Dello spazio bisogna occuparci a prescindere, non solo dopo che lo si è fatto distruttivamente; così come del fegato, per il benessere dell'organismo bisogna occuparsene sempre e non solo dopo una diagnosi di cirrosi. La logica dell'emergenza essendo illogica e inautentica<sup>137</sup>.

Nonostante questo vizio di fondo, *Condominio Oltremare* ha il merito di connettere, da un lato, la considerazione per luoghi e ambienti e quella per l'inquinamento o ambiente di vita (un'intera scena è dedicata ad un'apocalittica moria di pesci dovuta al petrolchimico); dall'altro, la considerazione per i luoghi e quella per le cose. Nella minuziosa descrizione e narrazione a «ventisette anni di distanza» del ritorno del protagonista (presumibilmente l'autore stesso) nella seconda casa dei genitori, ogni oggetto ha importanza, produce significato, non necessariamente simbolico ma anche in quanto tale. Forse fin troppo in maniera fine a se stessa o non critica, senza cioè considerazione per le cause e gli effetti reciproci (e materiali) fra oggetti e oggetti, tra il vicino e il lontano. Il protagonista ricordando la propria infanzia conclude, senza commenti ma anzi con un senso d'assuefazione se non feticistica un po' irresponsabile verso l'etica dell'ambiente, che «amavo le bombole del gas in giardino»<sup>138</sup>. In generale, poi, Falco calca sentimentisticamente la mano e all'inorganico riserva perlopiù la retorica del catalogo; a riprova di quanto abbiamo appena rilevato circa le modalità di considerazione degli oggetti. Pur con questi limiti, il suo resta un valido

---

<sup>134</sup> Falco, Ragucci, *Condominio Oltremare*, cit., p. 11.

<sup>135</sup> Ivi, p. 20.

<sup>136</sup> C. Ferrata, *L'esperienza del paesaggio. Vivere, comprendere e trasformare i luoghi*, Carocci, Roma 2013, p. 19.

<sup>137</sup> Questo è anche il limite di posizioni, sebbene più che apprezzabili in ricognizione critica e propositi, come quella, riuscita a divenire piuttosto notoria, espressa da G. Clément nel *Manifesto del Terzo paesaggio* [2004], trad. F. De Pieri, Quodlibet, Macerata 2005. Del resto, l'ambientalismo muovendo da un estremo e il consumismo dall'altro convergono spesso se non costitutivamente nell'ignoranza (che potremmo pure definire, kantianamente, trascendentale) dello spazio o della materia in quanto tali.

<sup>138</sup> Falco, Ragucci, *Condominio Oltremare*, cit., pp. 42-45.

tentativo della nuova, ancora non formata, sensibilità ed intelligenza verso la differenza dall'umano e dal simbolico<sup>139</sup>.

Ispirandosi a pratiche come il trekking urbano – in particolare a *Stalker/Osservatorio Nomade* dell'architetto romano Francesco Careri – e ad opere come *Maximum City. Bombay città degli eccessi* di Suketu Mehta (2004, tradotta da Einaudi nel 2006), Valerio Mattioli con *Remoria. La città invertita* (minimum fax, 2019) ha provato a riscrivere il corrispettivo per l'area del Grande Raccordo Anulare di *London Orbital. A piedi attorno alla metropoli* di Iain Sinclair (2002, tradotto dal Saggiatore nel 2016). Essendo più un saggio, con tratti di autofiction, che un romanzo quest'opera non consente di verificare appieno la trattabilità narrativa dello spazio che pure – al netto di alcune astrazioni dovute al compiacimento per il solito culturame avant-pop e al netto di una spola fra alto e basso, linguaggio intellettualoide non senza fumisterie e ammiccamenti inutilmente confidenziali – viene affrontato piuttosto di petto: con intelligenza (la categoria di "Remoria" o città di Remo quale negativo e vera essenza della città di Romolo) e sensibilità. Almeno all'inizio e in alcuni punti: «Io passeggiavo per le vie di Torre Maura che in altri tempi fecero da quinta alle pose affettate di qualche seguace delle tenebre scottato dal sole [il riferimento è alla sottocultura dark interpretata dai *coatti*], e vedo modeste palazzacce dagli intonachi scrostati, terrazzi sormontati da palmette kitsch, rachitici stendini che spuntano dai balconi, furgoncini Iveco e Fiat usate, insegne ridicole che annunciano tavole calde e snack bar, colori giustapposti a cazzo, e tutto è così polveroso, tutto è così mediocre, banale, ordinario, di un'umiltà che allo squallore prova a sopperire con un'accozzaglia triste di sfarzi spartani»<sup>140</sup>.

Perlopiù, però, si entra – a partire dal punto di vista del narratore/testimone – in una storia di costume, in una socioantropologia della periferia romana degli ultimi quarant'anni. Troppi fumetti, film, stili di musica giovanile, droghe; troppi *paradisi* – per dirla con Siti da cui si finisce per non discostarsi nell'astrazione simbolica dalla materialità spaziale. Troppi *altri libertini* per dirla, invece, con Tondelli di cui pure si assiste ad un'ennesima emulazione. Rappresentazioni, più che oggetti da rappresentare. Anche il tempo, gli anni Ottanta – su cui si indulge eccessivamente pur registrandone le cause e gli effetti nello spazio – servono a questo. Neorealisticamente, Mattioli descrive il suo *milieu* calandovi poi all'interno tutta una serie di storie, non sempre dialettizzando o compenetrando sufficientemente descrizione e cronaca. Il vizio di fondo è quello – comune – di non stare abbastanza «in superficie» dove pure ci si era proposti di collocare l'analisi<sup>141</sup>. L'«in superficie» di Mattioli non è la protofenomenologica riabilitazione dell'apparenza nietzscheana ma la superficialità come piattezza, mancanza di mondo e di responsabilità (essendo il mondo ridotto a insieme di testi e simulacri) già considerata «il supremo aspetto formale di tutto il postmodernismo»<sup>142</sup>; dove il punto importante non è tanto che il 2019 di Mattioli sia essenzialmente fermo al 1984 di Jameson (a sua volta fermo, da questo punto di vista, al 1968 di Baudrillard) ma che entrambi debbano collocarsi – questa l'ipotesi interpretativa maggiore che avanziamo nel presente intervento – all'interno di una millenaria tradizione culturale che non considera lo spazio perché non considera la materia.

Per affrontare la questione spaziale, ripetiamo, non c'è bisogno di prendere casi estremi come «la discarica di Malagrotta, il più grande sito di stoccaggio di rifiuti solidi urbani di tutto il continente»<sup>143</sup> oppure «Casilino 900: il più grande campo rom abusivo d'Europa»<sup>144</sup>. Sarebbe

---

<sup>139</sup> Molti "nuovi" filosofi italiani si stanno muovendo, per quanto in maniera disorganizzata e contraddittoria, in questa direzione: F. Cimatti, E. Coccia, M. Croce, V. Cuomo, M. Ferraris (seppure in continuità con quella che nel 1984 chiamava "svolta testuale"), R. Marchesini, R. Ronchi, A. Zhok.

<sup>140</sup> V. Mattioli, *Remoria. La città invertita*, minimum fax, Roma 2019, p. 109.

<sup>141</sup> Ivi, p. 256.

<sup>142</sup> Jameson, *Postmodernismo*, cit., p. 27.

<sup>143</sup> Mattioli, *Remoria*, cit., p. 257.

<sup>144</sup> Ivi, p. 252.

bastato che Mattioli avesse dato conto, in tutte le sue implicazioni, della propria cameretta nella periferia dove dice di essere cresciuto. Ma né di camerette – rispetto al trattamento materiale e spaziale delle quali si attende ancora in letteratura sconvolgimenti come quello prodotto, ancorché a fini espressionistici, da Van Gogh dipingendo la propria camera nella *casa gialla* di Arles – né di ampi ventagli d'implicazioni, a partire e per poi tornare alla cameretta, v'è traccia nel testo. Ci si dedica, piuttosto e a vari livelli ma comunque sempre senza critica materialistica, alla «mitologia del mostro, dell'alieno, dello zombie, del cyborg, del demonio e della strega»<sup>145</sup>. Si contraddice il principio dell'«io passeggio per le vie di Torre Maura» ammettendo che «Roma è una città esperibile soltanto a bordo di un'auto»<sup>146</sup>; quando il punto è proprio questo, insistere sulla possibilità, sulla necessità, di esperienze diverse. Non si tratta, come pareva al giovane Mattioli nel «partecipare al sabba del rave illegale», di «diventare *della stessa sostanza* di cui erano composti i luoghi»<sup>147</sup>. Lo si è già, per quel ch'è inevitabile. Si tratta di rendersi conto di questa inevitabilità, caratterizzarla, quantificarla.

Mattioli non critica i rave per essere «della stessa sostanza» del Grande Raccordo Anulare e questo delle automobili; non perché rispondono alla medesima logica, in una «sostanza» consistente nell'ignorare le materie dello spazio o lo spazializzarsi della materia. Il momento del rave si giudica «l'unico luogo in cui la tua esistenza avesse senso»<sup>148</sup>. E non è (vissuto come) un «luogo» ma (come) un momento; altrimenti, il «senso» all'esistenza, se il rave fosse o fosse stato vissuto come un luogo, fosse stato inserito in una consapevolezza spaziale, glielo avrebbe dato ogni luogo, perché tale consapevolezza è possibile solo nella tendenziale interrelazione degli ambienti (un oggetto in una stanza è un ambiente in un ambiente), e del rave non ce ne sarebbe alcun bisogno<sup>149</sup>!

Le «occupazioni temporanee di luoghi»<sup>150</sup> in quanto «temporanee» non hanno nulla a che fare con i luoghi o con la spazialità, con il *logos* dell'*oikos*. Ed «occulti», «nascosti all'occhio della città», non sono gli «anfratti» per i rave e «le strade più sperdute dell'ultraperiferia»<sup>151</sup>, ma la cameretta dell'esempio disopra; ignorando la materialità e spazio della quale si sono prodotti rave, grandi raccordi e traffico d'auto. Occupati nello spazio e dallo spazio, non possiamo occuparcene solo temporaneamente: ne misconosciamo *a priori* la sua spazialità, consistente proprio nell'onnipresenza, nell'essere la *conditio sine qua non* d'ogni presenza. Il «nulla della non-vita», prima ancora che «piloni, cavalcavia, svincoli autostradali, immensi fabbricati dall'aria anonima»<sup>152</sup>, è proprio questo misconoscimento che ci portiamo dietro dalle origini della nostra cultura<sup>153</sup>. Non ha letteralmente senso che il raver cerchi il senso dell'esistenza nel rave, se non lo ha trovato prima nella sua cameretta, nella considerazione di quanto non fosse semplicemente «sua» e di quanto la sua interiorità e chiusura fosse possibile unicamente grazie all'apporto materiale di gran parte del mondo passato e futuro. Considerazione che manca non solo al raver ma al rappresentante medio della nostra civiltà; ed è per questo che manca poi anche al raver.

Degno di nota, nel contesto culturale che stiamo passando al vaglio, che si debba ricorrere proprio alla scrittura di un architetto per trovare una delle testimonianze maggiori di attenzione allo spazio da parte della narrativa italiana contemporanea. Si tratta di un ex urbanista del Comune di

---

<sup>145</sup> Ivi, p. 230.

<sup>146</sup> Ivi, p. 220.

<sup>147</sup> Ivi, p. 218.

<sup>148</sup> Ivi, p. 207.

<sup>149</sup> «La morte dell'anima [...] nasce anche da una mortificazione dello sguardo, da un'an-estetica», (Regni, *Paesaggio educatore*, cit. p. 41). Si aggiunga che da decenni è stata diagnosticata dall'OMS la *sick building syndrome*.

<sup>150</sup> Mattioli, *Remoria*, cit., p. 206.

<sup>151</sup> Ibid.

<sup>152</sup> Ivi, p. 207.

<sup>153</sup> «La vera crisi dell'abitare consiste nel fatto che i mortali sono sempre ancora in cerca dell'essenza dell'abitare, che essi *devono anzitutto imparare ad abitare*. Non può darsi che la sradicatezza dell'uomo consista nel fatto che l'uomo non riflette ancora per niente sulla *autentica* crisi dell'abitazione riconoscendola come *la* crisi?» (M. Heidegger, *Costruire abitare pensare* [1951], in Id. *Saggi e discorsi* [1954], trad. G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, p. 108).

Roma che tramite l'*autofiction* critica l'esercizio della sua stessa professione<sup>154</sup>. Si chiama Francesco Pecoraro.

Nello *Stradone* vi sono sia le principali modalità di considerazione letteraria dello spazio (descrittiva, storica, politica, sociale: con relativi stili, dal saggio al diario al reportage al manuale tecnico<sup>155</sup>), sia contributi per la ancora più difficile considerazione spaziale dei fenomeni umani. Vi si propone, insomma, un'intelligenza della complessità materialisticamente fondata e polifonicamente espressa in un continuo andirivieni fra soggetto e comunità, fra passato e presente<sup>156</sup>. Non ci si limita alla rendicontazione ma si rinvergono cause ed effetti dello spazio vissuto<sup>157</sup>; mettendo opportunamente in correlazione spazio e tempo, umano e non-umano, simbolico e fisico<sup>158</sup>. La percettologia, lo studio delle cose al di qua e al di là dei simboli, diventa base di critica e autocritica socio-esistenziale<sup>159</sup>; anche se non proposta politica o impegno culturale<sup>160</sup>. «L'osservazione ostinata e diretta»<sup>161</sup> di «questi anni pre-apocalittici»<sup>162</sup> in cui notoriamente non si riesce «più ad aggrapparsi a nulla di solido»<sup>163</sup> – a differenza di quando almeno «la povertà teneva i pochi oggetti di cui disponevamo bene sparati l'uno dall'altro, ogni cosa aveva un bel po' di spazio intorno a sé e un bel po' di tempo davanti a sé per esistere»<sup>164</sup> – sarebbe inutile

---

<sup>154</sup> Roma è da sempre «il paradiso del costruttore e si sa che non c'è attività umana legale più prossima all'illegalità, più tentata dalla scorciatoia para-criminale, più coinvolta in corruzione e imbroglio, dell'edilizia» (F. Pecoraro, *Lo Stradone*, Ponte alle Grazie, Milano 2019, p. 26).

<sup>155</sup> «La scienza dello spazio deve dunque articolarsi a vari livelli. Vi può essere sì una scienza dello spazio formale, vicina alla matematica, in cui si utilizzano nozioni come gli insiemi, i reticoli, gli alberi, ma la scienza dello spazio non si situa solo a questo livello, non può rimanere solo formale. L'analisi critica deve invece definire come e secondo quale strategia è stato prodotto lo spazio esistente; e deve esservi infine lo studio e la scienza dei contenuti, di quei contenuti che possono anche opporsi alla forma e alla strategia: cioè gli utenti dello spazio» (Lefebvre, *Spazio e politica*, cit. p. 57).

<sup>156</sup> «Io, che osservo il mio tassello di territorio segnato dalla grande piccola e media Storia, anzi ci vivo dentro, dedicandomi all'osservazione il più possibile attenta dei segnali visivi e all'ascolto il più possibile analitico di quelli auditivi e allo studio dei testi direttamente riguardanti questi luoghi e dei personaggi che [...] ne hanno segnato le vicende, insomma io, inerme osservatore in pensione con binocolo comprato dai cinesi, io, inutile molecola impregnata d'Occidente e di Ristagno» (Pecoraro, *Lo Stradone*, cit., p. 204).

<sup>157</sup> Nella rievocazione di una sosta di Lenin a Roma – «vagheggio che quella stessa porzione di spazio dove sto passando l'abbia per qualche istante occupata Lui» (ivi, p. 110) – Pecoraro, da comunista, lo critica, criticando implicitamente così il comunismo storico tutto, perché «indifferente allo spazio che lo circonda» e convinto che «un giorno, con scienza + socialismo, avremo ragione» della «malignità della Natura» (ivi, p. 114).

<sup>158</sup> «La città demmerda è un'incerta, auto-celebrante, messa in figura della gente demmerda che ci abita e che la costruisce» (ivi, p. 19).

<sup>159</sup> «Sono fuori dei giochi, per fortuna, vivo nella stasi, mi dedico all'osservazione e alla storia di questi luoghi che, ogni giorno che passa, mi sembrano sempre meno insignificanti. Osservo con attenzione i cassonetti della spazzatura, [...] le piante che tutti gli anni rinascono nei vasi dei davanzali [...] Osservo le reti metalliche [...] Non posso fare a meno di osservare i muri dipinti e ri-dipinti, scrostati, coperti di manifesti [...] i mucchi di materiale edilizio abbandonato [...] E poi le cementizie granigliate fioriere ornamentali allestite all'ingresso dei palazzi di civile abitazione [...] Osservo il modo apparentemente casuale [...] secondo cui si dispongono le gocce di pioggia sul cofano di un'automobile parcheggiata [...] Diventa interessante l'ombra che il retro tondeggiante di una Vespa proietta sull'asfalto [...] Osservo un pezzo di cartone incastrato che non vuole entrare nella bocca del cassonetto cartaceo [...] Osservo un filo di antenna tv che pende pungo una parete di palazzo [...] Osservo le carrozzerie lesionate delle auto-mobili parcheggiate ovunque [...] Estraggo la Canon dallo zaino e mi metto a scattare» (ivi, pp. 40-43).

Se da un lato possiamo apprezzare, in un passo del genere, il progresso rispetto per es. alla fenomenologia solo esistenziale di un Nabokov (cfr. *L'occhio*, 1930), dall'altro lo scadere acritico nella fotografia vale, nella trattazione dello spazio, come grave limite sia filosofico che artistico. Non sospetta della fotografia Pecoraro, come non sospetta della scrittura (non critica il proprio scrivere, anche se svogliato, né il suo quotidiano acquisto di libri, anche se non li legge) né della connessione tra loro e lo Stradone ossia la distruzione, anzitutto tramite ignoranza, dello spazio.

<sup>160</sup> «Magari ti lamenti, e molto e sovente, della principale caratteristica dello spazio che ti circonda, cioè dell'intaso, del sovraccarico che porta al blocco del traffico, ma non sapresti indicare alternative [...] non riusciresti a negare l'essenza stessa della città, che risiede nel suo essere fondamentalmente un errore [...] mai risolvibile [...] Forse la stessa città è solo un esperimento scientifico per testare cosa succede quando non crediamo più a niente e non ci importa di niente» (ivi, p. 106).

<sup>161</sup> Ivi, p. 103.

<sup>162</sup> Ivi, p. 68.

<sup>163</sup> Ivi, p. 105.

<sup>164</sup> Ivi, p. 290.

perché «la storia umana la fanno le tecnologie»<sup>165</sup>. Cosicché la novità del testo – fare dell’attenzione allo spazio non solo un tema ma un principio metodologico<sup>166</sup> – finisce per sabotare se stessa, approdando ad un reazionarismo anzitutto stilistico<sup>167</sup>; che non riguarda tanto l’ennesima riscrittura della storia italiana secondo modelli che vanno da Nievo a Lampedusa passando per Pratolini (di cui sarà da richiamare *Il quartiere*) né il romanesco sdoganato da Gadda e Pasolini e ribadito da Siti, ma il *sermo humilis* postmoderno, mezzuccio di gran parte della prosa italiana fine Novecento, da Arbasino (per il quale, se si parla di paesaggi, lo si fa con «zombie», come recita un suo titolo del 1998) ai Cannibali (con la loro esasperazione dell’americanismo di Tondelli) e che con i suoi cliché iperletterari (su tutti il *katalogos* merceologico e, passando dall’erotomania e la parolaccia, l’approccio cinico-ironico all’esistente, compreso il linguistico) si ostina a sopravvivere anche dopo la fine di quella stagione irresponsabile<sup>168</sup>.

Fra lungaggini, divagazioni e ripetizioni, Pecoraro ambienta il suo romanzo in una quartiere della «Città di Dio» che – per motivi assai più sostanziali di quelli di Siti – riconosce sì come «inferno»<sup>169</sup> senza però mettere nietszcheanamente in relazione scempio urbano e religione tramite una critica alla millenaria antropologia dell’astrazione. Maggiormente reazionari di Pecoraro appaiono però quegli studiosi di chiara fama che nel recensirne il romanzo non hanno avanzato nessun riferimento alla dimensione spaziale, segno che lo *spatial turn* – al pari dell’ecologia – sarà stato pure annunciato ma è ancora di là da venire<sup>170</sup>.

Andando un po’ a ritroso ci occupiamo ora di due degli scrittori italiani fra i più raffinati a cavallo di millennio. Vissuti nel postmoderno senz’essere postmodernisti ma rivendicando una *misura* pressoché classica, sono venuti interessandosi sempre più allo spazio, allo spingere la parola al di là di sé stessa entro la materia (vedi il “principio di straripamento” o *débordement* di Derrida<sup>171</sup>).

Francesco Biamonti – a cui oggi è intitolato un parco e un progetto di trekking culturale ma che fu anche vittima consenziente di una trasposizione cinematografica<sup>172</sup> – pubblicò con Einaudi tra il 1983 e il 1998, sottoforma di drammi lirici in prosa, una serie di brevi ricognizioni di microcosmi esistenziali radicati nelle Alpi Marittime della sua provincia di Imperia.

---

<sup>165</sup> Ivi, p. 51. «Il mondo non era migliorabile per via politica, l’abbiamo capito tardi, ma l’abbiamo capito. Intanto dateci la pensione» (ivi, p. 395).

<sup>166</sup> «È davanti alle teche del reparto pollame, illuminate di una luce strana atta ad alleviarne il lividore grigio-verdastro poco invitante, che avrai una sorta di rivelazione [...] sull’attuale condizione di *Homo* in Occidente» (ivi, p. 265).

<sup>167</sup> «Penso che il fine della storia è pensione, più noia, più supermercato, più medico della mutua, più laboratorio di analisi, più libri e serie televisive, e lo accetto e penso che, considerando la media dei destini di coloro che mi hanno preceduto, finora mi è andata di lusso e lamentarsi del paniere che ci è garantito è indecente e che tutti quelli che si lamentano del consumismo e della distruzione del pianeta non hanno capito niente, perché prima o poi lo distruggeremo lo stesso» (ivi, p. 270).

<sup>168</sup> «È crollato tutto? Ok, fanculo, mi sta bene. Fate del mondo ciò che volete» (ivi, p. 395).

<sup>169</sup> «Questa città, dove ciò che deve durare viene distrutto, mentre ciò che andrebbe distrutto dura all’infinito» (ivi, p. 125); «questa città che è corruzione & incultura solidificate e perpetuate in forma edilizia» (ivi, p. 129).

<sup>170</sup> Cfr. G. Mazzoni (*Una stagione di ristagno senza uscita*, «Alias – il manifesto», 28 aprile 2019) che si rifà, seguendo la tradizione critica marxista, all’«allegoria»; G. Fofi (*Quel male che siamo e l’esile bisogno di migliorare*, «Avvenire», 17 maggio 2019); A. Cortellessa (*Francesco Pecoraro, un’apocalisse lentissima* «Tuttolibri – La Stampa», 4 Maggio 2019) arriva a scrivere: «nell’opera di uno scrittore il mondo coincide – se è uno scrittore vero – con se stesso». Parziale eccezione G. Simonetti (*La via che separa e non porta*, «Il Sole 24 Ore», 5 maggio 2019).

<sup>171</sup> Anche se per Derrida vale, tramite la *differance* della scrittura, quel che lui stesso ebbe a dire a proposito di Hegel: «il tempo è lo spazio vero» (*Il pozzo e la piramide. Introduzione alla semiologia di Hegel* [1968], in *Id. Margini della filosofia* [1972], trad. M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997, p. 129).

<sup>172</sup> Per quanto riguarda parco e trekking cfr. <http://www.parcobiamonti.it/> e <http://www.sulletracedibiamonti.it/>; per la trasposizione cinematografica il riferimento è a *Mare largo* (1998), con Isabella Ferrari e Claudio Amendola, che giudichiamo negativamente *a priori* in quanto film o dissoluzione ontologica d’ogni possibilità di considerazione spaziale e materica.

*L'angelo di Avrigue* (1983) venne erroneamente presentato da Calvino come un «romanzo-paesaggio»<sup>173</sup>. Biamonti otterrà – o suggerirà l'esigenza di – una scrittura spaziale, ma non in quest'esordio dove il paesaggio è ancora metafisico-esistenziale, alla Thomas Bernhard, se non cinematografico, alla Bergman, per il quale il posto è «delle fragole» e l'ora «del lupo». Qui lo spazio è controcanto espressionistico e valore atmosferico; non costituisce una differenza intesa come irriducibilità. L'enigmaticità, la *suspance*, il “giallo” risultano tutti elementi smaterializzanti. I luoghi sono il mezzo, il *medium*, di un dialogo fondamentalmente beckettiano<sup>174</sup>. Fosse stato un pittore, la figuratività – e logica di relazione fra animali, cose, uomini – del Biamonti esordiente (a 55 anni) non sarebbe stata forse troppo diversa da uno Chagall. Anche i personaggi del romanzo vivono lo spazio solo provvisoriamente: un marinaio – che aspetta «l'ora di partire»; due donne in un bungalow; una terza che passa da Avrigue solo per far visita ed una quarta che si serve del posto solo come sponda per il casinò di Montecarlo; abbiamo infine un pittore ed una banda di giovani vagabondi. Altrimenti, si narra di un morto – un drogato, gettatosi da una rupe – o di edifici disabitati. La storia va avanti – e lo spazio trova senso – tra i due estremi, comunque insensibili allo spazio, costituiti dal morto e da una delle donne, anzi dal suo essere «bellissima»; estremi tra i quali si muove il marinaio protagonista.

*Vento largo* (1991) presentò maggiore autonomia e consistenza del paesaggio. Anche se complessivamente lo spazio viene trasfigurato dal tempo della narrazione; un imperfetto che produce una dimensione mitica tutt'altro che materiale. Può esservi astrazione senza simboli, come ha insegnato la pittura non figurativa novecentesca. Astrazione valevole, magari suo malgrado e negli effetti più che in sé, da deresponsabilizzazione rispetto all'impegno di proporre valori alternativi ai dominanti. Con una certa serratezza alla Fenoglio; tra luoghi asettici e al silenziatore, in un raffinemento, alleggerimento, in una sospensione delle cose anche le più terribili. Con l'apparire dell'enigma che è dato dall'apparire stesso delle cose; in una ninnananna dell'ineluttabile; in un onirismo in punta di piedi che risulta spietato sia nell'occuparsi di cose spietate sia nel rimanere quel che è. Una donna e la sua bellezza restano al centro della scena; il protagonista finisce per interpretare ancora una volta la parte del cavaliere alle prese con la sua *quête*.

*Attesa sul mare* (1994) realizza quello che possiamo dire essere stato il pronostico di Calvino. Il testo procede a forza di paragrafi che uniscono (o riabilitano) il tutto nella complessità delle sue relazioni materiali: psiche, oggetti, moto, stasi, vita, paesaggio, mezzo luminoso<sup>175</sup>. In Tozzi e non in molti altri autori della letteratura italiana si possono trovare esempi di spazializzazione – di uomo che si fa mondo, di alfabeto che si fa carico della differenza o irriducibilità materiale – come questi, apparentemente dimessi e insignificanti (anche perché anti-simbolici e anti-allegorici), di due passaggi tratti quasi a caso da una pagina del capitolo ottavo: «Annick, comparsa sul vialetto, accese una boccia in un'aiuola. La gonna corta le si accollava alle gambe. All'aria delle alture le rade rispondevano con tremori luminosi. La luce bianca per terra sembrava sollevare i pini. Una stella si spezzava su un ramo»; «Edoardo chinò la testa. Passava per la sua mente un vecchio mondo di rovine. Poi lo sfiorò una farfalla, che si posò sul tavolo, ali screziate di madreperla».

<sup>173</sup> Errore ripetuto dal critico che più recentemente e all'interno di una sistematica riflessione spaziale, s'è occupato di quest'opera, M. Meschiari, cfr. Id. *Nelle terre esterne*, cit. pp. 101-130.

<sup>174</sup> Rivelativo dei suoi limiti spaziali di fondo il fatto che *Lo Stradone* di Pecoraro abbia in epigrafe proprio Beckett.

<sup>175</sup> L'incipit: «La corriera lo lasciò sotto Pietrabruna. Spariti subito nella curva i due compagni di viaggio, posò la valigia sul parapetto e *si fermò a guardare*. Si vedevano frane aggrappate alla collina e uliveti dentro voragini luminose. Era luce di mare. Si saldava alle cime, ai crinali, sino a Pietrabruna.

“Chissà se è calma, o infelice, o nervosa, – pensava, – chissà com'è Clara...” L'aveva lasciata che un'ombra di malinconia le percorreva la fronte, gli occhi pagliettati di sole.

Prese la valigia e cominciò a salire tristemente. Adesso la luce veleggiava sulle montagne. Qualche colpo di vento» (corsivo non d'autore).

Gli elementi naturali – fra cui l'uomo – dialogano continuamente; in una natura verista o macchiaiola, non ancora deturpata; così come istinti preistorici conservano i personaggi, che esprimono un tono fra il surrealismo e l'epos; un tono – e un distacco da se stessi – da eroi tragici. Le cose (un sasso, un gesto, una nuvola, un profilo) sono ancora integre, (r)esistono ancora, hanno una loro purezza; per questo possono essere espresse essenzialmente e con relativa semplicità («la natura è monacale»<sup>176</sup>). Ragionamenti e concetti sono sostituiti da, non trovano posto tra, eventi che procedono a scatti e ciascuno bastevole a se stesso. In una riabilitazione dell'apparenza che si traduce psicologicamente in comportamentismo, gli uomini possono pure dedicarsi al contrabbando, l'essenziale è altrove, non in una società storica che c'è e non c'è, che se ne sta in un universo parallelo come gli dèi d'Epicuro; la distinzione fra legale ed illegale è solo contingente. Gli enigmi sorgono, semmai, tra una cosa e l'altra e non (più) nelle cose: nel tempo – valevole come indeterminata misura dell'estraneità – e non nello spazio.

Il progresso nella considerazione di spazio e materia conserva, in Biamonti, elementi tradizionali propri della nostra cultura antimaterialistica. Rifacendosi al conterraneo Montale, il suo mondo risulta quasi per definizione «scabro ed essenziale [...] scheggia fuori del tempo, testimone di una volontà fredda che non passa». Proprio nell'abbracciare una poetica universalizzante, ontologicamente ecumenica, sconta però una certa mancanza di senso storico (quello, ad esempio, relativo alla distruzione del paesaggio: «il lato fisico delle cose lo dava per scontato»<sup>177</sup>), finendo alla lunga per cadere in una sorta di insensibilità autistica dove a contare sono, di nuovo, la «bellezza» come «sorte» e – aggiungi pure – la sorte come bellezza.

Anche al di là dell'immancabile, sistematica, bellezza femminile (retaggio magari del mito delle sirene), v'è sempre in *Attesa sul mare* un sublime, estatico equilibrio. A un solo passo dal baratro o dalla morte, nulla – come nelle vite animali e sussistenze minerali – è mai di troppo o troppo poco. La riabilitazione dell'apparenza risulta, quindi, un bluff perché l'asprezza dell'esistenza trova sempre soddisfazione nella bellezza data dall'appagamento dovuto all'essenzialità. Il miracolo, per dirla in altri termini, di mangiare sempre il giusto; non un'indigestione, non un buco allo stomaco.

L'altro autore che per “nobiltà” associamo a Biamonti ma di cui diremo più brevemente limitandoci a considerare *Atlante occidentale* (Einaudi, 1985), è Daniele Del Giudice. All'inizio non ci si sente, nella sua prosa e nello stare al mondo che comunica, il peso della materia: fame, sonno, noia, stanchezza, inquinamento. Bensì una certa leggerezza che suona falsa, platonica, artistica, idealistica (e sarà stata la componente piaciuta di più ai postmoderni). Aria asettica; tensione tra i personaggi, fino al teatro (dell'assurdo). Situazioni troppo perfette, disincarnate, formali; manca il contrasto continuo con la materia. Un'eccessiva, per quanto voluta, facilità nel conseguimento (e mantenimento) delle posizioni (anche sociali): come nei film di spionaggio o nei cartoni animati e fumetti per adulti. Poi però, nel capitolo 5, uno dei due protagonisti – scrittore autopensionatosi che riceverà il Nobel – tiene un grande, anche per lunghezza, discorso sul rapporto fra l'uomo, artista o scienziato, e lo spazio e le cose. Coinvolgendo l'altro protagonista – un giovane fisico del CERN, che alla fine della narrazione confermerà su base scientifica le ipotesi del letterato – in un esperimento percettologico valevole da regola di vita o di approccio al mondo: «Lei che cosa vede? [...] Adesso. Mi dica che cosa vede adesso, in questo istante». Segue la rivelazione della poetica

---

<sup>176</sup> F. Biamonti, *Attesa sul mare*, Einaudi, Torino 1994, p. 70.

<sup>177</sup> Ivi, p. 100. In un'epoca in cui «lo spazio intero diventa il luogo della riproduzione dei rapporti di produzione. Un tempo l'aria e l'acqua, la luce e il calore erano doni che provenivano direttamente o indirettamente dalla natura. Questi valori d'uso sono ora entrati a far parte dei valori di scambio. Il loro uso e il loro valore d'uso scompaiono insieme ai piaceri naturali legati all'uso; nel momento in cui diventano oggetti di acquisto e di vendita, si rarefanno. La natura, come lo spazio, con lo spazio, è al tempo stesso spezzata, frammentata, venduta, per frammenti e occupata globalmente. Viene distrutta come tale, come natura, e rimaniopolata secondo le esigenze della società neo-capitalistica» (Lefebvre, *Spazio e politica*, cit. p. 50).

dello scrittore-personaggio (che sarà, in buona parte e almeno nelle intenzioni, da attribuire alla scrittura dello stesso Del Giudice): «Tutta la mia vita, tutto il mio lavoro non è stato altro che riacordare le persone agli oggetti, e gli oggetti all'esperienza e ai sentimenti, alla percezione di sé, alle idee. Forse quello che ho inventato fin qui non è altro che una lente speciale, che permette di vedere lo sfondo e la figura nella loro relazione, in pari dignità»<sup>178</sup>.

Concludiamo questa disamina necessariamente approssimativa con due degli autori più canonizzati tra i viventi. Claudio Magris in un ricordo di Paolo Bozzi (ecofenomenologo dei maggiori in Italia) dichiara di avere imparato da lui «a vedere la realtà, a prestare attenzione non solo alle idee, ma pure alle cose» e che «senza di lui non avrei scritto *Danubio* o *Microcosmi*»<sup>179</sup>. Se Magris al momento della stesura delle opere che cita – pubblicate rispettivamente nel 1986 e 1997 – aveva intenti del genere non può venire, per questo, che lodato. Peccato però che quando si va a leggere quei testi programmaticamente geoletterari le «cose», e con esse la materialità dei luoghi, non le troviamo affatto. Del resto, ogni classicismo – da Virgilio a Boccaccio e oltre – quando dice paesaggio dice paesaggio dell'anima, sia pure questa un iPad<sup>180</sup>. Giudizi simili possiamo estenderli a Giorgio Ficara, Massimo Onofri e agli altri professori cimentatisi, da professori appunto, a render conto dei luoghi: non lo hanno fatto spazialmente; senza una mente spaziale, cioè, o spaziandoci troppo con la mente<sup>181</sup>.

Professore è stato anche Walter Siti. Forse, in Italia, il narratore vivente più quotato. Della generazione protagonista del '68, appassionato di TV, considera il realismo «l'impossibile»<sup>182</sup>. Sorta di corrispettivo transalpino di Houellebecq, rispetto al quale vanta comunque uno stile assai migliore, Siti potrebbe condividere con quest'ultimo la possibile motivazione profonda del successo che gli arride: il tradizionale disprezzo verso la considerazione della materialità delle cose in generale e dello spazio in particolare (sostituito dalla corporalità come sessualità<sup>183</sup>), che non a caso nei romanzi d'entrambi viene attraversato – in spostamenti da un capo all'altro del mondo o in sprofondamenti esistenziali – con crassa indifferenza (indifferenza spaziale che potrebbe anche considerarsi l'essenza della pornografia se non della psicanalisi).

Siti, pur rifacendosi a Pasolini anche filologicamente – sua, com'è noto, la curatela di tutte le opere pasoliniane – se c'è qualcosa che non ha ripreso dal modello è proprio l'attenzione per i luoghi (per quel tanto che in Pasolini era operante). Riferendoci pure al romanzo di Siti più prossimo, almeno tematicamente, a considerazioni spaziali (*Il contagio*, Mondadori, 2008) si nota con facilità il radicale e tradizionale dualismo fra parole e cose (equivalente, poi, ad irresponsabilità verso le seconde); ossia, trattandosi di un testo letterario, il sostanziale ripiegamento sulla scrittura delle prime e con esse sulla psicologia o dimensione esclusivamente simbolico-antropomorfa. Peccato che l'Antropocene più lo si celebra, più si accelera – anche di esso – l'estinzione. Tra *Resistere non serve a niente* (2012) e *Brucciare tutto* (2017), nessuna *Exit strategy* – anzitutto artistico-espressiva – ci è fornita da Siti, nonostante l'omonimo titolo del bestseller del 2014.

---

<sup>178</sup> D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, Einaudi, Torino 1985, p. 66.

<sup>179</sup> Citato in M. Ferraris, *Presentazione* a P. Bozzi, *Un mondo sotto osservazione. Scritti sul realismo*, Mimesis, Milano-Udine 2007, p. 7.

<sup>180</sup> Cfr. M. Ferraris, *Anima e iPad*, Guada, Parma 2011.

<sup>181</sup> Cfr. G. Ficara, *Riviera. La via lungo l'acqua*, Einaudi, Torino 2010, M. Onofri, *Passaggio in Sardegna*, Giunti, Firenze 2015, Id., *Passaggio in Sicilia*, Giunti, Firenze 2016, Id. *Isolitudini. Atlante letterario delle isole e dei mari*, La nave di Teseo, Milano 2019.

<sup>182</sup> Cfr. W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma 2013. Siti non intende solo che il realismo (o la verità) è "impossibile" perché la realtà supera la fantasia o «There are more things in Heaven and Earth, Horatio, / Than are dream't of in our Philosophy»; soprattutto, pare intendere che la fantasia o la filosofia o la scrittura debbano procedere in gare di (auto)superamenti. Qualunque *start-up* californiana sarebbe d'accordo.

<sup>183</sup> Senza sesso, senza il suo umano troppo umano, il corpo, in quanto materia, non interessa né Siti né Houellebecq. L'obesità (e mezza teledipendenza) del primo e il tabagismo del secondo, per quanto con un'argomentazione alla Sainte-Beuve, ne saranno forse la riprova.

## Poesia

Autorevolmente Italo Testa scrive nel n. 21 di “Versodove” (2019) che «la poesia ha una natura topologica, è un’escrescenza di luoghi che ci abitano»<sup>184</sup>. Subito dopo cita però il solito Luigi Ghirri – fotografo che a partire da Celati ha conquistato gli scrittori – e la sua concezione del paesaggio come «zona di passaggio»<sup>185</sup>. Certo, per la fotografia si tratta sempre di passaggio: scatto, salto, click, digitalità. In una digitalità che accomuna fotografia e scrittura alfabetica: ma la poesia deve ricondursi a questo?

Il *terzo paesaggio* di Clément (che si direbbe presagito dall’opera e dalla teoria di Ghirri), come il *nonluogo* di Augé da cui deriva, è categoria che può generare più equivoci che altro, se non correttamente collocata. Si ritorna al mito del nomade, fin troppo caro alla tradizione degli studi antropologici; come se le possibilità esistenziali dell’uomo oscillassero fra i due opposti – ma coincidenti nella tendenziale ignoranza del luogo materiale – della città e del nomadismo. Mito del nomadismo che agisce nel comunque prezioso contributo, già citato, di Careri.

Testa, intitolando una sua raccolta *Tutto accade ovunque* (Aragno, 2016), tramite la categoria dell’*ovunque* e l’assoluto del *tutto* nega programmaticamente qualsiasi differenza – e quindi identità – spaziale; al contrario della *Convenzione europea del paesaggio* che considera lo spazio «fondamento dell’identità» delle popolazioni. Testa, cioè, misconosce in partenza il proprio oggetto. Lo spazio viene dissolto nel principio del “tutto accade ovunque” per trarne, a mezzo di un neosimbolismo più o meno surrealistico delle *correspondances*, una consolazione trascendentale. Tra canzonette e paradossi quantici ne deriva un irenismo che in maniera ostentatamente ingenua, se non con snobismo, finisce per condurre dal dualismo soggetto/oggetto e conoscenza/realtà del senso comune a quella che Hegel, ironizzando su Schelling, definiva la notte in cui tutte le vacche sono nere. Siamo all’insignificanza se non all’irrelevanza espressiva. Se la «casa» fosse davvero «perfetta», i «camminatori» non potrebbero *camminarci* – per mettere polemicamente in relazione due sezioni del libro che avrebbero potuto far presagire ad una diversa considerazione dello spazio.

Non per nulla, la raccolta successiva di Testa s’intitola *L’indifferenza naturale* (Marcos y Marcos, 2018). Sull’*indifferenza* – che la poesia di Testa conduca, irresponsabilmente, all’indifferenza – siamo d’accordo ma che questa sia *naturale*, un po’ meno. Piuttosto, essa scaturisce dall’artificio, pascoliano, operante nell’evocazione continua d’animali e piante – senza però la minima ricerca della loro differenza rispetto all’io e al suo apparato simbolico. La prima delle *strofe a perdere* – fra smaccati riferimenti montaliani, rime disarmanti, repressione di ogni (liberatorio perché nobilitante cognitivamente) impulso fenomenologico a vantaggio della più automatica e noncurante trasfigurazione dello spazio in simbolo – suona esemplare: «prigioniero di una stanza anch’io / ho contato i giorni e atteso un varco, / uscendo di casa ho scoperto in un parco / una semina di zeri e oblio». Ribadiamo, al limite, quello spazio mitico dell’epifania a cui Rilke platonicamente riconduceva il paesaggio degli antichi<sup>186</sup>.

Nel 2019 s’è inaugurata la rubrica *Poesia, terzo paesaggio?* curata da Laura Pugno per [leparoleleccose.it](http://www.leparoleleccose.it) e *Terzo paesaggio* ha intitolato Renata Morresi la sua raccolta di versi uscita presso Aragno. In un caso come nell’altro si utilizza un lessico nuovo – quello della spazialità e latamente dell’ambiente – per parlare di cose vecchie (stati esistenziali e attività simboliche). Ciò sia detto, al solito, prescindendo da ogni giudizio di valore.

<sup>184</sup> Cfr. I. Testa, *Futuri a rovescio*, <http://www.leparoleleccose.it/?p=36617>

<sup>185</sup> Cfr. L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, Macerata, 2009. Celati, a proposito di Ghirri, parla di «sguardo come incontro con le cose», «campo di prossimità», «intimità esterna»; ma se questo può interessare una possibile relazione fra Ghirri e l’atmosfera di Schmitz/Griffero, pare non potersi estendere ad una verifica materialistica dello spazio; se gli stessi curatori della mostra dal cui catalogo abbiamo tratto (p. 9) le citazioni di Celati, scrivono che le fotografie del maestro emiliano – come il fiabesco del calviniano Celati, potremmo aggiungere – riguardano «essenze di luoghi [...] lontane dalla collocazione spaziale» e vicine addirittura alla poetica del Beato Angelico (cfr. C. Benigni, M. Zanchi, *Luigi Ghirri. Pensiero Paesaggio*, Silvana, Cinisello Balsamo 2016, p. 16).

<sup>186</sup> Cfr. R. M. Rilke, *Del paesaggio* in Id. *Del poeta*, a cura di N. Saito, Einaudi, Torino 1955.

Nella pregevole raccolta di Morresi cercheremmo invano trattazioni compiute di un qualche paesaggio; ci si concentra sulla violenza della vita e il necessario, conseguente, cinismo. Mentre Pugno dichiara di volersi limitare ad «un’analogia» tra la concezione di Clément e lo statuto della poesia contemporanea<sup>187</sup>: dunque, nessun interesse per lo spazio in quanto tale ma solo per lo “spazio letterario”. Lo conferma la produzione creativa di Pugno, sia poetica che narrativa. Per quanto riguarda la prima, in *extensions (Il colore oro*, Le Lettere, 2007) «il giardino è costruito sulla mappa del giardino» e il bosco è ridotto a «descrizione»; nel poemetto *Noi* uscito su [leparoleleucose.it](http://leparoleleucose.it) il 24 novembre 2017, si parla di «bosco-noi», ad eliminare ogni differenza; «tutto è mente» leggiamo, infine, nei *Legni* (Lietocolle, 2018). Anche per Talete, Dio era mente del cosmo e il tutto animato e pieno di demoni. Pari valenza metaforico-atmosferica hanno gli spazi nei romanzi psico-distopici di Pugno: nel thriller *La metà di bosco* (Marsilio, 2018), il bosco è «inspiegabile», «misterioso», paranormale; siamo, tutt’al più, alla costante antropologica della “demonicità” del luogo.

Nonostante il pronunciamento di Testa sulla «natura topologica» della poesia e a conferma dell’equivoco che abbiamo appena richiamato nella trattazione poetica del “terzo paesaggio” (posto che questa categoria non sia equivoca di per sé), nessuna delle principali ricognizioni italiane sulla poesia contemporanea s’occupa della questione<sup>188</sup>. Eppure, nel nuovo millennio registriamo, fin dai titoli, un moltiplicarsi, più o meno consapevole, di attenzione per lo spazio e la locazione (si faccia il confronto con i più “astratti” o etico-sentimentali titoli novecenteschi). Il problema è che entrando dentro queste raccolte, anche quelle in cui il riferimento alla spazialità nel titolo non risulta fine a se stesso, riscontriamo difficoltà nell’affrontare il tema o, meglio, nel produrre poeticamente spazialità. Il motivo di questa difficoltà andrà riferito, al solito e almeno in parte, alla nostra tradizione culturale.

Come l’ecologia non inizia con la teologia cristiana di san Francesco<sup>189</sup>, così lo *spatial turn* non inizia con Petrarca, che pure si è soliti chiamare in causa. Petrarca – nel mezzo, anche cronologicamente, fra Agostino e Sartre – ne è la negazione, anzi la censura. Citare la sua lettera dalla Provenza ad un “professore della Sacra Pagina” o il suo «di pensier in pensier, di monte in monte» – in rapporto col camminare quanto la *peregrinatio* dantesca nell’aldilà, l’*intinerarium* di Bonaventura verso Dio, lo *hajj* alla Mecca o la Route 66 di Kerouac e Dylan – vale da *fake news*. Idem – per continuare sul tema del camminare che fa da *pendant* a quello dello spazio come paesaggio<sup>190</sup> – rifarsi alla metafisica del *wanderer* di Hölderlin; a Robert Walser, che nella sua *Passeggiata* del 1919 venne anticipato, sempre senz’esiti, da Palazzeschi o dalla succitata poesia di Campana. Fuorviante pure, sul camminare come considerazione dello spazio, l’omonimo autoriferito monologo di Thomas Bernhard del 1971.

<sup>187</sup> Cfr. L. Pugno, *In territorio selvaggio*, Nottetempo, Roma 2018.

<sup>188</sup> Cfr. N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, il Mulino, Bologna 1999, G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005, A. Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006, A. Afrifo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma 2017, P. Giovannetti, *La poesia degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Carocci, Roma 2017, G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell’Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018.

<sup>189</sup> La neofrancescana enciclica *Laudato si’* (2015) è senz’altro rivelatrice dei tempi e può essere considerata addirittura l’enciclica più importante della storia: non però perché faccia passare il cristianesimo all’ecologia (e all’interno di questa all’attenzione per lo spazio) ma perché palesa l’incongruità fra il primo e la seconda. Definitivo, su questo punto, il noto articolo dello storico delle tecniche Lynn White jr. – *The Historical Roots of Our Ecological Crisis* – apparso su «Science» nel 1967 e tradotto da Silvia Laila in italiano nel numero di marzo/aprile del 1973 della rivista «il Mulino». Sulla costitutiva inapplicabilità di qualsivoglia concetto ecologico a san Francesco cfr. anche M. Cacciari, *Doppio ritratto. San Francesco in Dante e Giotto*, Adelphi, Milano 2012.

<sup>190</sup> «Viene percepito fino in fondo e in modo consapevole soltanto quello spazio che abbiamo attraversato a piedi» (Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell’arte*, cit., p. 25). Anche neurologicamente, l’esperienza dello spazio inizia e finisce con l’attività motoria del corpo umano.

Che Petrarca abbia «scoperto il paesaggio nella poesia»<sup>191</sup>, è stato già negato da Contini<sup>192</sup>. Manca nel suo neoclassicismo l'irriducibilità o differenza di un paesaggio che non sia dell'anima, manca qualsivoglia emancipazione dal «pregiudizio introiezionistico»<sup>193</sup>. «Un paesaggio più di spiriti che di cose» si deve riconoscere anche in Boccaccio<sup>194</sup>. Nei padri della nostra lingua e letteratura, ossia della nostra mente – Dante, Petrarca, Boccaccio, Galilei: pur introducendo, quest'ultimo, il sostantivo «ambiente» – non si ha nessuno *spatial turn*; semmai, un anticipo di *linguistic turn* all'interno di un'antropologia logocentrica dipendente in maniera preponderante dall'incipit del vangelo di Giovanni<sup>195</sup>. Del resto, nel Medioevo, all'astrazione matematica dello spazio euclideo (l'ortogonalità del campo romano non ne fu che una variante) si sostituisce quella teologica, in attesa della sintesi della prima e della seconda nella prospettiva rinascimentale: «tutta la superficie materiale era considerata una sorta di schermo di un'altra realtà, la sola che fosse portatrice di un significato»<sup>196</sup>; proprio come accadrà a Galilei con la «lingua matematica» dell'universo ed a noi che, parlandola, vi abbiamo derivato per intero il nostro mondo digitale.

In pittura – ma della letteratura potremmo dire lo stesso – «anche il semplice gesto di sporgersi da una finestra per guardare il mondo “fuori” (da un palazzo, dalle mura cittadine), non è stato a lungo rappresentato»<sup>197</sup>; sebbene Macchiaioli, Monet, Cézanne abbiano espresso uno *spatial turn* più compiuto dell'odierno letterario, perché più ecofenomenologico<sup>198</sup>. L'uomo, pur qualificandosi – da Aristotele alla tv – come *videns*<sup>199</sup>, non guarda: imperando da sempre «l'ideologia urbana»<sup>200</sup>. Tra *Unam Sanctam* (1302) e *Photoshop* (1990) – che vanno ad aggiungersi ad alfabeto, denaro e geometria – ogni corpo, ogni peso materiale, viene misticizzato, mistificato, reso *corpus mysticum*. Non è solo un problema di matematizzazione del mondo. Anche per il sacro, il simbolico, il personale, l'animistico e soprattutto la proprietà privata, lo spazio – la differenza materiale – non esiste<sup>201</sup>. Divenuto giustamente proverbiale, che tutta la filosofia sia una nota a piè di pagina a Platone.

<sup>191</sup> K. Stierle, *Paesaggi poetici del Petrarca*, in R. Zorzi (a cura di), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Marsilio, Venezia 1999, p. 121.

<sup>192</sup> Cfr. G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in «Paragone» 2, 1951, pp. 3-26 (rist. in Id., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 169-192). Recenti studi, come quello di C. Tosco (*Petrarca: paesaggi, città, architetture*, Quodlibet, Macerata 2012), non smentiscono quanto stiamo sostenendo; la spazialità di Petrarca risultando formalistica o astratta (come conferma il suo continuo oscillare fra paesaggi reali e immaginari): tra archeologia, cartografia, urbanistica ed estetica. Tutte discipline che, in attesa di un effettivo *spatial turn*, si sono rivelate, epistemologicamente e per riprendere un monito di Cederna del 1956, «vandali in casa».

<sup>193</sup> Cfr. T. Griffiero, *Atmosferaologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2010.

<sup>194</sup> V. Branca, *Il paesaggio nel Boccaccio: descrittivismo, calligrafismo, allusivismo, espressivismo*, in R. Zorzi (a cura di), *Il paesaggio*, cit., p. 149.

<sup>195</sup> Per questo è giusto ma insufficiente ripetere che Cervantes – anticipato, possiamo aggiungere, dall'Ariosto, non a caso amatissimo da Calvino e Celati, se non da Dante: astraenti e smaterializzanti entrambi ma il primo per un'immanenza fine a se stessa e il secondo in direzione della trascendenza – inauguri la modernità presentando «una realtà che deve solo al linguaggio e che resta tutta quanta interna alle parole. La realtà di *Don Chisciotte* non è nel rapporto tra parole e mondo, ma nella tenue e costante relazione che i segni verbali intrecciano da sé a sé» (M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* [1966], trad. E. Panaitescu, Rizzoli, Milano 1967, p. 63). Se questo è proprio del moderno, lo è perché lo è anche del postmoderno e – a suo modo – del premoderno: Medioevo e Antichità. Per quanto riguarda Galilei basti il riferimento alla «lingua matematica» in cui è «scritto» il «grandissimo libro» dell'«universo» secondo *Il Saggiatore* (1623).

<sup>196</sup> Guerrau, *Il significato dei luoghi nell'Occidente medievale*, cit. p. 205.

<sup>197</sup> C. Maritano, *Paesaggi scritti e paesaggi rappresentati*, in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, I, cit. p. 306.

<sup>198</sup> «Anziché la forma, il simbolo e il segno, l'arte moderna ha fatto valere la materialità, la dimensione proprio-corporea, l'atmosferico e l'evento. La cosa è divenuta evidente specialmente nelle immagini il cui carattere di opera d'arte si realizza solo nella percezione, e nella musica che consiste nella *totalizzazione atmosferica degli spazi*» (G. Böhme, *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione* [2001], trad. T. Griffiero, Mariotti, Milano 2010, p. 64, corsivo non d'autore).

<sup>199</sup> Cfr. G. Sartori, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Laterza, Roma-Bari 1997.

<sup>200</sup> Maritano, *Paesaggi scritti e paesaggi rappresentati*, cit. p. 299.

<sup>201</sup> Cfr. S. Sassen, *Territorio, autorità, diritti. Assemblaggi dal Medioevo all'età globale* [2006], trad. N. Malinverni e G. Barile, Mondadori, Milano 2008.

Chi non si occupa di spazi non si occupa, di solito e per il medesimo deficit materialistico, neanche di cose. Imperdonabile, questo, tanto più dopo che dalla fisica d'inizio Novecento «è stata completamente chiarita la dipendenza delle proprietà dello spazio dalle cose e dall'ambiente in quello spazio contenuti, vale a dire dal campo di forze; o, al contrario, la dipendenza delle proprietà del campo di forze dalle proprietà dello spazio corrispondente»<sup>202</sup>.

Tra il «diventare consapevoli dell'inevitabilità della materialità» e il «diventare responsabili per la propria posizione», si è recentemente sviluppato il concetto di *nomorama*: panorama (o spazio) di legge (*nomos*) intesa quale «insieme delle regole che determinano il modo in cui i vari corpi, umani e non umani, si muovono»<sup>203</sup>. Tenendo conto, come finora non s'è fatto, di esigenze del genere possiamo ricordare che «la poesia impegnata (la vera poesia civile) è quella che cerca di migliorare il mondo migliorando la capacità di ascolto delle persone»<sup>204</sup>. In una formula: educazione allo spazio = educazione alla vivibilità dei luoghi = politica.

Purtroppo, quasi nulla di questo è riscontrabile nel maggiore poeta del dopo-Montale. Altrimenti la poesia, non solo italiana, potrebbe dire d'aver compiuto da tempo un qualche *spatial turn*. Ciò nonostante, Zanzotto viene considerato (e ha fatto di tutto per farsi considerare) «il massimo paesaggista in versi del Novecento, non solo italiano»<sup>205</sup>. Basta trarre, però, le dovute conseguenze dalle maggiori analisi critiche che si sono esercitate sulla sua poesia, per rendersi conto che così non è.

Nel lungo articolo del 1960 *Le poesie italiane di questi anni* – apparso sul secondo numero di «Menabò» e poi raccolto nei *Saggi italiani* – Fortini esprimeva già l'essenziale sul paesaggio nella poesia di Zanzotto: «un paesaggio che di obiettivo ha lasciato solo, grumi insolubili, certi nomi di oggetti, come quagliati entro una materia psichica, dunque un “dietro il paesaggio”, come benissimo dice il titolo, sottolineando il platonismo di questa pittura metafisica»<sup>206</sup>. Da Agosti a Dal Bianco passando per Lorenzini sarebbe facile dimostrare come i massimi esperti di Zanzotto non abbiano fatto altro, da un lato, che ripetere questo inoppugnabile giudizio di Fortini e dall'altro – con un *non sequitur* spiegabile solo tramite quella che Benjamin chiamava «dozzinalizzazione dello spazio»<sup>207</sup> e che come siamo venuti indicando caratterizza a tutti i livelli la nostra tradizione – derivarne che Zanzotto si sarebbe nondimeno fatto carico dello spazio, anzi che la sua sarebbe addirittura una «poesia fisica»<sup>208</sup>. Al contrario, si dovrebbe ripetere per Zanzotto quel che è stato detto per la *Land Art* in generale e per quella di Christo Yavachev in particolare: «non ci aiuta a

---

<sup>202</sup> Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, cit., p. 22.

<sup>203</sup> A. Philippopoulos-Mihalopoulos, *Giustizia spaziale. Corpo Spazio Atmosfera* [2015], trad. L. Basile, Orthotes, Napoli-Salerno 2019, pp. 56, 7.

<sup>204</sup> S. Dal Bianco, *La poesia di questi giorni* [2002], in Id. *Distretti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 73.

<sup>205</sup> A. Cortellessa, *Andrea Zanzotto, la scrittura, il paesaggio* in Id., *La fisica del senso*, cit. p. 128.

<sup>206</sup> F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni* in Id. *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974 ora in Id. *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milano 2003, p. 566.

<sup>207</sup> Benjamin, *I «passages» di Parigi*, I, cit. p. 593. Purtroppo Benjamin stesso cade nella «dozzinalizzazione dello spazio»; occupandosi sì di cose nuove (ecologia urbana, materialità dell'apparire ecc.) ma in maniera vecchia o astrazionistica, incentrata sull'amore e gli annessi e connessi: «Un quartiere quanto mai caotico, un intrico di strade da me evitato per anni, mi apparve di colpo dotato di un suo ordine quando un giorno vi si trasferì una persona amata. Fu come se alla sua finestra avessero installato un riflettore e questo fendesse la zona con fasci di luce» (*I 'passages' di Parigi*, I, Einaudi, 2000, p. 31). Avrebbe potuto scriverlo Proust; o Goethe, che rendendo vani (sconfessando, anzi, l'ecologia di chi li compie) i tentativi attuali d'ecologizzarlo, rimava: «Il campo e il bosco e la roccia / e i giardini sono sempre stati per me solo uno spazio / e tu, mia amata, li trasformi / in un luogo» (*Le quattro stagioni* in Id., *Tutte le poesie*, I, Mondadori, Milano 1989).

<sup>208</sup> Cfr. N. Lorenzini, *Poesia fisica. Il corpo paesaggio: Zanzotto* in Ead., *La poesia italiana del Novecento*, cit., pp. 150-156. Si potrebbe ribattere che Lorenzini fornisca una lettura diversa da Fortini. Ma basterebbe la monografia di un suo allievo – stesa, per di più, con la partecipazione dello stesso Zanzotto – per dimostrare, quasi *a priori*, che così non è. Cfr. F. Carbognin, *L'«altro spazio». Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, NEM, Varese 2007.

conoscere meglio la natura, ma a vedere anche in essa nient'altro che i connotati, in ultima analisi rassicuranti, della nostra capacità manipolativa»<sup>209</sup>.

Cogliere tale dinamica nella ricezione di Zanzotto è fondamentale e non riguarda solo, anche se non sarebbe poco, la critica letteraria e conseguentemente il canone letterario. Uno stesso meccanismo infatti si registra, a vari livelli, nello *spatial turn* in genere – per il quale, in letteratura, sembrerebbe bastare a rilevarlo qualche citazione di tematiche riconducibili allo spazio – e in quella che, con inflazione, si chiama ecologia ma che troppo spesso si risolve in un superficiale ambientalismo (o meglio, in qualche forma di “sostenibilità dello sviluppo”) senza la minima preoccupazione per un *logos* dell'*oikos*: mentre si dovrebbe pensare all'ambiente non perché vi sia una crisi ambientale in corso ma perché non vi s'è mai pensato<sup>210</sup>.

Nella misura in cui il contenuto della nostra conoscenza e la forma della nostra espressione fanno tutt'uno col vivere in ciò che conosciamo ed esprimiamo<sup>211</sup>, non trovando testimonianza significativa di conoscenza ed espressione spaziale entro la nostra tradizione culturale, possiamo dedurne (e sarebbe un ragionamento alla Baudrillard) che noi non viviamo nello spazio. Ma siccome questo è materialmente impossibile, non sarà che noi non viviamo nello spazio, bensì che ci comportiamo *come se* non ci vivessimo. La crisi ecologica – il deficit del *logos* dell'*oikos* – consiste e insiste in tale discrasia dissimulativa, considerabile pure un'obnubilazione ad opera del principio del piacere.

La «colpa ecologica» (G. Chelazzi), *anche in letteratura*, non va quindi addossata tutta ai critici letterari – che in certo senso *non potevano non* recepire Zanzotto, ad esempio, tramite il *non sequitur* che abbiamo notato – ma alla mancanza di una cultura e di una logica adeguate e alle quali sia i critici che più in generale i lettori, possano riferirsi. È da dentro un *logos* dell'*oikos* degnamente articolato che dovremmo elaborare la categoria di spazialità facendo, da un lato, agire questa retrospettivamente per reinterpretare e rigiudicare in tal senso la nostra produzione letteraria tradizionale e, dall'altro, intervenendo con maggiore cognizione di causa nella proposta contemporanea sulla quale adesso diremo qualcosa.

Come abbiamo fatto per la prosa, il criterio di giudizio non riguarderà lo specifico della singola opera o autore ma la loro capacità di trattare letterariamente lo spazio. E come ci è già occorso per la prosa, anticipiamo che dovremo denunciare una diffusa ignoranza del principio fenomenologico fondamentale (consiste in questo, almeno, la percettologia di Merleau-Ponty o l'*esserci* di Heidegger) per cui stiamo *nel* mondo e non lo si ha di fronte a sé, con un sé per giunta aprioristicamente ipostatizzato.

Se molti poeti contemporanei s'occupano dello spazio, ripresentano quanto possiamo esemplificare con la Parigi di Baudelaire<sup>212</sup>: bene occuparsi di spazio, male (fino a contraddire, a forza d'inadeguatezza, l'occuparsene stesso) farlo allegoricamente e cioè astrattamente, considerando lo spazio non fine artistico ed esistenziale ma tutt'al più mezzo; confinandolo, così, ontologicamente sullo sfondo.

---

<sup>209</sup> P. D'Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 189. Analoga, purtroppo, la posizione dominante anche fra i paesaggisti; sia che insistano sulla dimensione etica (M. Venturi Ferriolo, *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano*, Editori Riuniti, Roma 2002) sia che, più tradizionalmente, insistano sull'estetica: «i caratteri del paesaggio esprimono i caratteri dell'animo umano [...] La natura si dispiega come un gigantesco spettro sentimentale» (C. Milani, *L'arte del paesaggio*, il Mulino, Bologna 2001, p. 170). Zanzotto è in nutrita compagnia.

<sup>210</sup> Cfr. M. Andreozzi, *Verso una prospettiva ecocentrica. Ecologia profonda e pensiero a rete*, LED, Milano 2011.

<sup>211</sup> Cfr. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, 2 voll., Giannini, Napoli 1973.

<sup>212</sup> «Per la prima volta, in Baudelaire, Parigi diventa oggetto della poesia lirica. Questa poesia non è un genere di arte regionale [purtroppo, ndr]; lo sguardo dell'allegorico, che coglie la città, è lo sguardo dell'estraniato. È lo sguardo del *flâneur*» (Benjamin, *I «passages» di Parigi*, I, cit. p. 13). Baudelaire, come si vede, risulta rispetto allo spazio un petrarchista.

Anche se gli autori che citeremo a ruota appartengono a generazioni più giovani e non ne hanno raggiunto i livelli a tratti imbarazzanti, iniziamo – siccome, nella misura in cui la poesia può esprimere un significato, si tratta qui evidentemente proprio del deficit spaziale che veniamo lamentando – con la proposta ipertradizionalista, fino a risalire a prima di D’Annunzio, quasi fra Scapigliatura e Carducci, di Umberto Piersanti. Un *vintage*, un “poetese” direbbe Sanguineti, che pur coinvolgendo esplicitamente gli spazi (la raccolta a cui ci riferiamo è *I luoghi persi*, Einaudi, 1994), risulta alienarli o ricondurli a «urlo della mente» – per citare un titolo giovanile dello stesso Piersanti.

Lo spazio è protagonista ma lo è come può esserlo in un amarcord gozzaniano – senza però l’acume ironico – o in una rievocazione onirica da *Piccolo mondo antico*. Piersanti s’occupa sì dei luoghi ma senza un’effettiva “svolta”. Questo, per mancanza d’attenzione a quanto abbiamo visto Deleuze chiamare «percelto». Il conservatorismo formale si accompagna in Piersanti al contenutistico; non a caso a sostenerlo fu un vecchio promotore dell’ermetismo: Carlo Bo.

Prendiamo la poesia *Per tempi e luoghi*. Vi sono intere strofe illeggibili, come la sesta, compenetrata di seriosità (ricorda Giuseppe Conte e il suo mare), tra «asfodeli», «rose», «acanto» e una «bionda amica». Ma in tutta la raccolta abbiamo lutulenti endecasillabi; con la casa che è «desolata», gli amici che sono «dolci», il villaggio «abbandonato», il cielo – perspicacemente – «stellato»; mentre il passato è «un’età favolosa»; e l’anima, a cui sono intitolati almeno due testi, risulta «fatta d’aria»: siamo al ridicolo della tautologia, aria fritta. Emblematica in tal senso la poesia dedicata al lupo: estinto o sterminato pressoché ovunque nel mondo da almeno due secoli ma di cui non si è ancora recepito lo stato di conservazione, come se si visse nell’allegoria di Cappuccetto Rosso.

Sebbene in tutt’altri mo(n)di poetici, pure Elisa Biagini rimanda – ed esplicita – a Cappuccetto Rosso; con una raccolta (*Nel bosco*, Einaudi, 2007) ondeggiate tra filastrocca ed epigramma, favola e fiaba; dove il bosco è quello di Eliot (“sacro”), di Zanzotto o Dante; del medesimo idealtipo, insomma, che abbiamo rilevato in Laura Pugno: astrattamente metaforico, fiabesco appunto.

Silvia Bre – che nel 2013 traduce per Elliott *Il giardino* di Sackville-West – in *Marmo* (Einaudi, 2007) intitola una sezione *Nascita con paesaggio* ma non vi è nessun altro riferimento alla spazialità; poesia tutta piegata sull’io, la sua. Anche nel titolo di quella sezione, il paesaggio viene ridotto, fin dalla grammatica, pressoché a *optional*. Semmai, quel che le interessa – se esistenzialisticamente essere è tempo – risulta appunto, e come al solito, il tempo; sia pure come evento, atto, estasi. «Intorno» – a costituire il suo habitat, cioè – la poetessa ha «l’attimo», stando al titolo di un’altra sezione.

Filippo Strumia – che pure si riferisce in maniera deliberata a luoghi o micro habitat quali pozzanghere e marciapiedi (omonime le raccolte einaudiane del 2011 e 2016) – da psicoanalista non poteva che scrivere antropocentricamente. Mentre l’urbanista milanese Giancarlo Consonni – da lodare per il saggio uscito da Maggioli nel 2008: *La difficile arte. Fare città nell’era della metropoli* – in *Lui e Filovia* (Einaudi, 2003 e 2016) non ha forse spazializzato abbastanza gli oggetti, le cose, sulla quotidianità delle quali, pure, ha deciso di concentrarsi. Gianni D’Elia, con cui concludiamo questa scorsa della “bianca” d’Einaudi, traduce *I nutrimenti terrestri* (1994) e *Lo spleen di Parigi* (1997) che a loro modo (un modo non spaziale, abbiamo già suggerito per Baudelaire e adesso possiamo aggiungere anche per Gide<sup>213</sup>) hanno trattato dello spazio; ma nonostante un titolo come *Fiori del mare* (2015), D’Elia non sembra compiere alcun progresso in questo senso.

Veniamo adesso a due poeti non ancora entrati nel circuito dell’editoria maggiore. Federico Italiano in *Habitat* (Elliot, 2020) riconosce alla propria ispirazione un’origine e caratterizzazione

---

<sup>213</sup> Di Gide è rivelativo il *Viaggio in Congo* (1927) tradotto dal “mistico” Fortini nel 1950: è la descrizione di un’allucinazione, quasi fra Michaux e Céline – muovendo ovviamente dal precedente conradiano.

spaziale ma la rarefa: riconducendo la «percezione spaziale» a dote richiesta da un gioco da tavolo, per di più incentrato sulle parole (*Il metodo nigeriano per vincere a Scrabble*); distogliendo, sennò, l'attenzione dal paesaggio con l'immaginazione di «mirabilia» (*Giardino di frontiera I*) e dall'inquinamento acustico (il «rombo dei tir», il «chiasso della Torino-Milano») con un presunto «mistero» (*Giardino di frontiera II*); evocando, infine, dei luoghi allo scopo di «ricercare il tempo perduto» e approcciandosi alla loro «mappatura» con una mente «cartografica» (*Le case degli altri*).

Un convincente neoespressionismo è quello di Marco Giovenale la cui *Casa esposta* (Le Lettere, 2007) non contribuisce però alla trattazione poetica dello spazio molto più di quanto vi contribuisca, in pittura, Van Gogh che dobbiamo ricitare con la sua «camera gialla», dove la trasfigurazione emotivo-esistenziale è, espressionisticamente appunto, totale: «Si muove in modo mite / tra le cose della stanza / adesso che la stanza non è un limite / alle cose dall'interno, conta / quanta capienza di nero / è tra lume lupo acceso nella bugietta / verde e vetro del tavolo riflesso / basso, alla finestra spia dall'alto / altro di altro che non c'è / già in cortile, quasi / infine (pensa) / in sé».

Poesia autenticamente vissuta, quella di Giovenale, come ce ne sono poche in circolazione: di una sincerità che si tocca, di una dolorosità visionaria che ci tocca e che va a detrimento però dell'indagine onto-gnoseologica. L'abbiamo accostata a Van Gogh. Ma come volgersi al XXI secolo con il XIX?

Fra sconessioni sintattiche, salti logici e nonsense a Giovenale non interessa tanto la casa o il luogo, bensì l'esposizione, la (narr)azione del tras-loco forzato che deve compiere l'io lirico. Non per nulla, l'epigrafe della raccolta è il rimbaudiano «le charme des lieux fuyants»; non per nulla, il *libro* (dimensione o spazio a cui si continua a credere: con tutto ciò che questo implica anche rispetto allo *spatial turn*) è corredato di fotografie scattate dallo stesso poeta – e la fotografia abbiamo già suggerito di considerarla negazione della spazialità, con la sua ontologica piattezza e immobilità. Fotografie assunte, poi, acriticamente, al pari di quanto fatto dalla maggior parte della nostra tradizione.

Ogni parola di Giovenale mostra sì di valere la pena d'essere pronunciata e di farsi poesia. Poesia, però, priva di valori nuovi e non autoreferenziali; incapace, cioè, di futuro o di far «pensare altrimenti». Nel *katalogos* di p. 37, la casa risulta un coacervo di stati d'animo: ogni suo oggetto lo è. Casa infestata di fantasmi; paesaggio dell'anima iperconcentrato. Ed il catalogo è espressione d'illogicità: non tenta comprensione, sintesi, responsabilità sulla merceologia. Molta poesia epica – che infatti è priva di considerazione per lo spazio – è costruita proprio per accumulazione di cataloghi. L'epica nel suo complesso può inserirsi, del resto, nel tentativo dell'uomo *politico* di fagocitare la natura e il selvaggio o comunque il non simbolico. Anche uno Zanzotto (o un Perec) risentono ancora di questa primigenia concezione.

Concludiamo ora con quelli che, nella produzione italiana contemporanea, riteniamo essere due tentativi importanti – il secondo più riuscito, il primo meno – di mettere in poesia lo spazio.

Di Tommaso Ottonieri avremmo già dovuto occuparci trattando della prosa. Del 2007 (Le Lettere, sempre nella collana di Cortellessa) è *Le strade che portano al Fucino* che consideriamo, dati *location* e tema – l'immensa piana ricavata dal prosciugamento ottocentesco del terzo lago più grande d'Italia, in quello che si può considerare l'ingresso italiano nell'Antropocene – una clamorosa occasione persa. Per i motivi, basta ricorrere alla descrizione che del libro, o meglio, ipertesto – essendo significativamente, e negativamente per le ragioni eco-estetiche su richiamate, corredato di fotografie, cd-audio, interventi critici – fornisce Wikipedia: «patchwork narrativo, multiplanare e multigenere, collocabile fra epos e horror, fantascienza e poltergeist, antiromanzo e iperromanzo». Che è come dire: preclusione *a priori* di ogni trattazione materialistica dello spazio.

Sette anni prima, Ottonieri aveva teorizzato questa poetica postmoderna in *La Plastica della Lingua. Stili in fuga lungo un'età postrema* (Bollati Boringhieri). Se Ottonieri trattasse davvero lo

spazio, allora avrebbe ragione Jameson, dal quale contestandolo siamo partiti. Ma scritture del genere, pur mettendo a tema lo spazio, lo “dissolvono nell’aria” (per riprendere l’espressione paradossale di Marx, se anche lui, l’abbiamo argomentato, deficiata di materialismo<sup>214</sup>). Verifichiamolo in *Geòdi*, raccolta poetica uscita nel 2015 presso una collana diretta dagli oramai soliti, per noi, Pugno e Cortellessa.

Al di là di concrezioni sintagmatiche capaci di maggiore materialità, nel complesso l’operazione di Ottonieri non si discosta da quella – per prendere il modello più alto – di Zanzotto ossia dalla fagocitazione linguistica ad oltranza, per quanto stemperata (se non è fagocitazione anche questa) da occasionali critiche della ragion pura. Basta leggere la programmatica e proemiale (*nastri della scatola nera*) per rinvenire sì cenni di una dinamica volta alla differenza extralinguistica (che è qualcosa di tendenzialmente opposto al differire eternamente testualistico di *L’Écriture et la différence*) ma subito soffocati o comunque ricondotti all’«occhio di un caleidoscopio» o «di geode», a «un vortice di cunicoli» («per le geometrie mobili / del mondo dentro che non è / ma solo un’idea di trasparenze»).

Mi riferivo, per i cenni all’extralinguistico, ai seguenti versi (caricati comunque anch’essi di metafore smaterializzanti: gli avvoltoi, la maschera...): «e il suono / mi si diffrange dagli ultimi cablaggi / come grido remoto di avvoltoi / gracchiasse per ogni spigolo l’occulta / maschera e senza fili della / ovunque mia disperazione [...] / [...] io parlo al suono in sé sparso / spinto via dall’orbita / all’onda invisibile s’è sparso / quello che sprofonda nel gemere / sottile dei fruscii». Conclusione: «voce rumina dentro il non più dire», ossia la cattiva infinità zanzottiano-lacanianiana (per Ottonieri «un infinirsi di geode») dei significanti in assenza di significato.

Il Big Bang (la «scatola nera» del titolo) a cui Ottonieri si riferisce – e che descrive in una sorta di “i primi tre minuti dell’universo *in reverse*”, categoria quest’ultima cara alla generazione di Ottonieri che manifesta così il suo non-pensiero dell’irreversibilità<sup>215</sup> – non è quello cosmico, pure evocato metaforicamente, ma quello linguistico o *loico* come causa, giovannea (al Verbo ci si riferisce esplicitamente), anche del fisico: «dove invertendosi le mie parole senza fiato / boccheggiano come un branco / di spettri tropicali / una scossa breve anniluce di poliedri / in fuga dalla lente di un geode».

Che cos’è dunque l’universo (poetico compreso)? «Fuga dalla lente di un geode». E quindi astrazione più o meno matematica (se l’etimo di “geode” rimanda a quello di “geografia” oltre che a “cavità all’interno di una roccia, con le pareti rivestite da cristalli”) e *logos* più o meno divino. Software senz’hardware. Un po’ come navigare in internet senza pensiero ai suoi bisogni energetici e al suo impatto sull’ambiente. Allo stesso modo in cui si descrive l’inizio, si descrive anche la fine (*reverse* a parte) del mondo (vedi *Dal diluvio*): gioachimitamente.

Nelle *stanze per una cella* il serrato confronto verbo/corpo/materia pare risolversi, così recita il sottotitolo (e sia detto senza voler sminuire il tasso della problematicità né la volontà da parte di Ottonieri di riproporre la questione del materialismo), con i «*corpora in verbis*».

Lo scopo echeggia quello – cristiano – di fare del corpo, tramite il Verbo, «carne ascensionale». Da qui l’insistenza su quel corpo non-corpo che è (come sapevano gli artisti bizantini e gli alchimisti) l’oro. Si descrive, anzi, proprio un processo alchemico che dallo stato solido va al liquido e al rarefatto: «che un corpo ha da esser macerato / e di putrefazioni addotto in fluido / e distillato un corpo di sua acqua / spinta dell’alto in ascendente corpo» («quasi lo /

---

<sup>214</sup> In caso contrario, che avrebbe in qualche modo a che fare con la “cura della casa comune” e non con il capitalismo, non «si potrebbe dire che l’obiettivo di Marx è di razionalizzare il sistema industriale di fabbrica, cioè di appropriarsi della sua potenza» (C. Galli, *Marx eretico*, il Mulino, Bologna 2018, p. 45).

<sup>215</sup> Cfr. F. La Porta, *L’autoreverse dell’esperienza. Euforie e abbagli della vita flessibile* (Bollati Boringhieri, Torino 2004) – testo a suo modo gemello di *La Plastica della Lingua*.

sciogliersi d'ogni deflusso in pnèuma»). La “cella” sarà allora, plotinianamente, quella del corpo: «intorno al corpo non senti che / dolore, / orrore del confine».

«È qui che del Sé brucio la materia» leggiamo, poi, a p. 32. Ma se «il corpo è così simile alla terra», con l'olocausto – “simbolico” nel senso di: prodotto a forza di simboli – del primo provoco (passando attraverso il *pastiche* della plastica, con il suo artificio e con il suo facile ma tossico bruciare: come non vedere un involontario retroterra comune tra postmodernismo letterario e le devastanti e devastate pratiche di vita della Terra dei fuochi?) anche quello della seconda. È, in fondo, l'operazione di tutta la tradizione, più o meno barocca, partenopea e che si ritrova in autori come Gabriele Frasca. Del corpo si vuole solo – hegelianamente: Hegel che non a caso proprio a Napoli attecchì – «possedere la verità» («che sono cifre i corpi»). L'invito, quasi neofuturista, alla materia altrimenti irrisolta dell'universo è che «s'apra al calore metallico dei verbi».

Un neo-anassagoreismo, quello di Ottonieri, razionalistico quanto lo poteva essere la teologia medievale: «ché d'altro seme ciascun seme è colla / per poi pensarsi verbo intelligibile».

Di sicuro importante il suo interesse extrasoggettivo: la capacità – paradossalmente realistica – di collocarsi intersoggettivamente e anche al di là dell'umano. In una realtà fatta, però, di stati allucinatori, onirici («sogno del mondo»), angelici, paranormali e quindi irresponsabili («a precipizio tutto» che pare il «bruciare tutto» di Siti); volta a garantirsi un *a priori* (detto «pneumatico») di *epochè* verso ciò che allucinato, onirico, paranormale non è. A prescindere, questo, dai notevoli risultati espressivi, come per esempio (*altri prologhi per alchèmia*), che paiono descrizioni di *ex voto* e sanno del *Compianto sul Cristo morto* di Niccolò dell'Arca, se non delle Catacombe dei Cappuccini a Palermo. Finché, però, non s'arriva a quella «carne d'angelo» che è il materiale costitutivo del mondo ridotto a geoidi e generato da «sacro sperma».

La predica – scientemente neobarocca e concepita per venire recitata in pubblico dallo stesso autore – *Lapilli della Gravitazione*, che conclude *Geòdi*, è dedicata alla Terra dei fuochi e meriterebbe una dettagliata analisi a parte: al termine della quale, però, il giudizio sulla poesia di Ottonieri probabilmente non si discuterebbe troppo da quello fin qui avanzato.

Non un poeta più diverso da Ottonieri di Fabio Pusterla, la cui ultima produzione (mi riferisco a *Cenere, o terra* del 2018) delude forse un po' ma che fra gli anni Ottanta e gli Zero ha proposto (anzitutto stilisticamente) un corroborante neoilluminismo, ben consapevole delle proprie dialettiche, e capace di prendersi cura heideggerianamente dello spazio e della materia più di quanto l'illuminismo storico, nonostante il suo sensismo, sia stato capace di fare. Lo dimostra la raccolta einaudiana del 2009 *Le terre emerse. Poesie scelte 1985-2008*. Finalmente, delle terre “emergono”: si presta ascolto poeticamente al nietzscheano “restate fedeli alla terra”; senza, per questo, rinunciare – ché non sarebbe *logos* dell'*oikos* – anche agli aspetti esistenziali.

Le cose sono ben presenti nella loro autonomia ontologica (vedi la seconda strofa di *Variazioni sull'emigrania*, che potremmo commentare con il «qualcosa da imparare c'è anche qui» di *Passaggio di luce*). Sistemático è l'interesse per il paesaggio, a cui si dedica anche una poesia; ma quasi ogni poesia è intitolata direttamente o indirettamente a un luogo; e in *Leo medita* ci viene detto in maniera esplicita che la poesia, se non l'umanità, dovrebbe essere «meditazione» proprio sullo «spazio». D'altronde, due testi precedenti erano già valsi da dichiarazione di poetica in questo senso.

«Annota / tutto, ogni cosa, ogni momento, o taci» si legge nella sesta strofa di *Bandiere di carta*, per poi trovarne approfondito il significato nella strofa successiva: «Da un muro sopra il vuoto, dove siedi, / sbucano gli occhi di un gatto sgranati, / a non chiedere nulla. A guardare, / soltanto. Ma attenti / e come da dietro un cristallo. / Gli occhi gialli dell'altro da te, / che ti osservano muti. Rimani / quieto, come un oggetto / che è lì da sempre, paziente. / Accetta di essere il niente, / e non fare paura. Anche d'altri, / anche d'altro è la vita. Mille occhi / ti seguono ogni giorno, che non vedi».

Si paragoni quest'immanenza antisimbolica a *Le chat* di Baudelaire, gatto mezzo gemello di quello dell'*Olympia* di Manet e tuttora modello per la trattazione degli animali in poesia e non solo<sup>216</sup>. Sarebbe sufficiente il primo verso per provare il disinteresse ontologico di Baudelaire verso l'altro o la differenza (ed è questo lo spazio: categoria che vale, come abbiamo visto con Florenskij, tanto per Parigi quanto per un gatto) in quanto simbolicamente irriducibile: «Dans ma cervelle se promène». Mentre in Pusterla abbiamo appena letto: «Anche d'altri, / anche d'altro è la vita».

Più sotto, l'animale viene definito da Baudelaire «l'esprit familier du lieu»: ecco, esplicita, la connessione fra cosa e spazio; però in un collasso d'ignoranza sistematica e *a priori* per tutto ciò che non “si promana dal mio cervello”, che non è cioè, direbbe l'anti-baudelaireiano (e perciò anti-wagneriano) Nietzsche, umano, troppo umano.

«Toutes choses dans son [del gatto] empire»; con questo Baudelaire ricerca esattamente il contrario di quanto invece proposto assiologicamente e cognitivamente da Pusterla. Il cerchio, infatti, si chiude – riassumendo la storia dell'astrazione o alienazione dell'uomo dalla materia – con l'associazione baudelaireiana del gatto a un «dieu». Giustissimo: la smaterializzazione è la causa e l'effetto di quanto possiamo caratterizzare con «dieu». Pusterla, di contro, è ateo. Volendo associare il suo gatto a quello di un altro francese, potremmo associarlo almeno in parte alla gatta di cui il tardo Derrida discute – criticando il giovane Heidegger della pietra-senza-mondo, dell'animale-povero-di-mondo e dell'uomo-formatore-di-mondo – in *L'animale che dunque sono* dove dichiara, al netto di un perdurante sospetto verso quello che definisce “il semplicismo del continuismo biologico” e pur associando a sua volta il gatto a Dio, che «l'animale ci guarda e noi siamo nudi davanti a lui. E pensare comincia forse proprio da qui»<sup>217</sup> (mentre per Baudelaire qui finisce: «e il naufragar m'è dolce in questo mare» si potrebbe dire del suo gatto che «contient toutes les extases»).

Lo spazio come animale in quanto differenza ontologica, dunque; differenza che viene ottusa dalla nostra estetizzazione del reale criticata da Pusterla in *Senza immagini*: estetizzazione che ci impedisce di prenderci cura, a tutti i livelli, della materialità del mondo; quando, per avere qualche considerazione effettiva della spazio, bisognerebbe rendere più *percettivo* lo spazio esistenziale (si potrebbe reinterpretare in tal senso anche la definizione aristotelica dell'anima “forma del corpo”), mentre finora s'è fatto il contrario.

Terminiamo con *Da un ponte*, testo che (concettualmente) avrebbe potuto scrivere Tozzi: «C'è un grumo d'allegria nello scorrere dell'acqua, / è un sacco di coriandoli incagliato fra i sassi, / una mucca morta, un grosso cane, qualcosa di rosso, / un urletto di colore dove il torrente fa un salto». Sembra specularsi al montaliano *Spesso il male di vivere ho incontrato*; ma il segno è opposto. Lo sbarbariano «tutto è quello che è, soltanto quel che è» diventava in Montale «male di vivere»; in Pusterla, invece, «grumo d'allegria». Perché? Perché Montale, *volens nolens*, rappresentava ancora una tradizione antropocentrica o simbolico-astraente che – da Platone a Stachanov (la religione del lavoro) passando per Cristo – riusciva a trovare un valore soltanto in qualche trascendenza o comunque smaterializzazione (il gatto di Baudelaire, «l'anello che non tiene» e poi le «occasioni» di Montale).

La “estetizzazione del reale”, i “simulacri”, non sono l'effetto ma semmai la causa della società dei consumi; la televisione non ha ucciso la realtà, perché questa era già morta<sup>218</sup>. O meglio,

---

<sup>216</sup> Cfr. E. Krumm, *Animali e uomini*, Einaudi, Torino 2003. Basterebbe il titolo, ma si hanno vere e proprie riscritture baudelaireiane; o meglio, conferme di quella comune logica antropocentrica all'interno della quale anche Baudelaire s'è inserito: «Un animale mi guarda [...] Non diversamente apparivano / e sparivano gli antichi dei».

<sup>217</sup> J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, trad. M. Zannini, Jaca Book, Milano 2006, p. 68. Su Heidegger cfr. Id., *Concetti fondamentali della metafisica – Mondo – finitezza – solitudine* [1929], trad. P. Coriando, il Melangolo, Genova 1999, p. 230.

<sup>218</sup> Com'è noto, nell'Olanda del Seicento – per fare un solo esempio storico – si sono fatti e persi patrimoni interi in bulbi e fiori.

è ancora in attesa di nascere e di farlo attraverso un'adeguata considerazione spaziale. Quella che la poetica di Pusterla propizia a partire da esercizi d'ecofenomenologia materialistica. O basta «qualcosa di rosso» – all'essere, alla vita, al conoscere – o non basterà mai nulla.

*2019*