

NeMLA

Italian

Studies

Journal of Italian Studies

Italian Section

Northeast Modern

Language Association

Special Issue:

Revisioning / Revisiting Naples in the New Millennium

Editors:

Simona Wright, The College of New Jersey

Nicola di Nino, Universitat Autònoma De Barcelona

Meriel Tulante, Thomas Jefferson University

Volume XLIV, 2023

NeMLA Italian Studies (ISSN 1087-6715)

Is a refereed journal published by the Italian section of the Northeast
Modern Language Association under the sponsorship of NeMLA and The
College of New Jersey

Department of World Languages and Cultures 2000 Pennington Road
Ewing, NJ 08628-0718

It contains a section of articles submitted by NeMLA members and Italian
scholars, excerpts from published and unpublished authors, and a section
of book reviews.

Participation is open to those who qualify under the general NeMLA
regulations and comply with the guidelines established by the editors of
NeMLA Italian Studies.

Essays appearing in this journal are listed in the PMLA and Italica. Each
issue of the journal is listed in PMLA Directory of Periodicals, Ulrich
International Periodicals Directory, Interdok Directory of Public
Proceedings, I.S.I. Index to Social Sciences and Humanities Proceedings.
Institutional subscription is obtained by placing a standing order with the
editor at the above The College of New Jersey address.

Individual subscription is obtained by subscribing online through the
NeMLA Italian Studies webpage: www.nemla.org. Each new or back issue
is billed \$10 at mailing.

Editorial Board for This Volume

Founder

Joseph Germano, Buffalo State College

Editor

Simona Wright, The College of New Jersey

Nicola di Nino, Universitat Autònoma De
Barcelona

Meriel Tulante, Thomas Jefferson University

Editorial Assistant

Jessica Beasley, University of Massachusetts
Amherst

Book Review Editor

Federica Anichini, New York University Florence

Volume XLIV 2023
CONTENTS

Introduction vii-xii
NICOLA DI NINO, UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA,
AND MERIEL TULANTE, THOMAS JEFFERSON UNIVERSITY

SECTION 1 ESSAYS

Napoli. Il paesaggio culturale di una città regione 1-35
SAVERIO CARILLO, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA
CAMPANIA “LUIGI VANVITELLI”

L’altrove *sovversivo*. Eredità del linguaggio del sacro nell’arte di strada a
Napoli (1990-2020) 36-74
FRANCESCA BASILE, SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE IN BENI
STORICO ARTISTICI SUOR ORSOLA BENINCASA DI NAPOLI

Un paradiso abitato da diavoli. L’immagine dicotomica di Napoli nei film
di animazione 75-95
MARIA CAROLINA CAMPONE, SCUOLA MILITARE
“NUNZIATELLA”

Pericle il Nero di Giuseppe Ferrandino: l’emancipazione di un camorrista
96-119
BARBARA MARTELLI, UNIVERSITY OF AUCKLAND

La *Gomorra* di Napoli 120-141
NICOLA DI NINO, UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

SECTION 2 COMMENTARIES

“Quel luminoso spirito partenopeo”: Intersezioni simboliche tra Napoli e
Israele nella saga familiare di Mariastella Eisenberg 143-172
IDA CAIAZZA, NEW YORK UNIVERSITY / UNIVERSITY OF OSLO

Naples as Heterodoxy: Seventeenth-century Female Heresies in Sebastiano
Vassalli’s *Io, Partenope* 174-186
MERIEL TULANTE, THOMAS JEFFERSON UNIVERSITY

Introduction

Revisioning / Revisiting Naples in the New Millennium

Naples and the surrounding region were explored intensively throughout the twentieth century in both literary and journalistic contexts, continuing a fascination with the city of Parthenope that has endured for many centuries. The representation of Naples and Campania has changed, however, and Pliny's idyllic depiction of a *Campania felix* has been replaced by a vision of Naples as a "paradiso abitato da diavoli." This judgment, which was expressed in the sixteenth century by the Dantean commentator Bernardino Daniello, was repeated so regularly by later writers that Benedetto Croce sought to defend his adoptive city from an insult that weighed heavily on it.¹ He identified the conflicting feelings often experienced by visitors: their initial attraction to the city's sites, climate, and food tends to give way to a sense of disappointment when they come into contact with local residents.

These opposing sentiments of attraction and repulsion were also a feature of accounts from European travelers whose Grand Tour ended in the Parthenopean city. An enthusiastic initial arrival was followed by disillusion with its social realities. Stendhal wrote with a certain bitterness that in Naples "mille piccole cose ti ricordano che vivi fra barbari,"² while Madame De Staël offered a depiction of the Neapolitan populace as almost primitive: "A Napoli c'è una grotta sotto terra, dove migliaia di *Lazzaroni* trascorrono l'esistenza, uscendone solo a mezzogiorno per vedere il sole, e passando il resto della giornata a dormire, mentre le loro donne filano."³ Metternich, who was known for his hostility toward Italians, was even more damning, describing Neapolitans as "un popolo semibarbaro, di un'ignoranza assoluta, di una superstizione sconfinata, ardente e passionale come lo sono gli africani, un popolo che non sa né leggere né scrivere e la cui ultima parola è il pugnale."⁴ Ruskin was perhaps the most moderate among these writers in his account of his disappointment in the city: "Non sono del tutto certo che Napoli non mi abbia deluso. Mi pare che in questa città vi sia qualcosa di tetro o forse, con più esattezza, di meno gaio di quel che mi fossi figurato."⁵

At the beginning of the twentieth century, the image of Naples in Italy and in Europe was of a city beset by criminal elements and plagued by gangs of thieves.¹ In this vision, the local youth, the uneducated

INTRODUCTION

scugnizzi encouraged by their own families into lives of begging and petty crime, inevitably fell in with the local *camorra*, moving quickly up through its ranks. Naples has retained its negative associations throughout the twentieth century and beyond. In such a context, the only choice left to youth is to “run away,” as De Filippo cried with his *fuitevenne!*

Along with the degradation of its citizens, writers, artists, and directors have represented the disfigurement of the city and its environment. The beautiful landscape of Naples and its gulf, portrayed on postcards of the 1800s, has been violently altered by illegal construction. The scent of lemons and street food has been displaced by acrid smoke from the *terra dei fuochi* (the illegal dumping-ground for toxic waste known as the “triangle of death”). Artistic representations of the city speak to its changing horizons, physical responses to the sensations it evokes, the reliability of memory in this context, and fear for the future. As a result, the works that center on Naples are united by an acknowledgement of the complexity of the task of depicting its urban life and its social realities.

Against the backdrop of the challenges facing those who seek to portray the city in art, literature, and film, in the twenty-first century there has been renewed attention to Naples. Decades after the works of Michele Prisco (*La provincia addormentata*, 1949), Anna Maria Ortese (*Il mare non bagna Napoli*, 1953), Raffaele La Capria (*Ferito a morte*, 1961), and Luigi Compagnone (*Mater Camorra*, 1987), which foreground critiques of the political and social paralysis that has delayed Naples and Campania’s economic progress in comparison with other regions of Italy, scholars have recently returned to consider Naples through Roberto Saviano’s *Gomorrah* and Elena Ferrante’s novels. While some scholars have questioned the literary qualities of these novels, it is important to recognize that both Ferrante and Saviano employ narrative strategies that have a wide popular appeal. These successes were further boosted by Matteo Garrone’s movie (2007) and the TV series *Gomorrah* (2014 – 2021) and *L’amica geniale* (2018). In striking contrast, more traditional novels as Anna Maria Orsini’s *Francesca e Nunziata* (2009), received hardly any critical attention and a limited response from the general public. This is perhaps due to the fact that the book’s almost century-long representation of Naples and its surroundings gives very little space to criminality, disillusion, and sense of

alienation. To the contrary, in the novel's text Naples and its landscape seem to regain the beauty that beguiled travelers on the nineteenth-century Grand Tour. It is therefore evident, that contemporary investigations of Naples and its liminal spaces as a complex, contradictory urban environment capture the imagination of both scholars and the reading public.

In this special issue, contributors explore contemporary representations of Naples and its surroundings across different fields – literature, art, architecture, film – in response to the following questions: Is Naples still considered a peripheral city in Italy? Has the city definitely lost its “armonia,” as Raffaele La Capria stated in his collection of essays *L'armonia perduta* (1986)? How do contemporary authors depict the urban landscape and everyday life? Is the city's space only physical or also imaginary? How do characters interact with this landscape? The articles also focus on current topics in cultural studies: human interaction with urban environments, the ecocritical approach to representing cities and landscapes, the return to the real, and regional tensions in a larger national political context. This volume is distinctive in the range and diversity of its contributions which consider the city from different disciplinary perspectives. This heterogeneous approach reflects the character of a city that is constantly evolving and defies monolithic representations. The contributions engage with various archetypes of “napoletanità” to question their origins, reliability, and reach.

This issue opens with Saverio Carillo's study of twentieth-century texts in the context of the transformation of Naples into a contemporary city–region. Carillo provides an account of Naples's cultural landscape from the time of post-war *Ricostruzione* to its current dual identity as both an urban center and a city–region, through a discussion of the anthropic modification of the geographical context, which is dominated by the looming presence of Vesuvius. Naples was the first Italian city to create a railway system, enabling us to consider the urban center in terms of a partnership with communities outside the city. The city–region is best understood in the instances when it has embraced its larger territories and broader environmental concerns in opposition to industrial projects that have often failed. The city-region works best when it pays attention to its diverse localities and to the wisdom of its inhabitants who over the centuries have developed a close relationship with the environment. Carillo argues that Naples, as a city–region, is able to restore its character and qualities and render them relevant on a global stage when it draws

INTRODUCTION

upon its own resources. This potential has meaning for a variety of initiatives and can be realized when the city listens to the voices captured in literature and invests in recovering local connections and relationships, as well as possibly integrating new ones, in order to project Naples as an Italian identity on a global stage.

Continuing the discussion of the Naples as an urban center, Francesca Basile introduces murals, street art, installations, and other forms of visual performance that have been created in Naples over the past thirty years. These forms of art are in dialogue with the cults formed by the city's marginalized underclasses: the photographs and souls in purgatory contained in sacred shrines in city streets; reliquaries of saints; Christian icons; the socialization of mourning. In particular, artists such as Ernest Pignon-Ernest, cyop&kaf, Gian Maria Tosatti, Jorit Agoch, Leticia Mandragora, and Mario Casti actualize religious language, reaching the semantic spheres of the afterlife, the grotesque, redemption, and precarity. These relations between different imaginings of Naples, representations of the afterlife, and a larger devotional culture draw on the debate surrounding the prejudice of the influence of clichés concerning Neapolitan folklore in the visual and performance arts in the post-World War II period.

Maria Carolina Campone demonstrates how animated movies reflect twentieth-century discussions about Naples that emphasize the enduring nature of stereotypes as well as the fierce resilience that characterizes the city. The “napoletanità” that writers and intellectuals have foregrounded, even for its negative characteristics, is revealed to be the only obstacle to the postmodern “liquid life” which is reflected in a “minor” genre. Despite its many contradictions and problems, Naples appears to embody resilience as defined by the ability to transform a difficult and destabilizing event into an opportunity for personal growth and a chance to reinvent the past in order to exploit valid lessons from it. The world of fantastic literature, seen through the lens of cultural studies, follows an imaginary journey that encompasses exoticism and orientalism, the novel and theater, to produce an urban imaginary that is difficult to contain and becomes the locus of *fascinum*. As a result, “napoletanità” is synonymous with an Italian identity, justifying Pasolini's faith in a population he judged to be “irripetibile, irriducibile e incorruttibile,” like characters in animated films. In a Neapolitan context, cartoons are indicative of how the move to become universal does not imply creating or exporting uniform products, but rather centers on the ability to develop

relationships with other places and cultures through the type of cross-pollination that the city has always welcomed, while all along maintaining its own identity.

Barbara Martelli's and Nicola Di Nino's articles turn to literary sources and Naples's criminal world. Martelli presents *Pericle il nero* (1993) by Giuseppe Ferrandino, the story of a member of the Camorra who frees himself from the tentacles of the organization while exposing and condemning its fundamental principles. Although Ferrandino authored another *noir* set in Naples, *Il rispetto (ovvero Pino Pentecoste contro i guappi)* (1999), and both novels have been widely translated, neither text has appeared in English. *Pericle il Nero* more recently enjoyed success as a result of Stefano Mordini's 2016 film based on the novel. Both the film and the novel are lewd and entertaining *noirs* that counteract the glorification of violence and abuse of power that form the current mainstay of the genre because of their popularity and subsequent economic success, as in the case of *Gomorra – La serie* or *Suburra*. Grotesque imagery and irony serve to ridicule the conventions of the gangster or noir genres in linguistic, stylistic, and ideological sense. *Pericle's* adventures revolve around the themes of homophobic virility and physical and psychological violence as he carries out his main assignment: sodomizing anyone who crosses his boss. *Pericle il nero* is thus an account that challenges assumptions about gender and genre through its protagonist's body, and in particular his somewhat independent phallus, which succeeds in subverting the system of power from the inside. Rather than being a *Bildungsroman* or story of liberation, enlightenment, and assumption of responsibility, the novel asks readers to give less credence to the body that is omnipresent on our screens and mistreated, eroticized, martyred, denuded, and commercialized, and to transform this body into an instrument of revolution against the sociocultural codes of a system that would make us complicit in structural violence.

Nicola Di Nino analyzes the role played by organized crime in shaping society, culture, economy, and political life in Naples and beyond, as presented in Roberto Saviano's *Gomorra*, Matteo Garrone's movie, and the later TV series. The marginal role of women, who passively adhere to directions received from their husbands, the Camorra's fascination with youth, and the complete absence of the State, Church, and of any social and cultural organizations that should promote change, place Naples in a sort of unreal dimension with its own dynamics and rules.

INTRODUCTION

Di Nino addresses the disparities in the presentation and documentation of reality by Garrone and by the directors of the TV series, and discusses how we witness a shift from a straightforward depiction of the real offered by Garrone (a sort of “Neo-neorealism”) to a TV sequel that treated the Camorra almost compliantly (in contrast to *Il camorrista* – Giuseppe Tornatore, 1986 – where the difference between good and evil was clear and the condemnation of crime was explicit), and has had a significant and mostly negative influence on many young Neapolitans.

The volume is complemented by two studies/readings of the works of Mariastella Eisenberg and Sebastiano Vassalli. Ida Caiazza explores the symbolic narrative value afforded to the “porous” (Walter Benjamin) Parthenopean space in Mariastella Eisenberg’s (1944–) novels, *Il tempo fa il suo mestiere* (2016) and *Il prete ebreo* (2018). The novels are inspired by the autobiography of the Rosenberg family, which had Jewish-Romanian origins before dispersing between Italy and Israel. Specific places in Naples function as psychological indicators for the characters and as catalysts for the progression of the narrative through binary systems: open/closed; light/dark. In an emotional rather than spatial context, this symbolism reveals that, in the lives of the Rosenberg family, any negative consequences due to their refusal to open up to others is offset by a bright “porosity.” This “porosity” originates in a Neapolitan space, yet its positive effects reach Israel, where the destinies of the Rosenbergs come into contact and reassemble.

Meriel Tulante explores connections between female mystics, theoretical notions of heterodoxy, and Bernini’s sculpture in Sebastiano Vassalli’s (1941-2015) *Io, Partenope* (2015). Recounting the rich fabric of life in seventeenth-century Naples, in this novel Vassalli returned to the century that was at the heart of his best-selling and critically acclaimed novel *La chimera* (1990). Tulante considers the representation of Naples in *Io, Partenope* as well as the enduring myth of Parthenope embodied in its protagonist. In this period, Naples was under Spanish rule and therefore somewhat – but not entirely – independent from Rome and the Vatican. In an elaboration of a historical episode, the authoritarian and intolerant Church intervenes in the life of Giulia di Marco, a lay Franciscan tertiary known as “Suor Partenope,” to destroy the sect she founded in Naples whose practices were based on direct communication with God and the experience of a physical religious ecstasy. Vassalli probes the disruptive force represented by women in the Counter-reformation church, captured through the female *jouissance* of Bernini’s Saint Teresa of Ávila. This

DI NINO — TULANTE

tension is mirrored on a national, political stage between the orthodoxy of Rome as the seat of power of the Catholic church and the more permissive, heterodox Naples.

The common themes addressed by the different contributions in this issue point to enduring questions relating to Naples as an urban center as well as revealing perceptions that change and develop over time. The articles collected here highlight, among other motifs: the heterogeneity of Naples; its (re)interpretation of religious faith; the tenacity of its visual culture; the importance of an understanding of place that is in constant flux; the negotiations of received understandings of “napoletanità”; and the creativity at the heart of the urban experience. The collection of articles in this special issue presents a range of perspectives on Naples that aims to enlighten approaches to the city and to offer possibilities for the study of other regions and how they are imagined.

Nicola Di Nino
Meriel Tulante

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
THOMAS JEFFERSON UNIVERSITY

WORKS CITED

¹ De Blasio, Abele. *La mala vita a Napoli: ricerche di sociologia criminale*, Napoli: Priore, 1905

² Stendhal. *Roma, Napoli e Firenze nel 1817*. Bruno Maffi e Bruno Pincherle (traduzione italiana). Milano: Bompiani, 1977: 78.

³ Staël, Madame de. *Corinna o l'Italia*. Anna Eleanor Signorini (a cura di). Milano: Mondadori, 2006: 290.

⁴ *Mémoires, documents et écrits divers laissés par le prince de Metternich*, 8 voll., Richard von Metternich (a cura di). Paris, 1881-1908, vol. III, p. 360.

⁵ Ruskin, John. *Viaggi in Italia. 1840-1845*. Attilio Brilli (a cura di). Firenze: Passigli, 1985: 68.

SECTION 1

ESSAYS

Napoli. Il paesaggio culturale di una città regione

Città e paesaggio. Una premessa di merito e metodologica

La città di Napoli offre moltissime possibilità di lettura che rendono ragione della sua consistenza di luogo che accoglie e sintetizza, anche in maniera contraddittoria, aspetti affascinanti e, all'opposto, estranianti e, nel contempo, comunque, magnetici, che stimolano sempre gli spazi del pensiero e del ricordo in maniera tale che risulti difficile rimuoverne la traccia. Si intende con il presente scritto illustrare di questa città il suo intrinseco *paesaggio culturale*, dovendo, per converso, riconoscere che esso non aderisce in pieno, ai requisiti che, in genere, si ritengono di dover ricoverare sotto l'*ombrello normativo* che tale definizione comporta. I vari Documenti e Convenzioni internazionali, da quelli del 1992 ai successivi, fino alla dichiarazione del 2015 sul Patrimonio paesistico (Cfr *Paesaggio culturale*), forse restando fortemente suggestionati da romantiche e tuttavia anacronistiche visioni pittoriche, da quadro, – si faccia mente locale all'utilizzo di *Google Earth* – non registrano la sostanziale trasformazione del paesaggio e di come esso, soprattutto per le metropoli, sia connotato dall'invadente e parossistico sfruttamento intensivo del suolo con selvaggia cementificazione che, volente o nolente, rappresenta la cifra cospicua dell'ambiente fisico della nostra contemporaneità *liquida*, oltre, naturalmente, alla mutata capacità percettiva con la quale oggi si guarda al "paesaggio." Parimenti gli stessi pronunciamenti culturali non mostrano di essere aggiornati, o perlomeno non mostrano di condividere le linee essenziali delle ricerche d'arte di oggi, che, ad esempio, guardano, con legittimo interesse, ai risultati di esperienze fattuali scaturite dalla cultura del degrado o del *disagio sociale*, che risulterebbero, invece, *mostruosità* a paragone con le valutazioni contemplate dai "canoni" della "bellezza preziosa" che quei pronunciamenti conservativi immaginavano, al tempo, di dover tutelare.

Alla sostanziale trasformazione del paesaggio, sovraggiunge anche l'ampliata e notevole differenza con la quale, rispetto anche ad un passato recente, il fruitore contemporaneo guarda e partecipa del paesaggio. D'altra parte basterebbe pensare a come lo stesso ambiente sia illustrato da tante serie televisive o sia interpretato dagli interventi di progettazione e riqualificazione degli spazi e delle periferie, magari attraverso la *street art*, anche in luoghi urbani consolidati come i medesimi *Quartieri spagnoli*, per dover, almeno per onestà intellettuale, far rientrare, necessariamente, il tema "paesaggio" nei consolidati argini della stringente quotidianità:

NAPOLI, IL PAESAGGIO CULTURALE DI UNA CITTA' REGIONE

Marc Augé, l'antropologo dei mondi contemporanei, al riguardo ricorda che la

sistemazione del territorio, la ricomposizione delle proprietà agricole, la moltiplicazione delle autostrade e l'espansione del tessuto urbano ampliano l'orizzonte, ma eliminano i recessi di un paesaggio più frammentato e più intimo. Queste trasformazioni oggettive si aggiungono alle modifiche legate al semplice lavoro della memoria. Sono in atto dei processi di unificazione e di spettacolarizzazione che ci allontanano sia dal paesaggio rurale tradizionale, sia dal paesaggio urbano nato nell'Ottocento. (Augé 2004, 75)

Se, come spiega Augé, l'ambiente e il contesto hanno subito una sostanziale trasformazione come, tra l'altro, già si è evidenziato in precedenza, c'è da tenere a mente, ancora secondo Augé, il cambiamento sostanziale nelle modalità ricettive del paesaggio che, talvolta, rischia di ridursi a pura immagine:

Due tendenze si stanno delineando: da un lato, l'uniformità dei "nonluoghi" (spazi della circolazione, della comunicazione, del consumo), dall'altro, il carattere artificiale delle "immagini." L'espansione dei nonluoghi si accompagna ad alcuni eventi architettonici (la piramide del Louvre, il museo Guggenheim...) firmati da architetti di fama mondiale. In questo modo si affermano e si rivelano delle notevoli *singolarità*, mentre restauri e illuminazioni irrigidiscono il paesaggio delle città. I palazzi del Marais o altri "monumenti storici" a Parigi diventano gli oggetti virtuali dello sguardo di turisti spettatori destinati a vederli per qualche istante, di sfuggita. (Augé 2004, 75-76)

Queste brevi note di merito sul tema del paesaggio già possono costituire una vevole introduzione per delineare anche alcuni aspetti metodologici sottoscritti in questa sede quale occasione per riferire della pluralità di paesaggi che il presente saggio illustra. Le componenti qui investigate sono, in linea di massima, almeno di quattro tipi: fisico-naturalistica, letteraria, umano-sociologica e infrastrutturale.

Delineato lo scenario della presente narrazione, acquista valenza espressiva anche la considerazione più stringente per il lavoro qui rappresentato, ossia la stagione storica in cui è inquadrata l'esposizione,

CARILLO

per la quale si insiste e si parte ritenendo i due decenni iniziali del secondo dopoguerra il frangente temporale eloquente per trovare una delle ragioni primarie della nascita di una nuova idea di paesaggio giacchè, con la ricostruzione, inizia anche l'intensiva azione di ammodernamento dell'Italia rurale, lasso temporale che, nel ventennio successivo al conflitto troverà, con il boom economico, la sua intensa stagione di realizzazione. A fronte poi del tema paesaggio e dell'argomento "Napoli" sarà utile rimarcare che la riflessione parte dal *Viaggio in Italia* di Guido Piovene proprio per la ragione intrinseca che guidò la ricerca dello scrittore, ossia l'immagine della nazione a cento anni dalla sua unificazione, ricerca condotta per promuovere quell'immagine nuova attraverso lo strumento radiofonico che lasciava percepire le molteplici sfumature, anche mediante una chiave multisensoriale, segnatamente sonora, che raccontava la flagrante trasformazione di dell'Italia arretrata.



FIG 1 Il territorio della provincia di Napoli in una cartina pubblicata nel 1925 (da Epifanio)

«Figli del nostro 'paesaggio'»

Se vi è una città in cui giovi essere accompagnati da una guida colta, questa è Napoli, dove i monumenti, ancora più che per se stessi, valgono nel miscuglio della tradizione storica, dell'aneddotica, della vita locale. Roberto Pane, professore alla scuola di architettura, mi accompagna per le vecchie strade; snidiamo le vestigia architettoniche di epoche successive, stratificate e confuse l'una nell'altra; entriamo a vedere una scala dell'architetto Sanfelice, settecentesco, che eresse, se non sbaglio, nella città oltre duecento scale. Esterna sul cortile con rampe, logge, archi barocchi, monumentale, scenografica, questo tipo di scala si vede solamente a Napoli; ma quasi tutti i suoi esemplari deperiscono nei cortili di palazzi invasi da secoli dal popolino artigianale, ed è difficile scoprirli senza esservi stati diretti. (Piovene 1959, 335)

Con queste parole, Guido Piovene, offre un pezzo del suo racconto per poter descrivere per il secolo XX, quasi evocando la nota pregressa esperienza di Goethe (Goethe 341–342), il centro urbano e il territorio geografico che aveva colpito e affascinato lo studioso tedesco. Lo stesso Piovene sottolinea che la sua narrazione è debitrice, per come ha impostato la struttura dell'inchiesta, anche all'*affinità elettiva* con l'interlocutore di turno che diventa parte coesistente della scrittura allestita dall'autore e disvelata ai lettori. Egli, entrando nel dettaglio, conferma:

Roberto Pane ha un concetto dell'arte simile al mio, non sapendo vedere il monumento fuori dal tessuto della natura e della vita; distruggete la natura intorno, oppure abbattetela isolando le case che gli fanno da contrappunto, e il monumento, anche se immune, sarà in realtà semiperduto. (Piovene 1959, 335)

Tralasciando per certi versi l'impegno scientifico dell'insigne studioso di architettura ed esegeta degli spazi di comunità, Piovene sintetizza del suo interlocutore l'aspetto "documentarista" quasi amplificando, in buona sostanza, lo stesso medesimo impegno col quale egli si era accinto a svolgere questo suo *Viaggio in Italia*, la cui prima esperienza faceva affidamento sul mezzo radiofonico:

CARILLO

Pane è un grande fotografo; fotografa monumenti, ma anche atmosfere e ambienti; il tempio, ma anche la flora, il paesaggio in cui è immerso. Bisogna tenere gran conto di questi archivi fotografici, che ritraggono intorno all'arte anche la sua atmosfera cittadina o naturale, in questo tempo di stupidi sventramenti, così inetto a capire i valori ambientali e incurante di tramandarli; tra alcune decine d'anni in quegli archivi sarà forse il meglio della civiltà. Napoli non è una città per puristi. Vedo una chiesetta barocca, che porta a metà altezza la statua di un angelo, e si prolunga sul medesimo piano con la finestra e il balconcino di una casa senza pretese. Al balconcino sta una donna, gomito a gomito con la statua dell'angelo; questa è veramente Napoli; si abbatta la casa e il balcone, e anche la chiesa sarà divenuta scipita. (Piovene 1959, 335–336)

La città è tutt'uno con l'ambiente, ne è, in buona sostanza un'esemplificazione efficace e di grande caratura anche sul piano descrittivo. Roberto Pane dunque, architetto napoletano e teorico italiano del pensiero del restauro e della conservazione ambientale, parte cogente della narrazione di Piovene, in una sua relazione tenuta a un convegno a Ravello nel 1977, affermava:

Nella moderna cultura la parola “ambiente” ha assunto molteplici significati. Vi è un ambiente che interessa la psicologia sociale e la stessa sociologia, in quanto implica dei comportamenti umani. Vi è un ambiente che è definito da particolari condizioni di natura e di clima, che fa capo ad una determinata temperie; per cui possiamo dire che, siccome tali circostanze influenzano la nostra mentalità e le nostre scelte, noi siamo figli del nostro “paesaggio.” (Pane 1980, 258)

L'intellettuale metteva in guardia dalla sottovalutazione e banalizzazione del problema ambientale: “a tal proposito mi pare che una chiara esperienza, suggerita dalla crisi che affligge la nostra società, consista proprio nel riconoscimento dei funesti risultati delle tendenze semplificatrici del neopragmatismo, tuttora imperante, e della diffusa persuasione che la tecnologia risolverà tutti i problemi” (Pane 1980, 258).

La tecnologia, figlia diretta della tecnica, aveva avuto nei due decenni a cavaliere del *boom economico* una forte implementazione quasi

NAPOLI, IL PAESAGGIO CULTURALE DI UNA CITTA' REGIONE
di natura *neopositivista* se una figura di intellettuale tecnico come Gustavo Colonnetti, primo presidente italiano del CNR e sincero credente scriveva:

Energie che *ab æterno* stavan nascoste nell'interno dell'atomo si sprigionano sol che noi lo vogliano, e nel modo e nella misura che noi vogliamo, e si inseriscono nella prospettiva dei fenomeni naturali dando origine ad un quadro che diventa ogni dì più vasto e più ricco e più aderente ai nostri bisogni e più obbediente alla nostra volontà. La figura dello scienziato e del tecnico ne esce ingigantita e nobilitata. Continuatori dell'opera del Creatore e realizzatori su sempre più vasta scala del Suo grande disegno, essi possono ben dire, con legittimo orgoglio, «*Coadiutores Dei sumus.*» (Colonnetti 1962, XVI)

Il neopragmatismo neopositivista di un credente come Colonnetti, pur fiero dei nuovi ritrovati del mondo industriale, doveva confrontarsi con gli esiti, non tutti consolatori, della cultura consumistica. Lo stesso paesaggio descritto in quel torno di tempo dalla cultura italiana lasciava intravedere, a fronte anche dello sconcertante scenario dei contesti urbani sottoposti alla cruenta prova della recente guerra mondiale, ambiti di notevole valore ambientale e naturalistico che potevano costituire certamente una risorsa di indubbio valore, Mario Soldati in una silloge di brevi racconti evocava circostanze dal forte impatto emotivo:

Dal collegio di Sant'Antonio vi andavamo a piedi Lei ed io, partendo subito dopo la colazione nelle prime ore di quei pomeriggi di maggio. Due o tre chilometri per viottoli di terra rossa, tra alte siepi profumate di biancospino, e filari di acacie e gelsi. L'aria, la luce, il tepore del sole, gli odori inebrianti della primavera erano tutti insieme una dolcezza al cuore così acuta che mi veniva da piangere, e non sapevo bene se per la riconoscenza di questa felicità che gustavo la prima volta, e per la speranza che da allora in poi avrei continuato a gustarla, oppure per il dolore e per il segreto presentimento che ore e stagioni così liete sarebbero state anche nella mia, come sono nella vita di tutti gli uomini, estremamente rare. (Soldati 1959, 237)



FIG 2 Vendita di castagne lesse e abbrustolite presso Porta Capuana a Napoli (da Scognamiglio)

È rimarchevole in realtà constatare come, sulla definizione dell'aspetto paesistico della città di Napoli, ma anche del resto della Nazione nei decenni del secondo dopoguerra, sia poi la rivista ufficiale del Touring Club Italiano a dover raccontare, almeno per quel torno di tempo e con grande attenzione alle modifiche in atto, i mutevoli scenari che subiva l'Italia della ricostruzione. Questa rivista, con il ricco apparato iconografico all'uopo predisposto, e con l'incursione costante di intellettuali e letterati da Bargellini a Moravia, da Rea a Diego Fabbri, documenta anche uno squisito gusto per la narrazione dovendo considerarla a tutti gli effetti una preziosa rappresentazione culturale di *range anagrafico* di quegli anni. Ulteriore punto di vista resta per la città una recensione della *Guida di Napoli e dintorni* da parte di un intellettuale del calibro di Francesco Flora (Cfr Flora 1961). Lo studioso, al tempo

NAPOLI, IL PAESAGGIO CULTURALE DI UNA CITTA' REGIONE

docente di Letteratura italiana all'Università Bologna, in due puntate, rappresenta il capoluogo e il suo contesto territoriale prendendo spunto dal libro, inserito nella collana *Attraverso l'Italia*, che reca una sintesi storica dell'evoluzione urbana firmata da uno studioso partenopeo di elevata caratura come Gino Doria (Cfr Doria 1961). È rimarchevole come lo studioso recensisca un testo "tecnico" in chiave letteraria, facendo emergere, implicitamente, la notevole qualità della prosa "a vocazioni illustrativa," impiegata dall'autore della *Guida*. "Non dirò che stanco di troppi libri fatui, in tanto abuso di "irreale" e falso realismo, io mi sono rifugiato nella lettura di questa esemplare *Guida di Napoli e dintorni* apprestata dal Touring Club Italiano" (Flora 1961, 1275). La città nella pubblicazione è illustrata attraverso moltissime foto in bianco e nero e una serie di scorci in quadricromia, che definiscono anche lo scenario urbano e territoriale che veniva testimoniato col cadere temporale del compiersi dei due decenni dalla fine dall'evento tragico del Secondo conflitto mondiale. Lo stesso professor Flora indulge nel sottolineare il fascino e il valore che la città riveste ai suoi occhi sostanziando un tratto del paesaggio letterario individuato dalla presente occasione di scrittura:

D'altra parte questo è per me un alacre libro di memorie. Quasi ciascuna delle sue voci, da quelle di itinerari, di strade, di piazze, edifici illustri, paesaggi di sogno, a quelle che magari riguardano i tram, gli autobus, le spericolate carrozzelle, le funicolari; dalle voci della storia generale e particolare di Napoli e dei dintorni a quelle che riguardano i musei, le gallerie, le biblioteche, l'acquario, gli scavi della città sepolta, evoca incontri umani e la familiarità con la gente e con i luoghi, con il mare e con gli orizzonti della città fra tutte amatissima in un affetto di consanguineo per il quale, pur d'origine sannitica, mi sono sempre considerato napoletano; al modo che la calamita, secondo il detto che il più grande dei napoletani, Giambattista Vico, mutuò dal suo popolo, ha 'una fantasia' per il ferro che l'attrae. (Flora 1961, 1275)



FIG 3 Vendita di taralli “sugna e pepe” sul lungomare presso Mergellina (da Scognamiglio)

È il paesaggio a costituire traccia di una memoria attraverso la quale la città, pur a fronte di vicissitudini secolari e grandi cambiamenti con avvicendamenti di nuovi dominatori, continua a trattenere i contenuti perspicui del suo essere *Napoli*. Flora non sembra aver dubbi nel rimarcare: “Tante mutazioni ed eventi non hanno inaridito nello spirito cristiano di questo popolo la linfa ellenica, e diciamo pagana in un senso di naturismo vitale: e Napoli è pur sempre congiunta al nome della Sirena Partenope, la cui tomba un tempo veniva additata nel borgo formatosi intorno al Porto e che è il presente Porto piccolo” (Flora 1961, 1277).

NAPOLI, IL PAESAGGIO CULTURALE DI UNA CITTA' REGIONE

Tuttavia, rispetto all'*amarcord* di Flora, non mancano voci di valutazione severa circa l'operare della cultura creativa, segnatamente letteraria, e degli interpreti della scrittura considerati di debole impegno a fronte dell'accorsata attività scientifica negli altri settori disciplinari invece ritenuta di assoluto rilievo:

Certo, anche una cartolina illustrata è un angolo della città, ma riferirsi a queste stampe sarebbe ridicolo. Un rilievo comunque conviene farlo e riguarda lo squilibrio tra l'importanza, la serietà, il rigore scientifico e la modernità della cultura napoletana, meridionale e meridionalistica (dalla storia alla filosofia all'economia, ecc) che sta alle spalle dei narratori discussi ed i risultati ai quali essi sono pervenuti nelle loro opere. C'è un divario abissale fra il momento riflessivo e quello creativo e fra le ragioni c'entra pure la carenza storico-culturale specifica di quanti si sono accinti a scrivere il romanzo o il romanzo su Napoli e provincia, con l'aggravante di un angusto provincialismo letterario. Non c'è stata insomma alcuna mediazione culturale di fondo espressa tramite lo scrittore nel componimento romanzesco. (Golino 1961, 426)

Il testo di Golino, redatto per la stesura di un volume celebrativo dei cento anni della *Napoli italiana*, nel profilare lo scenario letterario della città, connota il perimetro degli autori contemporanei del secondo dopoguerra. Si tratta di scrittori che, con il loro lavoro, inverano il nuovo corso e il ruolo che l'ex capitale borbonica svolgeva nello scenario nazionale. A giudizio del critico non tutto il panorama dei letterati svolgeva, allo stesso modo, il compito culturale che si erano dati di assolvere, anzi, in alcuni casi c'era da leggere anche una sostanziale incapacità di cogliere l'essenza precipua dello stesso ruolo della "napoletanità":



FIG 4 Devozione popolare dei battenti in pellegrinaggio al Santuario di Madonna dell'Arco (da Avella)

È accaduto a tratti nella paziente ed illuminata ricerca con la quale faticosamente procede il lavoro di Carlo Bernari ed in qualche rarissimo scorcio (ma soffocato prima da una dirompente visceralità narrativa e poi dalle contraddizioni sottolineate) ai margini dei libri di Domenico Rea. Un bilancio quasi fallimentare che fa addirittura dubitare, inoltre, dell'indice di conoscenza che gli scrittori hanno della città tanto le opere che la raccontano risultano povere di 'esplicazione sociologica' versata solo in qualche modello con esasperante monotonia ed 'ancora dominata da pregiudizi idealisti e positivisti.' È almeno immotivato perciò ricavarne un ritratto del moderno *homo neapolitanus* idealisti e positivisti. (Golino 1961, 426–427)

La severità di giudizio sull'attività di scrittura appare forse anche eccessiva pur lasciando immaginare l'eventuale larghezza e versatilità dello scenario ampliato del modo della narrazione che, declinandosi con altre tipologie di scrittura, il teatro ad esempio, poteva illustrare la complessità del mosaico del mondo creativo partenopeo.

L'impellente necessità della modernità

Una parziale e comunque non marginale considerazione generale aiuterebbe a meglio comprendere il tono negativo delle parole di Golino che, in realtà, risentono anche di obiezioni costanti circa la civiltà dei consumi e la supina arrendevolezza della cultura borghese intenta esclusivamente a coltivare e promuovere il *piccolo cabotaggio* del proprio tornaconto economico. Ancora per Napoli, anche a mo' di *excursus storico*, appaiono illuminanti le considerazioni che già all'inizio del secolo svolgeva, in materia ambientale e, per altri versi, profeticamente, nel medesimo paesaggio, un intellettuale quale Alessandro Chiappelli:

Oggi nell'aprica baia di Pozzuoli, sulle ruine marmoree delle terme antiche, si stende l'uniforme linea del cantiere Armstrong, e là dove Cicerone meditava serenamente le eleganze delle sue accademiche, leva la sua nuda ossatura metallica una gigantesca gru di ferro a servizio degli armamenti navali. Non è meraviglia che nel primo irrompere della meccanica industriale colla borghesia sembrasse spegnersi ogni lume di poesia ed esulare dal mondo ogni forma di bellezza. Isterilito dissero ogni ideale fra le auguste e sterili consuetudini nuove; ogni nobile e classico stile invilito dinanzi al realismo brutale di una vita tutta volta all'utile tornaconto. E col declinare dell'arte, parve esalasse anche dall'anima umana quell'essenza sottile e imponderabile che costituisce la felicità. (Chiappelli 45)

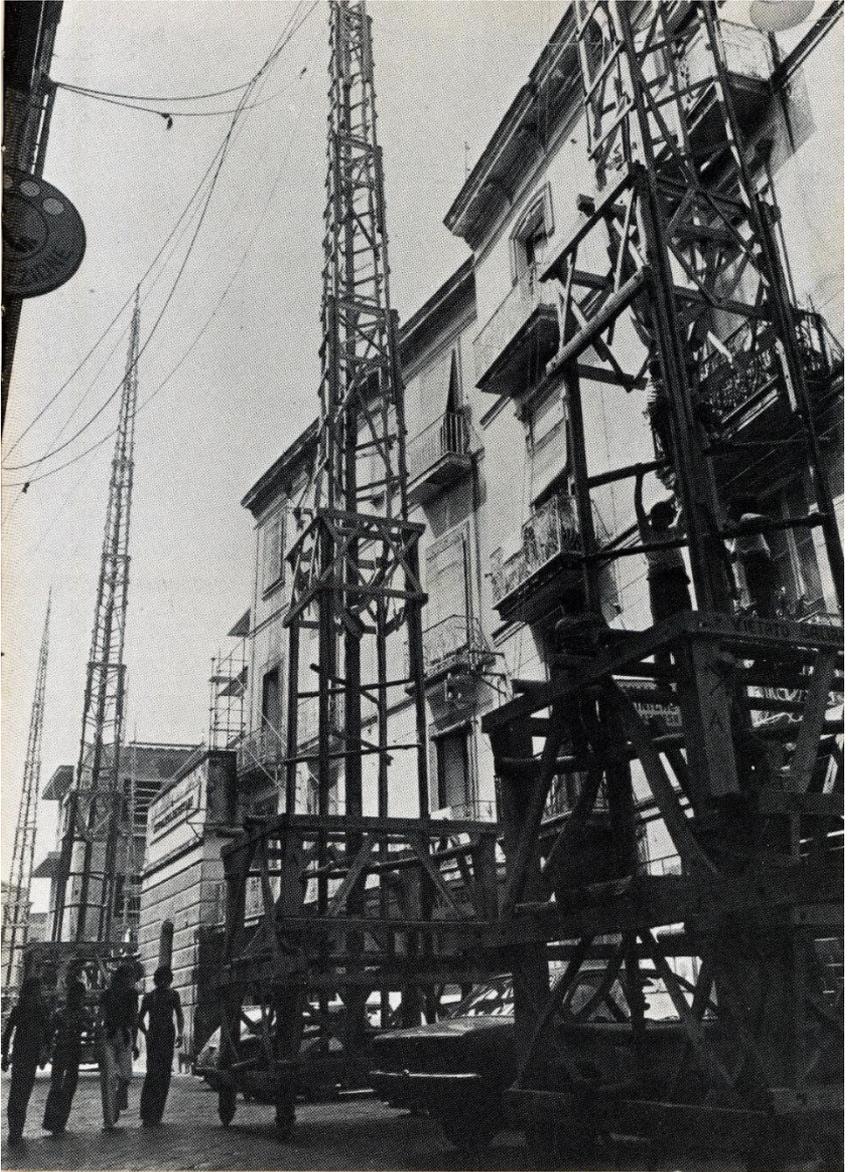


FIG 5 Le macchine lignee per la Festa dei Gigli a Nola (da Dalisi)

La rinuncia alla potenziale esperienza di contemplazione e di comprensione di un percorso di bene e di una penetrazione tra

NAPOLI, IL PAESAGGIO CULTURALE DI UNA CITTA' REGIONE

l'ambiente e i caratteri propri dei luoghi assumevano dimensioni plurali di una sostanziale regressione ad accettare la legge del "fatto compiuto" e, ad accogliere, così, una modernità che non necessitava più né di buoni propositi né di predisposizioni degli animi verso la concordia. T. S. Eliot avrebbe chiosato: "By dreaming of systems so perfect that no one will need to be good" (Eliot 418). D'altro canto Chiappelli ribadiva:

Era il tempo in cui il positivismo intendeva contenere l'ala del pensiero idealistico in nome dell'esperienza, e fra i classici e i romantici che si contendevano il campo dell'arte, s'assideva arbitro il verismo. Vinta la prima repugnanza, gli artisti, questi sacerdoti dell'ideale, s'accorciarono e ritrarre le inferiori forme della vita, ed avemmo il romanzo sperimentale, la celebrazione poetica di Afrodite pandemia, e un'arte figurativa non più figlia, sì ancella della natura. (Chiappelli 45)

La città di Napoli andava mutando i suoi scenari e la letteratura ne registrava la trasformazione in un luogo simile a tanti altri, che rendevano il paesaggio uguale e omogeneo, un paesaggio che già negli anni Trenta Carlo Bernari descrive con parole asciutte ed essenziali:

A quell'incontro ne seguirono altri che si limitarono a passeggiate fuori città, nelle zone disabitate. E ad ogni incontro essi ebbero agio di raccontarsi le loro vicende e i loro tormenti. Marco disse qualche bugia sulla sua situazione pratica, che trovò presto credito in Anna persuadendola a diventargli amica.

Una sera andarono fuori città, era quasi notte, per le strade appena tracciate; tra i muri di fabbrica dietro i quali si ergevano masse oscure e lunghe ciminiere. Si spinsero ancora più fuori là dove i vasti terreni vuoti si alternavano a costruzioni appena iniziate. I due passeggiavano in silenzio, coscienti di quanto stava maturando passo passo. (Bernari 145)

Bernari, autore che sembra meritare una maggiore considerazione da parte di Golino espliciterebbe, quella che Michele Prisco definiva come dato positivo *l'antinapoletanità* o *anapoletanità*. (Golino 407)

Conviene effettuare una rapida diversione retroattiva e parlare di "Tre operai" perché è il solo legame fra gli anni anteriori al '43 e

CARILLO

quelli successivi. La ristampa di questo libro è stata quasi una riscoperta, data la semiclandestina diffusione alla quale fu costretto ed interessa particolarmente perché promuove una Napoli inedita e sorprendente per la retorica dell'epoca che provocava ben altre visioni e accomodanti idilli africano-imperiali o romano-italici. (Golino 407)

Si profila, in questo modo, la rappresentazione e la narrazione di una Napoli industriale che può essere quella della immediata periferia orientale, quella che incontrerà il successo recente dei romanzi di Elena Ferrante, ma è anche quella del territorio regionale, quella delle storiche industrie conserviere, con scenari, appunto, che potevano descrivere, potremmo dire, dei *nonluoghi* tanto lasciano cogliere paesaggi indistinti simili gli uni agli altri in cui è difficile cogliere *Napoli*, confondendo la città e i territori, diversi e distanti anche geograficamente.

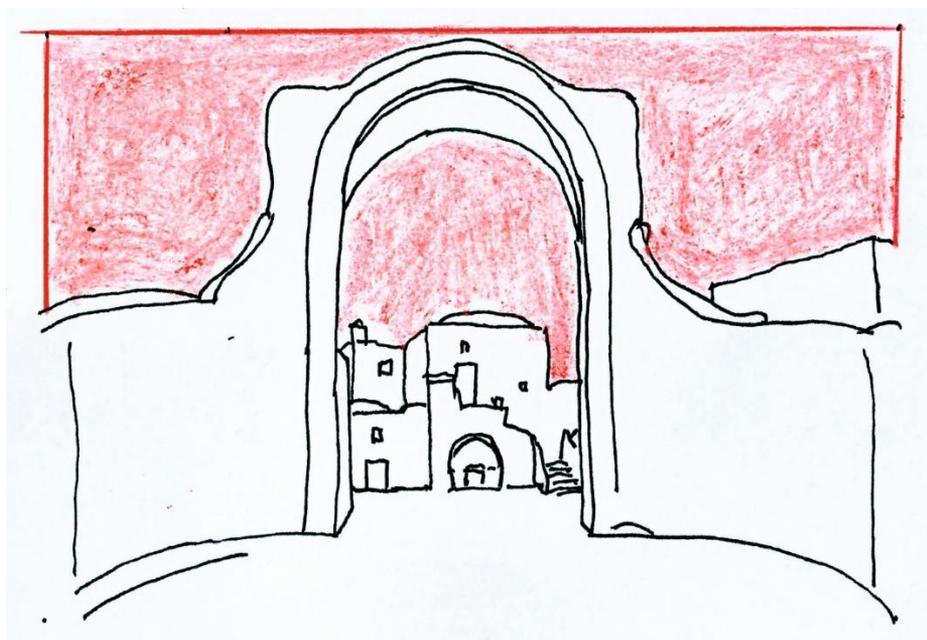


FIG 6 Casa rustica a Boscotrecase (lettura grafica di Saverio Carillo da un disegno di Roberto Pane del 1936)

NAPOLI, IL PAESAGGIO CULTURALE DI UNA CITTA' REGIONE

Sui lanternini picchia il sole forte, che spande nel reparto un caldo opprimente. Parecchi come lui, sono nudi fino alla cintola e dalla cintola ricoperti da un semplice sacco tenuto alla vita con uno spago. Lavorano tutti sui fogli di latta e dai ritagli ammucchiati a grandi matasse davanti agli stampi si sollevano abbaglianti lucori che moltiplicano in mille e mille raggi del sole. L'odore acre dello stagno fuso si fonde al nauseante odore della frutta che inacidisce. Ogni tanto qualche macchina si ferma, e al picchiare degli stampi si sostituisce il grido dei fogli di latta percossi dallo stampone.
(Bernari 167)

Il paesaggio diventa rappresentazione dell'umano e anche le condizioni fisiche dei soggetti concorrono con il loro quotidiano a descrivere, con suoni, rumori dello scenario dell'esistenza:

Solo la sirena del mezzodì può liberare quegli uomini. Tuttavia bisogna mostrarsi attento, volenteroso, anche quando si soffoca. Chi si mostra svogliato si mette in vista, comincia ad essere bersagliato dalle multe e dalle retrocessioni; infine scacciato via... Proprio ora che Teodoro ha bisogno di denaro, se vuole aiutare Anna! Anzi, d'ora in poi, egli deve preoccuparsi di migliorare la sua posizione, di guadagnare di più, tanto di più.
Mentre la sirena suona ancora egli è già sulla via Gianturco.
(Bernari 167-168)

La Napoli operaia dell'allora periferia di levante, con gli anni iniziali del terzo decennio del Novecento rappresentava, anche attraverso l'opera narrativa, aspetti inediti dei suoi abitanti coinvolti in processi di produzione in serie fino a pochi decenni addietro non certo diffusi tra la consueta esperienza del procacciarsi lavoro. Nuove modalità produttive che interessavano non solo lo scenario urbano ma, ancora anche quello territoriale, venivano raccontate nel medesimo romanzo di Bernari:

Il rione Cattori era formato da un gruppetto di palazzine e due palazzi grandi, costruiti quasi sulla spiaggia, che si stendeva tra Torre Annunziata e Castellamare. Il vecchio Cattori, proprietario della fonderia che sorgeva poco più lontana, cominciò a costruire questo rione per farlo abitare dai suoi operai. Il progetto comprendeva la costruzione di un ospedale, di una infermeria, di

CARILLO

uno spaccio cooperativo, e di un albergo che doveva fornire alloggio a tutti quelli che non avevano famiglia. (Bernari 171)

La Napoli delle attese e delle speranze veniva rappresentata anche attraverso le fatalità dei condizionamenti per gli accadimenti che fanno assumere all'esistenza pieghe diverse:

Ma la morte di Cattori mise fine al progetto. Gli eredi erano gente votata a tutt'altri pensieri che non quello di assicurare agiatezza agli uomini abbruttiti dal duro lavoro e dalla vita isolata, e finirono per fittare queste casette per la villeggiatura dei signori che vi venivano nei mesi estivi. La plaga stepposa e arida, chiusa fra Castellammare e Torre, divenne così una colonia di piccoli borghesi che nelle sere di luna e nelle domeniche lunghe si riunivano in grosse comitive a sorbire bibite ghiacciate, a organizzare gite in barca e in automobile. Gli operai, per i quali erano state costruite quelle case, passavano sull'imbrunire il più lontano possibile da quella gente quasi per non vedere la loro vita meravigliosa. (Bernari 171-172)



NAPOLI, IL PAESAGGIO CULTURALE DI UNA CITTA' REGIONE

FIG 7 Casa rustica a Boscotrecase (lettura grafica di Saverio Carillo da un disegno di Roberto Pane del 1936)

Napoli città territorio. Napoli città regione

“Il cosiddetto barocco di Rea è la facciata, ma la tendenza, l’accento fondamentale del suo discorso si iscrive nella tradizione della buona prosa italiana, anche quando un costrutto dialettale traduce per vie spontanee e talvolta mediante le gentilizie forme sintattiche di una più lontana lingua moderna. Allora le vecchie metafore di quel dialetto scenico e mimico, lietamente o bonariamente ironico, mestamente umoristico, sono riscoperte con la tendenza verso un discorso melodico e contemplativo” (Flora 1954, 12).

Con queste parole Francesco Flora commenta l’opera e l’attività creativa di Domenico Rea che nei suoi esordi non rinunciava anche all’immissione di variazioni linguistiche attinte dalla tradizione espressiva e dal lessico popolare e, insieme, nell’aspetto di maggior dettaglio, desunto dalle modalità espressive delle formule fonetiche recuperate dagli antichi mestieri. *Beni culturali*, oggi non si avrebbe difficoltà a ritenerli tali se, già oltre mezzo secolo addietro, non passavano inosservati i suoni vernacolari dei mestieri partenopei (Cfr Scognamiglio). La rappresentazione del *paesaggio sonoro* napoletano, attraverso le voci e la sonorità del vissuto, costituisce ulteriore forma di lettura e decodifica della pluralità di paesaggio che la *napoletanità* in vera e che occorrerebbe immaginare, insieme alla numerosa produzione di oggetti di *design d’Argot* connessa ai mestieri e alle dinamiche relazionali del territorio: come una vera e propria *Heritage* di altissimo profilo e valore. Per simile territorio il *saundscape* è traccia significativa di quei valori tanto cari anche alla *Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society* firmata a Faro il ventisette ottobre 2005, e, in Italia, recepita e inserita nell’ordinamento giuridico solo assai di recente (2020) che nell’art 7 invoglia “*a sviluppare la conoscenza del patrimonio culturale come risorsa per facilitare la coesistenza pacifica, promuovendo la fiducia e la comprensione reciproca, in una prospettiva di risoluzione e di prevenzione dei conflitti*” (Convenzione Quadro [Faro] 15).



FIG 8 Scorcio del paesaggio urbano di Castellammare di Stabia nel 1925 (da Epifanio)

Quasi una profetica lettura del territorio inteso come patrimonio di singole identità ognuna portatrice di addizioni di contenuti variegati e versatili, appare da alcune splendide pagine di Domenico Rea dedicate al più interessante sistema di comunicazione tra i comuni del territorio geografico intorno allo scenografico vulcano partenopeo:

Se c'è una ferrovia che unisce all'utile il diletto e il piacere di viaggiare essa è quella che va sotto la celebre denominazione di Circumvesuviana. La grandezza delle stazioncine, una diversa dall'altra, in armonia col luogo e il paesaggio circostante, il colore bianco e rosso delle vetture, che non hanno la grigia chiusura indifferenziata di quelle delle ferrovie dello stato, ma sono aperte e piacevoli come verande, i diversi segnali di partenza –qua la trombetta, là il fischio, qua un suono di campanella come di chiesetta di villaggio – fanno di questa ferrovia, che è tra le più perfette e veloci d'Europa, un meraviglioso giocattolo. Non si ha mai impressione di viaggiare nel modo tradizionale. Non si ha fretta di arrivare. Si compra il biglietto della lunga o breve corsa quasi con lo stesso stato d'animo di chi compra il tagliando per un posto in un automobilino di un luna park. (717)

La gradevolezza del giro tra i paesi attorno al Vesuvio può essere, per altra strada, chiave interpretativa per comprendere aspetti meno contingenti

NAPOLI, IL PAESAGGIO CULTURALE DI UNA CITTA' REGIONE

eppure assai rappresentativi del paesaggio culturale napoletano. Si tratta infatti di almeno due beni culturali immateriali iscritti nella lista Unesco: *L'arte del pizzaiolo napoletano* e la *Festa dei Gigli di Nola*. Ulteriori proposte di candidature come ad esempio *l'arte del caffè napoletano* metterebbero in essere interessanti modalità di rappresentazione del paesaggio culturale del territorio capaci di addensare esperienze immateriali come il profumo la gestualità e, con essi gli oggetti, tipo la caffettiera napoletana, che, appartengono al design popolare, il design dialettale, *il design d'Argot*, in cui è lo stesso operatore che si costruisce gli strumenti del proprio mestiere. Un paesaggio umano catalizzato e, dunque, esaltato dal paesaggio infrastrutturale descritto dalla narrazione di Rea:

Quando ero ragazzino mio padre sovente si recava, per spese o per affari, a Napoli. Questo viaggio si verificava due o tre volte all'anno e per due o tre volte io potevo viaggiare nei treni della Vesuviana. Con la carrozzella si compivano i sette chilometri di fitta e ubertosa campagna che distano da Nocera a Sarno, che è uno dei punti terminali della Vesuviana. Saremmo potuti andare a Napoli, con un grande risparmio di tempo, con le ferrovie dello stato, ma mio padre diceva di preferire il complicato itinerario della Vesuviana per far divertire il suo ragazzo. In realtà, il primo a provarne piacere era lui. (Rea D. 1955, 717)

L'autobiografica narrazione di Rea della modalità di percezione del paesaggio e di lettura dello stesso, condotta da Nocera a Napoli attraverso la sequenza di immagini delle stazioni della Circumvesuviana, poneva nei paesini rurali del versante orientale del Vulcano campano la centratura per cogliere, nel sistema secondario su rotaie, il valore ingenuo e comunque pinguo del paesaggio che, tuttavia, lasciava anche evidenziare la impreparazione scientifica della classe degli architetti che al paesaggio rurale italiano non riconoscevano nessuna valenza di sorta. La significazione dell'itinerario di Rea con le specifiche caratteristiche individue dei piccoli centri media una lettura del paesaggio non più solo visiva, ma, in buona sostanza, anche antropologica. Empirica è certamente la lettura letteraria, più circoscritta e circostanziata è, invece, l'ammissione per quel torno di anni, di una sostanziale indifferenza professionale ai temi ambientali che pone un notevole studioso di architettura:

CARILLO

Il recente volume di Emilio Sereni, “Storia del paesaggio agrario italiano,” è estremamente interessante in proposito poiché, ripercorrendo le fasi di trasformazione del territorio dalla colonizzazione greca all’età contemporanea, dimostra: 1) che sin dall’antichità gli ordinamenti economici, segregando le terre a cultura da quelle abbandonate alla vegetazione spontanea, hanno determinato paesaggi ben differenziati da quelli naturali; 2) che tra il gusto dei contadini e il gusto pittoresco vi è un rapporto bilaterale, uno scambio ininterrotto almeno dall’epoca romana a quella barocca, come testimonia l’iconografia dagli affreschi pompeiani alle vedute settecentesche (Zevi, 794).

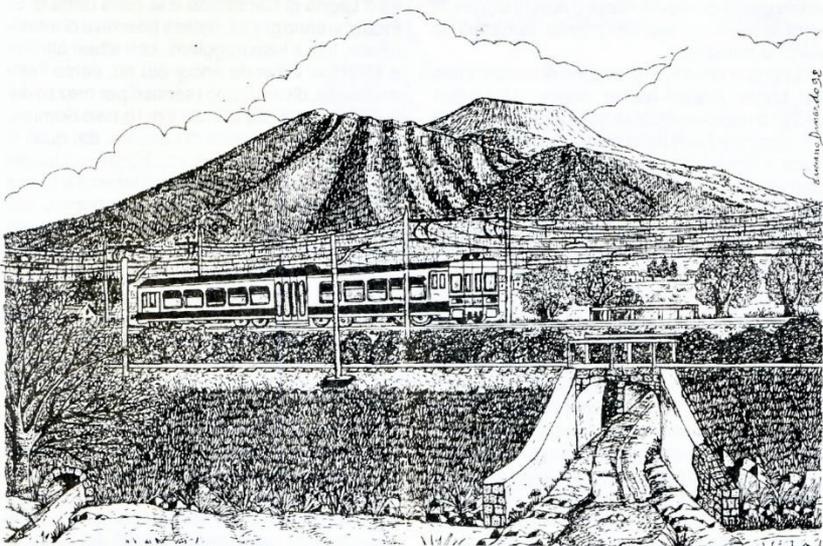


FIG 9 Luciano Dinardo, disegno del paesaggio vesuviano lungo le linee ferroviarie che cingono la montagna (da Dinardo).

Zevi, in effetti, esplicita tutto il suo scoramento: “In che consiste il paesaggio? Quali compiti pone agli architetti moderni? La nostra impreparazione è abissale” (Zevi, 794). I tecnici, soprattutto per la formazione degli architetti, in realtà, prima che venisse esplicitamente posto il problema con la pubblicazione dello studio di Sereni del 1962, immaginavano il paesaggio per quadri e scenari cosa che, in realtà il mondo della letteratura aveva, per altri versi superato da tempo. Peculiare, al riguardo, è ancora la narrazione di Domenico Rea qui utilizzata come

NAPOLI, IL PAESAGGIO CULTURALE DI UNA CITTA' REGIONE

una sorta di *filo rosso* per dispiegare gli argomenti che il presente contributo intende rivelare:

Da Sarno il treno partiva e si fermava continuamente. Fra una stazione all'altra correva velocissimo e in pochi minuti si era a Pompei Valle, la Pompei cristiana, che è la stazione più importante della breve ma intensa rete ferroviaria. Per me quel viaggio significava la realizzazione di un sogno fantastico: la possibilità di poter diventare finalmente passeggero di un treno giocattolo, di uno dei tanti treni che possedevo a casa e che avevano i colori e la forma di quello. Questo treno pulito e silenzioso non m'impauriva. Mi sentivo come nel mio elemento. Potevo ammirare i controllori che passavano da una vettura all'altra, attraverso i predellini fatti a bella posta, come spericolati cow-boys. Campanelle, allegri fischi, trombettate di capostazioni servivano a eccitarmi maggiormente. Non era un viaggiare, ma un giuocare; e credo che lo stesso benefico effetto di distrazione si doveva verificare nell'animo degli adulti. (Rea D. 1955, 717)

Singolare e certamente inedita resta una considerazione di massima su questa entusiastica rappresentazione di Rea circa il viaggio e il gioco e come questa *esperienza di scrittura* troverà in seguito non pochi emuli e che forse resterà interessante segnalare, se si pone mente locale, un romanzo come *England England* di Julian Barnes (Cfr Barnes) di cinquant'anni successivo o ci si riferisca ad un saggio di quaranta anni dopo come *La società dello spettacolo* di Guy Debord (Cfr Debord). Si pone, evidentemente, trattandosi della rappresentazione di un bene culturale *il Paesaggio*, che si cala nella *vita reale*, la necessità di ragionare sul valore di *autenticità*, della partecipazione all'esperienza di quel bene. Per dirla secondo la riflessione di Baudrillard si tratta di *sindrome neo-culturale: il restauro* (Baudrillard 100–103). Appare dunque, per Rea, l'opportunità di leggere, attraverso un oggetto di architettura, ma anche di *design delle relazioni*, il treno, il valore profondo di un territorio che trova la propria più sincera epifania negli uomini che lo abitano e che dello stesso ne usufruiscono:

In quelle vetture c'era tutta gente paesana, allegra, chiacchierona, spensierata; tutta gente che saltava sul treno come per andare "per un momento!" a Napoli, Giugliano, Bellavista, Castellammare o

CARILLO

Torre, per subito ritornare, senza la grigia impressione del distacco e dell'allontanamento dal proprio paese, sia pure per il breve tempo di una mezza giornata, che si provano quando si era a bordo di un treno normale, proveniente dalla Calabria. Quest'ultima osservazione non è da giudicare come una personale impressione. È invece un ben preciso carattere della Vesuviana. Il suo carattere familiare. Di una strada ferrata che unisce paesi e gente, di campagna e di mare, che si conoscono tra loro. E l'aver fabbricato un treno, non mastodontico, e delle vetture dai vivi colori, sfinestrate, è stata la più felice intuizione degli antichi costruttori. Porre ai margini o al centro di quei paesini industriosi che si distendono pigri e assolati ai piedi del Vesuvio, dei treni invernali, per così dire severi, di anonimo ferro, sarebbe stato come intristire quei luoghi affatto sereni (Rea D. 1955, 718).



FIG 10 Paesaggio industriale presso uno degli scali ferroviari di Nola (da Avella).

Si distende, tutto intorno al Vesuvio, un paesaggio infrastrutturale rappresentato dalla Circumvesuviana che raccoglie e mette insieme, in una sommatoria variopinta e tuttavia profonda sul piano contenutistico, uomini e comunità che, pur recandosi nel capoluogo e, dunque, spostandosi da casa, recano con sé un pezzo di casa che è dato dai propri costumi *rustici* e *cafoni* a fronte di quelli più progrediti dell'urbanità della metropoli.

Per la gente così aperta alla vita era necessario un treno... estivo!
Per un paesaggio dai colori ardenti, cosparso di campagne verdissime, fulminato da lontani lampaggiamenti marini, era necessario che vi corresse dentro un treno tintinnante e leggero come una carrozzella. Per queste ragioni e intuizioni la Vesuviana è diventata parte integrante del paesaggio vesuviano; un mezzo di trasporto di cui ciascuno delle centinaia di migliaia di passeggeri si sente un po' proprietario. Le stesse stazioni sono state intonate, come si diceva, all'elemento umano e fisico del mondo circostante. (Rea D. 1955, 718)

Sebbene potrà sembrare indulgente l'aver strutturata la presente esposizione usando la narrazione di Rea quale sostanziale *filo rosso*, quel testo essa appare singolare e di notevole valore perché contiene, sul piano emotivo, e dunque di significazione, il caratteristico tratto che l'attrezzatura infrastrutturale assume quando è pienamente accettata dalla comunità e ciò rende anche ragione del *design* –ossia l'idea di progettare i vagoni del treno secondo la descrizione data dal romanziere. Aver immaginato un “treno giocattolo,” disegnare le stazioni come luoghi individui, omogenei nel paesaggio e tuttavia connotati da tracce singolari, lascia cogliere nel *bene culturale* dello *genius loci* l'impalpabile filigrana del vivere o, più correttamente, del *buon vivere*. Qualcosa del genere, come si avrà modo di accennare tra breve, è capitato per la città urbana quando si è immaginato di progettare, per la metropolitana *le Stazioni dell'arte*.

La lettura del territorio e quindi del suo paesaggio attraverso il sistema infrastrutturale delle ferrovie secondarie appare particolarmente suggestivo perché delinea, all'interno delle medesime aree geografiche di vocazioni differenti, indizi perspicui, delle singole connotazioni ambientali.

Nella agricola Sarno –siamo qui assai lontano da Napoli; siamo in un fitto mondo campagnolo, con sue speciali leggi di vita, riti, miti, superstizioni– e nei paesi che da Sarno vanno a Pompei o nell'altro ramo della ferrovia, altrettanto campagnolo e indipendente da Napoli, che va verso Nola Baiano, le stazioni hanno l'aspetto di bianche e prospere case coloniche. Vi potrebbero girare per dentro maiali e galline, asini e cavalli, buoi e tacchini, cani e zappatori, non

CARILLO

darebbero fastidio e arricchirebbero l'agricolo quadro. E dai finestrini della Vesuviana si assiste a una continua apparizione di animali domestici, di carriaggi, di spettacoli di vita campagnuola. (Rea D. 1955, 718)

Similmente, a detta di Rea, i mutamenti del paesaggio vengono preannunciati dalle architetture delle stazioni.

A Villa dei Misteri, l'importante stazione che immette direttamente nel vasto corpo delle rovine di Pompei, l'architettura della stazione cambia. È una stazione che unisce elementi antichi e moderni, con un tantino di cosmopolita, come appunto era necessario si facesse. A Torre Annunziata, centro molto industriale e città di oltre 80 mila abitanti, la Vesuviana, s'impone con una stazione a sottopassaggi, grande e potente. Poi si corre verso Napoli. (Rea D. 1955, 718)

Cambia lo scenario e si trasforma il paesaggio trovando "un assaggio" di anticipazione già sintetizzato dall'organizzazione dell'immagine architettoniche delle stazioncine della strada ferrata

S'incontrano stazioni come Leopardi – il mare è in vista– moderne e lussuose come ville di proprietà signorili; passaggi a livello familiari, con la guardiana e il can che abbaia. E qua le stazioni – siamo alle porte immediate di Napoli– prendono l'aspetto di terme della salute e là stabilimenti balneari. Solo a Napoli, alla meta, la Vesuviana mostra di essere una vera, potente, perfetta ferrovia, con le sue decine di treni lunghi allineati tra i marciapiedi dei binari, con gente che va e che viene a migliaia, con treni che arrivano e partono, che non deve essere molto dissimile il moto della circolazione del sangue. Napoli è il cuore; Sarno, Baiano e Sorrento, le estremità di quel vivacissimo e non piccolo corpo. (Rea D. 1955, 718)

Utopia e Progetto. Città e territorio tra sovrastrutture ideologiche e ascolto dei luoghi

Il paesaggio, dunque non solo come squisita declinazione geografica che segna ed esplicita le identità dei luoghi, pur essendo questi modellati e segnati dall'azione antropica, ma, ulteriormente, esemplificazione delle modifiche che le medesime relazioni tra gli uomini hanno realizzato, come riverbero, sullo scenario naturale. Si tratta anche di comprendere

NAPOLI, IL PAESAGGIO CULTURALE DI UNA CITTA' REGIONE

l'orografia dei luoghi e ciò si esemplifica con l'aiuto di un testo di un altro Rea, Salvatore, che, nel 1967, raccontava dai monti di Corbara, in un unico colpo d'occhio, il valore progettuale della Napoli regione solo ammirando la già, per l'epoca, articolatissima conurbazione della città sovraterritoriale.

Qui dovrebbero venire, o esservi trasportati, per un corso di aggiornamento sui problemi del nostro tempo, tutti coloro che hanno, nella zona compresa tra il lago Patria e la Punta della Campanella, tra Napoli, Caserta, Nola e Salerno, responsabilità politiche e amministrative, quelli che ricordano la comunità in cui nacquero quaranta, cinquanta o sessanta anni fa e credono che non sia cambiato nulla, che intorno al campanile della chiesa madre ci sia ancora lo stesso gruppo di case, la stessa popolazione. Da questa altezza, dalla costa di questi monti severi, si può capire che cosa sia una megalopoli, toccare con mano ormai l'inesistenza di piccoli centri separati e autosufficienti, l'assurdità di un sistema amministrativo che si rifà ai comuni medioevali, rendersi conto di come non ci siano più dei luoghi che possano chiamarsi Castellammare o Torre del Greco, Pozzuoli o Casalnuovo, ma solo un immenso e irrefrenabile addensamento umano che dai campi Flegrei si spinge fino a Pagani e Nocera, presente il mare di Vietri e di Salerno, e nell'interno travalica il Vesuvio spingendosi ai primi contrafforti di monti dell'Irpinia. Una lunga, ampia distesa in cui le zone verdi si vedono sempre più compresse e punteggiate di case, entro la quale nascono e imputridiscono problemi colossali, di lavoro, di rifornimento, di traffico, di alloggio, di educazione, di assistenza che vanno e possono essere risolti soltanto in una visione globale, quasi aerea, e problemi morali, religiosi, dai quali è tempo di non più recedere. Un panorama che sgomenta, un brulichio che sembra lontano, fiavole, e che pure fra venti, trentanni, strariperà su tutto, lascerà poche bellezze. (Rea S. 213)

La fotografia del 1967 di Salvatore Rea riferisce di una trasformazione inesorabile del territorio che non lascia soluzioni di continuità tra gli spazi urbani e la larga e diffusa cementificazione di quella che era stata la Campania rurale. Il territorio antico si era trasformato e, soprattutto negli ultimi due decenni, un fitto intensificarsi di residenze sulle arterie di collegamento davano una nuova immagine all'intero comparto ambientale.

CARILLO

Eppure il paesaggio descritto in quel torno di tempo dalla cultura italiana doveva lasciare forme di rimpianto circa gli scenari che nel corso dei secoli si erano delineati e che ora erano solo capaci di suscitare commiserazioni per romantiche idealizzazioni di rustici luoghi ameni ormai non più esistenti.

La creazione di quei paesaggi e la loro evoluzione sono connesse alle vicende di una società legata alla terra, della quale la società odierna è erede diretta.

Di qui forse la sottile nostalgia serpeggiante oggi fra gli uomini delle città industriali, che ancora non si riconoscono nei nuovi paesaggi urbani, per i paesaggi rurali visti come una specie di paradiso perduto a cui fare sporadicamente ritorno nelle ore e nei giorni del tempo libero. (Cfr *I paesaggi* 13)

Il rapporto e il senso ampio di lettura del paesaggio, soprattutto in ragione del territorio italiano sottoposto negli immediati decenni successivi al secondo dopoguerra, ad una incongrua e inedita crescita della cementificazione selvaggia andava a doversi confrontare con la nuova configurazione che aveva assunto il sistema città e la rete di luoghi ricostruiti e forniti di nuove infrastrutture produttive insediate sul territorio, al riguardo risulta illuminante, dunque, una semplice considerazione esposta da una ricerca del Touring Club Italiano:

negli ultimi trent'anni le città italiane si sono modellate secondo le esigenze di questo tipo di sviluppo. Molte di esse in quanto agglomerazioni produttive sono diventate il supporto diretto della nuova economia industriale del paese. Di conseguenza ogni possibilità di uscita dall'odierna crisi economica, anche se comporta il recupero degli spazi rurali abbandonati, passa attraverso le città e richiede anzitutto che sia risolta la crisi che esse attraversano. La città è oggi più che mai il campo in cui l'economico e il politico s'intrecciano e si scontrano, il nodo dalla cui soluzione dipende l'avvenire della nostra società e delle sue istituzioni. (Dematteis 196)

NAPOLI, IL PAESAGGIO CULTURALE DI UNA CITTA' REGIONE



FIG 11 Progetto della “Città Nolana” nell’area nord-orientale del Vesuvio per la decompressione urbana del capoluogo (da Pedio).

L’attività di ricerca e di studio dei luoghi doveva costituire lo strumento per poter affrontare la dicotomica interazione tra azione di *governance* politica del territorio e le modalità di sussistenza economica che le scelte politiche avrebbero dovuto suscitare in ragione di una prospettiva di progresso e di maggiore e migliore condivisione dell’ambiente considerato come insostituibile patrimonio collettivo e sempre più soggetto all’iniziativa privata di un uso intensivo della risorsa suolo. Una lezione essenziale anche come richiamo etico veniva, per la classe degli architetti, ancora da Roberto Pane:

In tal senso, il quadro significativo è quello offerto dall’ambiente universitario che più direttamente partecipa a configurare il volto della città, e specialmente dalla Facoltà di architettura; è in essa, infatti, che l’accennata separazione tra interesse professionale e responsabilità culturale si presenta come un dato preciso e determinante; un ostacolo che la polemica, all’interno della Facoltà

CARILLO

stessa, non è riuscita a mutare perché promossa e sostenuta da una troppo esigua minoranza; e tuttavia, il più documentato atto di accusa all'urbanistica ed edilizia napoletane e le migliori proposte per un loro rinnovamento avrebbero potuto e potrebbero essere formulate proprio in tale ambiente di studi; e soltanto esso, del resto, è in grado di fornire la necessaria premessa al chiarimento dei molti problemi di interpretazione e di metodo che continuano, invece, nell'ambito delle nostre ricerche, a restare indefiniti e ad essere noiosamente commemorati e riesumati nelle occasioni ufficiali. (Pane 1961, 207)

Napoli, dal punto di vista urbanistico, ha vissuto per l'intero arco del Novecento come una città che, pur connotata da una sua profonda identità, ha cercato di sottoscrivere aspettative e desiderata che, ferma restante l'opzione dei potentati economici di turno, venivano da riflessioni teoretiche che sottoscrivevano modelli esterni calati sulla città in maniera genericamente empirica. Cinquant'anni addietro, ad esempio, la rivista "L'architettura cronache e storia" pubblicava sul numero 190 dell'agosto 1971 *La "città nolana" nell'area metropolitana di Napoli* progetto di una *new town* per offrire una soluzione di decompressione della fascia insediativa sul fronte costiero e decentrare alcuni servizi della metropoli verso le aree interne dell'ambito regionale. Il progetto affidato all'architetto palermitano Francesco Di Salvo risultò, per quegli anni, una proposta significativa di moderna pianificazione ispirata ai modelli della cultura inglese che vedeva nella creazione di città satelliti occasioni cospicue per affrontare il tema della decongestione delle aree a forte densità abitativa. Con simile soluzione si accettava l'implicita trasformazione del paesaggio considerando il territorio interno della Campania quasi esclusivamente quale "area di sacrificio," risorsa sterile, da utilizzare per industrializzare il comparto geografico. Il progetto, seppure non realizzato, diede principio alla trasformazione dell'area centrale dell'antica *Campania Felix* accorrandola al nucleo storicizzato della città urbana che tra tardo Ottocento e inizio Novecento aveva associato a sé le aree orientali e quelle occidentali, le restavano da anettere il nord e l'est degli agri aversano e nolano, fino ai siti casertani di contorno alla Reggia vanvitelliana. Il recente, ultimo trentennio ha perfezionato la conurbazione già ricordata da Salvatore Rea che, nel 1967, dai rilievi della penisola sorrentino-amalfitana, coglieva la continuità del costruito definendo un nuovo assetto della città, trasformandola in un

NAPOLI, IL PAESAGGIO CULTURALE DI UNA CITTA' REGIONE

esteso sistema urbano senza soluzione di continuità, dal mare ai contrafforti dell'Irpinia, dalla costa Domitia fino alla penisola Sorrentina, inglobando le pendici del Vesuvio. La letteratura del Novecento ne aveva delineato, a suo modo, quasi la stessa configurazione, immaginando, tuttavia, che le modifiche avrebbero reso "Napol" tutto ciò che, "per contatto," andava aggregandosi a quel Centro Storico che già dal 1995 veniva annoverato dall'Unesco quale bene patrimonio dell'umanità.

Negli stessi anni il paesaggio della provincia restava ancora focalizzato sull'edificio geologico della "*Muntagna*."

Si vedeva il dorso violaceo del vulcano, qualche rada ombrella di pino compatta e cupa come una nuvola contro il cielo statico. Anch'io guardai, e per un momento mi domandai perché quel paesaggio apparisse così bruscamente arido e lontano, perché non ci commoveva, perché non scioglieva le pene segrete che maceravano i nostri cuori. Ma le cose intorno hanno sempre la singolare e bassa vendetta dell'indifferenza, di un'impassibilità inconscia e crudele. Unicamente dentro di noi avremmo potuto trovare lenimento: solo che la nostra insincerità giocava invece a mettercene in guardia. E tuttavia potevo sopportare ancora il nostro silenzio, e tenermi il ricordo di quella sua angoscia? (Prisco 86)

Montagna, dunque, –così come aveva imparato a chiamarlo, attingendo dal gergo del territorio, lo stesso Goethe–, che, aderendo alla logica sterile del progetto improntato solo a soddisfare esigenze di immediato profilo d'immagine e respiro ancor più corto, è stata tradotta, nel decennio a cavaliere del nuovo secolo, nel complesso architettonico del Centro servizi Vulcano Buono realizzato da Renzo Piano ai margini dell'Interporto di Nola.



FIG 12 Paesaggio industriale e commerciale del Centro Ingresso Sud – Interporto di Nola (da Fusco).

Le opere di architettura avrebbero necessità di relazionarsi non solo con i territori, ma ancor più con i contesti antropici e immaginare prospettive di sviluppo, contemplando anche, per dirla con Dalisi, i *segni misti, urbani ed extra urbani* (Cfr Dalisi).

Occorre saper leggere, rimarcava Riccardo Dalisi, gli intrecci di segni sul territorio per poter meglio immaginare l'uso proficuo della risorsa suolo anche in relazione al divenire storico. L'esperienza condotta all'interno del capoluogo con la riorganizzazione del sistema di connessione della rete delle Metropolitane e l'inserimento dell'*abitus* delle *Stazioni dell'Arte* ha marcato significative tracce nei singoli siti urbani lanciando modalità di ripresa del *vissuto* di quartiere talvolta decaduto o marginalizzato.

Così come la città evocata e rievocata, riscritta si potrebbe dire, dalla letteratura che offerto supporti e si è alimentata essa stessa dell'esperienza di traduzione in sequenze filmiche e in narrazione da fiction che, evidentemente, impiegano e si adattano alle prescrizioni dei format entro cui il testo si compone e si espone. Dalla città violenta delle Vele di Scampia –progettate dallo stesso redattore de *la Città nolana*– della *Gomorra* televisiva alla città di rievocazione dell'*Amica geniale*,

NAPOLI, IL PAESAGGIO CULTURALE DI UNA CITTA' REGIONE

quella del periferico Rione Luzzatti dove la chiesa, pur costruita nel 1935 era in realtà stata trasportata dall'area centrale a ridosso di Piazza Carità, quando si diede luogo al nuovo quartiere e si decise di allocare la vecchia chiesa di San Giuseppe dei Falegnami presso il luogo di insediamento delle nuove residenze popolari tra Poggioreale e Gianturco. Non diversamente per le storie supportate dalla scrittura di De Giovanni che raccontano di aspetti della città intrisi di immagini felici proprio per la descrittività dello strumento adoperato che sul piano letterario, almeno per il contesto di narrazione, lascia spazi in cui il singolo difficilmente potrà immaginare una "sua" Napoli.

Per il percorso fin qui illustrato, l'operazione andrebbe ripetuta, in una prospettiva sapiente e saliente, con il restauro territoriale, ambientale e infrastrutturale della rete della Circumvesuviana, così come ricordata da Rea, per sancire l'impulso compiuto alla Napoli città-regione che si paleserebbe quale luogo unico che accoglie e ratifica, anche nei suoi costumi e abitudini, esperienze riconosciute perspicui beni culturali Patrimonio dell'Umanità. Come ricordato simile percorso valoriale per il contesto paesaggistico dovrebbe puntare anche sull'*appeal* che beni immateriali del territorio come *l'arte del pizzaiolo napoletano* o i *Gigli di Nola* con l'eventuale inclusione della *cultura di relazione e prossimità*, rappresentata dalla modalità con la quale il napoletano accoglie il proprio ospite offrendogli *il Caffè* (Cfr Lepre), potrebbero ben rappresentare un ragguardevole punto di forza. Ulteriori potenziali altri scenari da allestire rappresentano e rappresenterebbero quei virtuali volani immateriali volti ad orientare e alimentare occasioni di crescita capaci inoltre di generare economia sostenibile senza invadere e usare in maniera incongrua del territorio.

Un'economia, converrà sottolinearlo, che pur potendo essere pretesto per poter consumare suolo, soprattutto per iniziative circoscritte e destinate a durare pochi decenni, supera il *transeunte* puntando, invece, sulla motivazione; c'è bisogno di scommettere sull'idea piuttosto che sui mezzi, laddove se anche pure ci fosse necessità di creare strutture, perché reversibili, esse contemplerebbero il beneficio di lasciare tracce minime che, in futuro, potrebbero essere riprese e apprezzate dalle generazioni che verranno. Anche immaginare per la Napoli-regione una più partecipata lettura della vocazione dei propri *range territoriali* aiuterebbe, ad esempio, a promuovere la creazione e produzione di oggetti d'arte che potrebbe costituire occasioni per assecondare e assorbire le tracce che la storia ha impresso nei luoghi e permetterebbe di dare credito al dirompente

CARILLO

potenziale insito nel contesto ambientale. Lo stesso immaginare, come nelle linee guida del Recovery Fund, che si profilino potenzialità di sviluppo, magari allestendo musei laboratoriali come uno dedicato all'*Urban design* presso la struttura del Sacro Cuore a Pompei e, congiuntamente, presso le Basiliche Paleocristiane a Cimitile darebbe luogo al raccogliere *il testimone* di una staffetta storica con il passato, delineando col divenire un più solido collegamento verso il futuro. Forse, finalmente, si riuscirà a capire che la Napoli-regione è semplicemente un palinsesto di storia dell'umanità.

Saverio Carillo
STUDI DELLA CAMPANIA "LUIGI VANVITELLI"

UNIVERSITÀ DEGLI

OPERE CITATE

- Augé, Marc. *Rovine e macerie. Il senso del tempo*. Traduzione di Aldo Serafini. Bollati Boringhieri, 2004.
- *Non Luoghi. Introduzione a una antropologia della Surmodernità*. Traduzione di Dominique Rolland. Elèuthera edizioni, 2009.
- Autori Vari. *Napoli dopo un secolo*. Esi – Edizioni Scientifiche Italiane, 1961.
- Autori Vari. *Capire l'Italia. I paesaggi umani*. Touring Club Italiano, 1977.
- Autori Vari. *Capire l'Italia. Le città*. Touring Club Italiano, 1978.
- Avella, Leonardo. *Nolanovecento. Racconto per immagini*. Istituto Grafico Editoriale Italiano, 2008.
- Baudrillard, Jean. *Il sistema degli oggetti*. Traduzione di Saverio Esposito. Casa editrice Valentino Bompiani, 1972.
- Barnes, Julian. *England, England*. Traduzione di Susanna Basso. Einaudi, 2000.
- Bernari, Carlo. *Tre operai*. Arnoldo Mondadori Editore, 1951: I ed. gli Oscar, 1966.
- Carillo, Saverio. *Urbanitas come Humanitas. Il paesaggio rurale come "Cultura nobilissima"* in Pretelli, Marco. Tamborrino, Rosa. Tolc, Ines (E 465–475).
- Cillo, Biagio. *L'uso capitalistico del territorio e la nuova Città Nolana*. in "Parametro" n. 12–13, 1972, 24–29.

NAPOLI, IL PAESAGGIO CULTURALE DI UNA CITTA' REGIONE

- Chiappelli, Alessandro. *L'arte e la sua azione sociale*, in AAVV. *Il Pensiero Moderno nella scienza nella letteratura e nell'arte*, Conferenze fiorentine, Parte I (Lettere ed Arti). Fratelli Treves Editori, 1907, pp. 33–76.
- Colonnetti, Gustavo. *L'uomo e la macchina*. Introduzione al vol 1, *L'uomo e la macchina*, dell'enciclopedia in 6 voll. *Il Mondo della Tecnica*. (direzione Gustavo Colonnetti). UTET, 1962.
- Convenzione Quadro [Faro] LEGGE 1° ottobre 2020, n. 133. *Ratifica ed esecuzione della Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società*, fatta a Faro il 27 ottobre 2005. in “Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana” Serie Generale n 263 del 23/10/2020, pp. 1–21.
- Cox, Harvey. *La Città Secolare*. Traduzione di Anita Sorsaja. Vallecchi Editore, 1968.
- Dalisi, Riccardo. *segni misti, cultura urbana, cultura extraurbana*. in “Fascicolo” a IV, n. 9, Edizioni Associazione Culturale Plana, 1979, 10–17.
- Debord, Guy. *La società dello spettacolo*. Traduzione di Paolo Salvatori, Fabio Vasarri. Baldini & Castoldi, 1997.
- de Certeau, Michel. *L'invenzione del quotidiano*. Traduzione di Mario Baccianini., Edizioni Lavoro, 2001.
- Dematteis, Giuseppe. *La crisi della città contemporanea*. in AA VV. *Capire l'Italia. Le città*. Pp. 170–197.
- Dinardo, Luciano. *Vesuvî dal treno*, in “Quaderni del Laboratorio ricerche e studi Vesuviani,” a. VIII, n. 20 Autunno, 1992, pp. 37–41.
- Eliot, Thomas Stearns. *Poesie*. Traduzione e cura Sanesi, Roberto. Gruppo Editoriale Fabbri–Bompiani, 1983.
- Epifanio, Vincenzo. *Campania*. Unione Tipografica–Editrice Torinese, 1925.
- Flora, Francesco. *Prefazione*. in Rea, Domenico 1954, pp. 7–13.
- . *Napoli e il suo golfo nella Guida del Touring*. in “Le vie d'Italia” a. LXVII, n. 10, ottobre 1961, n. 11, novembre 1961, Touring Club Italiano, 1961, pp. 1275–1288; pp. 1415–1426.
- Fondi, Mario. Franciosa, Luchino. Pedreschi, Luigi. Ruocco, Domenico. *La casa rurale nella Campania*. Firenze: Leo S. Olschki–Editore, MCMLXIV.
- Fusco, Gaetano. *Architettura e Territorio. Piani e progetti per Nola*. Clean Edizioni, 1998.
- Golino, Enzo. *Dopo il '43*, in Autori Vari, *Napoli dopo un secolo*. Pp. 399–428.

CARILLO

- Lepre, Aurelio. *Civiltà del caffè a Napoli*. Electa Napoli 1990.
“Paesaggio culturale” voce Enciclopedia Treccani
https://www.treccani.it/monasteri_benedettini/paesaggio-culturale.html [consultato 28/8/2022]
- Pane, Roberto. *Architettura rurale campana*. Rinascimento del libro, 1936.
—. *Luoghi comuni e problemi urbani*. in Autori Vari, *Napoli dopo un secolo*.
Pp. 199–209.
—. *Il restauro dei beni ambientali, la Carta di Venezia e l'illusione tecnologica*. Atti del Convegno ICOMOS in “Restauro,” a.VI, nn 33–34, qui ripreso da Pane, Roberto. *Il canto dei tamburi di pietra*. Guida Editori, 1980.
- Pedio, Renato. *La “città nolana” nell’area metropolitana di Napoli*, in “L’architettura. Cronache e storia.” a. XVII, n 190, 1971 (n.4), Etas–Kompass, 1971, pp. 230–248.
- Piovene, Guido. *Viaggio in Italia*. Arnoldo Modadori Editore, 1957, ristampa 1959.
—. *Le stelle fredde*. Arnoldo Modadori Editore, 1970.
- Pretelli, Marco. Tamborrino, Rosa. Tolc, Ines. *La città Globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo* (a cura di), Aisu International 2020.
- Prisco, Michele. *La provincia addormentata*. Rizzoli Editore 1969.
- Rea, Domenico. *Gesù, fate luce. Racconti*. Arnoldo Mondadori Editore, 1954.
—. *I piaceri della Circumvesuviana*. in “Le Vie d’Italia,” a. LXI, n 6 giugno 1955, Touring Club Italiano, 1955, pp. 717–721.
- Rea, Salvatore. *Dove il turismo non arriva. A ridosso di Amalfi*. in “Le Vie d’Italia,” a. LXXIII, n 2, Febbraio 1967, Touring Club Italiano, 1967, pp. 209–221.
- Soldati, Mario. *La messa dei villeggianti*. Arnoldo Mondadori Editore, 1959.
- Scognamiglio, Gennaro. *Le voci dei venditori ambulanti di Napoli*. in “Le Vie d’Italia,” a. LXI, n 9, Settembre 1955, Touring Club Italiano, 1955, pp. 1169–1175.
- Trione, Vincenzo. *Atlante dell’Arte Contemporanea a Napoli e in Campania 1966–2016* (a cura di). Madre–Electa, 2017.
- Zevi, Bruno. *Per una moderna coscienza storica del paesaggio*, in “L’architettura. Cronache e storia” n. 78, a. VII – n. 12, aprile 1962, pp. 794–795.

L'altrove sovversivo.
Eredità del linguaggio del sacro nell'arte di strada a
Napoli (1990-2020)

Su un muro della stazione Sèvres-Babylone ho visto uno strano graffito: DIO HA VOLUTO INEGUAGLIANZE, NON INGIUSTIZIE, c'era scritto. Mi sono chiesto chi potesse essere quella persona così bene informata sulle intenzioni di Dio.

M.

Houellebecq

1. In apertura

Gli antichi graffiti pompeiani restituiscono preziose testimonianze di una Roma viva e distante dalle narrazioni ufficiali. Segni disarticolati compongono un frasario intimo che spazia dallo sberleffo osceno alle dediche d'amore. La disposizione anarchica delle parole, in contrasto con l'ordine delle iscrizioni istituzionali, restituisce una letteratura dei margini che si iscrive nelle piazze, nei bordelli, nelle scuole, nelle osterie, nelle case e negli edifici pubblici.¹

A distanza di secoli, i segni spruzzati con le bombolette, oppure tracciati col pennarello, sui muri e sulle saracinesche delle metropoli contemporanee, registrano cambiamenti di costume, crisi politiche, malcontento sociale e istanze di autoaffermazione culturale. La cosiddetta *street art*, del resto, è soltanto un termine ombrello per quelle innumerevoli produzioni artistiche realizzate, con tecniche e stili spesso assai differenti tra loro, nel tessuto antropico pubblico e semi-pubblico. Nell'alveo della suddetta definizione rientrano anche etichette come post graffitismo, *style writing*, arte urbana e altre ancora. Tale molteplicità designa, quindi, la natura polimorfica di pratiche universali e dai confini incerti, come si apprende dalle parole di Peter Bengtsen: "le street art ne peut pas être défini de façon définitive puisque ce qu'il englobe est constamment en négociation" (3).

In particolare, il riconoscimento del valore artistico dei graffiti risale all'inizio degli anni Settanta, in concomitanza con la deflagrazione delle tecniche e degli stili sperimentati dai primi *writer* americani.² Tali pratiche erano inizialmente interpretate come codici di stampo sovversivo in quanto testimonianze di punti di vista solitamente "privi di accesso legittimo alla parola in pubblico" (Dal Lago, Giordano 35). Allo stato attuale delle cose, questi fenomeni in costante trasformazione sono comunemente percepiti quali atti vandalici, pezzi da collezionare oppure

L'ALTROVE SOVVERSIVO

strumenti per la rigenerazione dei territori. In particolare, dalla fine degli anni Ottanta a oggi, nella città di Napoli, l'arte di strada anima sporadicamente le periferie, gli artisti, infatti, sono chiamati a confrontarsi con l'ardua trasposizione pittorica di una subalternità senza potere di auto-rappresentazione. Giuliana Altea, a tal proposito, evidenzia che, in via generale, persino i progetti non istituzionali di arte pubblica potrebbero ingenerare nell'equivoco dell'artista che sana le ferite del corpo sociale:

Ciò che si rimprovera a queste forme di intervento è da un lato il riaffiorare del mito, duro a morire, dell'artista come depositario di una superiore saggezza e di uno sguardo più profondo rispetto a quelli del resto dell'umanità, e quindi deputato a far "prendere coscienza" a quest'ultima dei difficili frangenti che attraversa; dall'altro, la mancanza di autenticità associata a uno sguardo esterno (25).

Si ritiene dunque opportuno considerare caso per caso, privilegiando le componenti che seguono: i) le iconografie; ii) la comparazione di *murales*, *performance*, installazioni accomunate da segni e simboli ricorrenti; iii) la correlazione con il contesto; iv) la biografia dei singoli artisti in relazione all'immenso bagaglio culturale di una metropoli stratificata e complessa come Napoli. Le opere urbane partenopee presentano, generalmente, molti riferimenti alla mitologia, alla storia e ai culti religiosi, che sono oggetto e soggetto di rielaborazioni, immediate oppure meno didascaliche, dei segni e dei simboli del Cristianesimo. In questo studio si comparano varie pratiche artistiche realizzate dagli inizi degli anni Novanta a oggi, che presentano i caratteri del rimosso, dell'ironia e del grottesco, combinandosi con i culti del proletariato marginale. Come si vedrà, Ernest Pignon-Ernest, cyop&kaf, Gian Maria Tosatti, Jorit Agoch, Leticia Mandragora e Mario Casti, nel narrare Napoli, attingono principalmente alle sfere semantiche dell'aldilà, della redenzione e della precarietà. Ad esempio, il medesimo schema compositivo concorre, in diversi *murales*, *performance* e installazioni, alla visualizzazione di un altrove generico, reso dalla verticale che configura la triade paradiso/purgatorio/inferno. Nel dettaglio, talvolta l'esperienza divina è suggerita dallo sguardo rivolto al cielo dei santi martiri – una soluzione prelevata dalla pittura moderna per configurare l'esperienza visionaria – oppure essa è implementata tramite espedienti inusuali, che spostano l'attenzione del fruitore su caratteristiche specifiche del contesto, quali le crepe dei palazzi, la pavimentazione in basalto, il sottosuolo e il cielo

BASILE

incorniciato dalle architetture. La ferita, il corpo frammentato della reliquia e del *Trickster*, sono ulteriori elementi costitutivi del laboratorio estetico che attualizza il linguaggio religioso. E così anche il contrasto luce/ombra, il sudario, l'iconografia caravaggesca, l'architettura ecclesiastica, la socializzazione del culto dei morti. A ben guardare, le iconografie del martirio e della redenzione sconfinano talvolta nella sfera del sacro; alcune delle opere esaminate, infatti, testimoniano esperienze di violenza e differenti possibilità di auto-rappresentazione dei cittadini. Gli ultimi paragrafi, a tal proposito, trattano della rimozione dei *murales* dedicati a due adolescenti uccisi dalle forze dell'ordine e i surreali *arresti* delle fotografie di defunti, collocate dai familiari nelle micro-cappelle delle strade. Casi di rimozione, i quali, oltre a configurarsi come strumenti di una vuota propaganda legalitaria, potrebbero presagire il ritorno del pregiudizio contro il pensiero magico dell'alterità. Per questi motivi, l'intreccio di Storia dell'arte, dell'Antropologia e della Semiotica fornisce la metodologia per una lettura critica delle risemantizzazioni contemporanee del linguaggio religioso, svelando altresì il problematico rapporto che sussiste tra la città e la memoria del dolore.

2. Due premesse

A partire dal secondo dopoguerra, artisti come Giuseppe Desiato e Mario Persico rielaborano il linguaggio cristiano per narrare la città e i suoi immaginari, conducendo ricerche di taglio antropologico per cogliere le trasformazioni culturali dei quartieri popolari. La vita affettiva dei gruppi familiari del ceto medio-basso e del proletariato marginale, infatti, è scandita da una miriade di tabernacoli sacri edificati negli spazi pubblici e privati. Anche il palinsesto di stratificazioni storico artistiche della metropoli, i suoi muri erosi, stimolano processi creativi che richiedono sguardi di prossimità all'arredo urbano, al paesaggio naturale e alle metamorfosi dei modi di esistenza dei cittadini. Nei primi anni del Duemila, ad esempio, Banksy imprime sui muri del centro storico gli *stencil* della martire ragazzina, la santa Agnese con l'aureola/pistola, e la Beata Ludovica Albertoni berniniana estasiata da un menu del McDonald's: forme immediate dell'altrove divino consacrate dal *marketing* contemporaneo. Non è certamente un caso che il famoso *street writer* inglese scelga proprio Napoli per coniugare cultura pop e arte religiosa.

Vale dunque la pena indagare il fecondo rapporto tra Napoli, le rappresentazioni dell'aldilà e la cultura devozionale, riallacciando le opere

L'ALTROVE SOVVERSIVO

oggetto di studio al dibattito sul vecchio pregiudizio dell'influenza di una presunta tradizione della napoletanità nelle arti visive del dopoguerra partenopeo. Maria De Vivo individua l'atteggiamento negativo della critica rispetto a quelle tendenze artistiche, eredi indirette del Surrealismo, che sono accusate di una chiusura anacronistica nel folclore, come i "misteriosofi" del gruppo 58.³ La colpa risiederebbe nel ritorno al rimosso e alle tradizioni plebee, proprio mentre il Gruppo Sud segnava l'inizio della rinascita tramite l'affrancamento dal pittoresco, nell'ultimo scorcio degli anni Cinquanta. Come accennato, anche Giuseppe Desiato (1934) preleva diversi elementi dai riti del proletariato marginale del rione in cui vive, i Quartieri Spagnoli. Attraverso le fonti popolari l'artista si colloca al di fuori dei canoni delle arti visive contemporanee. In una serie di scatti risalenti alla metà degli anni Cinquanta, Giuseppe Desiato assume le fattezze di un femminiello, una figura dei vicoli dalla natura liminale, quindi sacra. L'artista scava nel "sottosuolo delle pulsioni" tramite *performance* condotte in strada, molte delle quali dedicate a *matrimoni, processioni, crocifissioni* (De Vivo 172). Ferdinando Bologna interviene nel dibattito tramite *Inchiesta sulla cultura a Napoli*: "Non credo nella realtà di una vena barocca e "vesuviale" che, al dire di certi critici, caratterizzerebbe anche gli artisti napoletani di oggi. Dove essa affiora, come ho detto, mi pare che sia per puro compiacimento e va senz'altro giudicata come fatto deteriore" (De Vivo 170).

De Vivo osserva che se a prima vista Ferdinando Bologna sembrerebbe negare un'ipotetica specificità della cultura napoletana, una sua eventuale riemersione nelle arti visive è comunque giudicata negativamente. La studiosa individua qui un grave pregiudizio della critica, il quale corre parallelamente alla rimozione attuata dalla cultura ufficiale, quella dei *civilizzati*, del pensiero magico, indagato dall'antropologo Ernesto de Martino:

La fatica ad accettare che elementi prettamente "territoriali" non siano considerati residui negativi di un mondo arcaico ma siano funzionali ad un ambito di sperimentazione e di "ricostruzione" culturale e politica o che comportamenti "plebei" siano semplicemente una strategia consapevole per scardinare lo status quo, mettendo in relazione passato e futuro, ha radici profonde. Sembra riconducibile a quei pregiudizi verso il "pensiero magico" che all'epoca connotava diversi contesti (170).

BASILE

Occorre, inoltre, introdurre i principali protagonisti della *street art* partenopea, che fanno parte della KTM,⁴ la *crew* di *writer, breaker, dj e rapper* attiva dalla metà degli anni Ottanta. Figure chiave della KTM sono gli autodidatti *cyop&kaf*, e Jorit Agoch. I primi, dagli anni Novanta, ricoprono la metropoli di *tag* (firme), scritte, *poster* e *sticker* di denuncia sociale e stormi di grotteschi volatili, che lasciano progressivamente spazio a ibridi fantascientifici⁵ eseguiti con rulli e pennelli. Le dimensioni di tali figure eccedono raramente le proporzioni umane; *cyop&kaf*, infatti, trattano il supporto alla stregua di una mappa di persistenze che il passante dovrà esplorare da vicino.

Jorit Agoch, classe 1990, emerge dalle fila della terza generazione della KTM. Le sue prime sperimentazioni muraliste si tramutano ben presto in giganteschi ritratti iperrealisti, agli antipodi della ricerca di *cyop&kaf*, segnando il passaggio dal *writing* alla figurazione già nella ridefinizione della tecnica. Durante gli anni di studio presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, il graffitista trasforma le bombolette in pennelli, l'ampio *set* di *spray* riproduce tutte le sfumature della tavolozza di un pittore. Lo *street artist* partenopeo, dal 2015 in poi partecipa ai progetti di *street art* per la *riqualificazione* urbana, che si diffondono in tutti i quartieri della città, su iniziativa della giunta comunale de Magistris e della Fondazione no profit Inward - Osservatorio sulla creatività urbana. Da quella data, proliferano a Napoli ritratti iperrealisti, di medio e grande formato, sia su committenza istituzionale, sia su richiesta di cittadini autonomi; spia del fatto che Jorit Agoch ha fornito un modello estetico al proletariato urbano e a diversi artisti di strada, napoletani e non.

3. Il culto dell'altrove

L'approccio comparativo delle singole produzioni artistiche richiede la disamina di alcuni elementi del contesto: i culti dei morti – tuttora diffusi nel ceto medio-basso di Napoli – e il lungo itinerario della maschera di Pulcinella, dalle radici della commedia antica alle guarattelle contemporanee. Fin dalle origini, tali riti e spettacoli sono correlati con la sfera dell'aldilà e veicolano sentimenti collettivi ed emozioni private nello spazio pubblico e/o semi-pubblico della metropoli; è dunque possibile inquadrarli attraverso la metafora della “porosità” del tufo, roccia tradizionale della città millenaria. Nel corso di lunghe passeggiate, che confluiscono nel saggio *Neapel* (1925), Walter Benjamin e Asja Lācis individuano, tra i vicoli e tra le strade di Napoli, la “legge ancora tutta da decifrare” della “porosità” (Benjamin, Lācis 1925). Legge che descrive

L'ALTROVE SOVVERSIVO

simultaneamente il palinsesto di persistenze architettoniche stratificate e i confini labili tra spazio pubblico e privato, tra “alto” e “basso,”⁶ tra devozione quotidiana e culto ufficiale, tra legalità e illegalità, tra l’oltretomba e il mondo dei vivi. Nelle pagine di *Neapel*, inoltre, porosità significa anche amore per il teatro, cioè per l’improvvisazione in strada, la quale diviene un vero e proprio palcoscenico:

I fabbricati sono usati come teatri popolari permanenti, le cui parti si dividono in una miriade simultanea di palchi animati: balconi, androni, pianerottoli, finestre, scaloni, gli stessi tetti – tutto è, insieme, palcoscenico e platea. Anche l’esistenza più miserabile è sovrana nell’ambigua, oscura consapevolezza di far parte, con tutto il suo degrado, di una di quelle irripetibili scene di vita di strada napoletana (Benjamin and Lācis 20).

Il teatro e il concetto di porosità ricorrono nell’ambito delle recenti indagini antropologiche sul culto dei morti, a cura dell’etnologo tedesco Ulrich van Loyen principalmente nel quartiere partenopeo della Sanità, in un arco temporale che va dal 2013 al 2015. Dalla traduzione italiana della sua ricerca, intitolata *Napoli sepolta. Viaggio nei riti di fondazione di una città*, emerge il mondo ctonio dei defunti anonimi, antenati o familiari, il quale può essere interpretato alla luce della Napoli porosa di Walter Benjamin. Le anime dell’aldilà, infatti, sono prima di tutto spettatori convocati, in forma di teschio, di reliquia o di immagine fotografica per mettere in scena ipotesi di altre vite possibili, mostrando come la porosità costitutiva di Napoli sia rilanciata da veri e propri atti di creazione, ossia tutte le preghiere, i desideri trascritti sui bigliettini o sussurrati all’accendersi dei lumini votivi. Il culto dei morti, in altre parole, acquisisce rilevanza da un punto di vista sociologico se si considera che, nell’arco degli ultimi trent’anni, tutte le forme di modernizzazione o *civilizzazione* sono in radicale crisi. Nella metropoli della perenne emergenza, è noto, si sono vanificate le promesse di benessere (basti ricordare la Terra dei Fuochi). La devozione delle anime del purgatorio e delle fotografie dei defunti, spesso morti in modo tragico o violento, contribuisce a ricreare le famiglie sulla base di una nuova aggregazione sociale e culturale. Non si tratta, quindi, della pittoresca sopravvivenza del passato, bensì di una costruzione della città moderna o post-moderna, di una critica indirizzata alla realtà così com’è.⁷

BASILE

In primo luogo, è noto che la simbologia delle reliquie attraverso i secoli è complessa ed eterogenea. In *Napoli Sacra* (1624), Cesare d'Engenio identifica la storia del luogo e quella delle reliquie che custodisce; la mappa dei luoghi della devozione rivela una relazione costante tra la presenza delle reliquie e le articolazioni dello spazio fisico e sociale. La redistribuzione dei frammenti del corpo santo tra le chiese è momento di vera e propria lotta per il controllo dei simboli più prestigiosi. Tali divisioni codificano le linee di segmentazione delle comunità religiose e possono marcare rivalità di *status*.⁸ In particolare, il culto delle reliquie per eccellenza di Napoli, il capo e il sangue di san Gennaro, esplose con la drammatica eruzione del 1631. La testa è "l'acropoli somatica" complementare al vulcano, per una riconciliazione tra natura e uomo (Niola 76). Attraverso l'esplicazione liturgica della regolare alternanza degli stati del sangue, l'ordine sociale e cosmico risulterà garantito.

Ulteriori simbologie in correlazione con le reliquie si riscontrano negli aspetti tecnici e stilistici della mitra gemmata – realizzata nel 1713 per il busto in oro e argento che custodiva le ossa di san Gennaro, oggi nel museo della Eccellentissima Deputazione della cappella del patrono. La sua superficie splendente è tempestata di 3328 diamanti, di 198 smeraldi e di 168 rubini montati all'interno di una fitta partitura di fiori, foglie e racemi d'argento in alto rilievo (fig. 1).



Fig.1 Matteo Treglia, Ignazio D'Asti, *Mitra*, 1713, oro, argento, diamanti, smeraldi, rubini, Napoli, Ecc.ma Dep. della Cappella di San Gennaro.

Le articolate soluzioni estetiche restituiscono le rielaborazioni tardobarocche del linguaggio della Fede, che affondano nell'ultimo scorcio del Cinquecento, al tempo in cui la committenza ecclesiastica di Roma inizia a puntare sulla comunicazione dei dogmi, suggerendo l'idea di segretezza ed eternità.⁹ È quanto avviene per le antiche immagini miracolose, le quali vengono progressivamente rivestite di marmi raffinati, oro e pietre rare, e/o celate da complicati sistemi architettonici, che culmineranno nelle spettacolari ideazioni di Gian Lorenzo Bernini nella Basilica di San Pietro.¹⁰ Nella struttura della macchina decorativa che contiene le spoglie del santo, la simulazione del broccato è attivata dagli ornamenti floreali della mitra – resi con materiali duraturi come l'oro e l'argento – per evocare l'eternità del dogma delle reliquie. Nel dettaglio, i

BASILE

diversi gioielli incastonati nelle valve sono parte di una funzione ornamentale unitaria, in quanto la lastra di base è punzonata e trattata con una *texture* che ne amplifica la luminosità, in un effetto di dinamica tridimensionalità.¹¹ Il dialogo sapiente tra scultura, architettura e materiali esalta il significato simbolico delle gemme e i relativi effetti di luce, che dovevano incantare i fedeli in processione. È importante, evidenziare, infine, le prerogative interclassiste del manufatto sacro, costato circa ventimila ducati. I fondi per la realizzazione furono raccolti attraverso sottoscrizioni e donazioni che coinvolsero esponenti di tutti ceti; dal popolo al clero, dagli artigiani ai nobili.¹²

D'altro canto, Michail Michajlovič Bachtin rileva che lo smembramento del corpo santo rispecchia la frammentazione della società e dei luoghi: ogni parte del corpo possiede qualità e caratteristiche sue proprie; la topica del *soma* possiede una referenza, cosmica, sociale e territoriale.¹³ Lo smembramento mitico e rituale del corpo denoterebbe anche “una legge nascosta, una tensione verso l'unità, verso la restaurazione di una integrità del *soma* che si fa metafora dello spazio” (Niola 76). Il miracolo di san Gennaro, del resto, si verifica quando le ampolle sono collocate al cospetto del capo e ne riconoscono “il simbolo di unità della città intera, al di là delle divisioni tra le diverse forze locali di cui i numerosi santi, con le loro reliquie disseminate ed i loro miracoli specifici sono il sigillo sacro” (Niola 76). La topica del corpo, scomposto per la devozione oppure per la notomizzazione, è ulteriormente declinata nella topica del corpo teatrale. Quest'ultimo diviene maschera sulla scena della Commedia quando i suoi organi, i suoi luoghi, acquistano una sorta di valore fisiognomico. Si determina così una vera e propria disarticolazione somatica e linguistica, esemplare del parallelismo tra la segmentazione del corpo e della frammentazione della parola¹⁴. In tal senso, il corpo spezzato e mascherato di Pulcinella equivale alla reliquia; i cataloghi di reliquie miracolose, infatti, risuonano nelle allucinate compitazioni del *Trickster*, stravolgendo qualunque nesso d'articolazione e di significazione. È ingente il numero di reliquiari, per così dire, comici, come la seicentesca *Nota de 'o famoso reliquiario de la Cava*, che tra gli oggetti di scherno rituale, annovera “*tre diente de 'o spirito santo*” (Niola 78). Se il culto delle reliquie fornisce la descrizione anatomica puramente grottesca del corpo, nella figura di Pulcinella si verifica il rovesciamento parodico delle gerarchie tra i suoi organi, che si tramutano in maschere dotate di una carica espressiva autonoma, di una “operatività simbolica che pone il basso in luogo dell'alto” (Niola 78). In sostanza, il corpo

L'ALTROVE SOVVERSIVO

sacralizzato del santo e quello demonizzato della maschera, la prodigiosa eternità delle reliquie e la sopravvivenza del buffone teatrale, si collocano nella medesima catena significativa del corpo spezzato. La genealogia di Pulcinella, dunque, non rimanda esclusivamente al regno dei morti, ma anche alla satira.

Giorgio Agamben evidenzia le origini greche della maschera partenopea, la quale si sviluppa attraverso i lazzi seicenteschi, fino alla complessa tecnica che si tramandano tuttora guarattellari partenopei del calibro di Nunzio Zampella e di Bruno Leone. Il filosofo si basa sullo studio del ciclo di affreschi eseguiti da Giandomenico Tiepolo nella villa di Zianigo.¹⁵ Qui Pulcinella diviene personaggio filosofico: il pittore sembra suggerire un'analogia tra i satiri e la maschera napoletana, di cui si narra "la men che umana, semiferina o quasi divina vicenda" (Agamben 43). In primo luogo, dunque, Giorgio Agamben evidenzia la prossimità tra Pulcinella e gli esseri semiumani della mitologia classica, partendo dall'assunto che la tragedia e la commedia siano destinate a unirsi. Infatti, il termine *tragicomoedia* compare nel prologo dell'*Amphitruo* di Plauto, eppure già a un poeta siracusano, Rintone (circa 300 a.C.) si attribuiva la composizione di *hilarotragodiai* (tragedie allegre). Un intreccio arcaico testimoniato dal fatto che, nei reperti sepolcrali e nelle pitture pompeiane, maschere tragiche e comiche sono raffigurate insieme. Una forma poetica in cui i satiri svolgono una parte essenziale, inoltre, è il dramma satiresco (*satyrikon drama*), che, a partire da Eschilo, veniva rappresentato dopo la conclusione della trilogia tragica. Sostituendo, oppure accompagnando, i protagonisti umani con i satiri, "il dramma satiresco riannoda con l'origine non umana di tutto il teatro" (Agamben 43). Proseguendo nella genealogia di Pulcinella, il suo nome deriverebbe da "*pullecino*," un essere gallinaceo e dalla voce stridente. Eppure, è noto, il diminutivo di *pullecino* dovrebbe essere "*pulleciniello*," e non "*pulcinella*," che sembra suggerire un sesso incerto.¹⁶ Nella commedia scritta nel 1632 dal suo inventore Fiorillo, le generalità di Pulcinella sono svariate: *Polcinella de Gamaro, de Tamaro coccumato de Napole, nasciuto a Ponteselice* e altre. Insomma, non si tratta di un carattere né di un tipo identificabile: "simile alla maschera che Polluce chiama *panchrestos*, 'buona per tutti gli usi,' egli è la raccolta e quasi l'accozzaglia, al livello più basso, di tutti i tratti che caratterizzano la commedia" (Agamben 53). Risulta decisivo il fatto che una figura mortuaria e infera generi la risata nonostante il suo costume bianco evochi uno spettrale sudario. Egli appartiene agli dei inferi, ma ogni volta che viene ucciso nella commedia, immancabilmente risorge). Nel delineare

BASILE

ulteriormente la condizione liminale di questa maschera, Agamben immagina un meraviglioso dialogo tra Gottfried Wilhelm von Leibniz e Pulcinella, un dialogo sul mare, che rappresenta uno spazio di improvvisazione eterna e quindi la cifra per eccellenza della maschera partenopea. L'improvvisazione è possibile perché Pulcinella esiste già prima dell'entrata in scena dell'attore, il quale si fa possedere e disciplinare dalla maschera senza l'ausilio di un testo:

Pulcinella: *'O mare 'o mare, ma che d'è chistu mare de lo quale tutte quante vanno parlanno?*

Leibniz: quando guardi il mare quel che è e quel che può essere, l'eterno e il contingente, il mai stato e l'irreparabile si confondono. Quest'onda che adesso è passata e quelle infinite che la seguono sono irreparabilmente, assolutamente quelle che sono e, tuttavia, restano inconcluse, inconcludenti, possibili... questo è il mare: l'eternamente, irreparabilmente possibile – fatto visibile, hai capito?

Pulcinella: *Ammèn et requie materna! Aggio capito: je song' 'o mare, song' 'o mare!* (Agamben 102-103)

Gli stravolgimenti del linguaggio operati dalla maschera Pulcinella si riflettono nell'uso della voce dei guarattellari odierni. Il burattinaio Bruno Leone racconta come il suo maestro Nunzio Zampella gli abbia insegnato ad alternare la voce naturale con quella artificiale prodotta tramite la pivetta, un piccolo strumento di ottone, una sorta di rocchetto appiattito su cui si avvolge un filo e al cui interno vibra una fettuccia, in gergo detta anche "*spicarella*" (Agamben 139). Il guarattellaro deve farla aderire al palato per poi farla stridere e trillare secondo una speciale articolazione dei suoni. La voce artificiale amplifica l'effetto magico del burattino, che, oltre a sembrare un automa, possiede una propria voce, stridula, la quale distingue i burattinai napoletani da ogni altro burattinaio italiano. Quest'ultimo deve perdere la voce personale e adattarsi all'uso della pivetta, prestando a Pulcinella "il soffio e il respiro" (Agamben 143).

Anche la mappa semi-sconosciuta delle edicole votive e degli altarini, che i gruppi familiari edificano nello spazio pubblico e privato, è emblematica della porosità in quanto restituisce espressioni autonome del sentire collettivo del sacro. Oggi queste micro-architetture costituiscono spazi in cui quotidianamente si vive un rapporto intimo con la fede: i

L'ALTROVE SOVVERSIVO

credenti accostano i ritratti fotografici e le anime purganti di terracotta accanto alle immagini dei santi e della Madonna (figg. 2-3).



Fig. 2 Edicola votiva.



Fig. 3 Fotografie dei defunti, statuette di angeli e anime purganti.

Le immagini sacre principalmente indicano il ringraziamento per un miracolo, che permette di immortalare il nome del fondatore dell'edicola su una piccola lastra di marmo. La fondazione di una cappella ha la capacità di attivare ulteriori intercessioni e ringraziamenti, accrescendo l'importanza del nome del fondatore perché a volte si dispone pure un piccolo culto che i suoi successori possono usare per tramandare la storia familiare, in modo da preservare il proprio posto all'interno della comunità. La memoria dell'antenato fondatore si perde in genere in un sovrapporsi di leggende che tendono a legarlo sempre più al santo da lui venerato.¹⁷ In tutto il centro storico, ogni dieci o venti metri, ci si imbatte in uno di questi luoghi di devozione che solitamente si ergono davanti all'ingresso di casa della famiglia interessata, ma a volte questa si è spostata o si è ingrandita, e così la rigorosa coincidenza spaziale è venuta meno. Secondo l'etnologo Ulrich van Loyen, rispetto agli anni che precedono il terremoto dell'Irpinia, negli ultimi tempi si sta verificando un processo di rivitalizzazione, attestato dai recenti interventi di restauro e dalle nuove edificazioni dovute a divisioni interne ai gruppi sociali. Talvolta, inoltre, gli stranieri se ne prendono cura mutandone progressivamente il significato. Dagli studi di Ulrich van Loyen emerge l'elemento della relazionalità dentro e al di fuori della vita terrena: "santi e madonne fondano relazioni locali basate su interessi simbolici comuni, in cui la memoria familiare si coniuga alla cura per tutti i morti, cioè anche per quelli che ardono anonimamente nel fuoco del purgatorio" (van Loyen 48). Per quanto riguarda le piccole fotografie commemorative dei

BASILE

familiari, esse sostituiscono i defunti, li trattengono nel mondo dei *sopravvissuti* mediante la potenza dell'immagine. Horst Bredekamp classifica questa specifica azione del visibile, che punta a rimpiazzare la natura, come "atto iconico sostitutivo."¹⁸ Ulrich van Loyen, del resto, riferisce di alcuni riti che si verificano tuttora nel quartiere popolare della Sanità. Qui si portano le immagini dei vivi al prete, per benedirle al posto delle persone.

Questi veri e propri *pantheon* di fotografie, inoltre, sono incorniciati, da fastose architetture in miniatura, che sbeffeggiano la retorica degli stili architettonici istituzionali.¹⁹ La socializzazione del culto dei morti e della tragedia è quindi anche un mezzo non verbale per opporsi all'autorità, in particolare quando nasce l'esigenza di ricordare i cari ingiustamente uccisi, nell'ambito di una strategia della sfiducia da implementare tramite le immagini.

Il rito delle fotografie dei morti non anonimi disposte davanti alle statue dei santi apre un canale con l'aldilà per loro, così come avviene con le ossa, cioè gli ultimi resti. Per lo studioso tedesco si potrebbe affermare che i teschi rivestano per i morti anonimi la medesima funzione delle immagini per quelli noti. Tuttavia, mentre i primi non sono riproducibili, dal momento che sono intesi come rappresentazione, e quindi non sono separabili da ciò che rappresentano, le immagini consentono tale possibilità.²⁰ Il rapporto tra il teschio anonimo e colui che decide di adottarlo consiste di scambi reciproci; le preghiere utili all'ascesa dal purgatorio al paradiso sono ricambiate attraverso una grazia, mediante cioè la realizzazione di un desiderio. Questo significa che i teschi consentono di immaginare nuove possibilità di esistenza, scenari inediti, i quali si configurano come vere e proprie critiche della realtà sociale.²¹ Si aggiunga che, generalmente, i devoti sognano i medesimi personaggi ctoni, i quali sono appunto simboleggiati dai teschi richiedenti cura e devozione. Esempi ricorrenti sono i magistrati, gli sposini, i dottori e soprattutto i soldati, figure oniriche riconducibili al fatto che Napoli non ha mai posseduto una propria potenza militare.²² In una zona a consistente rischio sismico e minacciata dal Vesuvio, d'altro canto, il potere di mediazione dei morti garantirebbe la sopravvivenza fisica, sociale e affettiva. La morte è ritualmente circoscritta e dunque costantemente trasgredita, mai definitivamente risolta.²³ L'integrazione culturale della negatività e dei desideri non avverati della quotidianità, crea nuove capacità prefigurate su una scena interiore, che vengono esercitate nella teatralità del rapporto coi teschi, all'interno delle cripte:

L'idea vecchia e ampiamente radicata di Napoli come città del teatro dovrebbe applicarsi anche in questo caso. È certo che la teatralità, che balza in primo luogo nel carattere scenico delle situazioni sociali, ed è quindi fondata sulla riconoscibilità dei ruoli sociali di lunga durata, qui è ancora una volta accresciuta dalla relazione con i sentimenti intimi. Poiché i morti hanno competenza sui desideri (...) si dispongono a soddisfarli in occasione della visita che restituiranno nel sonno. (van Loyen 36)

Oggi giorno il culto delle anime del purgatorio è ancora parzialmente attivo,²⁴ nonostante la *turistificazione* del centro di Napoli. La cripta continua ad essere un luogo dove riprodurre l'esistenza, le anime del purgatorio delineano identità che sono esclusive della città di Napoli, anche perché, come si è accennato, il culto è strumento di affermazione culturale e di critica sociale, propiziate dalla mitologia dei caratteri che si associano comunemente ai teschi.

4. Opere/spugna

4.1 Ernest Pignon-Ernest

Il situazionista francese Ernest Pignon- Ernest (Nizza, 1942), esordisce negli anni Sessanta con la tecnica dello *stencil*, che abbandona per la serigrafia nel 1971. Dalla fine degli anni Ottanta l'artista opera nel centro di Napoli a più riprese (1988, 1990, 1992, 1995, 2019), con l'intento studiarne le stratificazioni mitiche greco-romane, ossia le origini della cultura mediterranea.²⁵ L'artista incolla, sui muri di luoghi premeditati, disegni e serigrafie in bianco e nero di corpi a grandezza naturale, citazioni prelevate dalla pittura di Caravaggio e i suoi sguai. Scopo principale del suo lavoro consiste nella riattivazione di miti fondativi, riti della morte, commistioni fra culti pagani e cristiani, provocando incontri quotidiani e inaspettati – opera soprattutto di notte – fra il passato e il presente. L'effimero connaturato alla carta contrasta con l'archivio di simboli barocchi sedimentato nell'inconscio collettivo della città; antitesi rafforzata dalla scelta di esaltare elementi dell'arredo urbano secolari come il tufo e la pietra lavica. In effetti, le immagini sembrano proprio fuoriuscire dai muri, sconfinando nelle strade della metropoli, la quale diventa parte integrante dell'opera in quanto le figure umane appaiono abbastanza reali per essere inserite efficacemente nello spazio e, al tempo stesso, esse appaiono irreali, soprattutto quando sono lasciate in

BASILE

bianco e nero. Il disegno quindi dovrà essere progettato con cura in relazione ai vicoli stretti, i quali non consentono di guardare l'immagine frontalmente.

Oltre allo spazio, anche il momento presente si fonde nell'opera nell'immersione dei segni dell'archivio barocco (iconografie, architettura, simboli) nella contingenza della strada. *Le Soupirail* è l'immagine di un corpo esanime che emerge da uno spiraglio all'altezza dei basoli del centro storico napoletano (fig. 4). Ernest Pignon-Ernest l'ha realizzato nel periodo di Pasqua, corroborando la percezione dell'immagine di morte. Ispirato al dipinto di Luca Giordano *San Gennaro intercede presso la Vergine, Cristo e il Padre Eterno per la peste*, la serigrafia sfrutta il potenziale poetico dei giorni della settimana santa, riadattando il corpo dell'appestato ai blocchi di lava nera.

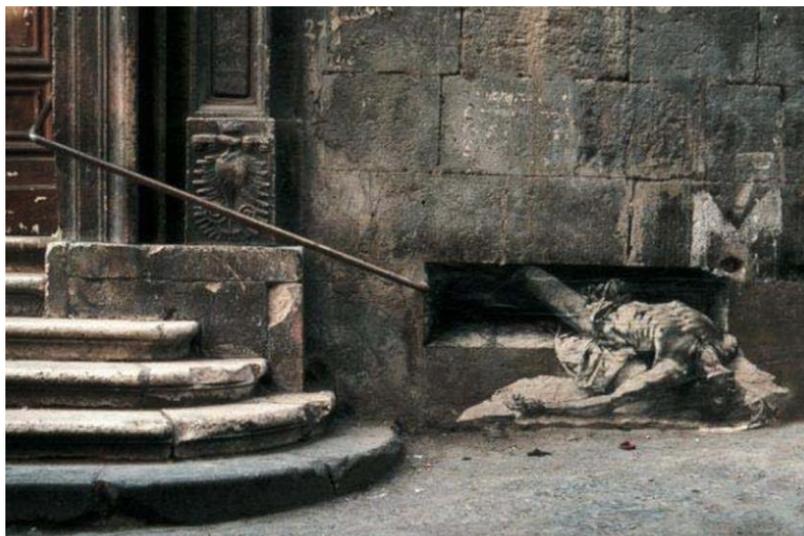


Fig. 4 Ernest Pignon-Ernest, *Le Soupirail*, 1990, serigrafia su muro, Napoli, centro storico.

Ernest Pignon-Ernest torna a Napoli più volte proprio in questo periodo, durante il quale affigge disegni di teschi e di anime del purgatorio, che aprono una finestra sull'universo del sottosuolo. Sono quindi la strada e il muro ad essere esposti, invertendo così il funzionamento del *ready made*, come afferma egli stesso:

L'ALTROVE SOVVERSIVO

What I propose, or maybe better said, what I expose, are places, places at a given moment. Both my aim and my materials (visual, poetic, semantic) are the places themselves, the reality of a place in all its complexity, both that's there to see and what's invisible, the unseen. The assimilated culture of the place and the time that shapes it. A slice of reality into which I slip a fictional element. It's something like a readymade whose meaning I turn upside-down. In the readymade there is a kind of superimposition of the object and its representation, the object and its sign, and this is usually carried out by putting the object into a legitimizing context. I create this, the equivalent of this superimposition by inserting, incorporating my life-size image into a real place. This reversal confers the qualities of a sign on this place. (71-72)

Gli immaginari innescati dalle sue serigrafie riportano al presente miti e riti che diventano memoria condivisa, che si trasformano in vere e proprie scenografie della vita quotidiana. Questa etica è raggiunta appieno tramite l'indagine sul rapporto luce/ombra, che la particolare conformazione urbanistica dei vicoli permette di realizzare in concreto:

To continue using the example of Naples, I drew the bodies, the linen and the hollows in such a way as to create a circulation of light and shadow, especially shadow, to model the darkness that absorbed it all, both the things that arise out of the sensual visual characteristics of the urban reality of that city, and at the same time, something that isn't visual, that expresses the deep relationships that the city forges between people and myths, between life and the representations of life and death. (Pignon-Ernest 73)

Luce e buio, effimero ed eternità, riverberati nel contrasto tra la carta e la pietra lavica, si riflettono nella scelta di riprodurre ottanta figure a grandezza naturale del *Trickster* Pulcinella. Nel 1992, l'artista francese vede un'incisione dell'Ottocento intitolata *La morte di Pulcinella* e raffigurante Pulcinella disteso con una mano posata sulla pancia. Dopo qualche giorno vede la stessa incisione ma intitolata *Pulcinella a lavoro*.²⁶ La posa della maschera è rielaborata in un corpo accasciato pigramente sul marciapiede e avvolto nell'abito bianco che ricorda un sudario di carta.

BASILE

La fragilità del supporto reitera l'effetto di precarietà, il disegno scomparirà gradualmente. Il deterioramento è una caratteristica essenziale come si può notare in *Partenope*, immagine del mito fondativo di *Neapolis*. Da un ingannevole antro scavato nel blocco di tufo di Castel dell'Ovo, la casta sirena si abbandona con le braccia in quelle acque marine che le consumeranno poco a poco (fig. 5).



Fig. 5 Ernest Pignon-Ernest, *Partenope*, 1995, serigrafia su muro, Napoli, Castel dell'Ovo.

Anche *Epidemie* si inserisce nel ciclo di interventi dedicati alla morte. Un uomo che trascina un cadavere sulle spalle sta per scomparire nel buio della Napoli sotterranea. La mano abbandonata sul marciapiede integra il basalto nell'opera, la pietra massiccia e scura esalta il pallore della carta, generando il senso del tragico.

4.2 cyop&kaf

A partire dal 2010, cyop&kaf elaborano *silhouette* finemente intarsiate sui muri della metropoli, l'aggressività dei volatili e dei mostruosi ibridi accesi da colori assillanti è via via esorcizzata in personaggi fiabeschi, ombre che s'insinuano nel subconscio dei passanti. Per tale aspetto, Ernest Pignon-Ernest costituisce un saldo punto di

L'ALTROVE SOVVERSIVO

riferimento.²⁷ D'altro canto, mentre in Ernest Pignon-Ernest predomina il corpo tragico, in cyop&kaf, come si vedrà, i colori vivaci, le citazioni del *Trickster* Pulcinella e i titoli ironici di stampo dadaista delineano corpi grotteschi. In *Quore Spinato*, il ciclo delle oltre duecento opere che il duo realizza, gratuitamente, sui *bassi*²⁸ e sulle pietre dei Quartieri Spagnoli, con rulli, pennelli e bombolette, dal 2004 a oggi, è possibile osservare queste metamorfosi stilistiche, propiziate dalla fertile *humus* culturale del contesto e anche dalle relazioni stabilite con le persone del rione.²⁹ La signora Rusella, ad esempio, si offre di guidare i curiosi alla scoperta dei dipinti del suo vicolo fornendo anche i contatti di cyop&kaf a eventuali esperti interessati alla loro ricerca estetica. Il carabiniere/telecamera di *Arresti domiciliari* (fig. 6), invece, è il frutto della richiesta di un ragazzo condannato ai domiciliari per scongiurare i controlli del carabiniere in carne e ossa. Durante gli anni di prigionia era solito porgere, ogni mattina, un ironico saluto militare all'opera.



Fig. 6 cyop&kaf, *Arresti domiciliari*, 2012, acrilico su muro, Napoli, Quartieri Spagnoli.

I pezzi che vanno dal 2004 al 2013 sono raccolti nella pubblicazione a tiratura limitata comprensiva di una serie di interviste e di storie di vita dei residenti.³⁰ Tuttora un acquafresco del posto espone il volume nel suo chioschetto, servendosene come guida per raccontare i propri ricordi sulle vecchie botteghe che costellavano via Concezione a Montecalvario.

Nell'introduzione cyop&kaf sfidano il lettore a rilegare personali racconti:

Sia chiaro, questo che avete tra le mani non è il catalogo di una mostra a cielo aperto, ma la rilegatura di un racconto frammentato, le cui pagine sono state scritte sulle pareti di un unico foglio-quartiere. Ora la mia sfida è questa: io ci ho messo azioni, ambienti e personaggi; ora tu, sconosciuto lettore, costruiscine la trama. Che sia un unico intricato romanzo o una serie di brevi racconti poco conta. Ai miei dipinti non chiedo altro che quella dose di ambiguità che consenta al lettore di porsi anche solo mezza domanda camminando, camminando. (cyop&kaf 8)

L'osservatore/lettore può inventare una molteplicità di storie, sfruttando la struttura in rime alternate e bacciate dei colori saturi e stesi in *à plat* degli sfondi, come in un poema epico immaginifico. Il tufo, i muri diroccati, i basoli, i cartelloni pubblicitari divelti, le crepe e le corruzioni della ruggine vengono sottilmente evidenziati da espedienti come l'effetto pieno/vuoto oppure lo sconfinamento della figurazione oltre la cornice delle porte dei bassi. Tali *silhouette* sembrano i protagonisti di fiabe fantascientifiche, una versione aggiornata dei "ritornanti" di Anna Maria Ortese,³¹ gli spiriti di Napoli. Nel corso dei lunghi tempi di gestazione di *Quore Spinato*, in effetti, le voci e i desideri del quartiere confluiscono in *etnografie* dipinte, che forniscono spunti preziosi per l'auto-narrazione dei residenti, rivelando immobilismo, coercizione e il trauma legato alla frattura del terremoto dell'Ottanta. Un *magliaro* della zona, ad esempio, di fronte alla *silhouette* mutilata di *Prigionieri della chimica*, prova una sensazione analoga a quanto esperito davanti al corpo senza vita del padre, ucciso anni fa dalla camorra. Il soggetto gli appare un demone intimo e monco, simbolo di violenza psicologica e di privazione.

In *Quore Spinato*, si è accennato, ricorrono i segni del corpo spezzato (gabbie toraciche, moncherini, decollazioni), che potrebbero richiamare la maschera del *Trickster*, correlativo poetico di un quartiere vitale, giocoso e drammatico. È infatti possibile individuare la resa pittorica della complessità del sentimento popolare del sacro e del profano in relazione ai mutamenti socio-economici della contemporaneità. Alle numerose edicole votive si affiancano oltre duecento "ritornanti" sospesi in una sorta di purgatorio. La sospensione in un altrove indefinito è suggerita da combinazioni di colori euforici e disforici e in una serie di dettagli che rimandano al cielo (raffigurazioni di astri, azzurro, giallo, nero lucido) in antitesi a elementi che indicano il sottosuolo (basoli, tufo,

BASILE

ossidazioni, raffigurazioni dell'ombra, nero opaco). cyop&kaf traspongono pittoricamente alcuni elementi dell'universo cristiano correlandoli con stati psicologici e anche diversi riferimenti colti alla storia dei Quartieri Spagnoli come nel pezzo *Falso Movimento* (fig. 7), le cui ambigue *silhouette* nere si affrontano sospese sul fondale rosso di una ribalta inquadrata dalla cornice in pietra dell'ingresso del teatro Sala Assoli. Il titolo rimanda alla compagnia teatrale che proprio in quello scantinato coinvolgeva i ragazzini del rione in laboratori artistici.



Fig. 7 cyop&kaf, *Falso movimento*, 2018, acrilico su metallo, Napoli, Quartieri Spagnoli.

L'ipotesi di riattualizzazione del sacro, d'altronde, è convalidata dai rossi abbondanti e dallo scudo/stemma *Quore Spinato* – ispirato a uno scapolare del culto del Sacro Cuore di Gesù – che un rigattiere del posto dona a cyop&kaf (fig. 8). Questi ha collaborato in prima persona al processo creativo e racconta che lo stemma rappresenta un talismano personale. Il cuore ridisegnato gli ricorda la Madonna che schiaccia la testa del serpente, cioè il male che può spingere a delinquere per necessità e/o brama di prestigio. Emergono, in sostanza, versioni che si contrappongono

L'ALTROVE SOVVERSIVO

alle narrazioni mediatiche generalmente più accettabili, come il pietismo e la spettacolarizzazione della devianza.



Fig. 8 cyop&kaf, *Quore Spinato*, 2013, acrilico su legno, Napoli, Quartieri Spagnoli.

4.3 Gian Maria Tosatti

BASILE

L'artista romano Gian Maria Tosatti (1980) elabora una sorta di percorso spirituale che conduce tra gli edifici abbandonati della città, coinvolgendo attivamente l'osservatore. La sua indagine, in generale, si concretizza in "macchine performative" che stimolino riflessioni sulla contemporaneità e progettualità civile (De Vivo 139). Dalle pagine dei suoi diari³² si evince che la città di Napoli costituisce l'occasione per studiare i limiti tra il bene e il male e la funzione dell'artista nella società. Il titolo del suo progetto napoletano, *Sette Stagioni dello Spirito*, rimanda ad altrettante installazioni *site specific* pensate, in un arco temporale che va dal 2013 al 2016, per sette edifici monumentali e storici abbandonati, curate da Eugenio Viola e sostenute dalla Fondazione Morra, dalla Galleria Lia Rumma, sotto il patronato della Fondazione Donna Regina-Museo Madre. La macchina performativa, in questo caso specifico, costruisce calcolati vuoti di senso, in modo tale che il fruitore sia messo nelle condizioni di completare le opere, nelle quali proietta il proprio subconscio. Si tratta, in sostanza, di vere e proprie "trappole" finalizzate al raggiungimento di immagini interiori. Ciascun lavoro corrisponde al capitolo di un romanzo visivo ispirato al in quanto le due principali guide spirituali di Gian Maria Tosatti sono *Il castello interiore* di santa Teresa d'Avila e la *Divina Commedia* di Dante. Ciascuno spazio è messa in scena delle sette stanze in cui la mistica divideva l'animo umano e dei gironi dell'inferno, del purgatorio e del paradiso. i) *La peste*, 2013, Chiesa dei SS. Cosma e Damiano, abbandonata dalla Seconda Guerra Mondiale, nel cuore del centro storico. La peste è il limbo dell'inconsapevolezza, un male dello spirito che ha falciato una generazione intera, come in passato altre pestilenze metaforiche (il nazismo secondo Albert Camus) o fisiche, come quelle raccontate da Tacito, Boccaccio o Manzoni. Gian Maria Tosatti racconta:

Un giorno, dopo l'ennesimo tentativo di perdersi tra i vicoli di questa città, sono arrivato ai Banchi Nuovi, in una piazza che sembrava appena uscita da un bombardamento, in cui i ragazzi di strada avevano sradicato gli alberi per giocare a pallone, in cui i muri erano coperti da uno strato infinito di graffiti che rappresentano una firma, una specie di testimonianza d'esistenza, di voci da un'altra parte, di anime del purgatorio, che gridano il loro nome perché qualcuno si accorga di loro, e in cui il portale di una chiesa chiusa dalla Seconda Guerra Mondiale era stato incendiato e poi ancora coperto di scritte e coperto di spazzatura. All'interno, i grandi altari semidistrutti sono stati avvolti in

L'ALTROVE SOVVERSIVO

una struttura di legno e ricoperti di gesso medico, metafora della ferita da curare. La scelta di considerare anche la cripta è metafora della discesa di Dante nell'animo umano. (S.i.p.)

ii) *Estate*, 2014, ex Anagrafe Comunale. L'installazione è una riflessione sull'inerzia come stato dello spirito e corrisponde all'inferno, in analogia con la storia dell'Italia repubblicana, ossia "uno Stato che lentamente ha perso la sua identità e la sua eredità lasciando che le cose degradassero senza opporsi." Nei suoi diari, a tal proposito, Gian Maria Tosatti cita Giorgio Agamben, l'approccio archeologico del quale consentirebbe di scoprire le cause dei problemi della contemporaneità. Perciò l'artista riattiva un luogo devastato ricostruendo fedelmente gli ambienti originali, specchio del corpo sociale italiano senza anima. *Estate* si configura come l'autopsia di un piccolo borghese, degli automatismi catastrofici degli impiegati statali.

iii) *Lucifero*, 2015, Ex Magazzini Generali del Porto di Napoli. Si tratta di una indagine sull'archetipo del diavolo, un simbolo cristiano condiviso per poter creare un dialogo col visitatore. I magazzini rappresentano una grande basilica dedicata a Lucifero, che ha nostalgia della luce dalla quale si è allontanato: sacro, nella sua accezione originaria, indica la divisione, dal greco *diábolos*, "colui che divide." L'elemento dell'oro ha il ruolo di rievocare questa etimologia. Gian Maria Tosatti affigge una serie di scritte dorate sui grandi architravi dell'edificio, le parole del demonio (fig. 9). La temperatura cromatica dell'oro accomuna terra e sottosuolo, evoca, cioè, la verticale paradiso/purgatorio/inferno come "metafora dell'anelito all'elevazione e la condanna ad affondare nella terra."

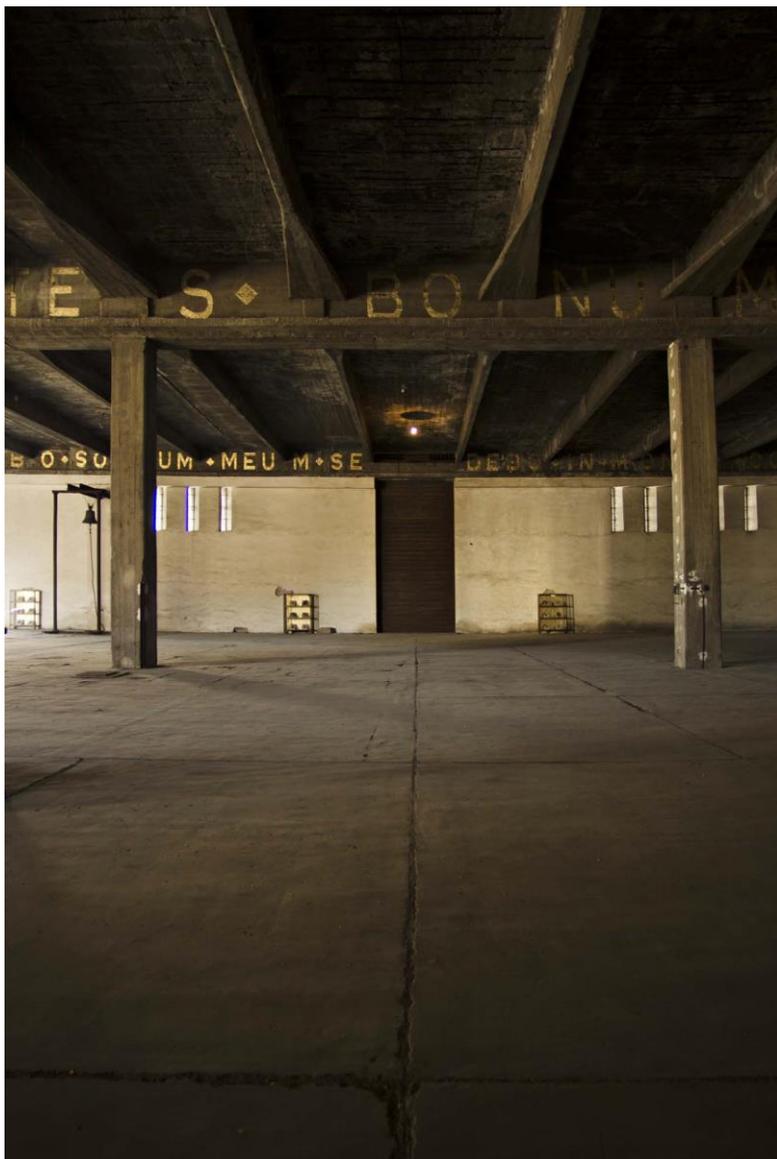


Fig. 9 Gian Maria Tosatti, *Lucifero* (particolare), 2015, installazione *site-specific*, Napoli, Ex Magazzini Generali del Porto.

L'ALTROVE SOVVERSIVO

iv) *Ritorno a casa* (2015, Ex Ospedale Militare, un'installazione composta da una sequenza di stanze apparentemente uguali, emblemi di momenti finiti della solitudine umana) e v) *I fondamenti della luce* (2015, Ex Convento di Santa Maria della Fede, opera basata sulla lettera d'amore di pugno di un'internata omosessuale dei primi anni del Novecento, ossia il simbolo dello splendore insopprimibile che alberga nel fondo dell'uomo) rappresentano, rispettivamente, la spiaggia e la montagna del purgatorio dantesco. In particolare, negli spazi dell'ex convento, Gian Maria Tosatti assimila al purgatorio il racconto/inchiesta *La città involontaria* di Anna Maria Ortese (1953), nel quale la scrittrice riconquista la luce percorrendo le scale del palazzo dei Granili. Nella sesta installazione, *Miracolo* (2015, Forcella), infatti, un edificio crivellato di proiettili diventa il paradiso inteso come luogo da costruire, spazio della prassi artistica, che ricostituisce la *polis*. Il giorno dell'apertura i residenti sono invitati a unirsi in una *performance* collettiva per estrarre i proiettili dai muri. I fori vengono successivamente riempiti di una miscela dorata, come allenamento alla pratica della cura. D'altro canto, uno dei riferimenti fondamentali dell'installazione è il dipinto più rappresentativo di Napoli: *Sette Opere di Misericordia* di Caravaggio, in cui la carità è inscenata da persone comuni illuminate dai raggi divini. Nella pratica collettiva assumono un ruolo di primo piano i bambini del quartiere che l'artista intercetta per strada. Con loro l'artista progetta un quotidiano, che definirà "il sudario delle vite di questo quartiere, delle sue speranze, della sua salvezza." Infine, la settima stanza del paradiso, *Terra dell'ultimo cielo* (ex Ospedale Militare, 2016) rimanda alla fragilità evocata attraverso decine di uccellini variopinti, sabbia, mobili vecchi e frammenti di vetro. Il paradiso è inteso come il "terreno da percorrere di continuo" (fig. 10).



Fig. 10 Gian Maria Tosatti, *Terra dell'ultimo cielo* (particolare), 2016, installazione *site-specific*, Napoli, Ex Ospedale militare.

Quindi, in *Sette Stagioni dello Spirito*, risultano centrali le seguenti componenti: la pittura di Caravaggio; l'elemento dell'oro indicante crisi, ferita e guarigione; la luce in quanto simbolo della colonna che si eleva dall'inferno al paradiso; la letteratura d'autore dedicata a Napoli.

4.4 Jorit Agoch

Fin dai primi anni di attività, Jorit Agoch entra in contatto con i movimenti no-global e di rivendicazione dei diritti sociali. A partire dal 2005, pur non abbandonando mai del tutto il graffitismo, privilegia la raffigurazione realistica di volti umani marchiati dai tagli dei rituali iniziatici delle tribù africane e i suoi *murales* iniziano ad essere richiesti in tutto il mondo. A Napoli, sulla facciata cieca di un palazzo di Forcella, l'artista ritrae *Gennaro* (fig. 11), raffigurazione dalle dimensioni spettacolari del santo patrono, incarnandolo nel volto di un suo amico carrozziere. In questo caso il corpo poroso della città è reso dall'iperrealismo della sua pelle. L'entità del dipinto, il volto dell'amico, la didascalia "facciamo santo il popolo che martire lo è da secoli,"³³ la

L'ALTROVE SOVVERSIVO

santificazione operata dalla luce caravaggesca, dagli occhi rivolti al cielo, dalla tiara e dalle boccette del sangue prodigioso concorrono alla simulacralizzazione del *popolo* partenopeo.



BASILE

Fig. 11 Jorit Agoch, *Gennaro*, 2015, acrilico e *spray can* su muro, Napoli, Via Vicaria Vecchia.

Due anni dopo, esegue, con *spray*, rulli e pennelli, un'opera speculare al san Gennaro: il volto gigantesco dell'idolo sportivo della città, Diego Armando Maradona, il *Dios Umano*, per gli abitanti delle case popolari di San Giovanni a Teduccio, ex quartiere operaio. Il graffitato sceglie l'immagine di un Maradona malinconico e adulto (fig. 12).



Fig. 12 Jorit Agoch, *Diego*, 2017, acrilico e *spray can* su muro, Napoli, Via Taverna del ferro.

Dal giorno della morte del calciatore, avvenuta nel novembre 2020, il *mural* diventa un vero e proprio altare per la commemorazione, parallelamente alle processioni che si sono verificate presso lo stadio Maradona (figg. 13-14).



Fig. 13 *Diego* come altare nella notte della morte di Maradona.



Fig. 14 Tifosi in processione presso lo Stadio Maradona nella notte della morte del calciatore.

Le vie e i negozi di Napoli, del resto, pullulano di edicole azzurre, che vengono edificate fin dalla vittoria del primo scudetto. Il *Diego* è ormai una delle tappe principali dei pellegrinaggi di tifosi provenienti da

BASILE

tutto il mondo. Entrambi i ritratti esaminati, a ben vedere, configurano nuove icone della contemporaneità, in particolar modo il *mural Diego* in quanto divenuto oggetto di adorazione.

Il saggio sulle icone cristiane del teologo Florenskij, a tal proposito, esplicita la forza persuasiva che i volti dipinti sprigionano. Gli antichi iconografi dei santi, infatti, dedicavano particolare attenzione al viso e soprattutto agli occhi, i quali venivano percepiti anche come gli organi rivelatori della presenza divina. La tradizione cristiana orientale, ad esempio, attribuisce un significato salvifico alla celebre icona Acheropita e alle sembianze reali di Gesù impresse sul *mandylion*, che egli stesso avrebbe fatto pervenire al re di Edessa, gravemente ammalato.³⁴ Sebbene sia chiaro che il volto non è privo di realtà, il confine della soggettività e dell'oggettività non è poi così evidente alla coscienza di chi l'osserva: "Il volto non è privo di realtà e di oggettività, ma il confine della soggettività e dell'oggettività nel volto non è chiara alla nostra coscienza e pertanto per questa sua evanescenza, anche se pienamente convinti della realtà di ciò che abbiamo percepito, non sappiamo chiaramente ciò che appunto nel percepito è reale" (Florenskij 42-43).

4.5 Leticia Mandragora e Mario Casti

A partire dal 2015, i *murales* di Jorit diventano fonte d'ispirazione per diversi autori, sia nell'ambito di progetti istituzionali, sia nelle committenze di cittadini autonomi, che intendono commemorare i cari defunti. Il *pantheon* di anime dei tabernacoli, quindi, trova il suo corrispettivo estetico nei recenti ritratti iperrealisti dedicati ai minori uccisi dalle forze dell'ordine. Nel 2018, a Pianura, ritrae gli occhi verdi di Davide Bifulco (fig. 15), un adolescente ucciso da un colpo di pistola di un carabiniere, nella notte tra il 4 e il 5 settembre 2014.³⁵



Fig. 15 Jorit Agoch, *Davide*, 2018, acrilico e *spray can* su muro, Pianura, Napoli.

Nel 2020, gli *street artist* Leticia Mandragora e Mario Casti realizzano, con pennelli e bombolette, i ritratti di due ragazzini uccisi dalle forze dell'ordine durante un tentativo di rapina con pistola replica, sulle facciate dei palazzi dei rispettivi quartieri d'origine: il quindicenne Ugo Russo (Quartieri Spagnoli, Piazza Parrocchiella), deceduto nella notte tra il 29 febbraio e il primo marzo 2020, e il diciassettenne Luigi Caiafa (Forcella, Vico Sedil Capuano), morto nella notte del 4 ottobre 2020. Le opere sono state commissionate e finanziate dai familiari e dagli amici, consentendo momenti di raccoglimento. Il *mural* dedicato a Ugo (fig. 16), eseguito su autorizzazione del proprietario dell'immobile non vincolato, riproduce fedelmente una fotografia del defunto. Il volto irrequieto di Ugo campeggia su uno sfondo azzurro costellato di simboli della giustizia e nella sezione inferiore dell'opera uno *stencil* recita: "Verità e Giustizia," un'invocazione per rendere di pubblico dominio i risultati sull'autopsia e della perizia balistica. Anche il volto di Luigi ricalca una fotografia, ma è sospeso sulle nuvole del paradiso, come avviene nei fotomontaggi di molte

BASILE

fotografie delle edicole votive (fig. 17). I ritratti, dunque, attualizzano le fotografie dei defunti inserite nelle edicole votive e negli altarini. Del resto, la scelta di un supporto visibile nello spazio pubblico, i segni evocativi dell'aldilà (simboli funebri egizi, paradiso), le luci (lumini e neon) installate sui *murales* e la committenza su iniziativa dei familiari e degli amici confermano l'ipotesi di riattualizzazione delle funzioni devozionali operate dai tabernacoli.



Fig. 16 Leticia Mandragora, *Ugo Russo*, 2020, acrilico e *spray can* su muro, Napoli, Piazzetta Parrocchiella.



Fig. 17 Mario Castì, *Luigi Caiafa*, 2020, acrilico e *spray can* su muro, Napoli, Vico Sedil Capuano.

Il 5 febbraio 2021 l'opera non autorizzata di Mario Castì è stata rimossa dai vigili, insieme all'altarino funebre, in seguito alle pressioni del

L'ALTROVE SOVVERSIVO

Prefetto per il ripristino dello stato dei luoghi e per combattere la celebrazione della camorra in quanto il padre di Luigi era ritenuto elemento di rilievo di un clan estinto. Il 10 marzo 2021 iniziano ulteriori operazioni di rimozione di *murales*, scritte, fotografie e tabernacoli riconducibili a eventi o persone legati alla criminalità organizzata, sulla base di una lista di circa quaranta manufatti. La decisione è stata presa dal comitato per l'ordine e la sicurezza pubblica dell'area metropolitana, presieduto dal prefetto di Napoli Marco Valentini in presenza dei vertici territoriali delle Forze dell'Ordine, della procura della Repubblica presso il tribunale e della procura generale presso la Corte d'Appello e dell'assessore delegato dal sindaco di Napoli, per la "riaffermazione della legalità sul territorio."³⁶ L'operazione ha un grande seguito mediatico, dai giornali il Prefetto dichiara di voler rafforzare la presenza dello Stato in realtà cittadine particolarmente esposte alla pressione criminale per contrastare il rischio "che si alimenti un disvalore, che si promuova uno stile di vita meritevole di celebrazione."³⁷ Il 30 agosto 2021 il Tar della Campania emette la sentenza di cancellazione del *mural* dedicato a Ugo per contrarietà al piano regolatore, negando di fatto anche le precedenti autorizzazioni del proprietario e della Sovrintendenza.

Conclusioni

Dalle opere istituzionali e/o antagoniste prese in esame emerge la ricorrenza di segni e simboli del linguaggio religioso, che riattualizzano alcuni elementi della devozione – il culto delle fotografie dei defunti, la mescolanza di ironia e lutto delle micro-architetture votive, il corpo spezzato della reliquia, l'icona cristiana – delineando gli immaginari contemporanei sulla città. In particolare, le produzioni urbane di Jorit Agoch, Leticia Madragora, Mario Casti comportano elaborazioni collettive del lutto se si considerano le processioni per i *murales* dedicati a Maradona e ai due adolescenti uccisi dalle forze dell'ordine.

Il ciclo etnografico *Quore Spinato*, il dipinto *Gennaro*, le installazioni di Gian Maria Tosatti e le serigrafie effimere di Ernest Pignon-Ernest, d'altro canto, recuperano, da un lato, il rapporto ironico con l'autorità, codificato dalle architetture devozionali e dal ricorrere del corpo tragico e grottesco del *Trickster* – le cui origini satiriche sono approfondite nel saggio di Giorgio Agamben –, e, dall'altro, il culto dei teschi, il quale disvela le pratiche culturali di una parte della città e le sue inquietudini, divisioni e alleanze, costituendosi come importante strumento di affermazione creativa e di critica della realtà sociale. Considerando che i

BASILE

recenti studi sui culti partenopei attestano un preoccupante vuoto nella letteratura scientifica, si potrebbe anche comprendere l'atteggiamento ignorante riservato ai *murales* dedicati a Ugo e a Luigi. Nella premessa a *Napoli sepolta*, infatti, Ulrich van Loyen osserva che la letteratura etnografica sui culti delle anime del purgatorio è relativamente ristretta, essendo la maggior parte delle pubblicazioni italiane tutta volta alla nobilitazione di pratiche religiose ritenute assurde oppure al "tentativo di orientare le misure sociali e politiche o di influenzare il lavoro di mediazione culturale di associazioni, fondazioni e media" (van Loyen 22). Il culto dei teschi, a tal proposito, è ormai in gran parte asservito all'attrazione per il turismo di massa e agli eventi mondani.

La grottesca guerra alle immagini³⁸ promossa dal Prefetto, inoltre, non è accompagnata da politiche sociali di rilievo, rivelandosi un'inconsistente censura delle metamorfosi estetiche dei culti funebri di Napoli. Per quanto concerne i *murales* dedicati ai ragazzini uccisi dalle forze dell'ordine, difatti, si potrebbe forse affermare che la ricezione degli stessi attesta casi di "crisi del cordoglio," validi anche per le fotografie dei defunti nelle edicole votive. L'antropologo Ernesto de Martino, in tal senso, vaglia il rischio di non poter trascendere il momento critico della situazione luttuosa, nonostante le consolazioni persuasive della religione cristiana, "nella quale si patisce il rischio del progressivo restringersi di tutti i possibili orizzonti formali della presenza" (de Martino 44). Questo primo nucleo di un laboratorio simbolico del sacro condotto nelle strade di Napoli rivela, insomma, la tendenza del ceto medio-basso a rinsaldare i legami sociali tramite riti in costante trasformazione. Non a caso, Byung-chul Han, in un saggio del 2021 dall'emblematico titolo *La scomparsa dei riti*, sottolinea come le rielaborazioni contemporanee del "pensiero magico" possano reincantare il mondo, concorrendo al benessere esistenziale delle persone:

Le risorse erotiche nella cultura, quelle energie capaci di tenere insieme una comunità ispirandola con giochi e feste, vanno sempre più esaurendosi e, senza di esse, si giunge a una distruttiva atomizzazione della società. I riti e le cerimonie sono azioni umane genuine capaci di far apparire la vita in chiave festosa e magica, mentre la loro scomparsa la dissacra e la profana, rendendola mera sopravvivenza. (Han 39)

Per concludere, dopo un decennio di martellanti progetti per la *riqualificazione* delle periferie di Napoli, nei quali ricorre la retorica dei

L'ALTROVE SOVVERSIVO

ritratti giganti, e data la rivitalizzazione dei culti dei morti, che si riflettono anche nell'opera di artisti autonomi come cyop&kaf ed Ernest Pignon-Ernest, risulta alquanto grottesco giudicare sovversivi due casi di attualizzazione delle usanze popolari e di rielaborazione della moda, ormai dilagante, della *street art*. In questo studio, si è tentato di mostrare che i *murales* dedicati a Ugo e a Luigi rappresentano un mezzo per commemorare le vite spezzate dagli abusi della giustizia.

Francesca Basile SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE IN BENI STORICO
ARTISTICI SUOR ORSOLA BENINCASA DI NAPOLI

NOTE

¹ Cfr. Canali, Luca, Cavallo Guglielmo, *Graffiti latini*, Rizzoli, 1998.

² Cfr. Alinovi, Francesca, *Arte di frontiera. New York graffiti*, Mazzotta, 1984.

³ De Vivo, Maria, *L'irruzione nella vita e nel rimosso di un'avanguardia artistica del Sud*, in "Predella. Journal of visual arts," 49, 2021, p. 169.

⁴ L'acronimo KTM indica un'imprecazione napoletana.

⁵ Il contatto con uno dei loro maestri, il pittore napoletano Mario Persico (1930) contribuisce alla svolta stilistica di cyop&kaf, i quali assorbiranno la lezione della filosofia della Patafisica, rielaborando diversi segni archetipici in protesi.

⁶ Per Ernst Bloch porosità significa "nient'altro che una mescolanza del basso con l'alto e dell'alto col basso." Cfr. Bloch, E. Aprile italiano, "Frankfurter Zeitung," 20.4.1932.

⁷ Cfr. van Loyen, Ulrich, *Napoli sepolta. Viaggio nei riti di fondazione di una città*, Meltemi, 2020, pp. 9-12.

⁸ Cfr. Niola, Marino, *Sui palchi delle stelle. Napoli, il sacro, la scena*, Meltemi, pp. 59-60.

⁹ Cfr. Lattuada, Riccardo, *Alle radici dell'estetica barocca: proposte di periodizzazione delle prime esperienze di unificazione delle arti (1570-1600)*, 2004, p. 166-170.

¹⁰ Cfr. Wittkower, Rudolf [1958], *Arte e architettura in Italia: 1600-1750*, Einaudi, 2018, pp. 137-150.

¹¹ Cfr. Jorio, Paolo, Recanatesi, Franco, a cura, *Le dieci meraviglie del Tesoro di San Gennaro*, Istituto Poligrafico dello Stato, 2010, pp. 102-103.

¹² Cfr. Ivi, pp. 161-168.

¹³ Cfr. Niola, op. cit., p. 75.

¹⁴ Niola, Ivi, p. 78.

¹⁵ Giandomenico Tiepolo esegue il ciclo di affreschi sulla vita di Pulcinella in un arco di tempo che va dal 1793 al 1797. Giorgio Agamben considera anche un'altra opera dell'autore, l'album di disegni dedicati alla nascita, alla vita alle avventure e alla morte di Pulcinella intitolato *Divertimento pe li ragazzi (1797)*.

¹⁶ Cfr. Ivi, pp. 47-50

¹⁷ Cfr. van Loyen, op. cit., pp. 47-48.

¹⁸ Cfr Bredekamp, Horst, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina, 2015, pp. 153-164.

¹⁹ Ringrazio il prof. Stefano De Matteis per le preziose indicazioni sulle edicole votive napoletane.

²⁰ Cfr. van Loyen, op. cit., pp. 98-100.

²¹ Cfr. Ivi, p. 336-338.

²² Cfr. Ivi, p. 71-76.

²³ Cfr. Ivi, p. 338.

²⁴ Il culto dei teschi è ancora attivo anche nell'ipogeo della chiesa di San Pietro ad Aram, nel cimitero della chiesetta di Santa Luciella ai Librai e nell'ipogeo della chiesa dei Santi Cosma e Damiano del quartiere Secondigliano. Il cimitero delle Fontanelle è chiuso da oltre due anni. Per approfondimenti cfr. Niola, Marino, *Anime. Il purgatorio a Napoli*, Meltemi, 2022.

²⁵ Cfr. Arcuri, Maria Domenica, *A journey towards an elsewhere. Street Arte e visioni alternative di città*, L'Orientale, Dipartimento di scienze umane e sociali, 2012, pp. 70-71.

²⁶ Cfr. Arcuri, op. cit., p. 78.

²⁷ Cfr. l'intervista a Ernest Pignon-Ernest uscita sul giornale degli artisti "Napoli Monitor": <https://napolimonitor.it/old/2010/11/03/2870/pignon-ernest-la-pelle-dei-muri.html>

²⁸ Il basso o "vascio", è l'abitazione popolare napoletana, spesso si tratta di un monolocale e/o scantinato all'altezza della strada. Per approfondimenti, cfr. Pironti, Pasquale, *Breve storia del "basso"*, Dante&Descartes, 2003.

²⁹ Per approfondimenti cfr. Basile, Francesca, *Quore spinato. L'osmosi tra immagine e vissuto*, in "SigMa - Rivista Di Letterature Comparete, Teatro E Arti Dello Spettacolo," (3), 2019, 243-280. <https://doi.org/10.6093/sigma.v0i3.6546>.

³⁰ Cfr. Cyop&kaf, *QS. Quartieri Spagnoli, Napoli*, 2011-2013, Monitor, 2013.

³¹ Ortese, Anna Maria, "Vi racconto la mia Napoli," *L'Unità*, 18 giugno 1993, p. 17.

³² Tosatti, Gian Maria, *Sette Stagioni dello Spirito: diario (2013-2016)*, Electa, 2017. Il testo non presenta la numerazione delle pagine.

³³ Cfr. la pagina Instagram dell'artista.

³⁴ Cfr. Valentini, Natalino, *L'ontologia del volto-sguardo nell'estetica di Pavel Florenskij*, in "La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva 2, Edizioni Ca' Foscari, 2021, ISBN [ebook] 978-88-6969-350-2, pp. 113-114.

³⁵ Cfr. Rosa, Riccardo, *Lo sparo nella notte. Sulla morte di Davide Bifolco, ucciso da un carabiniere*, Monitor, 2017.

³⁶ Cfr. <https://www.interno.gov.it/notizie/napoli-rimossi-32-murales-e-altarini-unazione-coraleistituzioni-ripristinare-legalita>

³⁷ Ibidem

³⁸ Ad esempio, il busto in gesso di Emanuele Sibillo è stato smantellato ed è attualmente esposto presso nelle sale del Museo Criminologico di Roma: https://internapoli.it/busto-sibillo-esposto/?fbclid=IwAR3G6nVnpKVco22oxvnZLXICZPY0Sg8bJlgOViDpBFHWEyn1W_GUklxcm0c.

OPERE CITATE

- Agamben, Giorgio, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Nottetempo, 2015.
- Alinovi, Francesca, *Arte di frontiera. New York graffiti*, Mazzotta, 1984.
- Arcuri, Maria Domenica, *A journey towards an elsewhere. Street Arte e visioni alternative di città*, L'Orientale, Dipartimento di scienze umane e sociali, 2012.
- Basile, Francesca, *Quore spinato. L'osmosi tra immagine e vissuto*. SigMa - Rivista Di Letterature Comparate, Teatro E Arti Dello Spettacolo, (3), 2019, 243-280. <https://doi.org/10.6093/sigma.v0i3.6546>
- Benjamin, Walter, Lacis Asja [1925], *Neapel*, trad. it. a cura di Elenio Cicchini, *Napoli porosa*, Dante&Descartes, 2020.
- Blanché, Ulrich, *Qu'est-ce que le Street art? Essai et discussion des définitions*, in "Cahiers de Narratologie", 29, 2015. <https://narratologie.revues.org/7397>
- Bove, Antonio, *Vai mo. Storie di rap a Napoli e dintorni*, Monitor, 2016.
- Bredenkamp, Horst, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina, 2015.
- Canali, Luca, Cavallo, Guglielmo, *Graffiti latini*, Rizzoli, 1998.
- Cyop&kaf, *QS. Quartieri Spagnoli Napoli, 2011-2013*, Monitor, 2013.
- Dal Lago, Alessandro, Giordano, Serena, *Graffiti. Arte e ordine pubblico*, Il Mulino, 2016.
- De Martino, Ernesto, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Einaudi, 2021.
- De Vivo, Maria, *L'irruzione nella vita e nel rimosso di un'avanguardia artistica del Sud*, in "Predella. Journal of visual arts," 49, 2021.
- Florenskij, Pavel, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, 2021.
- Han, Byung-Chul, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Nottetempo, 2021.
- Jorio, Paolo, Recanatesi, Franco, a cura, *Le dieci meraviglie del Tesoro di San Gennaro*, Istituto Poligrafico dello Stato, 2010.
- Lattuada, Riccardo, *Alle radici dell'estetica barocca: proposte di periodizzazione delle prime esperienze di unificazione delle arti (1570-1600)*, 2004.
- Moscato, Enzo, *Ritornanti. Adattamento filmico della pièce teatrale "Spiritilli"*, Cronopio, 2017.

BASILE

- Ortese, Anna Maria, “Vi racconto la mia Napoli,” *L’Unità*, 18 giugno 1993, p.17.
- Niola, Marino, *Anime. Il purgatorio a Napoli*, Meltemi, 2022.
- Niola, Marino, *Sui palchi delle stelle. Napoli, il sacro, la scena*, Meltemi, 1995.
- Pironti, Pasquale, *Breve storia del “basso,”* Dante&Descartes, 2003.
- Rosa, Riccardo, *Lo sparo nella notte. Sulla morte di Davide Bifulco, ucciso da un carabiniere*, Monitor, 2017.
- Tosatti, Gian Maria, *Sette Stagioni dello Spirito: diario (2013-2016)*, Electa, 2017.
- Valentini, Natalino, *L’ontologia del volto-sguardo nell’estetica di Pavel Florenskij*, in “La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva 2,” Edizioni Ca’ Foscari, 2021, ISBN [ebook] 978-88-6969-350-2
- Van Loyen, Ulrich, *Napoli sepolta. Viaggio nei riti di fondazione di una città*, Meltemi, 2020.
- Wittkower, Rudolf, *Arte e architettura in Italia: 1600-1750*, Einaudi.

Un paradiso abitato da diavoli. L'immagine dicotomica di Napoli nei film di animazione

Napoli e il paradiso

Nel descrivere icasticamente la condizione di Napoli, Benedetto Croce si serviva di una felice espressione - “un paradiso abitato da diavoli” (Croce 2006, 13) - risalente a Bernardino Daniello, che prendeva a sua volta spunto da una delle *Facezie* del Piovano Arlotto (Croce 2006, 71), per esprimere lo *specimen* della “napoletanità.” In essa si coglie, infatti, un contrasto fra un ambito geografico di riferimento, mitico e ampiamente mitizzato, e il carattere ambiguo e addirittura negativo di chi vi abita (uomini “di poco ingegno, maligni, cattivi e pieni di tradimento”), contrasto che ne riflette uno più ampio, radicato nella stessa storia della città, condensato nel nome di origine greca, che rimanda alla coesistenza di due diverse entità, l'antico sito, sull'attuale collina di Pizzofalcone, e il nuovo in riva al mare.

La coesistenza di una atavica duplicità nell'immagine cittadina, divenuta via via più evidente e rafforzatasi nel periodo postunitario, quando l'antica capitale viene soppiantata nel suo ruolo di guida, determina le modalità di una interpretazione letteraria che si riflette anche sul cinema e che trova un terreno precipuo di espressione nella produzione di pellicole di animazione ambientate a Napoli nel corso del Novecento e nella prima parte del terzo millennio.

Napoli nei cartoons. Il sogno americano.

La città è lo sfondo idealizzato di una serie di prodotti cinematografici di animazione almeno a partire dagli anni Cinquanta, allorché William Hanna (1910-2001) e Joseph Barbera (1911-2006), fondatori insieme a George Sidney dell'omonima casa produttrice, decidono di far svolgere nel sito urbano partenopeo un episodio della nota serie *Tom & Jerry* dal titolo *Topo napoletano* (1954).

Nella pellicola, con l'animazione di Ed Barge, Irvn Spence, Ray Patterson e Kenneth Muse e la colonna sonora di Scott Bradley, i due amici-rivali giungono a bordo di una nave da crociera nell'ex capitale borbonica, dove incontrano un simpatico roditore indigeno, loro *fan*, che, dopo aver difeso Jerry dagli attacchi di Tom, si offre come guida attraverso i luoghi più belli della città, intonando per loro anche la celebre canzone *Maria Marì*, composta da Eduardo Di Capua e Vincenzo Russo nel 1899.

UN PARADISO ABITATO DA DIAVOLI

La vicenda si snoda attraverso un panorama urbano che, da un lato, è reso immediatamente riconoscibile e perspicuo grazie ad alcune peculiarità iconiche (il golfo, il Vesuvio, il Maschio Angioino, Nisida, la fontana della Tazza di Porfido, il teatro San Carlo, i gradoni di Chiaia); da un altro, è, in alcune sequenze, volutamente generico e anzi palesemente irrealista, giacché caratterizzato da edifici e costruzioni tipologicamente “italiani” e non partenopei, attraverso una mescolanza di linguaggi e *stili* che tende a fare di Napoli l’immagine della città italiana *tout-court*.

Il cortometraggio si apre con un ampio panorama del centro urbano, identificato immediatamente dall’indicazione stradale, inquadrato da una immaginaria macchina da presa, che scende dalla collina del Vomero verso la costa senza perdere mai di vista il Vesuvio sullo sfondo, anacronisticamente dotato del suo pennacchio fumante.

Il valore iconico-grafico della scena è amplificato dall’arrangiamento musicale, poiché il contrappunto sonoro è dato dalla melodiosa *Santa Lucia luntana* composta nel 1919 da E.A. Mario, pseudonimo del poeta Giovanni Ermete Gaeta (1884-1961), motivo dei più famosi all’estero, divenuto simbolicamente, per la sua nostalgica sonorità, l’inno dei migranti.

Sullo sfondo del Vesuvio e all’ombra dell’immane pino di Posillipo, la nave dei due protagonisti entra nel porto dominato dalla mole del Castello Angioino, in cui anche la massiccia cementificazione che andava coinvolgendo in misura sempre crescente la zona collinare sembra riassorbita entro una vivace coloritura narrativa, che conferisce all’insieme il sapore *pop* di una cartolina. L’ambiente del *cartoon* pare confondere intenzionalmente l’atmosfera italiana e quella mediterranea in generale, sicché botteghe colme di frutti e ceste di prodotti agricoli si affacciano sui vicoli dei Quartieri Spagnoli, in cui vive il topolino napoletano.

Come il panorama urbano tende a divenire meno immediatamente e perspicuamente identificabile come “partenopeo,” così lo stesso roditore indigeno non ha nulla che lo caratterizzi come napoletano né nell’accento né nei connotati fisici o nell’abbigliamento. Attaccati da un gruppo di cani di strada, i tre sodali riescono a mettersi in salvo e ad avere la meglio sugli avversari: i due protagonisti possono così ripartire, salutati non solo dal loro nuovo compagno, ma anche dai cani oramai sconfitti.

La visita alla città mira a presentarla come luogo dell’abbondanza e delle leccornie, del sole e della bellezza, una sorta di “terra promessa” secondo un *topos* ampiamente attestato, che aveva avuto largo successo soprattutto in seguito alla circolazione oltreoceano degli scatti realizzati

CAMPONE

dalla Detroit Photographic Company, che, a partire dal 1890, aveva prodotto, con la tecnica della fotocromia, alcune suggestive stampe urbane, volte a cogliere, nell'ambiente partenopeo, quegli elementi che concorrevano a determinare, agli occhi del pubblico statunitense e, più in generale, nordamericano, quell'immagine "pittoresca" corrispondente alle attese di un esotismo, che, diffusosi con particolare vivacità nel XX secolo, rendeva la città campana un soggetto degno di attenzione. Così, la scena iniziale, ad esempio, ricalca *in toto* una di queste lastre, conservata negli archivi della Library of Congress di Washington (R0A4R4), a riprova del fascino che l'ex capitale meridionale esercitava all'estero già alla fine dell'Ottocento, mentre la resa delle botteghe locali ripropone un prototipo immortalato in tanti scatti dall'identico soggetto.

Il mondo della letteratura fantastica, riletto attraverso i *cultural studies*, diventa così un viaggio storico-letterario volto a inseguire un itinerario immaginifico, che incrocia l'esotismo all'orientalismo. In un'ottica rinnovata, l'antico colonialismo, di cui l'orientalismo era mezzo efficace di rivestimento ideologico (Said 2013), è ora sostituito da uno nuovo e latente, il cui soggetto è Napoli, terra di emigrazione vagheggiata da lontano. E come l'Oriente aveva assolto una funzione sognante agli occhi di un Vecchio Continente che provava nei suoi confronti un ambivalente sentimento di attrazione e repulsione insieme, così nel Nuovo Mondo quella funzione viene ora svolta dalla patria di migranti che, con i loro usi e costumi tenacemente difesi, costituivano un fertile terreno di indagine sociologica.

Recuperando un filone epico-mitologico tradizionale, insito nella storia di Napoli, riletto in chiave moderna e legato al mito omerico delle sirene, ammalianti e pericolose, si concorre a ridefinire il ruolo dell'Oriente nella narrativa dell'immaginario. La percezione della città si carica, agli occhi del mondo d'oltreoceano, di valori 'altri' che pongono le basi per una dimensione distorsiva ricca di preconcetti, stereotipi e temi comuni. Tenuto conto di tali premesse, il fantastico e il fantasioso rappresentano una lente d'ingrandimento e un occasionale strumento di indagine foriero di perspicue riflessioni.

L'occhio estraneo che guarda a Napoli come luogo del *fascinum*, in senso etimologico, ripropone il problema della connessione tra "racconto" e "altrove," finendo col sostituire l'Oriente stesso, per il fatto di essere, agli occhi degli italo-americani e degli americani tutti, "la fonte delle civiltà e delle lingue; il concorrente principale in campo culturale; e uno dei più radicati simboli del Diverso" (Said 3-4).

UN PARADISO ABITATO DA DIAVOLI

Il cortometraggio di Hanna & Barbera presenta in sostanza Napoli quale *summa* dell'Italia tutta, secondo un percorso ideale, a comprendere il quale occorre tener presente che il destinatario principale del *cartoon* era un pubblico in buona parte composto da immigrati di origine meridionale o, comunque, italiana, agli occhi dei quali Napoli era l'inveramento dell'Italia, la madre patria vista con gli occhi nostalgici di chi ha dovuto separarsene. Ciò spiega anche l'ottica benevola con cui si guarda alla malavita locale, presentata secondo i canoni, fissati in pittura dalla Scuola di Posillipo e, in particolare, da Giuseppe e Filippo Palizzi (1812-1888; 1818-1899), del "guappo," prototipo idealizzato del camorrista, figura simbolica rappresentata dai disegnatori in una chiave ironica, adattata al contesto. La postura, tesa all'esaltazione di sé, l'atteggiamento ostentativo, la scelta stessa del cane, animale comunque fidato e fedele, connotano questi malavitosi secondo le regole del *sympathos*, trasferendo nell'animazione cinematografica i tratti del personaggio, tipico della "sceneggiata," genere esclusivamente napoletano, presente tanto nella letteratura –da Matilde Serao a Ferdinando Russo (1866-1927)- quanto in tante pellicole di successo.

Tale modalità di presentazione riflette l'affermarsi di un discorso sulla criminalità organizzata locale che, nel corso della prima metà del XX secolo, intercetta immagini e discorsi più generali su Napoli e i suoi cittadini, tesi a distinguere il "vero guappo," ligio a un suo codice morale, da quello "moderno" frutto di una mentalità degradata (Marmo 2011, 85, 246; Nappi 2015, 43).

Rispetto alla rappresentazione ottocentesca della camorra, descritta come una consorteria criminale perfettamente organizzata e gerarchica, si avverte ora un'enfasi sulle singole figure, con una sorta di declinazione individualistica del potere territoriale, che, nel caso del *Topo napoletano*, assume caratteri parossistici, sicché il guappo è sostanzialmente un piccolo delinquente di strada, che suscita l'ilar partecipazione dello spettatore, una figura che trova i suoi precedenti nelle parodie di un acuto demistificatore della *guapparia* stessa, quale Raffaele Viviani (1888-1950), nome di punta del teatro napoletano, il quale ne esplicitava già lo *status* di figura grottesca proprio in quanto sostanzialmente umana.¹

Così, se il "guappo" rappresenta l'aspetto positivo, agli occhi del pubblico, di una malavita ancora considerata come fenomeno locale, circoscritto al territorio in cui e da cui trae linfa vitale, gestibile e controllabile dalla politica nazionale e, addirittura, regolatrice dello *status quo* in termini di ordine pubblico (i cani, infatti, prendono di mira due

CAMPONE

stranieri), secondo un'ottica ben illustrata nel teatro di Eduardo De Filippo;² le angherie cui sottopongono il gatto e i due topi, pienamente aderenti alla trama dei *cartoons* e destinate a risolversi nella loro sconfitta, generano la partecipazione divertita degli spettatori, lungi da ogni critica di tipo sociale.

D'altro canto, la pellicola è girata in quella fase in cui l'animazione era ancora considerata un prodotto per un pubblico infantile e in cui il passaggio dal cinema alla televisione non aveva ancora assunto le forme massicce dell'odierna produzione, in cui le tematiche affrontate, col progressivo abbandono di mimica e surrealismo, hanno determinato un deciso cambiamento del genere.

In effetti, la Napoli di queste pellicole di animazione è una città ad uso e consumo di un pubblico che le è sostanzialmente estraneo, un pubblico straniero che non vuole rinunciare ai suoi rassicuranti stereotipi, come dimostrano da subito le scene iniziali, in cui la ripresa muove dal mare, presentando la visuale di quanti arrivano in città da turisti e si aspettano di trovarvi non la complessità sociale che essa vive, ma lo scenario che, negli anni Quaranta e Cinquanta, fa da sfondo ai tanti "musicarelli" di ambientazione partenopea. A tale funzione evocativa risponde la colonna sonora, essendo *Santa Lucia luntana* il brano dedicato agli emigranti che partivano verso l'ignoto dal porto di Napoli.

Alla stessa funzione risponde, nella produzione della Disney, il richiamo a un'icona per eccellenza del golfo e della Campania tutta, l'attrice di origine puteolana Sophia Loren, che ispira, per ammissione dello stesso disegnatore, il personaggio di Amelia, la papera antropomorfa dai folti e lunghi capelli neri, le ciglia lunghe e il vestito aderente, che vive in una casetta alle pendici del Vesuvio, creata da Carl Barks nel 1961. Nella storia di esordio *Zio Paperone e la fattucchiera*, la protagonista riesce a ottenere da Paperone de' Paperoni la famosa "Numero uno," la prima moneta che il miliardario aveva guadagnato e per la quale nutrive uno speciale valore affettivo. La trama si svolge in gran parte sul suolo italico, dove Paperone e i suoi nipoti riusciranno a recuperare appena in tempo la preziosa moneta sul cratere del Vesuvio e presenta una caratteristica illuminante in merito alla genesi di Amelia e alla complessa simbologia cui ella rimanda, giacché, pur essendo una maga, non possiede alcun potere straordinario, ma, come anche negli altri episodi scritti fino al 1963, riesce ad avere la meglio grazie a trucchi e piccoli raggiri, miranti a realizzare quel "tocco di Mida" che costituisce, nell'immaginario

UN PARADISO ABITATO DA DIAVOLI

collettivo, il sogno di un popolo pronto a scendere a compromessi pur di arricchirsi facilmente.

Napoli e la sua maschera

Il legame identitario fra la città e la “sua” maschera è tradotto in *cartoons* da Emanuele Luzzati (1921-2007) e Giulio Gianini (1927-2009) in *Pulcinella* (1973), vincitore del *Nastro d'argento* nell'anno della sua uscita cinematografica e candidato al Premio Oscar l'anno seguente. Un disegno originale e, nel contempo, fedele alla tradizione consente al regista, che è anche *art director* e *character design*, di evidenziare i tratti peculiari di una maschera antichissima, portata alla ribalta europea da Andrea Calcese (1595-1656), Silvio Fiorillo (m. 1646 ca.) e Michelangelo Fracanzani (1638-1698), la cui fama era stata consolidata, fra le altre, dalle interpretazioni di Antonio Petito (1822-1876) ed Eduardo De Filippo. Luzzati accentua alcune caratteristiche fisiognomiche e caratteriali del personaggio - il naso, la parlantina logorroica, la postura raccogliaticcia, quasi deforme, la forte autoironia, l'agire popolano, la carnalità ossessiva - per esprimere l'anima immortale di un popolo, che, pur conscio dei suoi problemi, riesce sempre a superarli, ma non a risolverli, con un sorriso. Originale appare la scelta della colonna sonora, *Il turco in Italia* di Gioacchino Rossini (1792-1868), opera di ambientazione napoletana, rappresentata nel 1820 in vernacolo al Teatro Nuovo (Gossett 1988, 24, 40, 289).

La geniale commistione di elementi popolareschi con altri di tono diverso - l'opera lirica, *in primis* - dà luogo a una contaminazione narrativa che, pur reiterando taluni luoghi comuni, fa della “napoletanità” un carattere atemporale idealmente collegato al glorioso passato di una grande capitale europea, meta di artisti che ambivano, come era accaduto al “Mozart italiano,” non solo a visitarla, ma a risiedervi e a dirigere i suoi teatri.

Napoli e il cinema d'animazione nel Nuovo Millennio

La complessità della realtà partenopea e l'ambivalenza di una “politica a due piani,” scissa fra l'immagine di metropoli rinnovata, propagandata dalle varie amministrazioni succedutesi nel tempo, e i fattori evidenti di disagio urbano (Ragone 1997), si colgono nello sviluppo di alcuni *cartoons* ambientati in città e prodotti all'inizio del XXI secolo.

Il presepe

CAMPONE

Sul ruolo identitario che, nell'immaginario collettivo, svolge il presepe napoletano insiste *Opopomoz* (2003), diretto da Enzo D'Alò, doppiato da Peppe Barra, Fabio Volo, Oreste Lionello, Silvio Orlando, Vincenzo Salemme. Tre diavoletti pasticcioni vogliono impedire la nascita di Gesù Bambino nella notte di Natale e, insieme, quella del fratellino del protagonista. La storia si svolge qui prevalentemente nell'interno domestico, nel quale si muovono i personaggi, scelta questa che, così come quella di una trama dipanantesi intorno al presepe, metaforico e reale, richiama il celebre precedente di *Natale in casa Cupiello* di Eduardo de Filippo (1931), cui sembra rimandare anche il protagonista, Rocco, evocatore ora di Lucariello, nelle scene iniziali, ora del figlio, Nennillo, per il sostanziale distacco dalla vicenda affettiva familiare. Pur nell'originalità della trama e dell'ambientazione, la vicenda si richiama alla storia della città partenopea anche nella scelta onomastica: così il nomignolo di Francesco, il nascituro fratello del protagonista, è quello di Franceschiello, identificativo di Francesco II delle Due Sicilie, mentre la presenza dei tre diavoletti imbranati e inconcludenti costituisce una chiara citazione della novella *Lo mercante* contenuta ne *Lo cunto de li cunti* di Giovan Battista Basile (1566-1632), a cui rimanda peraltro anche l'elemento, consolidato da un'inveterata tradizione letteraria, dell'astio fra i due fratelli.

La cucina

Il *topos* del napoletano buongustaio e incline ai piaceri della tavola ispira *Totò Sapore e la magica storia della pizza* (2003), che, già nel titolo, condensa alcuni degli elementi più noti della fortuna di Napoli. Ambientata nel XVIII secolo, la storia del giovane cantastorie Totò Sapore, diretta da Maurizio Forestieri, si ispira, in parte, al racconto *Il cuoco prigioniero* di Roberto Piumini, senza tralasciare alcuni riferimenti a ben noti prodotti cinematografici incentrati sulla storia del Regno di Napoli, trattata in chiave ironica, come, fra gli altri, *La bella mugnaia* (1955) di Mario Camerini e *Ferdinando I, re di Napoli* (1959) di Gianni Franciolini. Alcuni elementi della trama - la fame del popolo napoletano, la forte differenza sociale e le iniquità legate alle dominazioni straniere in città - rinviano ad altrettanti *topoi* letterari, tipici delle novelle di Basile, degli articoli di Matilde Serao o dei testi di Francesco Mastriani (1819-1891) e ancora dalla novella derivano la presenza di un oggetto magico - le quattro pentole fatate - e l'importanza dell'elemento affabulatorio. La resa del protagonista, poi, doppiato da Eugenio Bennato, costituisce una chiara

UN PARADISO ABITATO DA DIAVOLI

citazione del Totò “Pazziariello” de *L’oro di Napoli* di Vittorio De Sica (1901-1974), prototipo di una pubblicità di strada tesa a evocare la dimensione della singolare modalità napoletana, maggiormente centrata sui rapporti interpersonali, di vivere il contesto civico.

In effetti, la caratterizzazione di Totò, i suoi tratti somatici, il nome stesso, la presenza accanto a lui di Pulcinella-cetrulo, l’immagine di Confiance, moderna riedizione della principessa delle fiabe, da un lato, risalgono al patrimonio della Commedia dell’Arte, da un altro, mirano a definire in senso tutto partenopeo un patrimonio teatrale e cinematografico immediatamente identificabile.

L’opera sviluppa in maniera originale un noto stereotipo ironicamente illustrato da Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) nel *Manifesto della cucina futurista*:

agli italiani la pastasciutta non giova. Per esempio, contrasta collo spirito vivace e coll’anima appassionata generosa intuitiva dei napoletani. Questi sono stati combattenti eroici, artisti ispirati, oratori travolgenti, avvocati arguti, agricoltori tenaci a dispetto della voluminosa pastasciutta quotidiana. Nel mangiarla essi sviluppano il tipico scetticismo ironico e sentimentale che tronca spesso il loro entusiasmo. (5-6)

In effetti, il cibo del cartone animato è l’alimento per eccellenza “napoletano,” la pizza, ideata, gustata, sognata, cui corrisponde, nella trama, il punto focale della narrazione, essendo essa il segno di una convivialità che da sempre è ritenuta connotativa dei napoletani.

Doppiato da artisti prettamente partenopei – oltre a Bennato, occorre citare almeno Lello Arena, Pietra Montecorvino, Mario Merola, Francesco Paolantoni e Rosalia Porcaro - *Totò Sapore* si snoda secondo quelle che sono le funzioni dello schema di Propp, mescolando, tuttavia, abilmente spunti ed elementi attinti alla tradizione epica mediterranea: così la *nèkya* omerica, privata però di ogni elemento macabro o tragico, fornisce lo spunto alla scena iniziale, con il dialogo fra il protagonista e la madre morta, dove assume i caratteri della visione o del sogno incubatorio, attestato nella letteratura mondiale sin dal *Poema di Gilgamesh*. La scelta di nomi parlanti, attinti scopertamente alla tradizione culturale partenopea, non solo risponde a uno schema consolidato, ma è calcolata in maniera da far corrispondere il nome stesso alle caratteristiche tipologiche dei personaggi, per la qual cosa Fefè è il viziato erede del re di Spagna;

CAMPONE

Vesuvia, la perfida strega padrona dell'omonimo vulcano; Mestolon, il cuoco di corte, Vincenzona, l'inserviente dalla poderosa corporatura e dalle scarse capacità cognitive, e così via, secondo uno schema consolidato, attinto alla commedia napoletana e a quella di Scarpetta, in particolare, la cui *Miseria e nobiltà* (1887), nella versione cinematografica di Mario Mattoli (1954), è scopertamente riecheggiata.

Il *cartoon* sembra riproporre due aspetti divergenti di Napoli, città di bellezze artistiche e paesaggistiche, ma anche metropoli dai grandi contrasti sociali che tornano a vantaggio della malavita organizzata, ricomponendole in un'armonia che, se da un lato è richiesta dal genere di riferimento, da un altro, si fa erede di un filone culturale che affonda le sue radici nel Settecento europeo e nella moda del *Gran Tour*.

Il vedutismo nella pittura e nei cartoons

In effetti, per molti aspetti, il cinema di animazione sembra proseguire in gran parte un fortunato filone vedutistico, che, avviato dalla Scuola di Posillipo, aveva affidato l'immagine urbana a una serie di elementi fissi, costantemente reiterati. Così, mentre per tutto il corso dell'Ottocento, le piccole tavole, dipinte per lo più a olio o ad acquerello, avevano contribuito all'affermazione del *topos* iconografico della città languidamente distesa sul mare, costituendo un ambito *souvenir* per i numerosi viaggiatori giunti nel Meridione; ora, con l'avvento del cinema, lo stesso ruolo è svolto dal film e dal cartone animato.

Il paragone non sembra peregrino, laddove si considerino gli elementi caratterizzanti i due diversi generi: le vedute ottocentesche, frutto di specifiche ricerche dei rispettivi autori, maturate a contatto con le esperienze artistiche europee, si impregnano del linguaggio romantico portato a Napoli da artisti come William Turner (1775-1851) e Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875). Trasferendo nell'ambiente napoletano la pittura *en plein air* degli impressionisti francesi, questi vedutisti riproducevano dal vero una grande varietà di soggetti - il Vesuvio, la costa, le case locali, i monumenti - tipici della realtà cittadina, che, tramite la continua reiterazione e la replica della loro stessa immagine, dovevano divenire iconici e caricarsi di contenuti a volte apparentemente estranei alla loro stessa essenza.

Così, i *cartoons* di Hanna & Barbera, recuperando quest'intensa esperienza artistica attraverso il *medium* delle stampe fotografiche, se da un lato contribuiscono a farne un prodotto di massa, per effetto della stessa diffusione commerciale del prodotto cinematografico, pure mirano a

UN PARADISO ABITATO DA DIAVOLI

reiterare, a loro volta, un prodotto artistico di eccellenza, di cui riproducono non solo i singoli particolari, sicché ogni sequenza si presenta come un quadretto di genere a sé stante, ma soprattutto la tecnica dei capolavori originali. La luce tenue dell'alba o del tramonto che avvolge ogni cosa, il cielo limpido, il mare calmo, il vulcano fumante, ma benigno, la città distesa sul golfo sono tutti elementi che, immortalati un secolo prima dai capolavori di Giacinto Gigante (1806-1876), di Filippo Palizzi (1818-1899) e di Achille Vianelli (1803-1894), ora divengono un *topos* letterario e cinematografico, valido non più per il suo valore artistico, ma, come ogni *topos*, per il valore assoluto cui esso rimanda. Difatti, l'osservazione iniziale della città e diverse altre scene, nel cortometraggio americano, partono dall'alto di Posillipo, proprio come accadeva nelle vedute panoramiche di Consalvo Carelli (1818-1900), di suo padre Raffaele (1795-1864) e del figlio Giuseppe (1858-1921), in quelle di Salvatore Fergola (1796-1874) e degli altri maestri della pittura di paesaggio napoletana.

Non a caso, sin dalla scena iniziale del *Topo napoletano*, lo spettatore sa di trovarsi a Napoli non tanto e non solo per la didascalica segnaletica stradale, ma per la colonna sonora e la nitida e tersa visione inconfondibile del golfo, che, consegnata a una serie di cartoline e stampe e diffusa, tramite queste, nei diversi continenti, era divenuta "monumento" essa stessa. Su questa stessa traccia si muovono i fondali di *Totò Sapore*, realizzati da Marcos Mateu Mestre, nei quali la rievocazione dei vicoli e delle piazze di Napoli segue il modello iconografico del presepe settecentesco, con le rovine in bella vista a segnare il carattere anacronistico della rivisitazione proposta, e del vedutismo ottocentesco, come nel tramonto sulla costa di Posillipo. E in effetti, alcune scene, come quella della corsa del cavallo imbizzarrito fermato da Totò, sembrano presupporre il vedutismo inglese di fine Settecento, in particolare le tele di Joseph Wright of Derby (1734-1797), per il tono fiabesco e chiaroscurale, a tratti anche visionario, con cui l'autore si relaziona alla natura.

I disegni di Lele Luzzati per il cartoon di Forestieri introducono un elemento di sottile drammaticità, nei profili aguzzi dei vicoli cittadini e nella scabra resa dei settori murari, accentuato dal connubio di tecniche miste con cui è realizzata la pellicola, che mescola computer grafica e animazione tradizionale, portando a una voluta esagerazione della geografia fisica, funzionale a rendere l'idea della difficoltà della vita quotidiana dei protagonisti, che si svolge infatti in vicoli fatiscenti e scuri, che ricordano le tele di Micco Spadaro (1609/12-1675).

CAMPONE

Proprio il tentativo di conciliare un esasperato realismo con il genere del cartoon, che da sempre si distingue per i contenuti umoristici, e, nello stesso tempo, la trasformazione che il genere stesso ha subito in seguito al suo ingresso graduale in televisione, determinano nel film di Forestieri la resa di una Napoli povera, ma colorata, contenta e improbabile, in cui la città diviene sfondo di un carnevalesco rovesciamento, per cui re e regine sono brutti e scontenti, mentre cuochi rivali e domestici sono invidiosi e presuntuosi.

Napoli, città della musica

Un felice connubio fra la tradizione partenopea e le tensioni della vita contemporanea presenti nel tessuto urbano di Napoli si realizza nella *Gatta Cenerentola*, lungometraggio d'animazione uscito nel 2017, diretto da Alessandro Rak, Ivan Cappiello, Marino Guarnieri e Dario Sansone e ispirato all'omonima novella di Basile, messa in scena e musicata da Roberto De Simone nel 1976, che contiene espliciti riferimenti alla fase più antica della storia partenopea. Il film si apre, infatti, con l'ingenuo sogno di un ricco armatore, che vuole ridare lustro alla sua città, Napoli, trasformando il porto in un grande polo tecnologico attraverso la costruzione di un'enorme nave chiamata Megaride. Il suo sogno sarà spezzato tuttavia dalla camorra, che lo uccide nel giorno del suo matrimonio, sicché la piccola Mia, figlia di primo letto dell'uomo, soprannominata "Gatta Cenerentola," sarà affidata alla matrigna cattiva. Pur riutilizzando elementi tipici delle fiabe, il regista innova profondamente i suoi modelli creando una fiaba dark, un inno doloroso alla città, sostenuto dalla speranza in un futuro migliore.

Alcuni temi nuovi per il genere d'animazione - come il traffico internazionale di stupefacenti, lo sviluppo tecnologico degli archivi digitali - si fondono con altri particolarmente iconici (il nome della nave, il paesaggio, il porto) secondo un procedimento che, per molti versi, è simile a quello dei murales napoletani di Banksy (la *Madonna con pistola* e la *Santa Teresa*) per la capacità di unire concetti diversi, a volte opposti, in una sola immagine o in un unico *storyboard*. D'altro canto, Rak aveva già dato prova della sua capacità di conciliare elementi inediti con altri tradizionali in *L'arte della felicità*, prodotto nel 2013 e ambientato in una Napoli (pre)apocalittica e degradata, sferzata da una pioggia incessante che ne rende irricognoscibile il panorama urbano. Lo stile dei disegni di stampo fumettistico, la raffinata tecnica di animazione e la toccante colonna sonora conferiscono originalità a una storia che recupera un motivo caro al

UN PARADISO ABITATO DA DIAVOLI

cinema italiano e straniero, il tassista che vede scorrere le vite dei suoi passeggeri, alle quali partecipa per il breve spazio di una corsa, fondendolo con il tema onirico, che consente al regista di inserire in una storia fortemente innovativa elementi dalla grande stratificazione semantica, dal Vesuvio alle rovine antiche. Così, l'alienazione della vita contemporanea, metaforicamente inverata dal lavoro di Sergio, il protagonista, che pure attinge, per la claustrofobica sceneggiatura e il clima plumbeo che domina la vicenda, al modello di *Taxi driver* di Martin Scorsese (1976), rappresentata, come nel modello americano, dalla *climax* crescente che domina la storia, da un lato, ha il suo corrispettivo oggettivo nella condizione atmosferica del nubifragio che si abbatte sulla città; da un altro, trova in qualche modo un elemento di pacificazione nel sogno, che, dato il suo valore terapeutico, finisce con l'essere l'erede dei grandi sogni incubatori della tradizione classica.

Le due pellicole innovano uno dei temi portanti della "napoletanità" ovvero la canzone napoletana, che viene rivisitata profondamente. Nella *Gatta Cenerentola*, nonostante il *fil rouge* che unisce l'opera al capolavoro di De Simone, manca ogni richiamo al lavoro di ricerca che l'autore e il suo gruppo, la "Nuova Compagnia di Canto popolare," avevano condotto sulle tradizioni orali e musicali del Meridione d'Italia. Allo stesso modo, la lingua scelta è un italiano misto al dialetto napoletano, che è altro dalla lingua napoletana utilizzata dal regista musicologo. Tali differenze, dovute anche al genere di riferimento e ai destinatari del prodotto, non annullano tuttavia il legame identitario che esso mantiene con i suoi colti precedenti, legame evidente non solo perché gli interpreti si esibiscono su un palco e davanti a un pubblico - chiara citazione del teatro di De Simone - ma soprattutto perché si affrontano problemi concreti calati drammaticamente nel contesto napoletano.

Un procedimento inverso guida invece *Yaya e Lennie-The Walking Liberty* (2021), in cui Rak ambienta la società del futuro in una Napoli post-apocalittica, ricoperta dalla giungla, i cui abitanti si battono contro una "Istituzione," che cerca di ripristinare l'ordine sociale del passato. La libertà difesa dai protagonisti si incarna in una città nella quale l'unico elemento urbanisticamente riconoscibile è la cupola del Tesoro di San Gennaro nel Duomo, simbolo del legame identitario con il santo protettore per eccellenza dei membri della comunità, la cui riconoscibilità è affidata, per il resto, alla musica e al doppiaggio, per il quale il regista ha scelto personaggi dalla perspicua origine partenopea, da Lina Sastri a Francesco Pannofino, da Maurizio De Giovanni a Massimiliano Gallo e Ciro Priello.

CAMPONE

A fronte dei precedenti film, Rak ripropone in questo caso il nesso “Napoli-melodia,” uno dei luoghi comuni sulla città partenopea, che nel *cartoon* diviene terra di un’indipendenza nostalgicamente sognata. Gli elementi caratteristici della società immaginata nella pellicola, che evoca come suoi lontani precedenti il *Contratto sociale* di Rousseau (1762), *Walden ovvero Vita nei boschi* di Henry Thoreau (1845) e *Uomini e topi* di John Steinbeck (1937), sono ora incarnati in Rospoléon-Maradona, segno di una città che nel calcio ha trovato il suo riscatto sociale, quello che invece il filosofo francese si attendeva dalla politica e dall’educazione.

Favola ecologica dall’evidente messaggio ambientalista, il cartone affronta diversi problemi oggi molto sentiti, dal rapporto col “diverso” al difficile tentativo di preservare la libertà individuale da organizzazioni sempre più pervasive fino ai rischi connessi al disastro ambientale. L’universalità di tali tematiche viene tuttavia calata in un contesto urbano ben preciso, quello di Napoli, metropoli che conserva aspetti di “villaggio” e che, storicamente, anticipa questioni sociali, essendo così in grado di interpretare il paesaggio umano nella sua vastità.

Napoli segreta

A fronte dei dirompenti esperimenti di Rak e colleghi, un’impostazione decisamente tradizionale ha il primo cartone animato in 3D ambientato, ispirato e creato a Napoli, *Il piccolo Sansereno e il mistero dell’uovo di Virgilio* (2012), che porta sullo schermo un personaggio immaginario di Nicola Barile, Edoardo Maria Gastone di Vivara, XV principe di “Sansereno,” un vivace ragazzino che vive in una dimora principesca – ispirata al Palazzo dello Spagnolo nel rione Sanità– nel centro antico di Napoli, a piazza San Domenico Maggiore, poco distante dalla cappella del vero Principe di Sansevero, che è suo padre. Edo è il protagonista di un’avventura tutta napoletana, alla scoperta di luoghi affascinanti, tra automi e cripte segrete, fantasmi e leggende, per recuperare l’Uovo di Virgilio sottratto dal Castel dell’Ovo. Il pestifero ragazzino, capo della Banda dei Leoni di San Domenico, composta da bambini sia nobili che popolari, venuto a conoscenza del grave pericolo che incombe sulla città grazie alla sirenetta Partenope che gli appare in sogno, si trova ad affrontare insieme ai suoi compagni la più grande delle avventure: il Mistero dell’uovo di Virgilio.

Il piccolo Sansereno può considerarsi in parte frutto del rinnovato *appeal* per Napoli e le sue bellezze artistiche sperimentato negli ultimi anni da parte di un pubblico sempre più vasto e interessato a una

UN PARADISO ABITATO DA DIAVOLI

didascalica presentazione delle peculiarità urbane, come si evince chiaramente dal fatto che l'intera storia ruota intorno a luoghi e personaggi, resi chiaramente riconoscibili anche nel disegno, con i quali il turista medio identifica l'apporto della città al patrimonio culturale europeo. La sua destinazione spiega probabilmente la presenza di alcuni elementi che potremmo definire edulcorati rispetto ai modelli di riferimento: così il fenomeno delle *baby-gang*, che ispira in tutt'altro contesto *La paranza dei bambini* di Roberto Saviano (2016), viene rimodulato e in un certo senso riplasmato, sino al punto da divenire una sorta di microcosmo egualitario all'interno di una società rigidamente gerarchizzata come quella del XVIII secolo.

L'armonia perduta

Visto nel suo complesso, attraverso questa rapida e non certo esaustiva carrellata, lo sviluppo dei *cartoons* ripropone sostanzialmente, con plurali e significative variazioni, gli stereotipi che, nella loro permanente presenza, caratterizzano la napoletanità, ovviamente in una versione generalmente edulcorata, adatta al genere di riferimento. Per questa via, esso riflette una situazione del tutto dicotomica rispetto a quella espressa da Raffaele La Capria nel suo *L'armonia perduta*, nel quale l'autore sosteneva che Napoli è una città

dove la storia si è arrestata, è rimasta irrealizzata [...] Il blocco non riguarda soltanto la storia degli eventi, ma proprio il processo di crescita; riguarda la lingua, che rimane fissata a modi di pensare, parole, strutture, non più adeguate; riguarda la visione del mondo, il sentimento della vita, che si chiudono nell'autocontemplazione così tipica di quei luoghi dove tutto è già accaduto, e da cui tutto sembra ormai accadere sempre altrove. (La Capria 1986, 15)

Secondo lo scrittore, la napoletanità sarebbe segno di un'operazione di omologazione sociale di stampo piccolo-borghese, che tenta così di tenere a freno fenomeni sociali altrimenti incontrollabili. Pertanto, nella città si sarebbe realizzata solo una "mezza modernità" fatta, come denunciava anche Francesco Rosi ne *Le mani sulla città* (1963), di cui La Capria fu sceneggiatore, di speculazione e consumismo, che non derivano certo dalla natura, ma da una classe politica che ha sottomesso e deturpato lo spazio urbano e i suoi abitanti.

CAMPONE

Tuttavia, a ben guardare, l'attuale situazione internazionale dimostra che il fragile compromesso fra capitalismo e democrazia si è rotto da tempo e che il "caso Napoli," su cui La Capria e altri intellettuali della sua generazione si sono soffermati, era solo l'esempio più evidente di una più generale crisi sociale e morale. In tal senso, Napoli, tenacemente ancorata ai suoi valori tradizionali, destinati a scomparire nel resto del mondo, cultrice dell'arte di essere se stessi, confusa frettolosamente con l'arretratezza, ma che è invece ostinata tutela della propria identità pur nei cambiamenti in atto, è forse l'immagine più vera di una resilienza che è considerata caratteristica fondamentale nell'attuale società.

Lo dimostra chiaramente l'opacità indomabile di una natura, come quella del golfo sormontato dal Vesuvio, che resiste a ogni pur pervasiva azione umana e finisce per essere immagine dell'insediamento sviluppatosi *in loco*. Proprio la natura si fa, in virtù della sua resilienza, mezzo di una trasfigurazione mitica della realtà storica, in cui il ruolo del popolo napoletano, che La Capria vedeva come responsabile sia di quel trauma storico collettivo che fu la rivoluzione del 1799 sia della conseguente eliminazione della borghesia e dell'aristocrazia illuminata, finisce per risultare ben diverso da quello che l'autore descriveva. La permanente presenza in un lasso di tempo piuttosto ampio, pur in un genere ritenuto a torto "minore," quale i cartoni animati, di stereotipi fissi che identificano una napoletanità avvertita, agli occhi degli stranieri, come "italianità," mentre nega in sostanza che la "plebe napoletana" sia quella massa amorfa e priva di idealità che La Capria immaginava, costituisce l'antitesi perfetta della "modernità liquida" in cui un grande filosofo del Novecento, Zygmunt Bauman (1925-2017), ha identificato la caratteristica precipua della società contemporanea e della postmodernità (Bauman 2011).

In tale ottica, Napoli costituisce, nella pervasiva immanenza dei suoi connotati e dei significati che le sono propri, una negazione stessa della "liquidità" postmoderna, come provano la costante presenza di maschere ricorrenti e figure-tipo, la teatrale gestualità, il paesaggio ripetuto secondo uno schema idiomatrico, l'identificazione della città attraverso musiche e canzoni divenute iconiche finanche in un genere "per bambini," ulteriore dimostrazione di un sistema sociale in grado di non vivere la "vita liquida" nella "modernità liquida."

A fronte dell' "omogeneizzarsi" - che Bauman vedeva come elemento costitutivo della civiltà postmoderna - come conseguenza della guerra alle paure umane, siano esse legate a fattori naturali o sociali, e come motore di un processo di omologazione legato all'assorbimento

UN PARADISO ABITATO DA DIAVOLI

passivo dovuto a usi e consuetudini, a modelli culturali e di condotta prevalenti in un dato contesto sociale, la resilienza costitutiva della napoletanità risulta tanto più attiva in quanto la permanenza degli elementi che le sono propri non viene riproposta *sic et simpliciter*, ma, come si vede in *Totò Sapore*, è oggetto di un'attualizzazione che, nel disegno dei film di animazione, è evidente: lo palesa il confronto tra la maschera di Pulcinella e la sua resa ad opera di Luzzati, che la plasma come un pingue pupazzo, meno aderente all'originale, ma più adatto alle attese del pubblico internazionale. Tale scelta, che pure potrebbe apparire frutto di una banalizzazione, a ben guardare, può essere letta, invece, anch'essa come una forma di resistenza al fenomeno pervasivo dell'omogeneizzarsi, inteso come insieme di comportamenti o valori che aprioristicamente e in maniera dogmatica vengono accettati e tramandati tra le generazioni di individui, senza alcuno spirito critico o alcuna capacità riflessiva, preludio insomma a processi quali la spersonalizzazione e l'alienazione.

In effetti, nelle pellicole di animazione ambientate a Napoli si coglie una differenza profonda fra prodotti espressamente destinati al mercato internazionale, come *Topo napoletano* e *Totò Sapore*, e altri, come *Opopomoz*, con una più esplicita vocazione "interna." Nei primi, predomina un'impostazione centrata sui *topoi* che hanno reso celebre la città, dalle maschere alla musica, dal panorama alla cucina tipica napoletana che arriva, in taluni casi, all'autocitazione scoperta: è il caso di Vincenzone /Mario Merola che intona *O' zappatore* in un pezzo esilarante. Differente l'impostazione di *Opopomoz*, più intimista, meno incline a citazioni scoperte, che presuppone, invece, uno spettatore smaliziato e attento alla realtà cittadina, rievocata attraverso la poetica riproposizione del presepe e le musiche di Pino Daniele e dei Neri per caso.

A ben guardare, nell'evoluzione dei prodotti di animazione si può cogliere, con un certo ritardo cronologico, la stessa linea di sviluppo che, in un ambito diverso, come quello teatrale, ha segnato il passaggio dall'esperienza di Scarpetta a quella di Eduardo De Filippo: l'elemento comico, che si materializza nell'uso delle maschere-tipo (Tom, Jerry, i ribaldi), l'ambientazione volutamente e fortemente riconoscibile, il perfetto binomio testo-musica, che ricorda la produzione scarpettiana durante la fase di collaborazione con Rocco Galdieri (1877-1923), nei prodotti di Hanna & Barbera; una situazione più introspettiva e, nello stesso tempo, universale, ma calata in un mondo evidentemente napoletano nella sua stessa intimità, in *Opopomoz*; il tentativo di coniugare ambedue i poli della diversità in *Totò Sapore*, in cui si coglie la sinergica capacità di

CAMPONE

mostrare un popolo unito nella spiritualità, data dalla musica, e nella miseria.

Così, se la prima pellicola citata può essere paragonabile al “teatro di costume,” emblema della napoletanità del primo trentennio del secolo scorso, destinato a influenzare gran parte del cinema della prima metà del Novecento, le altre sembrano risentire di quel rinnovamento, che, perseguito sulle scene da Eduardo, sulla scia di Pirandello, porta a scomporre la realtà, per mettere in luce la complessità dell’esistenza. Nella specifica situazione dei *cartoons* e del pubblico principale cui esso è destinato, ciò ovviamente non si traduce affatto nella complessità psicologica dei personaggi del teatro di De Filippo. Eppure, nonostante la ovvia fissità di alcune convenzioni drammaturgiche, in essi è possibile scorgere il segno delle trasformazioni sociali in atto, l’evidenziazione e il contrasto del malcostume politico e del lassismo morale, pur se cristallizzati e trasportati in un passato avulso da ogni considerazione storiografica e perciò altamente rassicurante, come, ad esempio, nella rappresentazione della Napoli settecentesca di *Totò Sapore*. Allo stesso tempo, vi si avverte un’eco di quella che per Eduardo De Filippo era la “società commerciale,” figlia del consumismo, che travolge ogni cosa e ogni sentimento, rischiando di far crollare anche la famiglia (Testoni 2005), come si percepisce in *Opopomoz*.

Più in generale, la dicotomia rilevata da Croce è riassorbita in una più generale diversità fra i prodotti esteri, in cui l’immagine della città e dei suoi abitanti è tracciata in maniera fortemente stereotipata, e quelli di matrice locale, nei quali è evidente una più consapevole riflessione sulle problematiche sociali e culturali in atto, sicché i “diavoli,” depotenziati della loro carica negativa, diventano di volta in volta i buffi e comici demonietti di *Opopomoz* o l’inetto e ingenuo Vincenzone di *Totò Sapore*, o, se mantengono la caratteristica natura malvagia, lo fanno in omaggio a uno scoperto modello di riferimento, la cui *vis* è potenziata dal confronto con celebrati luoghi urbani mitici, come nel caso di Angelica e delle sue figlie nella *Gatta Cenerentola* di Rak.

Proprio per la resiliente persistenza di riferimenti colti e di maschere fisse, la vicenda di Napoli diventa immediatamente riconoscibile per il pubblico, anche quello dei *cartoons*. Essa infatti ripropone uno schema storico valido ovunque nel mondo, ma che in Italia ha trovato un suo paradigma proprio nella città partenopea, che si presenta come spazio culturale identitario forte e complesso, unico, ma non univoco, capace di quella che Glissant definiva “poétique de la totalité-monde” (Glissant

UN PARADISO ABITATO DA DIAVOLI

1996, 34), in grado di conciliare globalizzazione e particolarismi locali, dal momento che le produzioni artistiche, letterarie, musicali napoletane o dedicate a Napoli, chiaramente identificabili come tali, legano la città al proprio territorio e al proprio tempo, rendendola al contempo universale, grazie alla capacità - che Napoli storicamente ha e che il cinema di animazione coglie - di mettere orizzontalmente in relazione miseria e nobiltà, bellezza e corruzione, arte e degrado. Amelia, Yaya, Totò Sapore, i guappi e tutti gli altri personaggi sono eterni e contemporanei insieme, perché le loro vicende si svolgono su uno sfondo urbano riconoscibile pur nei cambiamenti, “incantatore” in senso etimologico, in cui l’epico canto delle sirene viene sostituito da melodie che continuano a svolgere, per il pubblico, la fascinazione delle formule magiche cui l’aggettivo rinvia. Pertanto, anche nei prodotti maggiormente rispondenti al *cliché* di una napoletanità incarnata da stratificati elementi iconici e letterari insieme, si avverte l’eco di una fusione curata con modelli diversi ed eterogenei - la New York di Scorsese, la grande novellistica seicentesca e, attraverso questa, la letteratura d’evasione araba ed europea del Medioevo e del primo Umanesimo - che non snaturano l’originale, ma contribuiscono ad arricchirne la carica semantica. Si spiega così come la produzione di film d’animazione scelga spesso Napoli come emblema dell’Italia, mentre le altre località della Penisola, se compaiono, sono presenti nella loro *facies* antica (come nella serie *S.P.Q.R.* del 1972, prodotta da Hanna & Barbera) o per una generica e non ben definita bellezza paesaggistica, poco diversificata e genericamente caratterizzata (come in *Luca* di Enrico Casarosa, prodotto da Disney nel 2021).

Napoli, pur con le sue mille contraddizioni e i suoi problemi, sembra così incarnare l’ideale di resilienza, definito come possibilità di trasformare un evento critico e destabilizzante in motore di ricerca personale (Malaguti, Cyrulnik 2005, 8), capacità di superare i momenti critici (Di Lauro 2012), strategia per adattare città e comunità alle emergenze sociali e climatiche (Guénard 2005, 12), capacità di reinventare continuamente l’antico per trarne una lezione perennemente valida (Magnoli Bocchi 2020). Napoli è talmente resiliente da continuare ad esserlo anche senza bisogno dell’intervento umano, anzi, nonostante questo, come ha scritto di recente Roberto Saviano, a proposito di una trasmissione televisiva dedicata alla città: “Napoli [...] esiste ma non per nostro merito. Sta lì e resiste in un Sud che arranca, perennemente in affanno” (Saviano 2022).

Guardando in tale prospettiva la vicenda della città, verrebbe da pensare che il giudizio di La Capria sia essenzialmente valido solo

CAMPONE

nell'ottica specifica del periodo in cui fu formulato: la perdita dell'armonia settecentesca, che egli lamenta e che sicuramente ha causato la frattura del 1799, guardata nella prospettiva storica odierna, proprio perché ha impedito alla plebe di diventare popolo, come egli sostiene, ha ostacolato anche il processo tuttora in atto di massificazione che, nei totalitarismi, causa la perdita dell'identità e della memoria collettiva (Arendt 1999), trasformando appunto il popolo in massa. Proprio in virtù di tale fenomeno, la napoletanità diventa, agli occhi dello straniero, italianità, segnando la rivincita di quella tribù con cui Pier Paolo Pasolini (1922-1975) identificava i napoletani e in cui riponeva le sue residue speranze di resistenza al consumismo, una tribù che ha deciso di “estinguersi, rifiutando il nuovo potere, ossia quella che chiamiamo la storia o altrimenti la modernità” per restare, pur negli inevitabili cambiamenti, “irripetibile, irriducibile e incorruttibile” (Ghirelli 1976, 15-16), come i personaggi dei film di animazione, “diavoli” depotenziati in un “paradiso” permanente.

Maria Carolina Campone SCUOLA MILITARE “NUNZIATELLA”

NOTE

¹ Si pensi a personaggi come Aitano Pagliuchella in *Porta Capuana* (1918) o Tore 'o sellaro in *Osteria di campagna* (1918) e ad opere come *'O guappo 'e cartone* (1932), che consacrano un personaggio, il “guappo di cartone” appunto, rivisitato poi da Vittorio De Sica ne *L'oro di Napoli* (1954) con l'episodio *Il guappo*.

² Esempio, in tal senso, è la vicenda illustrata ne *Il sindaco del rione Sanità* (1960), il cui protagonista, Antonio Barracano, un anziano malavitoso, funge da amministratore e regolatore della vita sociale nel quartiere da cui l'opera trae il titolo.

OPERE CITATE

Arendt, Hannah. *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*. 1963.

Traduzione di Piero Bernardini, Feltrinelli, 1999.

Barbagallo, Francesco. *Storia della camorra*. Laterza, 2014.

Bauman, Zygmunt. *Modernità liquida*. 2a ed., Laterza, 2011.

Croce, Benedetto. *Un paradiso abitato da diavoli*. A cura di Giuseppe Galasso, Adelphi, 2006.

De Filippo, Eduardo. “Il sindaco del rione Sanità.” *Teatro*, vol. III, t. II, Mondadori, 2007, pp. 791-950.

UN PARADISO ABITATO DA DIAVOLI

- Della Ragione, Achille. *Napoletanità Arte miti e riti a Napoli*. Vol. I. CLEAN, 2012.
- . *Napoletanità Arte miti e riti a Napoli*. Vol. II. CLEAN, 2013.
- . *Napoletanità Arte miti e riti a Napoli*. Vol. III. CLEAN, 2014.
- Di Lauro, Domenico. *La resilienza. La capacità di superare i momenti critici e le avversità della vita*. Xenia, 2012.
- Ghirelli, Antonio. *La napoletanità*. Società Editrice Napoletana, 1976.
- Glissant, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Gallimard, 1996.
- Gossett, Philip. “Note al testo.” *Rossini, Gioachino. Edizione critica delle opere*, vol. 3, a cura di Philip Gossett. Fondazione Rossini, 1988.
- Guénard, Tim. “La resilienza incarnata.” *Costruire la resilienza. La riorganizzazione positiva della vita e la creazione di legami significativi*. A cura di Boris Cyrulnik, Elena Malaguti. Erickson, 2005, pp. 11-20.
- La Capria, Raffaele. *L’armonia perduta*. Mondadori, 1986.
- . *L’occhio di Napoli*. Mondadori, 1994.
- . *Napoli*. Mondadori, 2015.
- Magnoli Bocchi, Giovanni Battista. *La resilienza dell’antico. La storia alla prova del presente*. Mimesis, 2020.
- Marinetti, Filippo T. “Il manifesto della cucina futurista.” *Gazzetta del popolo*, 28 dicembre 1930.
- Marmo, Marcella. *Il coltello e il mercato: la camorra prima e dopo l’unità d’Italia*. L’Ancora del Mediterraneo, 2011.
- Nappi, Paolino. “Mitizzazione e smitizzazione del guappo-camorrista nella letteratura napoletana del primo Novecento: le maschere di Ferdinando Russo e Raffaele Viviani.” *Quaderni d’italianistica*, vol. XXXVI, no. 2, 2015, pp. 41-67.
- Pautasso, Guido A. *Cucina futurista: manifesti teorici, menu e documenti*. Abscondita, 2015.
- Ragone, Gerardo. “Napoli oggi tra luci e ombre.” *Quaderni di sociologia*, vol. 14, 1997, pp. 5-19.
- Russo, Ferdinando. Serao, Ernesto. *La camorra. Origini, usi, costumi e riti dell’ “annurata suggestità”*. Bideri, 1907.
- Said, Edward. *Orientalismo*. 1978. Traduzione di Stefano Galli, Feltrinelli, 2013.
- Saviano, Roberto. “Usare le bellezze di Napoli per delegittimare il male è dare la città all’oppressore.” *Corriere della sera*, 7 gennaio 2022.

CAMPONE

Spunta, Marina. "Prima persona: intervista a Erri De Luca." *Annali d'Italianistica*, vol. 18, 2000, pp. 459-474.

Testoni, Elio. "Introduzione." *Eduardo De Filippo*. A cura di Elio Testoni, Rubbettino editore, 2005.

FILMOGRAFIA DI RIFERIMENTO

Hanna, William. Barbera, Joseph. *Topo napoletano (Neapolitan Mouse)*. Metro-Goldwyn-Mayer, 1954.

Gianini, Giulio. Luzzati, Emanuele. *Pulcinella*. Thalia film, 1973.

D'Alò, Enzo. *Opopomoz*. Albachiarà, Rai Cinema, DeAPlaneta, 2003.

Forestieri, Maurizio. *Totò Sapore e la magica storia della pizza*. Medusa film, 2003.

Cappiello, Ivan. *Il piccolo Sansereno e il mistero dell'uovo di Virgilio*. Mad Entertainment, 2012.

Rak, Alessandro. *L'arte della felicità*. Mad Entertainment, Rai Cinema, Big Sur, MiBACT, 2013.

—. Cappiello, Ivan. Guarnieri, Marino. Sansone, Dario. *Gatta cenerentola*. Mad Entertainment, Rai Cinema, Tramp Ltd, O' Groove, MiBACT, 2017.

—. *Yaya e Lennie-The Walking Liberty*. Mad Entertainment, 2021.

***Pericle il Nero* di Giuseppe Ferrandino: l'emancipazione di un camorrista**

1. Pericle contro Gomorra

Il breve, scabroso e ironico *noir* di Giuseppe Ferrandino, *Pericle il Nero* (1993), è tornato di recente sugli scaffali grazie all'adattamento cinematografico di Stefano Mordini (2016), a sua volta incoraggiato dal successo internazionale delle storie della criminalità organizzata italiana. Questo romanzo non soddisfa le aspettative a un testo a metà tra la *gangster story* e il *neo-noir*. È infatti la storia di un camorrista che si libera dai lacci dell'organizzazione svelandone e condannandone i principi fondamentali. Film e romanzo sono scabrosi e spassosi *noir* che vanno contro la tendenza alla *Godfather/Scarface*, prevalente nel genere - si pensi alle recenti produzioni televisive come *Gomorra – La Serie* (2014-2021)¹ o *Suburra* (2017-2019)² - a estetizzare e glorificare a scopo commerciale i temi della violenza e della prevaricazione nella criminalità organizzata. Tale moda sfrutta la mai sopita fascinazione per le saghe di feroce conquista del potere criminale, ricche di *pathos* narrativo e, al tempo stesso, ispirate alla onnipotenza della camorra sul territorio campano, italiano e internazionale (Renga, *Unfinished Buisiness* 5; Saviano 51, 133) e al suo stupefacente numero di morti ammazzati (Saviano 93).

La storia della pubblicazione di *Pericle il Nero* è indicativa della sua non conformità. Ferrandino lo aveva pubblicato con scarso successo nel 1993, con il *nome de plume* di Nicola Calata, per la piccola casa editrice Granata Press.³ Quando, però, l'editore Gallimard ne acquisisce i diritti nel 1995 e lo fa uscire nella collana *Série noir*, il romanzo diventa un caso editoriale in Francia, dove l'autore era già apprezzato come fumettista. Ripubblicato nel 1998 da Adelphi, viene accolto questa volta con più favore da critica e lettori (De Michele) e è stato tradotto in tedesco, norvegese, olandese e francese, sebbene ancora poco noto nel mondo anglofono.

Al centro di questo *noir*, che mescola temi e procedimenti del *thriller* trattandoli con modi farseschi, troviamo l'esasperazione grottesca e la conseguente ridicolarizzazione, sia sul piano linguistico, sia su quello stilistico e soprattutto su quello ideologico, dei luoghi comuni e quindi commerciabili del genere *gangster/noir*. In particolare sono i temi della virilità omofobica e della pratica della violenza fisica e psicologica a costituire il fulcro della narrazione delle avventure del pedone Pericle, il

cui compito principale consiste nel sodomizzare chi non vuol sottomettersi alla volontà del re della scacchiera.

2. Gli eroi neri del fumetto

La prima particolarità del romanzo è stilistica e deriva dalla formazione di Ferrandino, che ha esordito come sceneggiatore di fumetti nel 1982 presso la casa editrice Eura e, da allora, ha collaborato dapprima a *Intrepido*, *Monello*, *Lancio Story*, *Skorpio* e in seguito ai più raffinati *Dylan Dog*, *Martin Mystère* e *Nick Raider*, affermandosi come uno dei più importanti fumettisti italiani. Due serie pubblicate per la Comic Art, *Zampino* e *Sera Torbara*, hanno influenzato in particolare il suo successivo debutto letterario (De Michele).

Mentre la serie *Sera Torbara* è a sfondo storico, *Zampino* è ambientato nei quartieri popolari della Napoli contemporanea, affollati da figure di delinquenti di ogni tipo, e rappresenta il primo passo verso la costruzione dei protagonisti dei romanzi. *Zampino* è riapparso nella riedizione del 2019 dei fumetti scritti da Ferrandino e illustrati Ugolino Cossu, pubblicati tra il 1983 e il 1984 su *Orient Express* a cura di Luigi Bernardi (Scagni, “Zampino, La Via Italiana”). Raccoglie quattro brevi e dure storie di malavita, realistiche e disturbanti, disegnate con un tratto pulito e sceneggiate da una penna graffiante (Ruju 7). Sono incentrate sulle disavventure di Antonio Zampino, “mediatore proletario che si muove nel sottobosco criminale di Napoli restando invischiato in vicende più grandi di lui” (Ferrandino in Scagni). Serio e disincantato antieroe, dalla postura e dall’espressione condiscendente, coinvolge il pubblico nella quotidianità intima e brutale di chi vive in nell’infernale *Gomorra* che il romanzo-inchiesta di Roberto Saviano avrebbe raccontato a milioni di persone di tutto il mondo vent’anni dopo.⁴

Anche *Storia di cani* di Ferrandino e Giancarlo Caracuzzo, uscita originariamente nei primi anni ‘90 sulla rivista *Nero* di Granata Press,⁵ sempre ideata da Bernardi e curata da Ferrandino, è stata riedita nel 2017 e ha riportato alla luce l’eroe protagonista, Mimì, piccolo delinquente dal cervello svelto invischiato nella malavita e abilissimo a non cadere in trappola (Scagni, “L’amoralità del sopravvivere”). Ancora una volta il pubblico è fatto partecipe di frammenti significativi della malavita camorrista, cioè dei soliti cliché del genere, presentati realisticamente attraverso gli occhi svelti dell’ultima ruota del carro, un *ingegnere* – che sarebbe uno di “quelli che ingegnano gli affari” (Veraldi 15) - per nulla

innocente e del tutto compromesso, non tanto dissimile dal Sasà Iovine protagonista della *Mazzetta* di Attilio Veraldi.

3. L'eredità di Veraldi

Il ritmo veloce e la fusione di generi diversi all'interno di un'ambientazione napoletana è proprio l'eredità dello stile di Veraldi che, dopo anni di esperienza come traduttore di Raymond Chandler, aveva dato vita a una versione partenopea del *detective* privato in bilico tra *hard-boiled* e commedia all'italiana (Carloni, "L'internazionalizzazione del giallo italiano" 50-51). In Veraldi il feroce realismo esalta l'ironia nella rappresentazione della città e di personaggi che abitano il mondo della camorra a vario titolo: marginali dolenti e disperati, boss di vecchio stampo, spregiudicati esponenti delle nuove logiche imprenditoriali (Carloni, *L'Italia in giallo* 102-105). Così Sasà Iovine, mascalzone al soldo di loschi personaggi ma anche investigatore dilettante, diventa il modello di Zampino, ma anche del punitore riformato Pericle il Nero e, soprattutto, di Pino Pentecoste, al centro del secondo *noir* pubblicato da Ferrandino, *Il Rispetto (ovvero Pino Pentecoste contro i guappi)*. Poliziesco ambientato a Napoli, è caratterizzato da un ritmo serrato e da tono e trovate da Commedia dell'Arte. Come *Pericle il Nero* prende di mira il luogo comune letterario del sistema di valori della camorra e, in particolare, il concetto di *rispetto*, a cui il protagonista viene meno.

Figlie della tradizione di Veraldi, le anime nere dei racconti di Ferrandino – ingenua e ciniche al tempo stesso - prima si fanno travolgere dagli eventi tipici di un tessuto sociale camorrista, poi risolvono a proprio favore le disavventure, e infine si riscattano. Anche la descrizione di una violenza brutta e scabrosa segue il modello veraldiano nel suo essere sempre narrata con leggerezza e attraversata da una vena comico-grottesca, senza indulgenze feticiste nell'orrore e senza moralismi. Emergono, piuttosto, la goffaggine e il dilettantismo che spesso l'hanno causata, mentre i temi dell'onore ferito (Ferrero 9) e della vergogna da vendicare sono colpiti da un'ironia senza possibilità di riscatto.

Nello stile povero di parole e ricco di immagini, Ferrandino si allontana dalle particolareggiate descrizioni ambientali di Veraldi, dalla sua fitta rete di personaggi approfonditi nel susseguirsi dei capitoli, dall'indulgere affabulatorio della lingua su una sintassi ricca e un lessico ricercato. Preferisce, invece, costruire una quasi sceneggiatura, composta di brevi e indelebili scene che, nel descrivere azioni e sentimenti, nel rievocare il passato come nell'anticipare il futuro, non abbandona la dimensione prevalentemente visuale tipica del fumetto. La rapidità dello

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

stile asciutto di Ferrandino è data da una sintassi sintetica, lineare e a basso grado di subordinazione che privilegia espressioni e metafore (spesso corporee) dal forte impatto visivo. La lingua, prevalentemente standard, è vivacizzata da colloquialismi, regionalismi e gergalismi, talvolta provenienti dal mondo della malavita ma sempre facilmente comprensibili, con pochissime concessioni al turpiloquio. Inoltre è arricchita da una vena comica, dal registro brillante e informale e dall'imitazione di tratti tipici dell'oralità colloquiale, che restano comunque sorvegliati. Emerge così la forte connotazione ambientale e sociale in cui si svolgono le vicende. Anche queste sono tutte caratteristiche che troviamo nel linguaggio fumettistico (Morgana 165-185).

Troviamo, ad esempio, termini gergali e regionali come: “scassata” per rotta (Ferrandino 39); “tenere” al posto di avere; “preciso” per intendere in ordine, a posto (61); “sacchiarlo” per spogiarlo (47); “scocciato” per stancato (63); “inguaiato” per nei guai (72). Ci sono poi frasi con sintassi semplificata, mimetica sia dell'oralità sia dell'italiano regionale campano: “Poi tutto diventava zitto” (42), “Io in testa non tenevo nessun pensiero. Era come se non esistevo.” (48) e anche “Quando ero solo toccavo le poltrone o aprivo il frigorifero come se erano miei” (91). Nei dialoghi, questi tratti diventano più accentuati: “Brigadie’, mannaggia alla miseria... mi avete fatto squagliare...,” esclama Pericle quando viene sorpreso dai carabinieri a dormire in auto (70). Inoltre, come tipico del gergo della malavita, tutti i camorristi sono conosciuti con uno pseudonimo: Don Luigino Pizza, Recchiamoscia, Signorinella, il Chiattono.

Il racconto della causa scatenante di tutte le peripezie di Pericle, cioè il tentativo necessario e fallimentare di eliminare la camorrista Signorinella, ricco com'è di anacoluti volti a riprodurre mimeticamente il pensiero del personaggio, dà un'idea significativa dello stile di Ferrandino in questo *noir*:

Non sta bene parlare male dei morti, ma Signorinella cominciò a comportarsi come una di tre quattro anni. ... Questa tarantella a parecchi non piaceva perché capivano il pericolo. ... Perciò quando l'avevo riconosciuta avevo dovuto fare così, perché se non moriva lei, lei faceva morire a me. E chi non si è mai trovato in una situazione così, è meglio che si asserra la bocca, che di ignoranti ce ne stanno già assai. (Ferrandino 27-28)

4. Il guappo camorrista

La vitalità del linguaggio, dei personaggi e delle ambientazioni di Ferrandino, fortemente radicati nel territorio napoletano e nella sua tradizione culturale, letteraria e teatrale, vanno ovviamente oltre Veraldi e si riallacciano alla grande tradizione narrativa che spazia da Basile a Serao, da Eduardo De Filippo a Domenico Rea, caratterizzata da “quell’inconfondibile cifra che fonde ‘patetico e grottesco, comico ed elegiaco, intelligenza sentenziosa e gestualità picaresca” (Crovi in Ferrero 6). C’è innanzitutto lo scenario da Commedia dell’Arte, con le sue drammaturgie a metà tra il pianificato e l’improvvisato e i personaggi che imparano *l’arte di arrangiarsi* vivendo sulla strada giorno per giorno, momento per momento, nelle zone opache tra legalità e illegalità (Furno 525).

C’è poi, più nello specifico, la rappresentazione - mitica o smitizzata - del *guappo* camorrista nella letteratura napoletana, come possiamo trovarla nel poeta e scrittore Ferdinando Russo o nel drammaturgo Raffaele Viviani. Russo, proclamato cantore dell’*onorata società* e sedicente frequentatore degli ambienti malavitosi (Nappi 42-43), sia nelle pagine di giornalismo scritte con Ernesto Serao nei primi del ‘900 sia nelle novelle, ha contribuito all’invenzione e alla circolazione della *guapperia* nell’immaginario culturale e letterario, ovvero dell’immagine del *vero camorrista* dall’animo criminale, ma in fondo nobile, che si oppone al camorrista moderno e individualista. L’illusione che la *nuova camorra* sia sempre peggiore della camorra del passato – ma questo discorso vale per tutte le associazioni criminali - è in effetti un *topos* letterario antichissimo e ricorrente, come lo stesso Saviano ricorda ai lettori di *Gomorra* (97). Nello stesso periodo Viviani con le sue opere teatrali ha invece giocato sul ridimensionamento parodistico e demistificatorio della *guapperia*. È in particolare il codice dell’onore a essere svelato come scelta di vita inautentica, che è meglio abbandonare in favore di un riscatto sociale, spesso tragicomico, e di una metamorfosi esistenziale che inevitabilmente sarà coronata da un lieto fine amoroso (Nappi 41-62). Un percorso non dissimile da quello intrapreso tanto da Sasà Iovine nel finale della *Mazzetta*, quanto da Pericle il Nero e da Pino Pentecoste nel *Rispetto*.

5. Una storia nera

Ferrandino non si limita a restare nel solco della tradizione letteraria partenopea. *Pericle il Nero* è, infatti e già dal titolo, innanzitutto un *noir* contemporaneo.

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

Tra le caratteristiche principali della poetica *neo-noir* che è improvvisamente esplosa nella letteratura italiana nella seconda metà degli anni '90 (Mondello, *Il noir italiano* 23; Mondello, *Il neo-noir* 185-186), il punto di vista privilegiato è accordato al *cattivo*. Al centro della storia ci sono le peripezie criminali, e spesso sadico-erotiche, di un antieroe, ambientate nella cerchia della delinquenza, quasi o del tutto senza il bilanciamento rassicurante di una controparte poliziesca o comunque investigativa, senza una soluzione che ristabilisca l'ordine delle cose e castighi amoralità e perversione (Spinazzola 219-220). Il *neo-noir*, dunque, ha rappresentato un passo avanti nella rappresentazione dell'eroe-bandito dei *gangster movies* e dei film *noir* hollywoodiani degli anni '30, ispirati agli *hard-boiled* americani, come *Little Caesar* (1931) o *Scarface* (1932), verso cui il pubblico era spinto a identificarsi nonostante la sua brutalità e spietatezza. Ha anche segnato un'evoluzione rispetto ai protagonisti del *noir* europeo, nome con cui venivano chiamate le storie dei *duri*, nati sulle pagine delle riviste *pulp* nordamericane e poi tradotte e diffuse in Europa e che è finito per riferirsi al filone della letteratura poliziesca più impegnato eticamente e politicamente, emerso soprattutto in Francia e in Italia negli anni '60 e '70. Nei romanzi antesignani del *néopolar* di Léo Malet, nei *noir* milanesi pubblicati tra il 1966 e il 1969 da Giorgio Scerbanenco, nei gialli *inquietanti* di Friedrich Dürrenmatt e di Leonardo Sciascia in cui l'intrigo è un'immersione nel buio dell'animo umano, in un mondo violento, popolato da personaggi marginali a volte in rivolta contro il sistema, e ha lo scopo di denunciare i mali sociali che albergano dietro i delitti (Petronio, *Il punto su*; Petronio, *Sulle tracce del giallo*). Il *neo-noir* degli anni '80 e '90 si addentra nelle anatomie mentali del mostro, del *serial killer*, dello psicopatico sanguinario (De Cataldo 10-11; Giovannini e Tentori 5-9; Pinketts 8; Teodorani in Mercadante 40). Attraverso una narrazione che privilegia la prima persona e la focalizzazione interna, il lettore è spinto a identificarsi con punti di vista estremi e marginali, a comprendere la follia o il dolore che spingono i protagonisti-mostri a forme estreme di violenza, inflitta sia sugli altri sia su sé stessi, e spesso causata da un radicale rifiuto della normalizzazione verso cui la società li spinge. Gli eroi delle più recenti serie TV di stampo *crime/noir* come *Romanzo Criminale*, *Gomorra* e *Suburra* sono ulteriori esempi di questo filone. Criminali belli e spietati, nonostante siano colpevoli di atti orribili, suscitano l'empatia del pubblico grazie a tratti che li umanizzano, come un passato tragico, le disavventure famigliari e

MARTELLI

amoroze, il loro essere sì mostruosi ma anche vittime della società (Renga, *Watching Sympathetic Perpetrators* 1-23).

Proprio nell'ottica di rendere protagonista il cattivo è stata centrale l'esperienza fumettistica di Ferrandino. L'antecedente diretto all'assunzione della prospettiva del male prediletta dal *neo-noir* italiano è, infatti, l'eroe-criminale del *fumetto nero*: primo fra tutti *Diabolik* delle sorelle Giussani⁶ (Gadducci e Tivosanis 241). Inoltre, il fumetto nero ha anticipato il *neo-noir* anche nel suo intento anticonformista e antimoralista, critico e violento verso le ipocrisie di miti, tabù e valori della società piccolo-borghese (Manai 121-123). Accanto alla rappresentazione del punto di vista del cattivo, uno dei fini principali di questo genere è infatti quello di smascherare e mettere in discussione l'essenza stessa delle strutture del potere (Macleod 520-522), la corruzione delle istituzioni, la coscienza sporca della società, la deriva del sistema economico neoliberista, la prevalente e generale miseria dell'animo umano. Nelle storie *neri* delitti e indagini (quando ci sono) ruotano intorno a personaggi che vengono catturati dagli eventi, dal caso o da qualche macchinazione, e spinti a scoprire la verità, a cacciare assassini, a svelare inganni e corruzioni.

Il proposito del romanzo di Ferrandino, però, non è tanto quello di aggiungere una nuova storia al crescente calderone del *neo-noir* italiano e europeo,⁷ ormai diventato forma di culto dell'intrattenimento globale (Benvenuti 4-5; Macleod 527), bensì di minare ironicamente il genere stesso, mettendo in scena in tono grottesco e scanzonato la *sineddoche* del *duro* e del *gangster par excellence*, quell'organo anatomico maschile evocato dai pugni, dal coltello e dalla pistola, quel simbolo del potere prevaricatorio e violento con cui farsi strada nella (mala)vita.

6. Pericle Scalzone detto il Nero

Il protagonista di *Pericle il Nero* non è un *duro* e nemmeno un *gangster*. È un miserabile soldatino della camorra che lavora per il boss di piccolo calibro don Luigino nei Quartieri Spagnoli. È un orfano, con poca scuola alle spalle e una mente che non brilla per acume. Il suo compito consiste nel mortificare i nemici e i concorrenti del suo padrone: commercianti riluttanti, proprietari di pizzerie, prostitute. Così si presenta:

Io mi chiamo Pericle Scalzone. Ho trentotto anni. Sono un poco grasso e ho i capelli un po' bianchi perché mia madre dice che pure mio padre li aveva.

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

Di mestiere faccio il culo alla gente, stordisco la persona con un sacchetto di sabbia, la lego coi polsi vicino ai piedi a cavalcioni di una sedia o di un tavolo, e poi uso pasta antibiotica per fare scivolare il pesce. ... Non ho un gran pesce e non faccio mai molto male, io devo solo svergonare. (Ferrandino 10)

La distinta flemma di Pericle è espressa con brevi battute, con osservazioni ingenuie in un linguaggio figurato, vivace e semplice. Quando Pericle prova una sensazione ignota o strana, la riconduce a elementi di vita materiale o a ricordi dell'infanzia: rumori come di "quando rompi certi pezzi di legno" (37) o "si forza il tappo della benzina" (38); annebbiamenti come da febbre o anestesie provate da bambino (49, 94). Le similitudini contengono, però, anche uno slancio filosofico e poetico che comunica al lettore che la singolarità del personaggio non sta solo nel suo mestiere fuori dal comune.

Durante una delle sue punizioni esemplari ai danni di un prete che si è permesso di attaccare dal pulpito Don Luigino, incappa in una testimone scomoda. Si tratta di Signorinella, capo delle Supplicanti di San Gennaro nonché sorella di un boss, famosa per la sua diplomazia come paciere tra cosche, che è giunta a Napoli in segreto dopo esserne stata bandita a causa di un'infatuazione pedo-omosessuale. Pericle fallisce maldestramente nell'ucciderla e questo incidente, imperdonabile nella lotta criminale per la sopravvivenza, dà avvio a una rivoluzione esistenziale. Inizialmente deve nascondersi, la famiglia dello zio che lo ospita viene decimata e lui si dà alla latitanza per sfuggire alla vendetta delle famiglie camorriste, compresa quella di Don Luigino. Seguono peregrinazioni "un poco a casaccio" (Ferrandino 64) di stampo picaresco: nascondigli, fughe precipitose, viaggi dalla costa napoletana a quella nord-adriatica, azioni riprovevoli, incontri sfortunati e inattesi colpi di fortuna che controbilanciano la grottesca ingenuità del nostro eroe.

La rapidità e l'economia espressiva con cui si concatenano e cumulano le azioni fino alla resa dei conti, oltre a essere, come abbiamo visto, influenzate dall'esperienza dell'autore come sceneggiatore di fumetti, rispettano l'ossatura scarna tipica dell'avventura fiabesca (Calvino 38). Il ritmo del racconto, tuttavia, è rallentato dalle lunghe riflessioni del personaggio. Man mano, infatti, Pericle decide di ribellarsi al suo destino da nullità, passivo esattore della camorra, brutale esecutore di disonori che Don Luigino gli assegna. Non come ci si aspetterebbe, però, in un *noir* ambientato tra le fila della malavita. Il tragicomico riscatto

lo si intuiva forse già dal nome, Pericle, “il circondato di gloria” che fu primo cittadino di Atene nel 400 a.C., storpiato in Pasquale da Don Luigino.

7. Pratiche somatiche di ribellione

La storia di *Pericle il Nero* è l'affrancamento di un criminale dai modelli sociali e culturali imposti. È scandita da umiliazioni, tradimenti, rivelazioni e colpi di scena; soprattutto è *incorporata*, cioè passa attraverso il suo corpo:⁸

Quando cambiavo marcia il braccio mi tremava. Mi sentivo un fuoco nella testa. Se il cervello cominciava a ragionare, premevo ancora di più. Ma non ero io. Io in testa non tenevo nessun pensiero. Era come se non esistevo. (Ferrandino 48)

Pericle attraversa una serie di psicopatologie con cui il suo corpo protesta somaticamente e simbolicamente contro il modello di persona criminale a cui si era conformato, si ribella a esso e infine lo espelle: una pesantezza di testa subito dopo il tentato omicidio lo offusca; la febbre sale quando si rifugia in una bottega dopo la strage dei parenti e diventa fuoco nella testa lungo l'autostrada che lo allontana da Napoli; il montare della paura e della rabbia sono prima un dolore tondo allo stomaco, poi coltellate di gastrite. Dopo giorni di fuga senza lavarsi, si ferma sul lungomare di Pescara a farsi una mangiata di pesce per “sentirsi preciso” (Ferrandino 61); nella notte umida, lo attanaglia una malinconia così forte da farlo piangere e il pianto si solidifica in pugni di odio e autocommiserazione contro la sabbia. Poi sopraggiungono l'insonnia e gli incubi.

L'incontro in un bar con una donna che gli piace subito, una polacca sui quarantacinque anni, segna il punto di svolta della storia. È la parodia dell'amore a prima vista. Pericle si fa un bagno salato nell'acqua gelata del mare, schifoso ma catartico, e inizia a ragionare. Fin da subito la relazione con Nastasia è fatta di generosità modeste e insicurezza reciproca. Lei gli offre un posto per dormire nel suo semplice appartamento, lui sperimenta sensazioni inusitate: un'iniziale disfunzione erettile, poi l'intimità dei gesti quotidiani. Questa parentesi fuori dal mondo (Pericle si sta nascondendo dai sicari di Don Luigino) dura otto giorni, finché la donna non si scoccia perché, secondo lui, nonostante tutte le qualità positive non lo vede intelligente. La spontanea reazione di Pericle – protagonista il solito *pesce* abituato alle sodomizzazioni punitive

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

– viene liquidata con uno sguardo di lei, ma segna la fine della permanenza lì e l'avvio della fase conclusiva della sua rieducazione.

Tornato a Napoli vuole uccidere tutti, colmo com'è di un odio che gli toglie il fiato e lo riempie di una volontà di potenza da capo camorrista. Gli eventi precipitano e il nostro eroe scampa al suo fato ancora una volta, giocandosi le ultime carte: denuncia Signorinella alle forze dell'ordine e prende in ostaggio figlia e nipotine di Don Luigi per estorcergli venticinque milioni e liberarsi di lui. “Non mi sembri neanche tu,” gli dice il boss incredulo (Ferrandino 126), mentre la bella altezzosa figlia del boss, per la prima volta nella vita, lo guarda con soggezione. La presa di coscienza di Pericle raggiunge l'apice in questa scena finale, quando ha la meglio sul suo padrone e è pronto a mortificarlo davanti a una telecamera appositamente preparata, con il solito sistema:

Luigino era già a culo nudo. Avevo svegliato pure lui e non solo Anna, perché lui doveva sentire mentre lo inculavo. Così era più difficile, ma era come una guerra con me stesso. ... Ho messo la crema antibiotica sul buco del culo di Luigino. Lui lo teneva stretto e ho dovuto dargli due o tre pacche sulle natiche. Quando però stavo per infilarglielo mi sono fermato. Sono rimasto col pesce dritto in mano, a guardare il culo rapposo di Luigino, sentendo come una meraviglia. Ho pensato: ma che sto facendo? (Ferrandino 138)

Con questa epifania Pericle rinuncia alla vendetta violenta che tutti quelli come Luigino avrebbero compiuto: a ciò che si fa in questi casi, chiaro chiaro (138). È una duplice rivolta. Non solo ha imparato a ragionare per conto suo, ma soprattutto ha completato la sua contro educazione: con un gesto che ribalta il motivo onnipresente nell'immaginario *gangster* e *noir* del maschio che si cala i pantaloni per dimostrare di essere un uomo vero, Pericle si sente un cretino, se li tira su e rinuncia perfino a dare un calcio nel culo al suo vecchio boss.

Finalmente ha capito che “la regola degli occhi” (non conta chi sei, ma chi comanda) che tutta Napoli rispetta è una legge da pover'uomini. Viene meno, così, uno dei gesti più significativi dell'affiliazione all'*onorata società* (Nappi 64), che in precedenza Pericle non lesinava. Niente altro che una cretinata (Ferrandino 130) è l'etica degli uomini d'onore, che abitano nelle terre di camorra dove “lo sguardo è parte del territorio (...) è persino qualcosa in più di un insulto” (Saviano 276), terre

MARTELLI

dove bisogna dimostrarsi capaci di uccidere altri esseri umani e di praticare forme estreme di violenza sui propri stessi compagni per avere e mantenere lo status di uomini *veri* (Palumbo 91).

L'aria fredda sui denti, mentre Pericle attende l'alba sui tetti della città e uno spaesamento fatto di suoni strani e parole irriconoscibili, come se il mondo ora parlasse una lingua nuova, precisa e complicata, decretano l'avvenuta trasformazione. Adesso può andare via per sempre e fantasticare di dare a Nastasia i venticinque milioni di lire che le permetteranno di aprire una boutique in Polonia (Ferrandino 143).

8. Il film

La struttura e lo stile del testo, costituito da scene brevi che si susseguono rapidamente, da dialoghi bruschi e dai pensieri di Pericle inanellati come in un diario, ha un taglio non solo fumettistico, ma anche cinematografico, qualità che lo hanno reso da subito pronto per una resa filmica. Infatti, il romanzo è stato per anni in procinto di diventare film, fino alla trasposizione compiuta da Stefano Mordini nel 2016. Nella produzione italofrancese le vicende sono state spostate in Francia e in Belgio, ma per il resto l'adattamento ha conservato lo spirito dissacrante e l'ironia amara del testo, anche se sullo schermo la miscela di realismo *pulp* e tono grottesco risulta meno esplosiva. La voce narrante di Pericle si esprime in un italiano colloquiale mischiato al napoletano, pieno di imprecisioni grammaticali e ricco di metafore che alludono alla visione delle cose concreta e un po' infantile del protagonista. L'originalità della figura di Pericle, abbinata al corpo e alla recitazione dell'attore Riccardo Scamarcio, ha di certo contribuito al successo della storia e al suo apprezzamento presso pubblico e critica.⁹

9. Crepuscolo della virilità

Sia nel romanzo sia nel film il grottesco e l'ironia prendono il sopravvento sul modo realistico, sfruttano e sovvertono i cliché non solo del genere *noir* e *gangster*, ma anche di *gender*, e in particolare quelli della virilità violenta e criminale, popolarizzata da film e narrazioni diffuse a livello globale nella cultura di massa e ispirate, in gran parte, all'*hard-boiled* americano.

Già i giustizieri fuorilegge delle storie *noir* del dopoguerra, eredi dei *thriller* americani degli anni '30, rappresentavano la crisi di una mascolinità antecedente e il desiderio di recuperarla (Corber 23-29). Questi eroi individualisti e disillusi (Mandel 132-133), cinici e amareggiati, ipermaschili, trasandati e privi di affetti, invulnerabili (Krutnic 56-93), gente

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

da *one man job*, esprimevano tutta la frustrazione e l'ansia verso l'addomesticamento della mascolinità nel dilagare della società consumista e neoliberista (Corber 54).

In tempi più recenti, sempre restando all'interno di questi generi, sono state rappresentate nuove forme identitarie della mascolinità che abbandonano il modello di una virilità narcisista, brusca, concupiscente di un femminile erotizzato all'estremo, vissuta come lasciappassare indispensabile per appartenere alla cerchia dei maschi e stabilire con essi un legame omosociale. Un esempio per tutti: Tony Soprano della fortunatissima serie nordamericana *The Sopranos* (1999-2007) che, mescolando brutalità e sensibilità (Rondini 26-32), è diventato il riferimento per tanti cattivi seriali successivi, inclusi gli italiani Dandy e il Freddo (*Romanzo criminale – La serie*), Ciro di Marzio e Genny Savastano (*Gomorra - La serie*), Spadino e Aureliano (*Suburra*), Santo Russo (*Lo Spietato*), Totò Riina (*Il capo dei capi*). Tuttavia è ancora nel cinema hollywoodiano che troviamo l'antecedente principale di questi televisivi malavitosi affascinanti, attraenti e moralmente complessi: Al Pacino in *Scarface* e *The Godfather*, Robert De Niro in *Taxi Driver* e *Mean Street*, Leonardo di Caprio e Matt Damon in *The Departed*, Johnny Depp in *Donnie Brasco*, ecc.

Si tratterebbe, in altre parole, di una mascolinità *ibrida* che si appropria di caratteristiche ed esperienze culturalmente e storicamente attribuiti alla donna (Rondini 26-38), e esprime al contempo la nostalgia, l'ansia per la perdita dell'egemonia, il desiderio di recuperare modelli precedenti di mascolinità (O'Rawe 1-7; Renga, *Watching Sympathetic Perpetrators* 5-17). La crisi del maschile diventa, così, uno dei temi centrali nelle narrazioni del crimine, accanto a quello onnipresente della violenza, vero e proprio codice di genere (Zagarrio 408) che, a sua volta, appare sempre più sanguinaria, spettacolarizzata, pornografica, e infine banalizzata dall'incessante ripetizione di immagini trite e assuefacenti (Sontag 14; Williams 4). I racconti delle *escalation* criminali, soprattutto televisive, diventano allora melodrammi di una mascolinità in pericolo (Albrecht 7; Bauman 210-213, Martin) di una dolorosa e avvincente *auto-poiesi*, che marginalizza e appiattisce i personaggi femminili, non privando affatto i protagonisti maschili del loro potere, e anzi aumentandone *pathos* e carisma (Renga, *Watching Sympathetic Perpetrators* 267).

La rappresentazione della crisi della mascolinità è la nuova regola del *crime* ma questa crisi non è un fatto recente. Anzi, la mascolinità, come categoria storico-antropologica che cambia in relazione all'ordine sociale,

MARTELLI

alle sub-culture, alle ideologie e agli ideali, soffre di instabilità cronica poiché la tradizione crea continuamente nuovi modelli identitari e produce metamorfosi (Corbin et al. XIII-XIV). Oggi la virilità sta vivendo una transizione iniziata nel mondo occidentale con il dopoguerra, e soprattutto con gli anni '60, che è andata di pari passo con il sorgere di nuove identità di genere, l'emancipazione femminista e il progresso della parità di genere. Tuttavia, accanto al sentimento di decadenza assistiamo alla proliferazione di rappresentazioni aggressive che esaltano una mascolinità basata sulla forza, l'autorità, il comando, che finisce per apparire fragile, vulnerabile e contestabile. Questo paradosso è l'esito della contraddizione persistente tra un modello di virilità arcaica, ma ancora dominante, e l'insieme delle trasformazioni sociali, politiche e culturali in atto, che chiedono la ridefinizione delle identità sessuali e di genere e l'eguaglianza (Courtine, *Origin and transformations* 399-402; Courtine, *Brawn in civilization* 585).¹⁰

La sensazione di vivere il *tramonto del pene* coesiste dunque con il suo opposto: la quotidiana, ossessiva, universale e senza precedenti celebrazione di una virilità iperbolica e di un'anatomia muscolarmente iper-prestante, in senso letterale o metaforico, diffusa nella cultura visuale globale, anche grazie all'industria cinematografica internazionale. Fioriscono così in modo spettacolare le storie di iniziazione maschile dove l'educazione fisica del corpo è sostituita da quella sentimentale. A partire dalla mancanza o dal fallimento della figura paterna, il protagonista inizia la sua ricerca di un modello di virilità, spesso guidato da un uomo più maturo o dalla comunità degli uomini, sulle orme di un antichissimo archetipo letterario patrilineare. Questa enfasi narrativa e rappresentativa altro non dischiude se non il sentimento della perdita di una mascolinità passata, il fantasma dell'impotenza e della fine del potere (Courtine, *Brawn in civilization* 587-595).

10. Necro-politiche camorriste

Sono immagini che ci riportano al cuore di *Pericle il Nero*, una storia di riscatto dai cliché di genere e di *gender* che, con chiaro intento parodico, rende protagonista un *pesce* che di mestiere fa il culo alla gente, prendendo alla lettera e rovesciando sia l'exasperazione narrativa e cinematografica fallica dei generi *gangster/noir*, sia i principi stessi e le pratiche del potere criminale, imperniati sulla sopraffazione dei più deboli, il sessismo, l'etica dell'arricchimento illecito e facile, l'egoismo e la scaltrezza.

Le pratiche necro-poietiche¹¹ della *governance* camorrista sono infatti basate sulla violenza, sull'annichilimento del corpo dei nemici, sulla

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

sottomissione e l'umiliazione di chi non si conforma, sul terrore come cifra quotidiana di esistenza in un mondo marginale, una zona di guerra (Renga, *Unfinished business* 135), dove lo stato è assente e vige la regola informale e iper-liberista del *laissez faire, laissez passer* (Saviano 76), o il motto mobutista *débrouillez vous*, dove tutto diventa lecito, compreso l'arruolamento dei più piccoli (Jourdan 99-107; Saviano 125). La violenza spettacolare e particolarmente sanguinaria che contraddistingue i quartieri culturalmente e socialmente degradati di Scampia e Secondigliano, le campagne sommerse dai rifiuti tossici, le periferie desolate - territori tutti segnati da un'economia informale e brutale - è uno strumento di scalata del potere e di affermazione nel mercato lecito e illecito, (Massari e Martone 5). L'educazione alla violenza, che non risparmia le dinamiche famigliari e amorose, diventa allora lo strumento per farsi accettare e affermarsi. Si prospetta come risorsa per l'affermazione sociale, mentre l'etica del denaro facile, del guadagno individuale, della prevaricazione, della scaltrezza e del maschilismo sono le norme a cui ci si conforma (Jourdan 81-110).

Tale violenza è anche una forma strategica di controllo sociale. Sul corpo delle vittime, innocenti o criminali che siano, viene iscritto in modo eclatante il codice di un potere di morte che appare incontrastato, tentacolare, invincibile. Le organizzazioni criminali fanno largo uso di un saper fare scientificamente necrofilo e simbolicamente potente. I corpi, torturati e massacrati, vengono manipolati e trasformati così che nella loro carne – o nei resti carbonizzati, sciolti nell'acido, smembrati con le bombe a mano – mostrino chiaramente le relazioni di potere che li hanno schiacciati (Palumbo 44-87; Saviano 145, 200). Gli omicidi, spesso, diventano vere e proprie *performance* con significazioni implicite e precise funzioni semantiche in cui il *surplus* di violenza inferto supera la mera volontà di punire e annientare le vittime (Palumbo 83; Saviano 257).

Nel romanzo-inchiesta di Saviano la denuncia del *Sistema* (la camorra) è ancorata al corpo delle vittime e dei criminali. Non solo il testo è ricco di metafore che trovano nella corporeità il termine di paragone, ma i corpi stessi sono costantemente nominati, fatti diventare di volta in volta merci, rifiuti, oggetti:

A Napoli la ferocia è la prassi più complicata e conveniente per cercare di diventare imprenditore vincente, l'aria da città in guerra che si assorbe da ogni poro ha l'odore rancido del sudore, come se

MARTELLI

le strade fossero delle palestre a cielo aperto dove esercitare la possibilità di saccheggiare, rubare, rapinare, provare la ginnastica del potere, lo spinning della crescita economica. (Saviano 52)

Il mercato criminale, che desidera unicamente potere, fa ammalare la società napoletana, italiana e mondiale di un cancro o di una cancrena da cui non si può guarire ma che si può contribuire a curare sporcandosi in prima persona, corpo tra i corpi, testimoniando una verità parziale. Tra accumuli di dati e considerazioni economiche e amministrative, la violenza in *Gomorra* irrompe con immagini nitide, di fortissimo impatto estetico e emotivo, spesso focalizzate sul martirio di una vittima femminile. Tale estetizzazione della violenza è poi diventata una delle chiavi del successo dell'omonimo film di Garrone (2008) e, poi, della fortunatissima serie TV, la quale ha però quasi del tutto abdicato all'*impegno*, preferendo confezionare un prodotto degno di meritarsi il titolo di miglior *mafia show* interazionale dopo i *Sopranos* (Renga, *Unfinished business* 257). Unica concessione: il finale conclusivo dell'ultima stagione, in cui tutti i cattivi, ma proprio tutti (tranne una donna, ma solo nel suo ruolo di madre), muoiono nell'ennesima faida.

11. Svergognare il potere

Al contrario nel *noir* di Ferrandino il corpo diventa il fulcro di una presa in giro giocosa, leggera e scabrosa, ma non per questo meno dura. Il corpo di Pericle, nella sua interezza e nelle sue parti, in particolare nel suo semiautonomo fallo, prima docile poi sempre più ribelle, sfida e sovverte il sistema di potere dal suo stesso centro.

La sodomia inflitta da Pericle su commissione di Don Luigino serve a svergognare e piegare chi si ribella e chi si lamenta alle sue prepotenze. Quel "pesce non piccolo ma neanche grande" (Ferrandino 11), quell'organo sessuale maschile che è tipica metafora del potere maschile negli apparati criminali, all'inizio pare essere l'unica qualità di Pericle, che in esso si identifica. In effetti, finisce per essere trattato come una sorta di personaggio indipendente nel romanzo, che mostra una natura e un comportamento peculiari, semiautonomo. Diventa una cosa, uno strumento separato e disconnesso dal suo corpo, che però via via conduce il suo portatore a una presa di coscienza sovversiva. Infatti, a partire da un gesto di violenza goffo, che fallisce nel suo intento omicida, Pericle e il suo pesce attraversano peripezie picaresche e compiono una fuga che è, al tempo stesso, un percorso di liberazione e autodeterminazione che li porta

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

a uscire da un sistema strutturalmente violento, negandolo, svelandolo e snaturalizzandolo in un atto finale di gentilezza.

Un corpo docile, addomesticato alla brutalità, funziona come punto di resistenza e eversione interno al sistema stesso, insorge e si ricostruisce. Pericle, soldato di camorra che non conta nulla, a partire da una posizione precaria e debole, da nullità, da “mezza merda di sempre” (Ferrandino 116), un po' per fato e un po' per carattere rifiuta di conformarsi, mette in discussione il modello camorrista in cui è nato e cresciuto, ridisegna la sua identità marginale esprimendo una libertà residua e completando la sua contro-educazione.

Inoltre, la parodia del testo di Ferrandino colpisce il *noir* stesso, rendendo esplicita e letterale la fantasia di mascolinità che vi ricorre. Se tradizionalmente la virilità è simboleggiata da pugni, coltelli e pistole usate dall'eroe contro i suoi nemici (sia esso un fuorilegge o un investigatore), qui è iperbolizzata e sovvertita. In *Pericle il Nero* si articola una contro-narrativa che invita il lettore a assumere un atteggiamento critico non solo verso la società in cui il *noir* è ambientato, ma anche verso il suo stesso genere narrativo. Le scene di sesso, lotta e altri scontri potrebbero essere l'ennesimo esempio della violenza che permea il genere; invece, sono minate dal tono leggero e da trovate da *sketch* comico, che si mescolano al realismo *pulp*. Il lettore, allora, più che farsi intrattenere dalla soddisfazione di attese scontate, si stupisce e ride.

Così, il romanzo svela con ironia gli intenti del *noir* (napoletano, italiano, mediterraneo, globale) che per fare cassetta sfrutta il fascino della morte, della violenza, del corpo più o meno smembrato, delle fantasie di potere del pene. In questo senso, *Pericle il Nero* rappresenta l'innocenza perduta dei romanzi *noir*, senza rinunciare all'impegno fondativo del genere di criticare una società corrotta, violenta e vergognosa, di rivoltarsi e resistere. Tale critica è tanto più forte proprio in quanto incorporata nella ribellione fallico-somatica di Pericle, poiché il corpo è il punto di vista privilegiato per svelare e rimodellare i modi in cui le soggettività sono prodotte e le forme culturali elaborate.

Pericle il Nero è una storia di liberazione, presa di coscienza e assunzione di responsabilità che invita alla critica attraverso l'ironia. In questo senso il protagonista è diverso dagli altri *ingegneri* creati da Ferrandino, sulle orme di Nappi e Veraldi tra gli altri, che si arrabattano ai margini della malavita napoletana e, una disavventura dopo l'altra, cercano un riscatto morale che li affranchi dal sistema camorrista dell'onore e del rispetto. Pericle mette in discussione radicalmente la sua appartenenza a

MARTELLI

quella società con il linguaggio più efficace che ha a disposizione, quello del suo corpo. Un corpo non più complice di violenza, non a disposizione del *voyeurismo* di lettori e lettrici che si aspetterebbero una tradizionale vendetta, un corpo trasformato in uno strumento rivoluzionario di emancipazione.

Barbara Martelli

UNIVERSITY OF AUCKLAND

NOTE

¹ Quando nel 2014 è apparsa la serie televisiva *Gomorra - La serie*, prodotta da Cattleya, Fandango e Sky in seguito al successo dell'omonimo romanzo-inchiesta di Roberto Saviano (2006) e il film diretto da Matteo Garrone (2008), il sobborgo napoletano di Secondigliano è diventato famoso non solo in tutta Italia ma anche nel mondo. Con la grande popolarità raggiunta dalla seconda stagione (Barra e Scaglioni; Renga, *Watching Sympathetic Perpetrators* 1), gli spettatori hanno seguito con crescente partecipazione le imprese dei giovani e spietati protagonisti e le loro sanguinose guerre per il potere all'interno del feroce sistema-mercato della camorra, la cui influenza sulla società italiana appare incontrastata, così come il suo potere a livello internazionale (Massari and Martone 1-3; Renga, *Unfinished Business* 5). Con la terza stagione *Gomorra* è diventata la serie più guardata nella storia della Pay TV italiana e ne sono stati acquistati i diritti in più di 190 Paesi (Benvenuti 10; Renga, *Watching Sympathetic Perpetrators* 257).

² *Suburra* è stata la prima serie TV originale distribuita da Netflix, poi trasmessa in chiaro da Rai 2. La storia è ispirata all'omonimo romanzo di De Cataldo e Carlo Bonini (2013), pubblicato sull'onda del successo di *Romanzo criminale* (2002), e costituisce l'antefatto del film omonimo diretto da Stefano Sollima nel 2015. Al centro della trama, che non risparmia dure scene di violenza e sesso espliciti, c'è la criminalità organizzata della Roma ai giorni nostri, vissuta attraverso l'esperienza di tre giovani uomini, Aureliano, Lele e Spadino. Anche in questa serie a essere ritratta è la precaria alleanza una nuova generazione di criminali che, credendosi profeti di una nuova era del crimine, sfidano i poteri malavitosi già insediati, a partire dai propri padri e fratelli. Per loro le vecchie regole – come il codice d'onore e il rispetto per le radici famigliari e i membri più anziani – non contano più nulla.

³ Curata dallo scrittore, sceneggiatore e fumettista Luigi Bernardi, questa casa editrice bolognese è stata fondamentale nel lanciare sul mercato italiano opere *neo-noir* originali come, ad esempio, *Falange armata* dell'oggi famoso Carlo Lucarelli e lo stesso *Pericle il Nero*, entrambi pubblicati nella collana *Criminalia Tantum*. Attorno a Bernardi si era in effetti formato un gruppo di autori e autrici che spaziavano liberamente tra narrativa scritta e disegnata, alcuni legati al noto *Gruppo 13* (Gadducci e Tavosanis 242).

⁴ Il romanzo-inchiesta di Saviano, pubblicato nel 2006 e diventato velocemente un best-seller tradotto in più di cinquanta lingue, vendendo oltre dieci milioni di copie in tutto il mondo (Renga, *Unfinished Business* 134), ha rivelato il degrado ambientale e antropologico causato dal potere criminale camorrista in Campania, in particolare nei quartieri periferici di Secondigliano e Scampia, e i suoi intrecci con l'economia e la politica internazionali. È un

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

testo *ibrido*, profondamente influenzato da modelli di giornalismo letterario come *In Cold Blood* (1966) di Truman Capote o *My Dark Places* (1996) di James Ellroy, così come dalla commistione di modalità e tecniche provenienti da diversi generi narrativi, quali romanzo, scrittura autobiografica, reportage e cronaca giornalistica, testimonianze processuali, atti della polizia, statistiche economiche ecc. (Rivoletti 99). Inoltre è stato definito da Wu Ming (23-24) come un esemplare della cosiddetta *New Italian Epic*: tra gli altri tratti anche per *l'etica del narrare*, la presa di posizione e assunzione di responsabilità che l'autore ha chiaramente espresso usando una accurata documentazione e facendo nomi di luoghi, episodi, vicende e personaggi reali (Rivoletti 101, 111).

⁵ *Nero* è stata pubblicata per 12 numeri dalla fine del 1992 agli inizi del 1994 e si basava, secondo Bernardi, sull'idea travolgente di recuperare atmosfera e personaggi dei fumetti neri degli anni '60, rivisti con una sensibilità più contemporanea verso le situazioni di disagio (Bernardi in Gadducci e Tavosanis 243-244).

⁶ *Diabolik*, creato da Angela e Luciana Giussani e apparso per la prima volta nel 1962, è il primo eroe-criminale nel mondo del fumetto italiano e, nel corso nei successivi trent'anni, è diventato un modello amatissimo della letteratura e della cultura di massa. A sua volta ispirato non solo al francese *Fantomas* di Pierre Souvestre e Marcel Allain, ma anche ai famosissimi protagonisti del *roman noir*, come Rocambole e Arsène Lupin, ha immediatamente conquistato il pubblico di lettori italiani unendo l'atmosfera del *noir* europeo alle avventure tipiche del fumetto americano e al giallo, senza escludere la vena rosa italiana del fotoromanzo. Nel 1964 i fumetti *Kriminal* e *Satanik* di Max Bunker e Magnus hanno introdotto una tendenza più estrema, caratterizzata da uno stile di disegno espressionistico con primi piani forti e audaci, una narrazione veloce e tesa al delirio grafico, dialoghi asciutti, volgari, truculenti e da una carica erotica e sadica nuova che non censura perversioni del corpo e del desiderio nello spirito di un parossismo dissacrante (Benvenuti 9; Manai 121-123). Successivamente, alla fine degli anni '80, *Dylan Dog* rappresenta un esempio dello stesso modello (Gadducci e Tavosanis 241).

⁷ Tra gli esponenti del *neo-noir* internazionale, genere che si è affermato dai primi anni '80, possiamo nominare, tra gli altri: Manuel Vázquez Montalbán in Spagna, Jean-Patrick Manchette e Jean-Claude Izzo in Francia, Paco Ignacio Taibo in Messico, James Ellroy e Dennis Lehane negli Stati Uniti, Petros Markaris in Grecia, Driss Chraïbi in Marocco, Henning Mankell in Svezia e Leonardo Padura a Cuba.

⁸ Adotto qui il termine "incorporazione" (*embodiment*) come definito dall'antropologia culturale, cioè la "condizione esistenziale in cui il corpo è la fonte soggettiva e il terreno intersoggettivo dell'esperienza" (Csordas 20). Questa prospettiva supera la storica dicotomia tra mente e corpo, rendendo il corpo protagonista e soggetto attivo delle pratiche sociali e culturali. Si tratta, per usare l'espressione coniata da Margaret Lock e Nancy Scheper-Hughes (30-31), di un *mindful body* (corpo pensante o consapevole). Interpreto dunque le psicopatologie di Pericle come forme *incorporate* di protesta e sovversione tramite le quali egli si ribella alle norme di comportamento sociale e morale prescritte dall'ordine sociale dominante (in questo caso, camorriste).

⁹ La scelta di girare *Lo spietato*, film italo-francese di genere *gangster comedy* diretto da Renato De Maria uscito nel 2019 e distribuito anche sulla piattaforma Netflix, e di assegnare la parte del protagonista a Scamacchio è anche conseguenza del successo di *Pericle Il Nero*. Sappiamo cosa aspettarci dal corpo dell'attore protagonista di entrambe le pellicole.

Certamente appartiene alla tradizione alla *Scarface* dei film di *gangster*, ma allo stesso tempo è minato dallo sguardo malinconico e tormentato che contraddistingue Scamarcio. Sul ruolo degli attori come siti di intertestualità vedi Mittel (122); sull'analisi dell'uso diegetico dello sguardo di Scamarcio, che dona intensità e complessità ai film in cui recita, e sull'uso extradiegetico dei suoi occhi per coinvolgere i suoi e le sue fan, vedi O'Rawe (26-27).

¹⁰ Sul tema della crisi della virilità nella narrativa italiana contemporanea si vedano anche Castagnino, Rondini.

¹¹ I “poteri di morte” (Mbembé), anche detti “tanatopoteri” o “progetti necro-politici” (Xavier-Inda 16-18) sono forme contemporanee di governo e di soggiogazione della vita che consentono di esercitare brutali forme di violenza in nome di una dichiarata volontà di salvaguardare gli interessi vitali della collettività. Le persone che vivono confinate in questi mondi di morte, come ad esempio campi profughi, prigionie, *banlieues*, baraccopoli e *favelas* sono esposte a quotidiani pericoli e rischi mortali, al punto da acquisire lo *status* di morti viventi. Tali poteri forti di morte si trovano ai margini, al di fuori e all'interno dei centri del potere occidentale, come nel caso della Campania descritta in *Gomorra* (Palumbo 41-43).

OPERE CITATE

Albrecht, Michael Mario. *Masculinity in Contemporary Quality Television*, Farnham: Ashgate Publishing, 2015.

Barra, Luca, e Massimo Scaglioni. “Saints, Cops and Camorristi. Editorial Policies and Production Models of Italian TV Fiction.” *Series - International Journal of TV Serial Narratives*, vol. 1, no. 1, Jan. 2015, p. 65, doi:10.6092/issn.2421-454X/5115.

Bauman, Rebecca. “Masculinity, Melodrama and Quality TV: Reviewing La Piovra.” *The Journal of Italian Cinema and Media Studies*, vol. 6, no. 2, Intellect, 2018, pp. 209–22, https://doi.org/10.1386/jicms.6.2.209_1

Benvenuti, Giuliana. “Le forme transmediali del noir all'italiana tra impegno, denuncia e mercato.” *Italian Culture*, vol. 39, n. 1, pp. 4-18, DOI: [10.1080/01614622.2021.1897278](https://doi.org/10.1080/01614622.2021.1897278)

Bonini, Carlo, e Giancarlo De Cataldo. *Suburra: Romanzo*. Einaudi, 2013.

Calvino, Italo, e Mario Lavagetto. *Sulla Fiaba*. Einaudi, 1988.

Capote, Truman. *In cold blood*, Random House, 1966.

Carloni, Massimo. “L'internazionalizzazione del giallo italiano: I romanzi di Attilio Veraldi.” *Delitti di carta: Quaderni gialli di racconti, studi, storie e cronistorie*, vol. 5, 1999, pp. 50-56.

—. *L'Italia in giallo: Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*. Diabasis, 1994.

Castagnino, Angelo. “‘Come Uno Che Non è Nemmeno Un Maschio.’ Inadequate Masculinities in Michela Murgia’s *Accabadora*.” *NEMLA*

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

- Italian studies*, vol. 42, Northeast Modern Language Association, 2020, pp. 1–25.
- Chraïbi, Driss. *L'inspecteur Ali*. Denoel, 1991.
- Corber, Robert J. *Homosexuality in Cold War America: Resistance and the Crisis of Masculinity*. Duke University Press, 1997.
- Corbin, Alain, et. al. *A History of Virility*. Columbia University Press, 2017.
- Courtine, Jean-Jacques. “Brawn in civilization: Virile myth and muscular power.” *A History of Virility*, a cura di Corbin, Alain, et. al., Columbia University Press, 2017, pp. 585-602.
- . “Origins and transformations of male domination.” *A History of Virility*, a cura di Corbin, Alain, et. al., Columbia University Press, 2017, pp. 399-402.
- Csordas, Thomas J. “Incorporazione e fenomenologia culturale.” *Antropologia: Corpi*. n. 3, 2003, pp. 19-42.
<https://doi.org/10.14672/ada2003105%25p> (edizione originale 1999).
- De Cataldo, Giancarlo. “Il racconto che descrive il male.” *Noir Magazine*, n.1, 2006, pp. 10-11.
- . *Romanzo Criminale*. Giulio Einaudi, 2002.
- De Michele, Fausto. “Giuseppe Ferrandino o la rapidità.” *Bollettino '900*, 2004, <https://boll900.it/numeri/2004-i/DeMichele.html>
- Donnie Brasco*. Diretto da Mike Newell, Mandalay Entertainment, et. al., 1997.
- Ellroy, James. *The Black Dahlia*. The Mysterious Press, 1987.
- Ferrandino, Giuseppe, and Giancarlo Caracuzzo. *Storia di cani*. Cosmo comics, 2017.
- . *Il Rispetto (Ovvero Pino Pentecoste Contro I Guappi)*. Adelphi Edizioni, 1999.
- . *Pericle il Nero*. Adelphi, 1999.
- Ferrandino, Giuseppe, e Ugolino Cossu. *Zampino*. Allagalla, 2019.
- Ferrandino, Giuseppe, et al. *Sera Torbara*. Blitz, 1988.
- Ferrero, Ernesto. “Introduzione.” *La Mazzetta*. Avagliano, 2001, pp. 5-10.
- Furno, Raffaele. “Napoli and the Loss of Innocence: Three Theatrical Hypotheses.” *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, vol. 52, no. 2, 2018, pp. 523–536., doi:10.1177/0014585818757195.
- Gadducci, Fabio, e Mirko Tavosanis, “L’emersione del noir: Spunti dalla produzione di una casa editrice bolognese.” *Noir de noir: Un'indagine*

MARTELLI

pluridisciplinare, a cura di Vermandere, et. al., P.I.E. - Peter Lang, 2010, pp. 239-245.

- Giovannini, Fabio, e Antonio Tentori. "Introduzione: Dieci baci avvelenati." *Neonoir: Deliziosi raccontini col morto*, Stampa Alternativa, 1994, pp. 5-9.
- Gomorra*. Diretto da Matteo Garrone, prodotto da Gianluca Chiaretti, et. al., Fandango, 2008.
- Gomorra: La serie*. Creato da Leonardo Fasoli, et al., diretto da Claudio Cupellini, et al., Sky Atlantic, e Sky Cinema 1, 2014-2020.
- Il capo dei capi*. Diretto da Monteleone, Enzo, e Alexis Sweet, prodotta da Pietro Valsecchi, Taodue, 2007.
- Izzo, Jean-Claude. *Total Kheops*. Gallimard, Série Noire, 1995.
- Jourdan, Luca. *Generazione Kalashnikov: Un Antropologo Dentro La Guerra in Congo*. Laterza, 2021.
- Krutnik, Frank. *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. Routledge, 1991.
- Lehane, Dennis. *A Drink before the War*. Harcourt, 1994.
- LeRoy, Mervyn. *Little Caesar*. First National Pictures, 1931.
- Lo spietato*. Diretto da Renato De Maria, prodotto da Angelo Barbagallo, et al., BiBi Film, et al., 2019. Disponibile su: <https://www.netflix.com>
- Lucarelli, Carlo. *Falange armata*. Metrolibri, 1993.
- Macleod, Alex. "The contemporary fictional police detective as critical security analyst; insecurity and immigration in the novels of Henning Mankell and Andrea Camilleri." *Security Dialogue*, vol. 45, n. 6, 2014, pp. 515-529. Retrieved from <http://www.jstor.org.ezproxy.auckland.ac.nz/stable/26292929>
- Manai, Franco. "Comics." *Encyclopedia of contemporary Italian culture*, a cura di Moliterno, Gino, Routledge Falmer, 2000, pp. 121-123.
- Manchette, Jean-Patrick. *Laissez bronzer les cadavres*. Gallimard, 1971.
- Mandel, Ernest. *Delightful murder: A social history of the crime story*. University of Minnesota Press, 1984.
- Mankell, Henning. *Mördare utan ansikte*. Ordfront, 1991.
- Markari, Petros. *Νυχτερινό δελτίο*. Γαβρηλίδης, 1995.
- Martin, Brett. *Difficult men: Behind the scenes of a creative revolution: From the Sopranos and the Wire to Mad Men and Breaking Bad*, Penguin Books, 2013.
- Massari, Monica, e Vittorio Martone. *Mafia Violence: Political, Symbolic, and Economic Forms of Violence in Camorra Clans*. Routledge, an Imprint of Taylor & Francis Group, 2019.

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

- Mbembé, Achille, "Necropolitics." *Public Culture*, vol. 15, n. 1, 2003, pp. 11-40. <https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>
- Mean Street*. Diretto da Francis Coppola, prodotto da Jonathan T. Taplin, Taplin-Perry-Scorsese Productions, 1973.
- Mercadante, Gianluca. "Fiori di sangue per Alda Teodorani." *M Rivista del Mistero*, n. 3, 2001, pp. 38-42.
- Mittell, Jason. *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York University Press, 2015.
- Mondello, Elisabetta. "Il 'noir italiano': Appunti sul romanzo contemporaneo." *Noir de noir: Un'indagine pluridisciplinare*, a cura di Vermandere, et. al., P.I.E. - Peter Lang, 2010, pp. 23-31.
- . "Il neo-noir: Autori, editori, temi di un genere metropolitano." *Bollettino di Italianistica*, n. 1, 2004, 179-195.
- Morgana, Silvia. "La lingua del fumetto." *La Lingua Italiana e i Mass Media*, a cura di Bonomi, et. al., Carocci Editore, 2016.
- Nappi, Paolino. "Mitizzazione e Smitizzazione Del Guappo-Camorrista Nella Letteratura Napoletana Del Primo Novecento: Le Maschere Di Ferdinando Russo e Raffaele Viviani." *Quaderni D'italianistica*, vol. 36, no. 2, 2016, pp. 41-68., doi:10.33137/q.i.v36i2.26899.
- O'Rawe, Catherine. *Stars and Masculinities in Contemporary Italian Cinema*. Palgrave Macmillan, 2014.
- Padura Fuentes, Leonardo. *Pasado perfecto*, EDUG, 1991.
- Palumbo, Berardino. "La nuda vita nei campi di sterminio di cosa nostra." *Segno*, n. 307-8, 2009, pp. 35-66.
- Petronio, Giuseppe. *Il punto su: Il romanzo poliziesco*. Laterza, 1985.
- . *Sulle tracce del giallo*. Gamberetti, 2000.
- Pinketts, Andrea G. "Il nero snellisce anche il crimine." *Noir Magazine*, n. 1, 2006, p. 8.
- Renga, Dana. *Unfinished Business: Screening the Italian Mafia in the New Millennium*. Toronto Italian Studies, 2013.
- . *Watching Sympathetic Perpetrators on Italian Television: Gomorrah and Beyond*. Web, 2019.
- Rivoletti, Christian. "Forma ibrida e logica poetica: Il realismo in Gomorra di Roberto Saviano." *Allegoria*, no. 71-72, 2015, pp. 98-114.
- Romanzo criminale: La serie*. Creato da Stefano Sollima, diretto da Stefano Sollima, prodotto da Roberto Amoroso, et al., Sky Cinema 1, 2008-2010.

MARTELLI

- Rondini, Andrea. "Il maschio come doppia articolazione. *L'animale che mi porto dentro* di Francesco Piccolo." *NEMLA Italian studies*, vol. 42, Northeast Modern Language Association, 2020, pp. 26–53.
- Ruju, Pasquale. "Introduzione." *Zampino*. Aallagalla, 2019, pp. 7-8.
- Saviano, Roberto. *Gomorra: Viaggio Nell'impero Economico e Nel Sogno Di Dominio Della Camorra*. Mondadori Libri, 2016.
- Scagni, Davide. "L'amoralità del sopravvivere. Peppe Ferrandino tra fumetto e letteratura." *Fumettologica*, 2016, <http://www.fumettologica.it/2016/09/giuseppe-ferrandino-fumetto-letteratura/>
- . "Zampino, La Via Italiana Al Nero Di Ferrandino E Cossu." *Fumettologica*, 2019, <https://www.fumettologica.it/2019/05/zampino-ferrandino-cossu-fumetto/>
- Scarface*. Diretto da Brian De Palma, Universal Pictures, 1983.
- Scheper-Hughes, Nancy, e Margaret M. Lock. The mindful body: A prolegomenon to future work in medical anthropology. *Medical Anthropology Quarterly*, vol. 1, n. 1, 1987, pp. 6-41. Retrieved from <http://www.jstor.org.ezproxy.auckland.ac.nz/stable/648769>
- Sontag, Susan. *Regarding the pain of others*. Picador, 2003.
- Spinazzola, Vittorio. "I nemici del mistero." *Delitti per diletto: Storia sociale del romanzo poliziesco*, Interno Giallo, 1990, pp. 207-222.
- Suburra*. Diretto da Stefano Sollima, prodotto da Riccardo Tozzi, et al., Cattleya, Rai Cinema, la Chauve Souris, Cofinova 11, e Cinemage, 2015.
- Suburra: La serie*. Diretto da Andrea Molaioli, et al., prodotto da Alberto Sammarco, et al., Cattleya, et al., 2017-2019. Disponibile su: <https://www.netflix.com>
- Taibo II, Paco Ignacio. *Cuatro Manos*. Ediciones Colihue SRL, 1991.
- The Departed*. Diretto da Martin Scorsese, prodotto da Brad Pitt, et al., Warner Bros. Pictures, 2006.
- The Godfather*. Diretto da Francis Ford Coppola, et al., Paramount Pictures, 1974.
- The Sopranos*. Creato da David Chase, prodotto da Brad Grey, et. al., Chase Film, et. al., 1999-2007.
- Vásquez Montalbàn, Manuel. *Los mares del Sur*. Planeta, 1979.
- Veraldi, Attilio. *La Mazzetta*. Avagliano, 2001 (edizione originale 1976).
- Williams, Linda. "Film bodies: Gender, genre, and excess." *Film Quarterly*, vol. 4, n. 4, 1991, pp. 2-13.

L'EMANCIPAZIONE DI UN CAMMORISTA

Wu Ming. *New italian epic: Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Einaudi, 2009.

Xavier Inda, Jonathan, a cura di, *Anthropologies of Modernity. Foucault, Governmentality, and Life Politics*. Malden. Blackwell Publishing, 2005.

Zagarrio, Vito. “A History of Violence’: violenza, resistenza, tolleranza, sacrificio nel cinema italiano.” *Annali d'italianistica*, vol. 35, Annali d'Italianistica, Inc, 2017, pp. 403–20.

La Gomorra di Napoli

Sono nato in terra di camorra, nel luogo con più morti ammazzati d'Europa, nel territorio dove la ferocia è annodata agli affari, dove niente ha valore se non genera potere. Dove tutto ha il sapore di una battaglia finale [...]. In terra di camorra combattere i clan non è lotta di classe, affermazione del diritto, riappropriazione della cittadinanza. Non è la ripresa di coscienza del proprio onore, la tutela del proprio orgoglio. È qualcosa di più essenziale [...]. Porsi contro i clan diviene una guerra per la sopravvivenza [...]. E così conoscere non è più una traccia di impegno morale. Sapere, capire diviene una necessità. L'unica possibile per considerarsi ancora uomini degni di respirare. (Saviano 329-330)

Con queste parole Roberto Saviano chiudeva il suo *Gomorra* che, dopo l'uscita nel 2006, diede un nuovo abbrivo al dibattito sulla situazione socio-politica di Napoli e della Campania. Nel testo, l'amarezza dell'autore nel descrivere le immutate condizioni della sua regione culmina, come si legge nel passo citato, in una visione apocalittica che sembra condannare l'area partenopea ad un'inevitabile sconfitta. Per cercare di capire come si sia giunti a questa *Gomorra*, termine che rifacendosi alla biblica città dei peccati riecheggia quello della malavita locale, ci sembra opportuno ricostruire le tappe più importanti che hanno portato al deterioramento dell'immagine di Napoli nel corso degli ultimi secoli.¹

Gli antecedenti storico-letterari

Quasi tutti gli storici concordano nell'indicare il 1799, l'anno della caduta della Repubblica e dell'avvio della seconda restaurazione borbonica, il punto d'inizio del declino della città. La bellezza dei luoghi in forte contrasto con il degrado sanitario, economico e sociale in cui erano precipitati gli abitanti, richiamava alla mente la definizione di "Paradiso abitato da diavoli" coniata dal commentatore dantesco Bernardino Daniello nel Cinquecento e che Benedetto Croce cercò di confutare. La città offriva ai suoi ospiti un duplice volto e per tutto l'Ottocento possiamo leggere l'alternarsi di giudizi ora positivi ora negativi negli scritti dei viaggiatori che si fermavano in città. Esempolari sono le parole indirizzate da Giacomo Leopardi al padre. Appena giunto a Napoli scrisse a Monaldo: "La dolcezza del clima la bellezza della città e l'indole amabile e benevola

LA GOMORRA DI NAPOLI

degli abitanti mi riescono assai piacevoli.” Ma tempo un anno il desiderio mutò in quello di “fuggire da questi lazzaroni e Pulcinelli nobili e plebei, tutti ladri e b[aroni] f[ottuti] degnissimi di spagnuoli e di forche” (Leopardi 2002 e 2021).²

Con l’annessione al Regno d’Italia, la città passò dall’essere la capitale del più antico regno nella Penisola ad un modesto capoluogo regionale ostaggio dei propri irrisolti problemi. Una nuova epidemia di colera nel 1884, seguita dalle opere di riassetto urbano imposte dal nuovo Stato, fece ripartire la discussione sul degrado cittadino e la voce più critica fu quella di Matilde Serao. Negli scritti raccolti nel *Ventre di Napoli*, l’autrice accusava il governo di aver avviato la ristrutturazione edilizia di parti della città solo per scopi speculativi trascurando di risolvere le indigenti condizioni di molti abitanti.³

Con l’avvento del Fascismo, Napoli fu scelta come porto principale dell’Impero e subì un nuovo riassetto urbanistico. Il regime voleva dare alla città un’immagine moderna e industriale, lontana da quella da cartolina dell’Ottocento, e nei cinegiornali dell’epoca veniva evitato qualsiasi riferimento alla criminalità che avrebbe potuto macchiare l’immagine del potere fascista. Questo ruolo di importante snodo commerciale fu pagato a caro prezzo con i pesanti bombardamenti della Seconda Guerra seguiti dall’insurrezione popolare antifascista delle “Quattro giornate.”

Nell’immediato dopoguerra la speranza che la ricostruzione portasse una rinascita sociale fu presto sostituita dalla disillusione e dal disappunto; sentimenti da cui nacque il duro atto d’accusa di Anna Maria Ortese la quale, rifacendosi all’impegno civile della Serao, nel *Mare non bagna Napoli* (1953) attaccò esplicitamente l’immobilismo di molti suoi colleghi, citati per nome e cognome, rei di essersi punto impegnati per smuovere le coscienze. Tra questi c’era Raffaele La Capria il quale, anche se espresse pubblicamente il rammarico per esser stato additato dalla scrittrice, in *Ferito a morte* (1961) descrisse un immobilismo della società campana non tanto dissimile da quello trattato dalla Ortese: “Si gira sempre intorno alle stesse cose, vita elicoidale, elicoitale, il giro successivo uguale al precedente, ma più avanti nel tempo inavvertitamente. Come quando giri a vuoto il cavatappi, la punta pare che avanzi” (La Capria 193-194).

Nei decenni a cavallo tra il vecchio e il nuovo secolo uscirono gli scritti di Luigi Compagnone e Antonio Franchini. Il primo ha avuto una tardiva

riscoperta nel 2007 con la riedizione di *Mater Camorra* pubblicato ben vent'anni prima.

L'autore, compiendo un'approfondita ricostruzione del processo sull'assassinio dei coniugi Cuocolo prodromo dei grandi procedimenti alla criminalità del Novecento, descriveva con lucidità il completo controllo del territorio da parte dell'organizzazione criminale:

È una mamma, la camorra, dalle mille pesanti mammelle. Essa dispensa velenoso latte alla Città-madre e al suo sterminato entroterra [...]. E nutre, con le sue pesanti mammelle, ripeto, la Madre (l'alma capitale che ha nome Partenope) la sua spaventosa "provincia addormentata." Dove i delitti camorristici imperversano in misura assai più rilevante e agghiacciante che nella capitale. (Compagnone 42)

Per Toni Iermano il testo di Compagnone "è un esemplare modello di *pamphlet* di stampo illuministico, permeato da una coscienza civile riconducibile ad alcuni memorabili libri-inchiesta di Sciascia" (Iermano 223), ma anche un libro *luterano* riconoscendo allo scrittore campano lo stesso tono corrosivo e sdegnoso che Pier Paolo Pasolini usò in una serie di articoli scritti per il *Corriere della Sera* e il settimanale *Il Mondo* nel 1975.⁴

Inoltre, al riferimento a questi modelli letterari si aggiungeva anche il dialogo con i suoi conterranei. Il virgolettato nella citazione richiamava i racconti dell'omonimo volume di Michele Prisco (1949 poi ampliato nel '69) in cui lo scrittore di Torre Annunziata lamentava "gli svaghi d'una borghesia sempre più compiaciuta e lenta la quale ormai è di per se così avvezza all'esercizio d'un tale costume morale da giudicarlo pacifico e onesto" e la conseguente "superbia ottusa e convinta portata come un vessillo di signorilità." Una "ignavia" e un "desiderio passivo" che, secondo Prisco, mantenevano immobile la società (Prisco 11 e 150).

Un altro attacco alla delinquenza che diventa sistema è ne *L'abusivo* di Franchini (2001). Nel libro è ricostruita la storia di Giancarlo Siani, giornalista ucciso nell'85 e chiamato "abusivo" poiché era in attesa di essere regolarmente assunto, una condizione di precarietà che divideva con tanti giovani napoletani.

Il racconto di Gomorra

A queste tessere di un mosaico che rendono sempre la stessa figura, la società campana lacerata dal crimine, si aggiunge quella di Saviano.

LA GOMORRA DI NAPOLI

L'autore incautamente presentò il suo scritto come quello che sollecitò una vera disamina del fenomeno malavitoso ignorando il lavoro e gli studi di chi lo aveva preceduto: "La Camorra torna a esistere dopo anni di silenzio. D'improvviso. Ma i calibri d'analisi sono vecchi, vecchissimi, non c'è stata alcuna attenzione costante. Come se si fosse ibernato un cervello vent'anni fa e scongelato ora" (Saviano 107). Questo atteggiamento *tranchant* diede a *Gomorra* un enorme successo di pubblico e le trasposizioni al cinema (il film di Matteo Garrone del 2008) e alla televisione (la serie a puntate, 2014-2021) contribuirono ad accrescere la notorietà dell'autore.⁵

Ma ci sono anche altri motivi dietro quest'improvvisa popolarità. Anzitutto, condivisibile è l'ipotesi suggerita da Marcella Marmo secondo cui il successo si spiegherebbe con la profonda crisi ideologica che colpì la Campania nei primi anni del nuovo millennio culminata in una ennesima e feroce guerra di camorra (*Camorra come Gomorra* 269-270). Il testo di Saviano parlando poco di politica e con i politici, avrebbe colmato il vuoto lasciato dalle istituzioni e aperto un dialogo diretto con un disorientato lettore che non sapeva più a chi rivolgersi.⁶ In aggiunta l'autore, presentando l'associazione criminale come un fenomeno ormai mondiale dal momento che controllava i movimenti di una gran quantità di merci circolanti nella nuova economia globale, chiamava direttamente in causa il lettore dimostrandogli che l'impatto della camorra nella sua vita quotidiana non si poteva più considerare come regionale ed era inevitabile confrontarsi con esso (esemplare è il racconto nel libro e nel film degli abiti creati a basso costo dal sarto Pasquale che finiscono con l'essere indossati da celebrità hollywoodiane).

Infine, il collage di storie di personaggi poco o punto conosciuti, una scrittura per accumulo e per associazioni di pensieri distanti e poco chiari che l'editore dovette risistemare e ridurre,⁷ la presenza di immagini ad effetto, l'incontinenza retorica nell'abuso di iperboli e metafore (in contrasto con l'affermazione di descrivere il reale "senza metafore, senza mediazioni") e l'uso di un linguaggio spericolato, esito di una mescolanza di lessico colloquiale e gergale che mandava in cortocircuito grammatica e sintassi, riuscì a sedurre un ampio spettro di lettori.⁸ Qualche esempio sono le rapide e verbose pennellate espressionistiche usate per descrivere alcuni luoghi. Il porto di Napoli è "un'appendice infetta mai degenerata in peritonite, sempre conservata nell'addome della costa"; mentre il quartiere di Scampia e le sue Vele sono "il simbolo marcio del delirio architettonico o forse più semplicemente un'utopia di cemento che nulla ha potuto

DI NINO

opporre alla costruzione della macchina del narcotraffico che si è innervata sul tessuto sociale di questa parte di terra.” Le vie della città sono descritte con un’improbabile iperbole: “Le strade napoletane sono idrosolubili, dopo due ore di pioggia il basalto inizia a galleggiare e il catrame si scioglie come fosse impastato con la salsedine.” Infine, per riferire del suolo campano inquinato dai rifiuti, Saviano ricorre al *topos* della terra come donna gravida e ad un linguaggio manierista che si attorciglia su se stesso:

I rifiuti avevano gonfiato la pancia del sud Italia, l’avevano estesa come un ventre gravido, il cui feto non sarebbe mai cresciuto e che avrebbe abortito denaro per poi subito ringravidarsi, fino di nuovo ad abortire, e nuovamente riempirsi sino a sfasciare il corpo, ingolfare le arterie, otturare i bronchi, distruggere le sinapsi. Continuamente, continuamente, continuamente. (Saviano 16, 75, 150 e 309)⁹

Il contesto e le istituzioni

Nelle versioni per lo schermo, cui Saviano partecipò come sceneggiatore ed è quindi opportuno considerarle nel nostro discorso, lo squallore dei luoghi è reso con un insistito uso di tonalità cupe. Gli interni sono dominati dall’oscurità in cui si celano i malavitosi per evitare di essere localizzati e la penombra è simbolo della condizione liminare in cui operano, mentre gli esterni sono grigi, dal cemento delle Vele di Scampia e dei dimessi luoghi limitrofi al cielo spesso plumbeo, rappresentativi di un ambiente mesto e claustrofobico che opprime i residenti. Ne è esempio la raffigurazione del personaggio del Sottomarino nel film di Garrone. L’uomo, chiamato così per il suo ruolo di collegamento tra i capoclan e le famiglie affiliate cui recapita mensilmente una certa somma, è quasi sempre colto mentre si muove all’interno delle Vele imprigionato nella loro labirintica struttura, una metafora dell’impossibilità di uscire dall’organizzazione malavitosa una volta entrati.

Nella serie televisiva i registi usano con frequenza due ambientazioni simboliche per rappresentare il mondo senz’uscita e sottotraccia abitato dai malavitosi: ci riferiamo a quella che inquadra un’auto mentre entra in un tunnel e all’altra che fissa molti degli incontri clandestini al di sotto di degradati cavalcavia.

Al grigiore dei luoghi si contrappone il luminoso sfarzo in cui vivono molti capoclan e l’oro come metallo e colore è simbolo ostentato della loro ricchezza e potere. Nel libro, Saviano descrive lo stupore

LA GOMORRA DI NAPOLI

provato di fronte al faronico arredamento di una villa sequestrata ad un *boss* e la sua reazione infantile: “E mi venne voglia di prendermela con qualcuno. Dovevo sfogarmi. Non ho resistito. Sono salito con i piedi sul bordo della vasca e ho iniziato a pisciarci dentro. Un gesto idiota, ma più la vescica si svuotava più mi sentivo meglio” (Saviano 272).

L'esibizionismo del lusso è voluto ed è sfoggiato di fronte ai più giovani; un modo per adescarli e illuderli di poter aspirare ad avere le stesse case, auto e abiti di pregio.¹⁰ L'ostentazione è così evidente ed importante che nel film i due delinquenti Marco e Ciro, dopo essere stati minacciati dal *boss* locale, mettono in dubbio la sua autorità ridendo dei suoi abiti modesti, non degni di un vero camorrista. Mentre nella serie diversi sono i momenti che ritraggono il giovane figlio del capoclan far sfoggio della propria ricchezza per conquistare una ragazza: dai tragitti in *limousine* al concerto privato di un noto cantante locale, dalla casa in affitto ai regali sempre più costosi.

Uno stile di vita in forte contrasto con quello della maggioranza che vive in condizioni precarie e, in alcuni casi, al limite della sopravvivenza. E tra questi ci sono pure diversi malavitosi che, nella serie, lamentano di aver guadagnato poco in tanti anni di militanza nonostante continuino a mettere a rischio la propria vita e quella dei cari. Una forte contrapposizione che serve ad esplicitare con chiarezza chi comanda e come il “Sistema,” termine preferibile a camorra spiega Saviano,¹¹ controlli il territorio.

In questo squilibrio di forze, il ruolo delle principali istituzioni sociali diventa marginale, se non nullo, ad iniziare dalla famiglia. Quella descritta in *Gomorra* non si preoccupa di educare i figli ai corretti valori morali e civili e resta passiva di fronte al proprio destino. Nel libro e nelle versioni per lo schermo i protagonisti sono quasi tutti uomini che hanno trascinato i loro cari nel baratro della malavita tanto da annullare i legami parentali e di sangue. Un conflitto generazionale che, se in una società sana dovrebbe portare al miglioramento della stessa, qui si risolve nello scontro parricida e fraticida.

Ad esempio nella serie, lo scontro tra padre e figlio della famiglia egemone si conclude con la vittoria del secondo il quale, per poter finalmente assumere il controllo delle attività, arma Ciro, il suo miglior amico, per uccidere il padre e dargli l'opportunità di vendicare l'assassinio della figlia. Uno sviluppo di eventi in cui anche il significato di “amicizia” va ricalibrato visto che Ciro in precedenza aveva ucciso la madre dell'amico e persino tentato di ammazzare quest'ultimo. Si vede come le

DI NINO

spire della morte stringano i personaggi e i registi degli episodi della serie televisiva hanno efficacemente rappresentato questo vortice di morte ricorrendo all'insistita e metaforica inquadratura di trombe di scale.

Una precisa definizione di questa distorta idea di famiglia è nelle parole di don Peppino Diana, citate da Saviano:

La camorra chiama “famiglia” un clan organizzato per scopi delittuosi, in cui è legge la fedeltà assoluta, è esclusa qualunque espressione di autonomia, è considerata tradimento, degno di morte, non solo la defezione, ma anche la conversione all'onestà; la camorra usa tutti i mezzi per estendere e consolidare tale tipo di “famiglia,” strumentalizzando persino i sacramenti. Per il cristiano, formato alla scuola della Parola di Dio, per “famiglia” si intende soltanto un insieme di persone unite tra loro da una comunione di amore, in cui l'amore è servizio disinteressato e premuroso, in cui il servizio esalta chi lo offre e chi lo riceve. La camorra pretende di avere una sua religiosità, riuscendo, a volte, a ingannare, oltre che i fedeli, anche sprovveduti ingenui pastori di anime. (Saviano 249)

Questo pensiero rivela anche l'assenza della Chiesa, un'altra istituzione storicamente importante nella società italiana nel sostenere l'unità familiare e nel tentare di unire i giovani attraverso la condivisione di identici valori morali e civili. I preti che provano a contestare i metodi malavitosi o a distogliere i ragazzi dall'organizzazione vengono messi a tacere. Nel libro è ricostruita la vicenda del citato don Diana che pagò con la morte il suo attacco al Sistema, mentre nelle versioni a schermo i riferimenti sono praticamente nulli: nella serie una manifestazione contro la droga promossa da un sacerdote locale è sospesa al giungere delle prime minacce.

Di conseguenza, anche il rapporto con la fede cristiana e i suoi valori è completamente rovesciato come spiega Saviano:

In terra di camorra il messaggio cristiano non viene visto in contraddizione con l'attività camorristica: il clan che finalizza la propria attività al vantaggio di tutti gli affiliati considera il bene cristiano rispettato e perseguito dall'organizzazione. La necessità di uccidere i nemici e i traditori viene vista come una trasgressione lecita, il non uccidere incritto nelle tavole di Mosè può nell'argomentazione dei boss essere sospeso se l'omicidio avviene

LA GOMORRA DI NAPOLI

per un motivo superiore, ovvero la salvaguardia del clan, degli interessi dei suoi dirigenti, del bene del gruppo e quindi di tutti. Ammazzare è un peccato che verrà compreso e perdonato da Cristo in nome della necessità dell'atto. (Saviano 247)

In questa, come in molte organizzazioni criminali, la devozione è fanatica e passa dalla partecipazione a preghiere e processioni all'uso di santini durante riti iniziatici, dall'acquisto e collezione di immagini sacre (nella serie il personaggio di Salvatore Conte è un collezionista di figure mariane) alla donazione delle stesse come paradossale tentativo di guadagnarsi l'appoggio divino.¹² Un fanatismo che rivela la sua vera faccia, quella della superstizione come accenna Saviano: "A Scampia nei laboratori di stoccaggio della droga spesso vengono tagliati trentatré panetti di hashish per volta, come gli anni di Cristo. Poi ci si ferma per trentatré minuti, si fa il segno della croce e si riprende il lavoro" (Saviano 248).

Al pari della Chiesa, anche la scuola come centro di educazione disciplinare e soprattutto civica è drammaticamente assente. I personaggi in età scolare non frequentano alcun istituto e nessuno dei genitori esorta i propri figli a istruirsi (uniche eccezioni nella serie sono l'innocente figlioletta di Ciro e una giovane apprendista parrucchiera che accenna alla sua scolarizzazione). Una gioventù abbandonata a se stessa e sottomessa alle spietate leggi della criminalità che adessa possibili nuove reclute fin dall'infanzia come aveva testimoniato l'autore di teatro Mario Gelardi: "La camorra li prende sempre più da giovani. Capisci che la loro scala di valori è diversa dalla tua, molto legata ai beni materiali. Quasi tutti hanno figli, a quindici anni, quasi tutti hanno almeno un genitore in carcere. Non sanno cosa sia l'affetto, cos'è l'affetto di un genitore" (Mottola 68-69).

In una scena della serie è ritratto un capo clan mentre distribuisce regali ai bambini che si avvicinano al suo camioncino. E quello che colpisce è la passività di molti genitori, alcuni dei quali addirittura accompagnano i propri figli accanto al mezzo; una scelta che cancella il confine tra il bene e il male sul quale si dovrebbe basare la prima educazione dei figli.¹³

In seguito, quando questi ragazzini decidono di arruolarsi, spesso attraverso il superamento di riti iniziatici (nel film devono dimostrare il loro coraggio facendosi sparare sul petto protetto da un *gilet* antiproiettile), affidano la loro vita alla malavita e, così facendo, comunicano la loro disponibilità ad uccidere e a farsi uccidere per proteggere il clan.

DI NINO

Con questa scelta entrano in un mondo privo di morale e valori da cui si esce in due modi, finendo in galera o uccisi come si legge in una lettera che Saviano dice esser stata scritta da un un ragazzino in carcere:

Tutti quelli che conosco o sono morti o sono in galera. Io voglio diventare un boss. Voglio avere supermercati, negozi, fabbriche, voglio avere donne. Voglio tre macchine, voglio che quando entro in un negozio mi devono rispettare, voglio avere magazzini in tutto il mondo. E poi voglio morire. Ma come muore uno vero, uno che comanda veramente. Voglio morire ammazzato. (Mottola 129)¹⁴

In quest'ambiente, la morte è vissuta come un fatto del tutto normale, addirittura un momento di autocelebrazione personale, come nel passaggio appena citato, e il trapasso non sollecita alcun momento di riflessione, cordoglio o emotività ma anima solo un desiderio di immediata vendetta. In altre circostanze è persino festeggiata, come in un episodio della serie in cui la vita di un'innocente bambina è spezzata solo per stanare un ex affiliato. Quando il gesto è portato a compimento, il *boss* mandante del delitto viene informato con dei fuochi d'artificio; una forma comunicativa che a quanto pare non è un'invenzione filmica ma realmente praticata per riferire ai componenti del clan il riuscito esito di un incarico.

Il film invece termina con una sequenza in cui la morte è presentata come giusta e inevitabile (la scena chiude metaforicamente il cerchio dal momento che il film si era aperto con una sparatoria all'interno di un salone di bellezza). Ci riferiamo all'uccisione di Marco e Ciro, due giovinastri ammazzati perché i loro crimini infastidivano un *boss* locale. Quando quest'ultimo condanna a morte i ragazzi nessuno degli affiliati contesta la scelta, ritenuta necessaria, mentre è sollevata una cruda riflessione: la responsabilità dell'assassinio sarebbe potuta ricadere sul clan causando un danno alla sua immagine, così era meglio far sparire i corpi. Adescati e uccisi all'alba in una spiaggia deserta, i cadaveri dei due ragazzi sono portati via da un'ecavatrice per esser sepolti come fossero spazzatura. Una scena simbolo del completo vuoto di valori umani e sociali; la vita dei due è nulla di fronte alla sopravvivenza del clan e dei suoi associati.

Da queste considerazioni si deduce che l'istituzione davvero assente è lo Stato, presentato sempre in cronico ritardo e quindi debole. Nel libro, Saviano dice di aver gareggiato con la polizia per giungere in anticipo nei luoghi delittuosi,¹⁵ mentre nel film le forze dell'ordine sono

LA GOMORRA DI NAPOLI

tratteggiate con evanescenza dal momento che compaiono solo a crimine compiuto. Non a caso Garrone ricorre al campo lungo per inquadrare le volanti e i militari in modo da sottolineare non solo la distanza fisica delle istituzioni dalla realtà ma anche la completa sfiducia delle persone nei loro confronti.

Un esempio di questo scollamento tra Stato e società è nel racconto delle donne che si ribellano all'arresto dei propri cari: "Quei visi avevano maschere di rabbia. Una rabbia che sa di succo gastrico. Una rabbia che è sia difesa del proprio territorio, sia un'accusa contro chi quel luogo l'ha sempre considerato inesistente, perduto, da dimenticare" (Saviano 108). E un episodio simile è riproposto nella serie quando gli abitanti di un rione invece di accogliere i poliziotti come restauratori dell'ordine e della legalità li sbeffeggiano con un violento lancio di oggetti dai loro appartamenti. Una reazione violenta che sottolinea la preferenza per le leggi del sistema malavitoso piuttosto che per quelle di un'istituzione debole. Il clan offre lavoro, protezione e sostegno alle famiglie, mentre lo Stato non riesce a garantire alcuno di questi, come il drammaturgo Mario Gelardi ricordava in un'intervista: "Non hanno nessun dubbio di stare dalla parte giusta, non sono sfiorati minimamente dal senso dello Stato, lo Stato è il nemico. Chiunque venga da fuori è "lo Stato"" (Mottola 68).¹⁶

Sempre nella serie, un altro episodio sottolinea l'impotenza delle istituzioni di fronte all'organizzazione criminale: lo stato arresta il capoclan grazie a degli integerrimi poliziotti ma il *boss*, passando da momenti di libertà ad altri di maggior durezza in carcere, riesce a fuggire durante un trasferimento. E, come nel caso della morte, anche l'arresto non è una sconfitta ma un'opportunità per riorganizzare il clan e, nella circostanza appena descritta, è la moglie del criminale in galera ad assumere la guida. Un particolare interessante che ci spinge a considerare la posizione delle donne in un contesto che pare dominato solo da uomini.

Il ruolo delle donne

Com'è facile attendersi, la maggioranza di esse sono complici passive e silenziose e fanno esplodere tutto il loro dolore nel momento della perdita di un caro:

Sia ben chiaro, il pianto rituale, le scenate di dolore non sono menzogne e finzioni. Tutt'altro. Mostrano però la condanna culturale in cui vivono tutt'ora gran parte delle donne napoletane,

DI NINO

costrette ancora ad appellarsi a forti comportamenti simbolici per attestare il loro dolore e renderlo riconoscibile all'intera comunità. Benché tremendamente vero, questo frenetico dolore apparentemente mantiene le caratteristiche di una sceneggiata. (Saviano 171-172)

Altre, invece, hanno un ruolo nel sistema e alcune tentano persino di acquisire potere. Nella serie è esemplare il percorso compiuto da Imma che da compassionevole e fedele moglie del *boss* diventa capoclan quando il marito è arrestato. Se all'inizio l'incarico è svolto seguendo le direttive impartite dal carcerato, la donna pian piano recide il legame e sceglie autonomamente la strategia da seguire. Un cambiamento che destabilizza l'organizzazione e spinge un componente ad ordinare l'assassinio della donna che dubitava della sua lealtà. Un'identica sorte tocca al personaggio Scianel la cui ambizione di ascendere nei ranghi è frenata dagli altri affiliati. Due donne unite dallo stesso destino che Saviano aveva descritto nel libro: "Le donne sono sempre presenti nelle dinamiche di potere dei clan. Non è casualità che la faida di Secondigliano ha visto eliminare due donne con ferocia riservata solitamente solo [*sic*] ai boss" (Saviano 152).

Una tragica fine spetta anche a Deborah, la moglie dell'affiliato Ciro nella serie, un epilogo che merita qualche riflessione. La donna è insofferente per la vita semi-clandestina e sempre a rischio, e soffre per la figlia che non gode della stessa normalità dei suoi coetanei. E quando nel marito s'insinua il dubbio che la moglie l'abbia denunciato alla polizia, l'uomo reagisce con violenza e, pensando egoisticamente al suo futuro all'interno del clan, prima la strangola e poi ne brucia il corpo nel tentativo di cancellare ogni traccia comprese quelle nella sua coscienza.

Ancora una volta la morte è vista come opzione migliore e rapida per mettere a tacere un nemico ed eliminare un possibile ostacolo nell'insensata corsa al potere, un *modus operandi* che palesa la completa assenza di valori umani e morali di un personaggio concentrato a perseguire l'unico obiettivo della propria vita, quello di raggiungere i vertici del Sistema a qualsiasi costo.

Le aporie di Gomorra

L'insieme di queste considerazioni offrono un ritratto desolato e desolante di Napoli e del suo territorio; in tutti e tre i pannelli di *Gomorra* non è espresso alcun giudizio da parte degli autori che si limitano ad osservare e presentare la realtà. I personaggi che abitano questo mondo non seguono

LA GOMORRA DI NAPOLI

alcun percorso di crescita umana e mentale ed è esclusa qualsiasi possibilità di redenzione.

Il libro è la testimonianza di un giovane che, scampato ad un destino di possibile malavitoso,¹⁷ sceglie di non indossare i panni di un giornalista per proporre un resoconto basato su indagini e interviste e nemmeno quelli di un investigatore per ricostruire i fatti in base a dati e/o precisi rinvii a fonti documentarie.

In possesso di notevoli doti affabulatorie, come lui stesso riconosce compiaciuto, “Io sono ossessionato dal raccontare storie. Mi piace raccontarle perché mi piace ascoltarle. Spesso ho raccontato storie per opporle ad altre che non mi piacevano” (Saviano *Vieni via con me* 142),¹⁸ Saviano guadagna una libertà narrativa che porta con sé la possibilità dell’invenzione artistica, un rischio enorme per uno scrittore che ripete di continuo di raccontare la verità. E, come è stato fatto notare, in qualche caso la finzione letteraria ha preso il controllo della penna e all’autore è stata rimproverata l’enfatizzazione di alcuni episodi per dare maggiore drammaticità alla storia raccontata.¹⁹ È, quindi, più corretto parlare di veridicità dei fatti narrati e lasciare ad ogni singolo lettore la scelta di stringere o meno un patto di attendibilità con lo scrittore.

Inoltre, l’esposizione dei fatti non è mai seguita da un giudizio di Saviano il quale talvolta si limita a dei commenti approssimativi e inconcludenti, ad esempio: “Dopo aver visto decine di morti ammazzati, imbrattati del loro sangue che si mescola allo sporco, esalanti odori nauseabondi, guardati con curiosità o indifferenza professionale, scansati come rifiuti pericolosi o commentati da urla convulse, ne ho ricavato una sola certezza, un pensiero tanto elementare che rasenta l’idiozia: la morte fa schifo” (Saviano 114). Questo ribrezzo non sembra sufficiente per esprimere la propria posizione, tanto meno darla per scontata o lasciarla ad intendere.

L’autore è poi distaccato anche quando presenta i personaggi che incontra nel suo “viaggio.” Saviano sceglie di non giudicarli e si limita a descriverli nel loro contesto sociale. Solo in qualche caso si accenna alla fragilità psicologica di essi di fronte al potere come nel racconto della storia del talentuoso sarto Pasquale che, sfruttato da italiani e da cinesi, decide di cambiare mestiere. Ma limitandosi a tratteggiare e consegnando al lettore libertà d’interpretazione, l’autore compie uno straniamento che rende difficile capire se i comportamenti descritti siano considerati giusti o sbagliati.

DI NINO

L'assenza esplicita di un giudizio continua nelle versioni a schermo dove manca anche la figura di un carattere positivo (nel libro l'unico è don Diana). Nel film Garrone sceglie un metodo neorealista nel limitarsi a fissare sulla pellicola le immagini che gli scorrono davanti. In questo modo il comportamento dei personaggi dei cinque episodi (interpretati da attori quasi tutti non professionisti) si spiega solo se contestualizzato nell'ambito nel quale si muovono. Così facendo, sono rappresentati dei tipi umani piuttosto che dei singoli individui.

Queste scelte stilistiche non si trovano nei pochi altri registi che si sono dedicati al tema, tra cui Luigi Zampa (*Processo alla città*, 1952), Francesco Rosi (*La sfida* 1958), Pasquale Squitieri (*Camorra* 1972, *I guappi* 1974 e *L'ambizioso* 1975), Sergio Corbucci (*La mazzetta* 1978), le pellicole del Settanta con Mario Merola protagonista, e soprattutto Giuseppe Tornatore. *Il camorrista*, opera prima del regista siciliano (1986), è l'antecedente più immediato di *Gomorra*. Il film, ispirato all'omonima inchiesta di Giuseppe Marrazzo sulla figura del camorrista Raffaele Cutolo e centrato sulla condanna del sistema criminale combattuto dal commissario Iervolino, ricevette una distorta ricezione da una parte del pubblico. Come ricorda lo stesso Saviano la musica del "film che più d'ogni altro ha marcato l'immaginario (...) è diventata una sorta di colonna sonora della camorra, fischiettata quando passa un capozona, o spesso solo per far inquietare qualche negoziante. Ma il film è arrivato perfino nelle discoteche, dove si ballano ben tre versioni mixate delle più celebri frasi del boss" (Saviano 275).²⁰ Sul fascino esercitato dai personaggi del cinema, Saviano aveva dedicato un'altra riflessione nel capitolo *Hollywood*: "I riferimenti cinematografici sono seguiti come mitologie d'imitazione. Se altrove ti può piacere Scarface e puoi sentirti come lui in cuor tuo, qui puoi essere Scarface, però ti tocca esserlo fino in fondo" (Saviano 280). E nel film di Garrone, l'influenza delle gesta dei criminali del grande schermo è evidente nei due aspiranti *gangster* Marco e Ciro: i giovani sono inseriti in un contesto irreali e allucinato dominato dalla continua imitazione di frasi e gesti di Joe Montana, il protagonista del citato *Scarface* di Martin Scorsese.

Su questo cinema sulla camorra sono utili le riflessioni di Pasquale Iaccio che considera i film antecedenti a *Gomorra* "dedicati alla rappresentazione delle conseguenze che derivano dallo sfilacciamento di un tessuto sociale dominato dai "valori" e dalla mentalità camorristica" (Iaccio 361), mentre in Garrone si affaccerebbe, secondo il critico, un tentativo d'analisi del fenomeno criminale. Ma è altresì vero che il film e soprattutto la serie hanno creato una fascinazione per il crimine e per la

LA GOMORRA DI NAPOLI

figura del malavitoso identica se non superiore a quella della pellicola di Tornatore. È stata soprattutto la spettacolarizzazione degli episodi criminali nella serie televisiva a trasformare pericolosamente i personaggi in modelli da imitare dando a questo cinema un impatto sociale diseducativo come riportato in molti quotidiani nazionali.²¹

Un'altra aporia rintracciabile in *Gomorra*, e sulla quale ha ben scritto la Marmo, è quella storico-economica che Saviano utilizza per spiegare la ferocia criminale della camorra nel nuovo millennio. Secondo l'autore, l'economia globalizzata del nuovo secolo avrebbe modificato le strategie imprenditoriali della malavita locale e di conseguenza esacerbato la lotta tra clan. In realtà come, ha giustamente notato la studiosa, l'autore sembra dimenticare che lo scontro e l'assassinio siano modi di qualsiasi fenomeno criminale per affermare la propria supremazia sulla società locale.²² Questa superficiale conoscenza storico-sociale potrebbe essere una disattenzione, ma sarebbe peggio se fosse un tentativo di rilettura e reinterpretazione fatta per sostenere le proprie idee. E la critica non a caso ha sottolineato come l'empatia che Saviano ha con il territorio dove è cresciuto, spesso renda irriconoscibile il confine morale tra il bene il male. A sostegno di questa tesi sono state ricordate le insistite descrizioni per spettacolarizzare il racconto, l'apprezzamento per la musica neomelodica e rap napoletana che il governo italiano aveva invece censurato ritenendola portavoce di messaggi criminali (*Marmo Camorra come Gomorra* 271) e, infine, le parole in cui l'autore dice di esser stato vicino a diventare un malavitoso e quelle in cui si dice ammaliato dalla figura del *boss*.

In verità, quest'ultimo aspetto non è nuovo nella letteratura sul crimine ed era già presente in Mastriani, Russo, Serao, Viviani, per citarne alcuni. Questi autori erano consapevoli che dietro la maschera del delinquente ci fosse un individuo povero e marginale che tentava di riscattarsi almeno all'interno dell'ambiente in cui viveva.²³ Ma, a differenza di Saviano che non giudica e resta ambiguo, quegli autori si rifacevano all'idea di un socialismo umanitario che puntava il dito contro una società incapace di dare un'opportunità a queste persone le quali, abbandonate a se stesse, sceglievano la via del crimine. Un atto d'accusa ripreso un secolo dopo anche da Pasolini cui Saviano dedica alcune pagine del suo scritto.

Quello che viene presentato come un viaggio purificatore dal ribrezzo per il capitalismo, ha un primo effetto di appesantire di retorica un testo che finora si è mantenuto su altri registri. In secondo luogo, e non meno importante, il passaggio non ci sembra giustificabile come un

tentativo di recuperare e dialogare con un modello letterario ma pare uno degli ennesimi riferimenti ad un autore divenuto paradigmatico per un'intera generazione.

La visita a Casarsa è persino contraddittoria dal momento che Saviano ricusa il modello, "Andai sulla tomba di Pasolini non per un omaggio, neanche per una celebrazione. Pier Paolo Pasolini. Il nome uno e trino, come diceva Caproni, non è il mio santino laico, né un Cristo letterario," ma poi, di fronte alla tomba, imita il poeta con la recita del suo personale "io so" (Saviano 236) e, infine, tutto il libro è puntellato dal lessico pasoliniano: "meccanismo," "potere," "memoria storica," "fare i nomi," "rabbia," "corpi di reato," "architettura dell'autorità."

La distanza di Saviano dal friulano è enorme ed è misurabile, come ha scritto Arturo Mazarella, nel "divario che passa tra l'enfasi attribuita da Saviano alla nozione di prova e la rivendicazione dell'incertezza che, secondo Pasolini, va riconosciuta alla scrittura letteraria" (Mazarella 243). In altre parole diverso è per il critico il sapere di Saviano che parla di fatti noti supportati da prove, "Io so e ho le prove" (anaforico alle pagine 237, 238, 239, 240) e quello di Pasolini che invece si basa solo su indizi, "Io so. Ma non ho le prove" (Pasolini 362-367), e tenta di capire la realtà attraverso una ricostruzione artistica. E, francamente, il grido "Io so" di Saviano ci pare assai debole e confuso. Nelle pagine su Pasolini, l'autore scrive "Io vedo, trasento, guardo, parlo, e così testimonio" senza forse rendersi conto che il verbo *trasentire* è in posizione ossimorica rispetto a *testimoniare*: come si può considerare vera una testimonianza basata su un sentire distorto e quindi interpretato male? Di seguito, dopo aver azzardato una massima: "La verità è parziale," torna a contraddirsi: "Io so e ho le prove. E quindi racconto. Di questa verità" (Saviano 247). Quest'antinomia non chiarisce di quale verità si stia parlando, quella "parziale" o quella basata su fatti certi, così che tutto il successivo racconto sull'abuso edilizio presenta lo stesso problema di attendibilità discusso in precedenza e spetta al lettore decidere se condividere o meno quanto scritto dall'autore.

Infine, non si ritrova in Saviano il forte impegno civile e morale che Pasolini metteva nei suoi articoli giornalistici e nelle prose più impegnate. È vero che il libro del napoletano è percorso da un costante desiderio di capire, altro verbo del vocabolario pasoliniano, ma questo *leit motiv*, "Cerco di capire cosa galleggia ancora d'umano; se c'è un sentiero, un cunicolo scavato dal verme dell'esistenza che possa sbucare in una soluzione, in una risposta che dia il senso reale di ciò che sta accadendo" (Saviano 131), che ritorna fino alle pagine conclusive citate in apertura,

LA GOMORRA DI NAPOLI

resta irrisolto e priva la scrittura di Saviano di quella funzione conoscitiva che ci si aspetta da un testo letterario. E quando l'autore scrive "conoscere non è più una traccia di impegno morale," riconosce la mancanza nel suo testo di quell'impegno civile che la critica ha trovato per ultimo in Compagnone il cui *Mater camorra* è considerato il vero anello di congiunzione tra la Ortese e Sciascia e Pasolini e l'archetipo di qualsiasi viaggio "nel sogno di dominio della camorra," come quello tentato da Saviano (Iermano 229 e 224-225).

La distanza da questi autori aumenta anche nella decisione di non attaccare le istituzioni per la loro assenza ma di limitarsi a rappresentare le condizioni di completo abbandono di molte aree campane dove, secondo Saviano, agli abitanti è offerta la sola possibilità di sopravvivere: "Porsi contro i clan diviene una guerra per la sopravvivenza." In questo senso colpisce l'insistito uso della metafora "terra di camorra" per riferirsi alla Campania, una definizione che condanna in modo sommario un'intera regione nonostante l'autore sia consapevole che in quei luoghi non tutto è grigio e apocalittico ma, al contrario, vi sono molte persone che non aderiscono al sistema e altre che si sforzano quotidianamente per opporsi ad esso.

Questo ritratto crudo, privo di giustizia sociale, di speranza, e soprattutto di futuro ci sembra ben rappresentato nella scena conclusiva dell'episodio di Franco e Roberto nel film di Garrone, nata dalle parole riferite a Saviano da uno *stakeholder*, l'intermediario che smaltisce in modo illegale i rifiuti tossici delle industrie del Nord sotto il suolo campano: "Ti fa schifo questo mestiere? Robbè, ma lo sai che gli stakeholders hanno fatto andare in Europa questo paese di merda? Lo sai o no? Ma lo sai quanti operai hanno avuto il culo salvato dal fatto che io non facevo spendere un cazzo alle loro aziende?" (Saviano 321-322). Nel film Franco è lo *stakeholder*, colui che ha trasformato la *Campania felix* in terra dei fuochi, mentre Roberto è il giovane assistente che, scoperta l'illegalità, rifiuta di esser complice e abbandona l'uomo.

La scena presentata da Garrone è assai simbolica in quanto ritrae il ragazzo allontanarsi da Franco ma non è chiaro dove intenda andare. La sua camminata lungo il ciglio della strada è sottolineata dal grigiore dell'asfalto e del cielo che rappresentano metaforicamente l'incerto futuro del giovane. E quando la camera si gira verso Franco, l'uomo lancia una frase che sembra essere rivolta non solo a Roberto ma a tutti i giovani onesti come lui: "Va' a fa e' pizze, va'" (Garrone 2008).

DI NINO

Con questo messaggio Franco si propone come modello vincente togliendo alla sua attività criminale qualsiasi aspetto negativo. È lui la persona in grado di offrire un lavoro ben retribuito rispetto a quello del pizzaiolo. Un processo di straniamento che abbiamo indicato come caratteristica di tutti i pannelli di *Gomorra*: il criminale diventa una persona perbene, il ragazzo che lo abbandona un vinto e il lavoro del pizzaiolo, che dovrebbe essere descritto come dignitoso e soprattutto onesto, viene denigrato.

Con *Gomorra* si torna così a dove eravamo partiti, un circolo vizioso che continua a ripetersi come avevano ammonito Pasquale Villari e Antonio Ghirelli. Il primo, quasi un secolo e mezzo fa, aveva scritto: “Io non mi stancherò mai di ripeterlo: finché dura lo stato presente delle cose, la camorra è la forma naturale e necessaria della società che ho descritta. Mille volte estirpata, rinascerà mille volte,” mentre il secondo aveva presentato il ruolo secondario di quelli che cercavano di stare fuori dalla criminalità: “I napoletani finiscono per ridursi alla funzione marginale del coro – un coro vociante, pittoresco, ma normalmente inoffensivo – nel dramma che si recita a loro spese tra “sedili,” castelli e palazzi viceregnali” (527). Due definizioni che ben si addicono ai personaggi di Franco e Roberto simboli di un mondo cronicamente immobile che da tempo aspetta quella spinta morale e civile capace di cambiare la situazione, di rovesciare la prospettiva e di avviare un vero rinnovamento sociale.

Nicola Di Nino

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

NOTE

¹ Spiega Saviano che il termine è negli appunti di Don Diana: “Non permettiamo uomini che le nostre terre diventino luoghi di camorra, diventino un’unica grande Gomorra da distruggere!” (264). Per un inquadramento del fenomeno camorristico nella storia di Napoli dell’Ottocento si veda il ricco e puntuale studio di Marmo. Sull’origine del termine Montuori. Per una sintesi della letteratura sulla camorra si veda Palermo.

² Stendhal aveva scritto con amarezza che a Napoli “mille piccole cose ti ricordano che vivi fra barbari” (78) e Madame de Staël aveva scritto: “A Napoli c’è una grotta sotto terra, dove migliaia di *Lazzaroni* trascorrono l’esistenza, uscendone solo a mezzogiorno per vedere il sole, e passando il resto della giornata a dormire, mentre le loro donne filano [...] Ciò che più di ogni altra cosa manca a questa nazione è il senso della dignità: compiono azioni generose e benefiche per buon cuore, piuttosto che per principio, perché le loro teorie in genere non valgono nulla, e il giudizio della gente, in questo Paese, ha poca forza” (290-292).

LA GOMORRA DI NAPOLI

³ Ai decenni immediatamente precedenti risalgono le prime opere dedicate alla camorra come il volume dall'omonimo titolo di Marc Monnier (1863), le *Lettere meridionali* di Pasquale Villari (1875), il voluminoso regesto sul fenomeno criminale di Francesco Mastriani (*I vermi* 1863-64, *Le ombre* 1867 e *I misteri di Napoli* 1869-70) e le poesie di Ferdinando Russo e le cronache scritte con Ernesto Serao (*La camorra. Origini, usi, costumi e riti dell'annorata soggietà*, 1907).

⁴ Si veda anche il giudizio di Montesano: "Compagnone vedeva il mondo attraverso il telescopio illuminista, era imbevuto della filosofia scettica di Candide, guidato dall'idea che il satirico è il giudice ironico del mondo e lo scherzo è l'unica dignità rimasta alle persone pensanti" (Iermano 227).

⁵ Nel 2007 Mario Gelardi fece una trasposizione teatrale del libro con lo stesso Saviano protagonista.

⁶ È interessante notare che nello stesso anno d'uscita del libro di Saviano, Giorgio Bocca pubblicò un volume su Napoli (*Napoli siamo noi. Il dramma di una città nell'indifferenza dell'Italia*, Milano, Feltrinelli, 2006) che non ottenne lo stesso successo di pubblico di *Gomorra*.

⁷ Disse Saviano: "La mia casa editrice poi ha seguito il percorso di scrittura successiva alla consegna del testo, avevo consegnato una mole di carta. Avevo scritto un mammoth, versando tutto quanto poteva essere versato. Senza un progetto preciso di costruzione. [...]. Helena Janeczek poi mi ha aiutato, seguito pagina per pagina la messa a punto del libro," in Lipperini 2006.

⁸ Una fumosa spiegazione della propria scrittura si legge in Ghelli 523-525. Poco oltre segue un discutibile elogio delle proprie competenze linguistiche: "Tutto il lavoro che io faccio sulla lingua viene sottovalutato in Italia" 530 *et passim*.

⁹ Un altro esempio è quest'insistita descrizione: "Ci avevo passato le dita sopra. Avevo anche chiuso gli occhi. Facevo scivolare il polpastrello dell'indice sull'intera superficie. Dall'alto in basso. Poi quando passavo sul buco, mezza unghia si arenava. Lo facevo su tutte le vetrine. A volte nei fori entrava l'intero polpastrello, a volte mezzo. Poi aumentai la velocità, percorrevo la superficie liscia in modo disordinato come se il mio dito fosse una sorta di verme impazzito che entrava e usciva dai buchi, superava gli avvallamenti, scorazzando sul vetro. Sin quando il polpastrello mi si tagliò di netto. Continuai a strisciarlo lungo la vetrina lasciando un alone acquoso rosso porpora. Aprii gli occhi. Un dolore sottile, immediato. Il buco si era riempito di sangue. Smisi di fare l'idiota e iniziai a succhiare la ferita" (177).

¹⁰ "La camorra non vuole nascondersi anzi si ostenta, perché mostrare la sua natura delinquenziale e insieme i suoi legami con i poteri ufficiali, la sua pervasività, la sua capacità di controllo sugli individui, la sua spietatezza, la sua ferocia, ... è il modo migliore per rafforzare se stessa e garantire la sua continuità" (Petroni 182). Nel racconto *La paranza dei bambini*, Saviano scrive: "Adesso sì che i soldi entravano, eccome. A eccezione di Drago', nessuno ne aveva mai visti tanti in una volta sola. Pensavano ai portafogli smunti dei genitori che faticavano tutto il giorno, che si dannavano con lavori e lavoretti spezzandosi la schiena, e sentivano di aver capito come si sta al mondo più assai [*sic*] di loro. Di essere più saggi, più adulti. Si sentivano più uomini dei propri padri. [...] Rolex d'oro, smartphone ultimo modello, scarpe di Gucci pitonate e sneaker Valentino, vestivano firmati dalla testa ai piedi e fino alle mutande, rigorosamente Dolce & Gabbana,

e poi dozzine di rose rosse fatte recapitare a casa delle ragazze, anelli di Pomellato, ostriche e caviale e fiumi di Veuve Cliquot” (256). Sulla stereotipia dei personaggi camorristi si veda Lamberti 199-220.

¹¹ “Camorra è una parola inesistente, da sbirro. Usata dai magistrati e dai giornalisti, dagli sceneggiatori. È una parola che fa sorridere gli affiliati, è un’indicazione generica, un termine da studiosi, relegato alla dimensione storica. Il termine con cui si definiscono gli appartenenti a un clan è Sistema: “Appartengo al Sistema di Secondigliano”” (48).

¹² Uno dei personaggi del racconto *La paranza dei bambini*, chiede protezione ad un’immaginaria “Madonna della paranza...,” cit., p. 307.

¹³ Immagine che riecheggia quella raccontata da Gelardi: “Tu sei un bambino e ad un certo punto arrivano questi che ti fanno diventare un adulto, che ti impongono una scelta. Santos è la storia di questi ragazzini che giocano a calcio a piazza Plebiscito e da quel momento in poi domina tutte le scelte della loro vita. Solo uno riesce a tirarsi fuori ed infatti è l’unico che si salva” (69).

¹⁴ Un eco sembra essere nel racconto *La paranza dei bambini*, “Per Nicolas invece il padre di Biscottino, ammazzato dai poliziotti, caduto durante una rapina, era un martire ed era entrato a far parte del suo personale pantheon di eroi che si vanno a prendere i soldi – come diceva lui – e non aspettare che qualcuno glieli dia [sic]” (220).

¹⁵ “Per seguire la faida ero riuscito a procurarmi una radio capace di sintonizzarsi sulle frequenze della polizia. Arrivavo così con la mia Vespa più o meno in sincrono con le volanti” (Saviano 95).

¹⁶ Sulla distanza tra istituzioni e società aveva già scritto Villari in Sabbatino 173-197.

¹⁷ Nel libro ricorda che il padre gli insegnò a sparare: “Facemmo la solita cantilena, il suo catechismo: “Robbè, cos’è un uomo senza laurea e con la pistola?” “Uno stronzo con la pistola.” “Bravo. Cos’è un uomo con la laurea senza la pistola?” “Uno stronzo con la laurea...” “Bravo. Cos’è un uomo con la laurea e con la pistola?” “Un uomo, papa!” “Bravo, Robertino!”” (Saviano 187).

¹⁸ Alle storie raccontate in questo libro, si aggiunsero quelle di *ZeroZeroZero*, sul traffico mondiale della cocaina, e quelle de *La paranza dei bambini*. In questo si trovano diverse pagine in cui Saviano torna all’autocompiacimento del proprio lavoro (“Seguire i percorsi del narcotraffico e del riciclaggio ti fa sentire in grado di misurare la verità delle cose,” “Il potere criminale è una mistura di regole, sospetto, potere pubblico, comunicazione, ferocia, diplomazia. Studiarlo è come interpretare testi, come diventare entomologo,” 93-96), ad altre in cui si giustifica di fronte alle critiche ricevute (“Scrivo di Napoli, racconto di Napoli. [...] Napoli ti dà subito cittadinanza. Una cittadinanza che però perdi quando vai via e metti una distanza tra la tua pelle e il tuo giudizio. Non ne puoi più parlare. [...] Ma tu hai già dato, io ho già dato. Hai letto il mio libro, hai visto il film che ne hanno tratto. È colpa mia se ora continuo a gridare e ho la sensazione che nessuno sia più disposto ad ascoltarmi,” 394-395 e “Ho cercato di trovare un modo per convivere con la consapevolezza che da una parte le mie parole su Napoli risuonano con voce sempre più flebile per quanto urla, e dall’altra, quella più dolorosa che giunge dalla città stessa, sono rigettate come illegittime,” 397), fino a quelle conclusive in cui torna a presentarsi come “scrittore della verità”: “Volevo capire, scrivere, raccontare. A tutti. Andare porta per porta, casa per casa, nottetempo e di mattina a condividere queste storie, a mostrare queste ferite. Fiero d’aver scelto toni e parole giuste. Questo volevo” (435).

¹⁹ Cfr. Policastro 188 e Pascale 82-83.

LA GOMORRA DI NAPOLI

²⁰ Il modello del film per i giovani malavitosi è usato nel racconto *La paranza dei bambini*: “L’avete visto *Il camorrista*, no?”, e “Aveva passato dieci giorni a rivedersi *Il camorrista*: era pronto” (157 e 175).

²¹ Le cronache giornalistiche raccontano di ragazzini che hanno tentato di emulare le gesta dei protagonisti della serie, ma riportano anche le storie di fanatici che hanno voluto soggiornare nelle stesse camere d’hotel dove sono state girate delle scene e le critiche rivolte ai produttori per aver eliminato il personaggio di Ciro alla fine della quarta stagione: un rimpianto che sembra scordare la condotta del personaggio, uno spietato assassino e uxoricida.

²² “La deliberata disattenzione alla storia serve evidentemente a Saviano a lasciar passare un azzardato discorso sul fallimento del *sogno di dominio della camorra* (...) nella sua relazione stringente con l’*impero economico*, invece vincente nel ciclo liberista del capitalismo post-fordista contemporaneo. Questo contesto avrebbe prodotto una vera e propria rifondazione del fenomeno camorrista rispetto al passato, secondo una tesi *tranchante*: la camorra da organizzazione politica forte sui territori delimitati si è trasformata in potere economico rampante nel sistema liberista mondiale e *perciò* è attraversata da conflitti distruttivi come rete criminale gerarchizzata. Quanto meno assiomatica è l’argomentazione secondo la quale la guerra di camorra contemporanea risponde bene alla logica economica pura: il boss deve soccombere a breve, perché la sua permanenza al potere ostacolerebbe l’ulteriore sviluppo dei commerci, farebbe lievitare i prezzi e bloccare la ricerca di nuovi affari; la logica del Sistema è che emergano nuovi aspiranti boss pronti a prenderne il posto. La guerra di camorra, fase suprema del liberismo?!” (Marmo *Camorra come Gomorra* 266).

²³ Cfr. Lamberti 213.

OPERE CITATE

Benedetti, Carla, Petroni, Franco, Policastro, Gilda Tricomi, Antonio.

“*Roberto Saviano Gomorra.*” *Allegoria*, 57, 2008.

Compagnone, Luigi. *Mater Camorra*. Cava de’ Tirreni, Marlin, 2007.

Croce, Benedetto. *Un paradiso abitato da diavoli*, edited by Giuseppe Galasso. Milano, Adelphi, 2006.

Garrone, Matteo. *Gomorra*, 2008.

Ghelli, Samuel. “Intervista a Roberto Saviano.” *Forum Italicum*, 44, 2, 2010.

Ghirelli, Antonio. *Napoli italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

Iaccio, Pasquale. “Un secolo di cinema e camorra: silenzi e rimozioni.” *Le rappresentazioni della camorra (Lingua, Letteratura, Teatro, Cinema, Storia)*, edited by Patricia Bianchi and Pasquale Sabbatino. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009.

DI NINO

- Iermano, Toni. “Napoli e la sua non-storia. *Mater camorra* di Luigi Compagnone.” *Le rappresentazioni della camorra (Lingua, Letteratura, Teatro, Cinema, Storia)*, edited by Patricia Bianchi and Pasquale Sabbatino. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009.
- La Capria, Raffaele. *Ferito a morte. Opere*, edited by Silvio Perrella. Milano, Meridiani-Mondadori, 2014.
- Lamberti, Amato. ““Imposture” letterarie e “simulacri” poetici. Il ruolo di Ferdinando Russo nella costruzione dell’immaginario di massa sulla “Camorra”.” *Le rappresentazioni della camorra (Lingua, Letteratura, Teatro, Cinema, Storia)*, edited by Patricia Bianchi and Pasquale Sabbatino. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009.
- Leopardi, Giacomo. Lettera a Monaldo Leopardi, 5 ottobre 1833 e lettera a Monaldo Leopardi, 3 febbraio 1835. *Epistolario*, edited by Franco Brioschi and Patrizia Landi. Torino, Bollati Boringhieri, 1998, vol. II, pp. 2002 e 2021.
- Lipperini, Loredana. “Intervista a Roberto Saviano.” www.loredanalipperini.blog.kataweb.it, 29 agosto 2006.
- Madame de Staël. *Corinna o l’Italia*, edited by Anna Eleanor Signorini. Milano, Mondadori, 2006.
- Marmo Marcella. “Camorra come *Gomorra*. La città maledetta di Roberto Saviano.” *Le rappresentazioni della camorra (Lingua, Letteratura, Teatro, Cinema, Storia)*, edited by Patricia Bianchi and Pasquale Sabbatino. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009.
- . “Tra le carceri e i mercati. Spazi e modelli storici del fenomeno camorrista.” *Storia d’Italia. Le regioni dall’Unità a oggi. La Campania*, edited by Paolo Macry and Pasquale Villani. Torino, Einaudi, 1990, pp. 689-730.
- Marrazzo, Giuseppe. *Il camorrista*. Napoli, Pironti editore, 1984 ampliato in *Il camorrista. Le origini del male*. Napoli, Alessandro Polidoro Editore, 2019.
- Mazzarella, Arturo. *Poetiche dell’irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*. Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Montuori, Francesco. “Sulle origini della parola *camorra*.” *Le rappresentazioni della camorra (Lingua, Letteratura, Teatro, Cinema, Storia)*, edited by Patricia Bianchi and Pasquale Sabbatino. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009, pp. 19-48.
- Mottola, Massimiliano. “La realtà di Napoli nel teatro di Mario Gelardi.” *Riscontri*, 3-4, 2013.

LA GOMORRA DI NAPOLI

- Palermo, Antonio. *Il tema della camorra. Il vero, il reale e l'ideale. Indagini napoletane fra Otto e Novecento*. Napoli, Liguori, 1995 (il testo è dell'88), pp. 49-56.
- Pascale, Antonio. "Il responsabile dello stile." *Il corpo e il sangue d'Italia: otto inchieste da un paese sconosciuto*, edited by Christian Raimo. Roma, Minimum Fax, 2007.
- Pasolini, Pier Paolo. *Che cos'è questo golpe? Io so*, in *Corriere della Sera*, 14 novembre 1974 poi con il titolo "Il romanzo delle stragi." *Scritti corsari*, ora in Pasolini, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e la società*, edited by Walter Siti e Silvia De Laude. Milano, Mondadori, 2006.
- Petroni, Franco. "Roberto Saviano, *Gomorra*." *Allegoria*, 57, 2008.
- Prisco, Michele. *La provincia addormentata*. Milano, Bur, 1978 (Rizzoli, 1949¹)
- Sabbatino, Pasquale. "Sull'orlo di un abisso. Le lettere sulla Camorra di Villari." *Le rappresentazioni della camorra (Lingua, Letteratura, Teatro, Cinema, Storia)*, edited by Patricia Bianchi and Pasquale Sabbatino. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009.
- Saviano, Roberto. *Gomorra*. Milano, Mondadori, 2006.
- . *La paranza dei bambini*. Milano, Feltrinelli, 2016.
- . *Vieni via con me*. Milano, Feltrinelli, 2010.
- . *ZeroZeroZero*. Milano, Feltrinelli, 2013.
- Stendhal. *Roma, Napoli e Firenze nel 1817*, translated by Bruno Maffi and Bruno Pincherle. Milano, Bompiani, 1977.
- Villari, Pasquale. *Lettere meridionali al Direttore dell'Opinione*, lettera del marzo 1875.

SECTION 2
COMMENTARIES

Quel luminoso spirito partenopeo: Intersezioni simboliche tra Napoli e Israele nella saga familiare di Mariastella Eisenberg

Mariastella Eisenberg è una scrittrice napoletana (1944-), attualmente impegnata nella cultura e nel volontariato, dopo una lunga carriera di insegnante e dirigente scolastica. Nel 2016 e nel 2018 ha pubblicato due romanzi, *Il tempo fa il suo mestiere* e *Il prete ebreo*, con l'editore Spartaco di Santa Maria Capua Vetere, in provincia di Caserta.¹ I legami di Eisenberg con la città di Napoli e la Campania sono dunque molteplici: qui infatti è nata, ha lavorato, ha cresciuto i suoi figli, ha pubblicato, ha ambientato una parte della storia raccontata nei due romanzi; qui, soprattutto, affondano le radici della sua famiglia, che, intrecciate con le vicende storiche novecentesche dell'Europa e del mondo, danno l'impulso all'esigenza di narrare e sostanziano i significati profondi della materia oggetto di analisi e rappresentazione letteraria.²

Il tempo fa il suo mestiere e *Il prete ebreo* si riferiscono alla medesima storia, quella della famiglia Rosenberg, che si snoda attraverso un secolo pieno (il 1912 e il 2011 sono la prima e l'ultima data) e attraverso una molteplicità di ambientazioni: la Romania, la Francia, l'Italia, gli Stati Uniti, il Québec, Israele. Per quanto riguarda l'Italia, i due luoghi simbolicamente rilevanti, che, interagendo con gli accadimenti e con i personaggi, contribuiscono alla creazione dei significati, sono Roma (in *Il prete ebreo*) e Napoli (in entrambi i romanzi). Quest'ultima, in particolare, è vista in modo inedito rispetto sia alle rappresentazioni classiche (Serao, Di Giacomo) sia a quelle che in anni più recenti hanno contribuito alla costruzione e alla diffusione, in ambito nazionale e internazionale, di una sua nuova immagine (Saviano, Ferrante).³

La Napoli di Mariastella Eisenberg non è quella della camorra, né quella dei "bassi," né quella delle epopee borbonico-sabauda, napoleonica, angioina – vari capitoli della Storia partenopea che pure avrebbero potuto stuzzicare la vocazione erudita della scrittrice e che, come vedremo, fanno talvolta capolino nella narrazione.⁴ È quella della buona borghesia, colta e conservatrice, che, contrariamente allo stereotipo dell'incontinenza emotiva mediterranea, non esaspera ma reprime i sentimenti, e che, nel chiuso dei suoi spazi domestici ed entro i circuiti cittadini più luminosi, aperti e sicuri, fa i conti con la propria storia particolare e con la Storia collettiva (quella della guerra e del boom economico e quella delle millenarie discriminazioni e persecuzioni subite dal popolo ebraico in

QUEL LUMINOSO SPIRITO PARTENOPEO

Europa), inestricabilmente intrecciate in un congegno narrativo che attinge all'una e all'altra per gettare su entrambe una luce analitica al contempo implacabile e partecipe.

La sfera della luminosità, e in seconda battuta quella dell'apertura e dell'ampiezza, sono sovente collegate nei romanzi a quest'ambientazione partenopea borghese. La rilevanza semantica di tale caratterizzazione entro l'universo simbolico complessivo della scrittrice trova conferma in un testo poetico di Eisenberg risalente agli stessi anni dei nostri romanzi,⁵ nel quale l'altra Napoli, quella appunto dei bassi, è caratterizzata da notazioni cromatiche che insistono sull'oscurità o comunque sulla negazione o riduzione della luminosità. I «vichi» di tale zona quasi da Inferno dantesco sono infatti «neri,» i «bassi» che la affollano sono «senza luce»; il suo abitante è un «giorno sconfitto da tramonto» dal «sorriso stinto.» Le ampiezze della natura, che, vedremo, saranno importanti per la resa psicologica della protagonista dei romanzi e per lo sviluppo della narrazione, nei «neri vichi» della poesia sono abbassate, in un *báthos* stilistico che riprende ed enfatizza quello spaziale, attraverso il riferimento a pacchiani surrogati quali «fiori / Di plastica cinese» costretti entro «brocche di ceramica.» Tale vegetazione artificiale è esplicitamente contrapposta, nella lirica, a luoghi lontani nel tempo e nello spazio («Pompei» e «Procida») e collegati a una natura sublime e grandiosa (il vulcano e il mare), che, inaccessibile dalla prospettiva dei bassi se non come fantasia di evasione in «un altrove qualunque,» è precisamente quella che nei romanzi interagirà con i personaggi principali (Sara, Simone).

La presente analisi punta a evidenziare i modi in cui la caratterizzazione della città di Napoli, intrecciandosi al tema dell'erranza⁶ (altro fuoco del dittico ebraico-partenopeo di Eisenberg), contribuisce a delineare il messaggio congiunto de *Il tempo fa il suo mestiere* e de *Il prete ebreo*. A tale scopo, propongo una lettura ravvicinata di alcuni punti salienti dei romanzi, condotta attraverso la categoria benjaminiana della «porosità»: l'apertura e la chiusura dei «pori» – i canali che nella peculiarissima realtà partenopea sono in grado di mettere in relazione mondi e aspetti, anche contraddittori, altrove irrimediabilmente separati – è infatti ciò che in Eisenberg attiva i meccanismi narrativi del nodo e dello scioglimento (δέσις e λύσις), in interazione con l'evoluzione o l'involuzione psicologica dei personaggi. L'apertura e la chiusura di tali canali, insieme spaziali e affettivi, sono prodotte dalle azioni di attori, positivi o negativi, genealogicamente e geograficamente radicati in Napoli (Lia, Alberto, Emilio, don Giuseppe, don Tarcisio); la porosità stessa della

città è accolta o rifiutata, con importanti conseguenze narrative, dai personaggi di origine ebraica che, a seconda della direzione presa dalla vicenda, si fanno più o meno disponibili a lasciarsi coinvolgere da questo particolare stato ermeneutico, emotivo, identitario attribuito da Benjamin allo spirito partenopeo, con conseguenze narrative cruciali.

Inoltre, per comprendere le dinamiche affettive attraverso le quali Eisenberg umanizza e trasforma in saga familiare le vicende collettive del Novecento, possiamo far riferimento a una citazione neotestamentaria, non attestata nei romanzi, ma autorizzata, come suggestione e chiave ermeneutica, dalla filigrana biblica (ebraica e cristiana) che nei romanzi è capillare e pervasiva: «Se parlassi le lingue degli uomini e degli angeli, ma non avessi amore, sarei un rame risonante o uno squillante cembalo.»⁸ La mancanza di amore è, nelle parole di Paolo di Tarso, ciò che impedisce a uno strumento o a un organismo (immediata la traslazione semantica in ambito umano e relazionale) di perfezionare e compiere la propria identità e la propria funzione. Nell'universo emotivo dei nostri romanzi, c'è un primigenio anelito all'amore che però, a causa di circostanze poco propizie (qui il collegamento con la Storia) finisce per deviare o per bloccarsi, traducendosi in una erranza che, nel tessuto narrativo, si dipana attraverso le due coordinate basilari dell'esperienza umana: il tempo e lo spazio. L'erranza temporale (in buona sostanza il fatto che alcune situazioni si sbloccino o trovino una spiegazione in momenti in cui non sono più d'attualità, ad esempio *post mortem*) è enfatizzata nel titolo del primo romanzo e analizzata in modo diretto in molte sequenze riflessive o dialogiche dei testi; quella spaziale ruota attorno ai due poli della Napoli porosa e di Erez Israel e poggia sulla simbologia, complessa, ma perspicua e coerente, che provo a decifrare di seguito.

1. L'erranza dei Rosenberg: il nodo ebraico-rumeno, lo scioglimento israelo-partenopeo⁹

Nella prima sezione de *Il tempo fa il suo mestiere*, ambientata in Romania tra il 1912 e il 1945, i fili narrativi si annodano intorno ai temi fondamentali dell'amore negato e deviato e dell'erranza. Qui, l'anelito all'amore (erotico e materno) di una sedicenne appartenente a una ricca famiglia di mercanti ebrei, si blocca nello scontro con circostanze, storiche e sociali, estremamente problematiche.

Sara Rosenberg, in un incontro occasionale con un coetaneo non ebreo né ricco, resta inopinatamente incinta. Nonostante il carattere intempestivo e impreveduto di questa gravidanza, Sara, una volta in stato

QUEL LUMINOSO SPIRITO PARTENOPEO

interessante, concepisce in sé il desiderio di diventare madre, pur non avendolo programmato e pur al di fuori delle forme consuete. Tuttavia, la sua famiglia, nel tentativo di evitare l'emarginazione sociale e il pericolo di essere coinvolta nelle persecuzioni antiebraiche, particolarmente violente in quegli anni nell'Europa orientale (Mosè Rosenberg, il patriarca, aveva comprato una sorta di immunità per il proprio clan al prezzo di strategiche donazioni nonché di una irreprensibilità morale piena e inattaccabile), finisce per deviare la canalizzazione affettiva che nella ragazza si era spontaneamente avviata in modo conforme alla sua natura: la porta a partorire in un monastero isolato in una regione remota, con l'intenzione di presentare poi il neonato come figlio legittimo di Mosè e sua moglie Malca. Al momento del parto, si aggiunge un ulteriore filo narrativo: Sara partorisce infatti due gemelli, ma i suoi genitori decidono di nascondere l'esistenza del secondo, che viene frettolosamente circonciso e poi affidato all'orfanotrofio annesso al monastero.

Negli anni a seguire, Tobia, il gemello rimasto in famiglia, cresce come fratello di sua madre e figlio dei suoi nonni. Sara, per non tradirsi, non può lasciare libero corso al suo affetto e finisce così per impostare con Tobia una relazione oscillante tra l'indifferenza e il fastidio reciproco. Tra il 1920 e il 1926, la madre-sorella compie un estremo tentativo di dare alla sua vita una direzione rispondente alla propria identità: si sposa, e attende una maternità da vivere stavolta legittimamente. Per una sorta di scherzo del destino, resta incinta due volte, e due volte abortisce; dopodiché il marito resta ucciso in una rapina nel suo negozio: ancora una volta, si ripetono la negazione della maternità e la violenza. Qualche mese dopo la morte del marito, inoltre, Sara viene informata, da una suora del monastero-orfanotrofio che l'aveva assistita durante la gravidanza e il parto, dell'esistenza del secondo figlio, Simone; da Mosè, viene poi a sapere che Simone era stato adottato da una famiglia cattolica francese, e che era entrato in seminario per diventare sacerdote. La notizia di questa quarta maternità sfiorata e mancata provoca a Sara un crollo psichico; dopo essersi ripresa, è lei stessa a decretare di aver raggiunto un punto di non ritorno: «Non voglio né posso perdonare nessuno di voi [...]. Non so cosa augurarmi per il futuro di Tobia e di Simone, né per il mio; spero solo di non morire dannata.»¹⁰

Nella seconda e ultima sezione de *Il tempo fa il suo mestiere* e ne *Il prete ebreo*, il nodo narrativo si scioglie grazie a complessi contatti dei personaggi e della vicenda con la porosità partenopea. Nei terribili anni di metà Novecento, le vicende delle persecuzioni antiebraiche rumene (che hanno avuto una loro specifica crudeltà e delle loro specifiche cause

culturali e storiche, alla cui ricostruzione Eisenberg dedica pagine da studiosa oltre che da romanziera)¹¹ e quelle della Seconda guerra mondiale sfasciano la famiglia, la distruggono economicamente e ne disperdono geograficamente i membri superstiti. Quel che resta della famiglia Rosenberg affronta gli anni del dopoguerra, del boom economico e del terrorismo in Italia; parallelamente, quelli della nascita dello Stato di Israele, dei conflitti israelo-palestinesi, delle massicce migrazioni ebraiche verso la Terra promessa e verso le Americhe. Un piccolo nucleo, costituito da Malca, Sara e Tobia si riunisce, per un tempo gravido di significati, a Napoli (è in questa zona de *Il tempo fa il suo mestiere* che si esplica in pieno il valore simbolico-narrativo della Napoli porosa); dopodiché, Sara e Malca muoveranno, in modo altrettanto significativo, in Israele, dove trascorreranno gli ultimi loro anni e saranno sepolte. Tobia, nel frattempo, resta a Napoli, dove ha creato una famiglia “mista” con una donna cattolica, Lia, con la quale ha avuto due figli, Miriam e Alberto. Solo dopo la morte di Sara, Tobia verrà a sapere la verità sulle sue origini, scoprirà l’esistenza del fratello Simone, e riuscirà a trovare finalmente la pace, nella forma di una sistemazione emotiva di tanti interrogativi e tante inquietudini, in Erez Israel, ove si recherà non per stabilirvisi, ma in un pellegrinaggio necessario e ineludibile, che gli offrirà una ricomposizione interiore i cui frutti potrà godere una volta tornato a Napoli, sua patria d’elezione, con la famiglia che lui ha creato e che, solo dopo aver trovato sé stesso altrove, potrà scegliere di nuovo, con una più profonda consapevolezza.

2. Porosità presagite

Il complesso simbolismo geografico dei nostri romanzi nasce nel passato della famiglia Rosenberg, in stretto collegamento con l’eredità ebraica. Il patriarca, Mosè, è infatti un commerciante di stoffe – il commercio essendo storicamente una delle poche strade percorribili dagli ebrei –¹² la cui rete di fornitura e vendita si estende in tutta Europa.

Attraverso la prospettiva di questo personaggio, Eisenberg introduce una prima premonizione favorevole rispetto all’Italia. Nel capitolo *Memoriale di Mosè*, che, datato al 1945, chiude la parte ambientata in Romania, il vecchio patriarca, sentendo la morte appressarsi, dopo aver assistito alla distruzione della sua fortuna, alla dispersione della famiglia, e anche all’assurda morte di uno dei suoi figli, causata da un episodio di violenza antisemita, decide di spiegare alla figlia Sara, per iscritto, le ragioni profonde che l’avevano spinto a negarle la maternità, a

QUEL LUMINOSO SPIRITO PARTENOPEO

orchestrare la messinscena della nascita di Tobia e ad abbandonare Simone. Nel contesto di una rievocazione complessivamente dolorosa e sofferta, una delle poche note positive è dedicata al Bel Paese, luogo che aveva consentito l'apertura di un canale commerciale fondamentale per la prosperità di una famiglia ebrea: «La mia fortuna la fece l'Italia, che era sempre stata nota per l'eleganza delle sue donne. Qui anche gli uomini indossavano cappotti con i baveri di pelliccia, come le divise di gala dei militari utilizzate fin dall'Ottocento» (131).

Attraverso Avraham, primogenito di Mosè e Malca, la famiglia instaura poi un primo contatto diretto con la città di Napoli, la cui positività è determinata proprio da uno specifico aspetto della porosità. Il futuro erede Rosenberg, infatti, durante una sorta di *grand tour* non culturale ma commerciale, presso i numerosi fornitori del padre, entra in contatto con gli aspetti di luminosità, apertura, ampiezza del paesaggio partenopeo e con l'indole accogliente dei suoi abitanti:

La cosa più bella Avraham la portò da Napoli, [...] e furono i ricordi del sole del mare della gente. [...] L'agente del padre in sede [...] pensò bene di mettergli a disposizione un quartierino nella zona della passeggiata a mare, con un balcone su un panorama mozzafiato, che lo entusiasmo a tal punto da fargli balenare il pensiero di rimanere per sempre a Napoli. (29)

La percezione della vastità del mare sarà un elemento fondamentale della *metánoia* di Sara, e quello che per Avraham era stato un pensiero balenato ma mai realizzato, sarà invece la scelta di vita di Tobia: mentre Mosè aveva aperto un primo canale di interazione pur restando ben installato nella sua collocazione rumena, il primogenito Rosenberg è invece il patriarca che lascia la sua terra, va peregrino per il mondo, e indica la strada a coloro che verranno dopo di lui.

Oltre al simbolismo paesaggistico qui introdotto (la cui rilevanza semantica, si è detto, si dispiegherà nel corso della narrazione, nelle vicende dei protagonisti), altro motivo saliente della fascinazione partenopea che in Avraham trova il suo punto d'inizio è la relazione complessivamente positiva tra Napoli e gli ebrei, che assume i connotati di una declinazione particolarmente felice, e peculiarmente eisenberghiana, della porosità: a Napoli, come tante altre realtà normalmente separate, anche ebraismo e cattolicesimo possono comunicare e convivere – pur in un contesto in cui il cattolicesimo, ancora secondo Benjamin, è così

profondamente e quasi paganamente radicato. Oltre a descrivere la sinagoga e le bellezze del quartiere ebraico della città, e a richiamare le facilitazioni finanziarie volute per gli ebrei nel lontano quattordicesimo secolo da un lungimirante Roberto d'Angiò, Eisenberg si serve del punto di vista del suo personaggio per rilevare gli elementi decisivi dell'accoglienza e della prosperità:

Qui gli ebrei erano benvenuti perché portavano con i loro commerci lavoro e denaro; erano una comunità fiorente e coesa [...]. Avraham comprese che in definitiva a Napoli gli ebrei, tranne sporadiche vicende del passato, se la passavano bene; e questo, insieme al panorama al buon cibo e alle belle donne, lo fece trattenere più del previsto. (29-30)

Infine, Avraham, sposando una francese non ebrea apre la strada alla commistione dei Rosenberg con il cristianesimo. La sua unione non produrrà figli, e dunque resterà priva di un'eredità narrativa. Questo primo matrimonio misto, tuttavia, anticipa quello di Sara con Alberto e soprattutto quello di Tobia con Lia (se ne dirà più avanti), che creeranno il contesto narrativo più gravido di conseguenze sul piano della porosità ebraico-cristiana dei romanzi.

3. Porosità osservate, porosità saggiate

I motivi per i quali Tobia si è stabilito a Napoli sono legati all'erranza e alla migrazione, non solo ebraiche. Tobia è infatti un medico, e ha deciso di lavorare per la *International Refugee Organization*, organizzazione nata ufficialmente nel 1948 dopo un periodo di attività informale, per l'assistenza ai profughi che si erano ritrovati in Italia dopo la guerra.¹³ A Napoli vive, oltre che con la moglie Lia e i figli, anche con il suocero Alberto, rimasto vedovo. Dopo la rovina della famiglia Rosenberg in Romania, la morte di Mosè e varie dolorose vicissitudini, Sara e Malca approdano nella città partenopea grazie a un atto di altruismo dei parenti acquisiti di Tobia: Alberto, infatti, sposa per procura quella che da tutti è creduta la sorella di Tobia, rimasta vedova anche lei, rendendone in tal modo possibile il richiamo in Italia, insieme alla vecchia madre, con la clausola che il loro resterà per sempre un matrimonio solo di facciata. Sara e Malca si trovano dunque trapiantate in un contesto per loro estraneo, del quale la voce narrante sottolinea il carattere schiettamente partenopeo. La routine familiare, per esempio, è scandita dall'irrinunciabile riposino

QUEL LUMINOSO SPIRITO PARTENOPEO

pomeridiano di Tobia, interrotto all'ora giusta dalla moglie casalinga che gli prepara il caffè. I lavori domestici più pesanti, prima dell'avvento degli elettrodomestici, sono svolti dalla lavandaia Michelina, donna del popolo abituata a lunghe trasferte verso la metropoli dal rustico paesino di Airola, distante più di quaranta chilometri. Il cibo (gli spaghetti con le cozze, la frittura mista...: alimenti proibiti dalla *kashrut*, ma apprezzatissimi in casa Rosenberg) è vissuto come un rito, in linea con l'attaccamento alla propria tradizione gastronomica tipica del napoletano e con il ruolo di collante culturale attribuito alla condivisione della mensa in contesto mediterraneo (172).

Con coerenza tra geografia e psicologia, Napoli non è per Sara, in questo momento, più che uno sfondo: la profuga, ancora chiusa nel suo blocco emotivo, agli scambi con i membri della famiglia, resi peraltro difficoltosi anche dal suo italiano «striminzito» (161), o con il tessuto ampio della città che la ospita, preferisce il contesto formale e chiuso dello studio medico di Tobia, dove trascorre i suoi pomeriggi, accogliendo i pazienti e intrattenendosi con le riviste della sala d'aspetto. Le interazioni umane con i pazienti sono prevedibili e sicure; la lettura delle riviste costituisce una fase di osservazione e di apprendistato rispetto alla nuova cultura in cui si trova. La sala d'aspetto fornisce a Sara lo storico quotidiano di Napoli, *il Mattino*; due riviste di stampo cattolico e conservatore come *Famiglia cristiana* e *Oggi*; infine, una pubblicazione di livello più basso, introdotta dalla lavandaia e disprezzata da Tobia in quanto «una cosa da cameriere»: il fotoromanzo *Grand Hotel*, che racconta «drammatiche vicende di amore e morte, di abbandoni e ritrovamenti, di gelosie e invidie. [...] Tutto il caleidoscopio dei sentimenti umani.»¹⁴ Questi titoli sono significativi rispetto alla realtà con cui Sara deve fare i conti: *il Mattino* rappresenta la nuova città, *Famiglia cristiana* il nuovo contesto cattolico e conservatore, *Oggi* la collocazione sociale della famiglia, *Grand Hotel* l'inconscio anelito alla fecondità affettiva che il ricongiungimento con Tobia suscita alla madre mancata. *Grand Hotel* è infatti la lettura preferita di Sara, che per il momento deve limitarsi a proiettare nell'immaginazione e nell'intrattenimento le carenze affettive e gli irrisolti che non ha ancora il coraggio di affrontare. Analogamente, imparando l'italiano, le parole che più facilmente e velocemente riesce a memorizzare sono «i verbi dotati di una carica emotiva forte, come colpire, piangere, perdere, lottare, partire, amare.» I verbi, non i sostantivi, sottolinea la voce narrante, chiedendosi: «era un caso, o corrispondeva a qualche suo ben nascosto bisogno?»

Le prime parole italiane con cui Sara familiarizza in modo

spontaneo racchiudono in sé l'azione, per la loro natura grammaticale, e l'emozione, per il loro significato: il desiderio inespresso della donna, soffocato da decenni di finzioni, è dunque quello di fare qualcosa per prendersi cura delle sue emozioni negate e represses. In questa fase partenopea ancora silente, Sara, cautelosa e guardinga, si prepara interiormente, provando a saggiare la permeabilità del nuovo contesto: dallo spazio chiuso e sicuro dello studio medico, attraverso surrogati quali l'apprendimento linguistico e la lettura, «complice il fatto che il rumeno è una lingua neolatina» (162), prova a capire se è possibile aprire dei pori tra il rumeno e l'italiano, tra l'ebraismo e il cattolicesimo, tra il suo desiderio di profondità emotiva e la disponibilità ad accogliere del nuovo contesto in cui si trova. In tale assetto, la porosità di Napoli si pone come ambigua: l'italiano e il rumeno, il cattolicesimo e l'ebraismo sono realtà contigue, messe in relazione dalla loro origine comune, eppure restano separate; se da una parte c'è un'apertura della famiglia partenopea e cattolica a quella rumena ed ebraica, dall'altra tale apertura resta come strozzata dalle resistenze di Alberto e Lia nei confronti di una Sara vista come un'intrusa che non s'impegna a sufficienza per farsi benvolere.

Dopo questo primo periodo di osservazione, si profila per Sara la possibilità di sperimentare la porosità partenopea in modo concreto: da ciò, in interazione con il tema dell'erranza, deriverà lo scioglimento dei fili narrativi precedentemente annodati. Selim Diamant, un esule ebreo polacco che gravita attorno alla casa di Tobia (personaggio-simbolo rispetto al tema dell'erranza), porta in famiglia il caso di una donna che si mette alla ricerca di un figlio dato in adozione vent'anni prima e da allora perso di vista. L'esempio di una situazione così simile alla sua riaccende in Sara la speranza di ritrovare il figlio perduto e le fa intravedere la possibilità di una pacificazione interiore.

Le connessioni ebraico-partenopee di Tobia, concretizzate nel personaggio di Selim Diamant, hanno dunque prodotto, nel tempo della maturità di Sara, un progetto di riscatto. In Romania, nel momento in cui si era consumata la tragedia di una maternità negata per ben quattro volte, la donna era crollata, e le sue parole avevano assunto le tinte fosche e minacciose delle eroine mitologiche ferite negli affetti più profondi – la maledizione e il suicidio di Didone, l'atroce vendetta di Medea: «Non voglio né posso perdonare nessuno di voi [...]. Spero solo di non morire dannata» (124). All'ombra del Vesuvio, a distanza di anni e di molti chilometri dal luogo della tragedia, ella riesce a concepire una rinascita: «Ora che si sentiva rivestita di ricordi e di una nuova speranza, le venne da

QUEL LUMINOSO SPIRITO PARTENOPEO

pensare al perdono, e mentre lo faceva gli istanti si dilatavano e, in un nuovo tempo al passato, vide il piccolo straniero portato in America e il suo Simone giocare insieme» (175).

Per poter iniziare la sua ricerca, dovendo agire da sola e all'insaputa di tutti, Sara è costretta a uscire dalla sua reclusione domestica e ad avventurarsi in luoghi della città in cui trovare indizi, chiedere informazioni, seguire piste. Comincia con la sinagoga, presso la quale chiede aiuto al rabbino, inventando una storia che non la costringa a rivelarsi; prosegue con il seminario maggiore di Napoli, a Capodimonte, dove spera di trovare qualche notizia sugli studi e la carriera ecclesiastica di Simone. Una sinagoga e un seminario, strutture di separazione e auto-segregazione, sono spazi ancora fortemente connotati in senso claustrale, pur se esterni rispetto a quelli claustrofobici della casa e dello studio medico: si tratta evidentemente di un primo timido tentativo di muovere dalla chiusura all'apertura.

Per potersi muovere in una città sconosciuta, Sara deve inoltre chiedere aiuto ai suoi famigliari, e ciò crea occasioni di scambio e di approfondimento della reciproca conoscenza. In questo punto del romanzo, così connotato nel senso del simbolismo geografico, comincia a delinearsi la svolta emotiva della nostra protagonista. I contatti con i famigliari sono all'inizio una necessità strategica, ma finiscono per creare un avvicinamento sincero; prendere contatto con la città è all'inizio un problema pratico, ma finisce per immettere Sara nelle ramificate possibilità di interazione umana offerte dalla *humus* sociale partenopea insieme alla sua famiglia adottiva. I famigliari, a loro volta, rispondono a quello che pare loro un tentativo di avvicinamento e apertura, e da una parte provano a includere Sara nella loro rete di amicizie e conoscenze, dall'altra iniziano a coinvolgerla nei loro spostamenti in città. Entrano così nella dinamica narrativa due personaggi-simbolo che, rappresentando rispettivamente l'oscurità e la luminosità, l'impermeabilità e l'apertura di Napoli, veicolano la visione ambigua della porosità secondo Eisenberg.

4. Simbologie partenopee: chiusure e aperture di pori geografico-affettivi

Il personaggio-simbolo legato all'oscurità e alla chiusura è don Giuseppe Reale, sacerdote amico di famiglia e interlocutore privilegiato di Alberto. Costui sarà il tramite della tragica conclusione narrativa ed emotiva della stagione della speranza napoletana di Sara: è a lui che si rivolgerà Alberto nel tentativo di aiutare Sara a rintracciare Simone; sarà lui che, per evitare di esporre un prete cattolico alla tentazione di esplorare le sue origini

ebraiche, produrrà una falsa prova della morte di Simone, distruggendo così le speranze di Sara e causando, indirettamente, la sua rottura con Napoli e il suo trasferimento in Israele. L'intervento di don Giuseppe ha dunque delle conseguenze fatali sullo sviluppo emotivo di Sara: la sua menzogna ne provoca la chiusura definitiva in una rabbia implacabile, che condurrà all'incrinatura della già fragile relazione con Tobia e resterà come una gabbia psicologica fino alla fine dei suoi giorni: «Se per i suoi primi quattro anni di vita italiana si era barcamenata tra sentimenti e comportamenti contrastanti e contraddittori, ora dalla notizia della morte di Simone in poi – era il 1954 – Sara sarebbe divenuta una furia» (229).

Non casualmente, la collocazione cittadina e la caratterizzazione psicologica di don Giuseppe sono entrambe connotate nel senso della solitudine e della chiusura: egli risiede «in via Settembrini, alla Casa del clero,» incastonato, imprigionato «nel cuore del centro storico,» e terminerà i suoi giorni in estrema solitudine, quale «quasi unico malinconico abitante di un pensionato per preti privi di qualsiasi appoggio familiare» (191); quella che lo porta a mentire scientemente ad Alberto e Sara è una chiusura dogmatica – un errore dell'intelletto che impedisce lo slancio del cuore.

All'opposto di don Giuseppe, per carattere, funzione narrativa e collocazione cittadina, c'è Emilio Bastianelli, antiquario e restauratore, anch'egli amico di famiglia. La simbologia collegata ad Emilio e a via Costantinopoli, dove si trovano, nei due piani della stessa modesta costruzione, la sua casa e il suo atelier, viene impostata appena prima che inizi la parte positiva della *metánoia* partenopea di Sara: questo personaggio ha infatti la funzione di introdurre nel sistema del romanzo quella possibilità di riscatto a cui Sara crederà durante gli anni napoletani, prima che il malevolo intervento di don Giuseppe la distrugga.

La storia pregressa di Emilio parla di un inizio falso e di una retta via ritrovata *in itinere*, ciò che Sara desidererà per tutta la vita senza mai riuscire a ottenerlo: un primo matrimonio, con un figlio, fallito per la fuga della moglie con un imprenditore, e un successivo incontro con Elena, che non potrà mai diventare la sua sposa legittima, ma sarà la sua vera compagna di vita e una vera madre per il figlio di primo letto.

Il suo mestiere di antiquario e restauratore allude evidentemente alla possibilità di restaurare legami affettivi rovinati, magari a prima vista in modo irrecuperabile. La voce narrante esterna nota infatti che dal «piccolo laboratorio [...] uscivano *miracolati* quadri, colonnine di marmo, sculture, persino libri antichi» (195, corsivo mio); una pagina del diario di

QUEL LUMINOSO SPIRITO PARTENOPEO

una Miriam (figlia di Tobia e nipote di Sara e Alberto) ancora bambina è ancora più esplicita:

[In casa Bastianelli] mi metto a curiosare tra tutte quelle cose che [Emilio] aggiusta; lui dice che le cura e le guarisce dal tempo, perché – come il tempo che passa fa diventare vecchie e malandate le persone – così anche le cose si ammalano: se vengono curate, però, possono avere un'altra vita. Quando lo dice mi strizza l'occhio, come se fosse un segreto o una fantasia, ma comunque è bello pensare che una cosa, magari anche una persona, può avere una seconda vita se viene guarita dai suoi malanni.... (198, corsivo dell'autrice, tra quadre esplicitazioni mie)

La professione del Bastianelli è indissolubilmente legata alla città, in particolare a via Costantinopoli, e attraverso di essa sia alla storia illustre sia a quella del *Ventre* di Napoli:

Questa strada sembrava avesse avuto un destino segnato: verso nord sbucava dinanzi al Museo archeologico, nella parte centrale c'era l'Accademia di Belle arti, e nella zona a sud si potevano ammirare i resti delle mura greche di Neapolis, l'antica città. Dove, se non qui, potevano trovarsi i laboratori degli antiquari, seconde generazioni dei cercatori di roba vecchia, a loro volta figli ed eredi dei *sapunare*, che andavano in giro con un carretto trainato da un asinello a raccogliere di tutto dando in cambio un sapone multiuso, buono per lavare i piatti e i panni, che aveva un aspetto giallognolo e viscido? (194)

La caratterizzazione topografica di Emilio parla di industria affettiva, di risorse del cuore che attraverso gli strumenti dell'arte (la potenza creatrice dell'essere umano) attingono all'energia unica di Napoli e creano cose buone a partire quasi da niente, in una sorta di sublimazione interiore di un'arte di arrangiarsi non malevola né finalizzata unicamente alla sopravvivenza biologica.¹⁵

Il problema della scarsa disponibilità economica che non consente a Emilio di occupare una vera e propria bottega separata dall'abitazione privata, è risolto creativamente, e addirittura lo porta a fare dello svantaggio di partenza un punto di forza rispetto ai concorrenti.

Sistemando la casa e la bottega nello stesso stabile, egli comprime gli spazi, ma le colloca entrambe in piazza Bellini e su via Costantinopoli, «di fronte alle mura greche che tutte le mattine [...] gli facevano respirare l'arte»: in tal modo, lavoro e vita si integrano e si esaltano reciprocamente, connotando in senso estremamente positivo questo specifico aspetto della porosità già individuato da Benjamin. Lo spazio della famiglia Bastianelli si trova dunque anch'esso in centro storico, ma al contrario di quello solitario e triste di don Giuseppe è immesso in una rete di scambio urbanistico e umano («Dall'Accademia di Belle arti, che a sua volta guardava lateralmente verso la galleria Principe Umberto, studenti e professori andavano da Emilio Bastianelli, spesso per curiosare, più spesso per imparare»), è aperto ed è – secondo il *leitmotiv* che oppone luminosità e oscurità – immerso in «fiotti di luce e di sole per una fortunata esposizione a mezzogiorno.»

La personalità di Emilio trova infine un correlativo-oggettivo architettonico (ancora un rimando all'industria umana che nasce in ambito materiale, ma ha delle ricadute affettive) in «due balconcini» della sua casa-atelier che, nati come finestre, erano stati rifunzionalizzati nel senso, appunto, di una maggiore apertura, da «un ardimentoso costruttore» che vi aveva aggiunto «due alti gradini con un piccolo pianerottolo» e vi aveva installato «le classiche inferriate panciute.» Sui balconcini così ricavati dalle finestre, la moglie di Emilio aveva poi iniziato a coltivare «gerani e basilico in un allegro miscuglio» (195) – erbe e fiori veri, non «di plastica cinese» come quelli dei bassi della citata poesia –, facendone così lo sfondo gioioso per una vita familiare armoniosa e piena di amicizie, tra cui quella con i Rosenberg.

Nell'atelier Bastianelli ha luogo un episodio emblematico per la comprensione dello sguardo di Eisenberg sulla realtà più autentica di Napoli, nonché dei significati fondamentali dei nostri romanzi. In questo breve episodio, si scontrano il bene e il male in una versione squisitamente partenopea: il male inteso come tendenza alla truffa e all'imbroglio, il bene come capacità oblativa esercitata per amore disinteressato della giustizia e del prossimo, incurante delle conseguenze. Il primo è incarnato dall'antiquario Attati, collega di Emilio, noto e quotato, che truffa un cliente facendogli pagare una somma esorbitante per un'opera d'arte falsa, accompagnata da un certificato di autenticità anch'esso fabbricato ad *hoc*: immediato il collegamento con la falsificazione delle relazioni nella famiglia Rosenberg, l'elemento che, bloccando e deviando la canalizzazione affettiva, genera l'intreccio narrativo-psicologico. Il

QUEL LUMINOSO SPIRITO PARTENOPEO

secondo, a cui partecipano in egual misura l'intelletto e lo spirito, è incarnato da Emilio, che si rende conto della truffa e osa contrapporsi al potente collega per ristabilire la giustizia e far riavere al cliente i soldi e la dignità – quest'ultima tramite le scuse di Attati e la sua ammissione di colpevolezza. Tale intervento positivo di Emilio è reso possibile da una sua caratterizzazione psicologica ed etica esplicitamente indicata dall'autrice come "luminoso spirito partenopeo": «Il segreto di Emilio era un intuito artistico di gran livello, la volontà di riuscire a dispetto di una sorte avversa e quel luminoso spirito partenopeo che gli faceva compiere gesti di una generosità folle che si riconvertivano quasi sempre positivamente» (197).¹⁶ L'episodio, in definitiva, parla della possibilità che la falsificazione (un uso scorretto e peccaminoso dell'intelletto umano, si potrebbe dire in termini danteschi) sia controbilanciata e redenta da un atto di volontà correttamente direzionato al bene: quello che dovrebbe compiere Sara ripristinando la verità, per compensare l'errore dei suoi genitori – un errore, diversamente dalla truffa di Attati, compiuto in buona fede, un'azione gravida di conseguenze negative, scaturita da una volontà di fare il bene deviata però da una paura determinata da avverse circostanze sociali e storiche.

5. Aperture e chiusure di Sara e Alberto: la λύσις attraverso lo spazio simbolico partenopeo

Successivamente, il progetto di speranza di Sara pare concretizzarsi, e procede nelle relazioni parallele che ella instaura con Alberto, il depositario della memoria storica di Napoli, con la quale vive in simbiosi, e con la città stessa. In questo punto de *Il tempo fa il suo mestiere*, la protagonista è coinvolta in una serie di epifanie psicologiche, che si collocano tutte in compagnia del suo finto marito, molte in momenti in cui lui la accompagna da qualche parte, quindi in un pellegrinaggio per le strade di Napoli che è figura di un'esplorazione del proprio labirinto interiore condotta da Sara al fianco e con la guida di Alberto.

La prima epifania, una sorta di preludio, è sollecitata da una passeggiata ridotta, dal salotto Rosenberg alla camera da letto privata di Sara – un atto apparentemente semplice, ma carico di significati nell'economia del romanzo, in quanto è il primo tentativo di avvicinamento di un marito che aveva sempre respinto la nuova sposa per una male interpretata fedeltà alla moglie defunta. Accompagnandola, Alberto, che da tempo si sta interrogando sui motivi riposti dell'evidente sofferenza di lei, le rivolge parole di conforto; ad esse Sara risponde rivelando la radice della sua vicenda emotiva, in termini acustici

compatibili con quelli del versetto paolino richiamato in apertura: «È che senza l'amore il mondo suona falso, non mi basta, e io ho avuto poco amore, come se la mia vita fosse sempre stata una scena vuota senza veri protagonisti» (202).

La seconda rivelazione avviene da parte di Sara senza necessità di sollecitazioni, come un commento lasciato cadere a proposito del caso della madre raccontato ai Rosenberg da Selim Diamant: «Come si sarebbe potuto fare senza tutti questi aiuti?», chiede Sara più a sé stessa che agli altri, e Alberto coglie l'occasione per incoraggiarla ad aprirsi ulteriormente: «Da soli è sempre difficile risolvere qualunque problema, occorre aiuto: l'aiuto di Dio, per chi ci crede, oppure più semplicemente l'aiuto degli uomini» (211).

Verso la fine del periodo napoletano, prima dell'evento che farà precipitare tutto e provocherà il trasferimento di Sara e Malca in Israele, l'ultima epifania, veicolata da un discorso indiretto libero di Alberto, e dunque ancora collegata alla sua presenza, rivela il passato di Sara e getta un'ombra sul suo futuro e sull'esito dell'intera vicenda: «Se Sara ora covava tanta rabbia, probabilmente si era pentita di non essere stata più tempestiva nel porre in atto questa ricerca; forse ce l'aveva con se stessa più che con gli altri. E si sa che perdonare se stessi può essere molto più complicato che perdonare gli altri: Sara si rendeva conto che stava fallendo e non sopportava l'idea.» (220)

Nel momento in cui la menzogna di don Giuseppe troncherà il progetto di Sara, si è visto, questo conato di rinascita si risolverà in una involuzione, in un inasprimento del rancore nei confronti del mondo; da un punto di vista geografico si concretizzerà nell'abbandono di Napoli, che era stata il luogo della speranza, e nel trasferimento in Israele, che per Sara resterà «una promessa non mantenuta» (239), il luogo della morte e della rinuncia – salvo poi aprire un nuovo spiraglio per la generazioni successive, ma questo Sara non lo saprà mai.

La parte di tale percorso emotivo connotata nel senso della speranza non è soltanto, come abbiamo visto, collegata spazialmente a Napoli, ma è suscitata dal miracolo compiuto da questa città su un cuore più volte ferito e ancora sanguinante come quello di Sara. Napoli, infatti, è capace di regalare all'essere umano la sensazione di essere accolto benevolmente dal mondo: non un intruso che debba lottare per la sopravvivenza, ma una parte di un tutto, di un'armonia universale – quasi come se la Natura di leopardiana memoria solo qui avesse derogato al suo tragico ruolo di forza indifferente alle sorti umane. Fin dalle prime timide

QUEL LUMINOSO SPIRITO PARTENOPEO

sortite, infatti, a Sara «non [...] era sfuggito quel mondo tutto colorato che è Napoli; era il luogo luminoso di cui aveva [...] raccontato Avraham [...], ma vederlo era tutt'altra sensazione» (206). Con il passare del tempo, «le bellezze della città [...] conquistarono Sara; ora capiva l'entusiasmo dei fratelli, prima di Avraham e poi di Tobia, che aveva scelto addirittura di viverci» (208).

Inoltre, la vastità e la bellezza del paesaggio del golfo¹⁷ generano in Sara una riconnessione con la sé stessa del passato e quella del futuro: la voce narrante chiarisce che la vastità del mare si sovrappone in lei a quella delle distese innestate della sua terra d'origine, e fa presagire, anche in assenza di una notazione testuale, quella del deserto dove andrà a morire. A contatto con la sublime grandiosità del paesaggio partenopeo, Sara sente parti di sé ritornare dal passato, e chiedere una ricollocazione armonica con il presente: «Non aveva retto all'emozione di quell'azzurra distesa liquida che si congiungeva all'orizzonte con il cielo: una vastità del genere l'aveva vista solo in Bucovina, dove una neve candida toccava un cielo lontano e lattiginoso» (206-207). Ciò lascia immaginare una continuità, una riapertura, la possibilità che non sia stata detta l'ultima parola sulla maternità negata di Sara.

Un confronto paesaggistico tra la Napoli del presente e la Romania del passato crea poi una polarizzazione gravida di significati emotivi e di implicazioni narrative, coerenti con il sistema simbolico dei romanzi e della poesia: «A Napoli i gabbiani scendevano a pelo d'acqua con il loro verso stridulo; in Romania il silenzio di quel biancore riempiva di sgomento,» nota infatti Sara, e ancora: «Anche in Romania ci sono case come queste [i bassi], ma non aperte sulla strada in modo che tutti possano guardare dentro» (207-208, tra quadre esplicitazione mia). Dunque, in Romania, luogo in cui le pressioni sociali sulle donne e le discriminazioni razziali contro gli ebrei avevano annodato i fili della tragica vicenda di Sara, dominavano un silenzio foriero di sgomento, la chiusura, il ripiegamento verso l'interno; a Napoli, luogo della speranza rinata, la natura è festosa, rumorosa e accogliente, la porosità umana e architettonica mette in comunicazione l'interno e l'esterno neutralizzando almeno temporaneamente la chiusura dello studio medico in cui Sara si era confinata all'inizio del suo soggiorno di profuga.

Tale benefico intervento del paesaggio partenopeo è reso possibile da una strategia di Alberto, che a un certo punto comincia a servirsi scientemente di Napoli e del pretesto di giri turistici in compagnia della nipotina Miriam (che è nipote anche di Sara, anche se lei chiama nonna Malca, la bisnonna), per sollecitare l'apertura di Sara. È infatti Alberto

CAIAZZA

che, nel corso di una delle splendide giornate in cui Sara provava «la sensazione emozionante di una nonna che di domenica mattina porta una nipotina a passeggio» (207), esplicita il lato benevolo della Natura partenopea: «Il mare, oggi, ci ha regalato prima lo *splendore* del suo colore e poi la bontà del suo pesce!» (209, corsivo mio).

Successivamente, in una sorta di collaborazione tra natura e cultura, Alberto, «convinto che, perché Sara prendesse il coraggio di parlare, serviva un'occasione,» la conduce ad ammirare la pala di Caravaggio sulle Sette opere di misericordia, conservata al Pio Monte della Misericordia, non a caso vicino alla casa dell'antiquario Emilio. Il carattere provocatorio delle opere religiose di Caravaggiospinge Sara ad aprirsi totalmente e a rendere una piena confessione: «Non so darmi pace di aver perduto, e credo ormai per sempre, l'unica possibilità che mi è capitata di crescere un figlio» (214-215). Grazie a questa provocazione, abilmente orchestrata da Alberto, condotta attraverso le risorse insieme naturali e culturali della città, e in un luogo simbolicamente connotato come quello della casa-atelier dove agli oggetti preziosi viene offerta una seconda vita, Sara trova dunque il coraggio di rivelarsi.

Tale azzardo non provocherà una catastrofe, come tutti avevano sempre temuto, ma anzi, ha una ricaduta positiva: Sara prova per la prima volta «la sensazione di non essere più sola nella sua battaglia; torna a casa più leggera e per la strada, per la prima volta, dà la mano a Miriam» (216). Il gesto, così forte, di prendere per mano la nipotina per la prima volta, avviene significativamente all'aperto, per le strade di Napoli: al termine di un percorso iniziato con la timida passeggiata, condotta senza alcun contatto fisico, dal salotto alla camera da letto, Sara è finalmente uscita dal suo guscio protettivo, si è aperta alla possibilità di una riconnessione affettiva con la famiglia e di una integrazione emotiva con lo spazio partenopeo.

La stagione della speranza e della fiducia, così faticosamente riattivate nella nostra protagonista, sarà bruscamente interrotta, si è detto, dalla menzogna di don Giuseppe. Anche nella parte del romanzo in cui si descrive questo arresto, è attiva una simbologia spaziale coerente con il sistema generale. Una prima rivelazione dell'impossibilità di ritrovare Simone è recapitata da Alberto, che si fa tramite della perplessità di don Giuseppe sulla ricerca di Sara, in un luogo della città connotato in senso opposto rispetto a quelli che avevano fatto da teatro alle evoluzioni positive. L'Orto botanico, infatti, è un luogo chiuso, separato: non è parte del reticolo cittadino come le zone di Emilio o quelle del Caravaggio, non

QUEL LUMINOSO SPIRITO PARTENOPEO

si apre alla vastità del mare come il quartiere della prima sortita solitaria di Sara, non è indefinitamente aperto come la strada in cui Sara dà la mano per la prima volta a Miriam. È inoltre una zona sicura per Alberto, che vi si sente a suo agio in quanto già professore di Scienze naturali: anche lui, dunque, in questo momento difficile si segrega spazialmente come Sara stessa usava fare prima, nello studio medico e in casa. A seguito della conversazione qui collocata, Sara inizia a scoraggiarsi e a tornare al suo antico astio; la gravidanza di questo momento è sottolineata ancora una volta dalla sovrapposizione tra il paesaggio del presente e quello del passato, con una sostanziale differenza rispetto a quella occorsa dinanzi alla vastità del Mediterraneo: nel momento della speranza, la coincidenza tra il golfo di Napoli e le distese innevate della Bucovina aveva segnato una contrapposizione netta tra la negatività del passato rumeno e la positività del presente italiano, attribuendo al mare e all'apertura delle case partenopee i connotati della porosità e dell'accoglienza; invece, qui, all'inizio del momento della disperazione, domina un unico elemento, il faggio, che, tipico del paesaggio boschivo e insolito per quello costiero, cancella la Natura benevola che aveva fatto capolino nello spazio magico partenopeo, escludendo la possibilità della redenzione: «Percorsero un breve viale, sotto un faggio dall'ampio ombrello rosseggiante: fu un istante e la Bucovina le passò nel cuore. Alberto le riferì tutto quello che aveva saputo da don Giuseppe [...]. Sara, senza tradire alcuna emozione, sentenziò: "Sarebbe stato meglio che fosse morto"» (223).

La comunicazione della falsa notizia della morte di Simone avverrà, in una sorta di *Ringkomposition* spaziale, nell'area domestica che insieme allo studio medico rappresenta la chiusura e il ritiro emotivo. Da questo momento in poi, Sara, tornando ad essere la profuga che era stata qualche anno prima, si incammina lungo una *via del tramonto* (così si intitola il quartultimo capitolo) che la condurrà a morire in Israele – per lei, abbiamo visto, terra delle promesse mancate – in un completo isolamento fisico e psicologico. Il tentativo di ricostruzione del nido che aveva avuto luogo a Napoli viene inquadrato a posteriori come un'ingenua illusione, non come un tentativo andato male che può essere ripetuto imparando dai propri errori: in Israele, Sara e Malca declinano infatti l'offerta di Avraham di vivere insieme, e alla morte della madre Sara decide di restare sola, chiudendosi al mondo e alle relazioni in modo definitivo.

6. Riscatti: porosità partenopea e λύσις israeliana

Dopo l'allontanamento e la morte di Sara, Napoli e Israele continuano ad avere un ruolo decisivo nelle successive generazioni dei Rosenberg.

CAIAZZA

Nella vicenda della nipote di Sara e Alberto, interviene una napoletanità negativa, resa tale – coerentemente con il sistema simbolico del romanzo – da una chiusura culturale, analoga alla chiusura dogmatica di don Giuseppe, che diventa chiusura affettiva. Miriam, che fin dall’infanzia si trascina dietro il fardello di un contesto familiare malsano, nonché la «secolare stanchezza» ebraica ereditata dal padre Tobia, cerca una sua collocazione partenopea attraverso il matrimonio con un ragazzo serio e affidabile, lontanissimo dalla caotica disarticolazione da cui proviene lei, credendo di trovare rifugio in quella che lei stessa inizialmente interpreta come coesione identitaria, salvo poi rendersi conto che si tratta in realtà di chiusura mentale, grettezza, provincialismo – lati oscuri della napoletanità, che, impedendo l’apertura dei pori, causano il fallimento del matrimonio “misto”: «Mi chiedo perché Michele abbia scelto di sposare una come me, lui che ha radici profonde fin sotto al Vesuvio, lui che ama Napoli e la braciola di cotica più di ogni altra cosa al mondo, lui che non vuole nemmeno sentir parlare di *pastramă* e di *sarmale*; mi chiedo perché e non mi so rispondere» (263).

Per arrivare al riscatto, Miriam dovrà dunque rendersi protagonista di un atto di coraggio: sfiderà le limitazioni impostele dalla sua condizione di donna, troverà la realizzazione nel lavoro e avrà l’onestà di mettere in discussione il legame con il marito e le stesse motivazioni che l’avevano spinta a sposarlo. Questa vicenda psicologica, che parla di disponibilità al cambiamento e di ricerca di autenticità, sarà coronata dal ritrovamento, da parte di Alessia figlia di Miram, delle carte di Sara, che consentirà a tutta la famiglia di scoprire la verità su sé stessa.

Tobia, infatti, troverà la pace, al termine del romanzo, nel momento in cui, grazie al ritrovamento di Alessia propiziato dalla vicenda di Miriam, scoprirà la verità sulla propria nascita e si renderà conto che la sua inquietudine derivava dal vuoto lasciategli dall’assenza della madre e del gemello. A questo punto, ritrova anche l’armonia con la moglie Lia, «la sua sola unica fedele certezza» (277), e con lei decide di intraprendere il viaggio in Israele, «per ogni ebreo [...] l’unico vero importante viaggio di tutta la vita» (280). Tobia si reca in Israele per redimersi dal peccato che aveva commesso inconsapevolmente, quello di schiaffeggiare Sara (credendola sua sorella) causandone così l’allontanamento definitivo, ma soprattutto quello di non averla amata come una madre, quello di averle tolto l’affetto, la devozione e il rispetto di cui come figlio le sarebbe stato debitore, secondo il quarto comandamento e secondo il cuore umano. Anche lui, come Edipo, pecca contro sua madre in modo irreparabile; ma,

QUEL LUMINOSO SPIRITO PARTENOPEO

mentre per Edipo non c'è salvezza, Tobia troverà la redenzione nella terra dei suoi padri e nel rispetto della legge ebraica che, in questo frangente, gli consentirà anche di fare ammenda alla colpa commessa e di ripristinare gli equilibri e i doveri traditi:

Deve andare in Israele a fare il suo dovere di figlio: noi ebrei siamo fatti così, rispettare le nostre leggi ci ha sempre aiutato a tiare avanti nei momenti più bui della nostra storia; deve andare sulla tomba di sua madre e portarvi un sassolino, lo poggerà sopra usando la mano sinistra, quella del cuore, in ricordo dell'usanza biblica per perpetuare l'esistenza del sito funerario. [...] Quando è arrivata la notizia della sua morte non avrà certamente recitato la benedizione, né si sarà tagliato il bavero sinistro della giacca, dalla parte del cuore, come deve fare ogni buon figlio, che poi non ricuce lo strappo (276).

In Israele, inoltre, Tobia ritroverà, grazie a un intervento della moglie cattolica, il gemello perduto, il frate francescano Simone.

Il recupero identitario di Tobia avviene dunque in Israele, in strettissimo collegamento con la sua identità ebraica e per il tramite di personaggi per i quali la fede cristiana è un elemento fondamentale. Il suo percorso è narrativamente e psicologicamente determinato dalla porosità positiva di Napoli, che si è sedimentata nel suo passato ed è stata così in grado di agire positivamente sul suo presente. Lia, moglie di Tobia ed erede della napoletanità di Alberto e di tutta la sua famiglia, è il sostegno che rende possibile la *quête* identitaria dell'ebreo errante, e il tramite del ricongiungimento con Simone: senza di lei, il riscatto dei due gemelli non sarebbe stato possibile. Il luminoso spirito partenopeo, dunque, pur avendo fallito *in loco* nella vicenda personale di Sara, proietta in avanti, nel tempo e nello spazio, una conclusione positiva.

7. Porosità ed erranza nell'educazione sentimentale di Simone tra Napoli e Israele

Il secondo romanzo, *Il prete ebreo*, ripercorre la vita del figlio perduto di Sara, per poi andare a confluire, alla sua conclusione, nello stesso punto in cui termina *Il tempo fa il suo mestiere*: in Israele, nell'incontro tra i due gemelli – l'ebreo con la *kippah* e il frate francescano con il saio –, e nella consegna di un'eredità positiva, tramite Miriam, alle generazioni future dei Rosenberg.

CAIAZZA

Anche la vicenda di Simone è fortemente influenzata dalla geografia e dall'erranza, come prefigurato da una precoce filatelia e da un'infantile fascinazione per il mappamondo: «Immaginavo che da grande avrei girato il mondo,» dice Simone ripensando al sé stesso bambino: «In realtà, ho scoperto dopo, l'essenziale per me non sarebbe stata la meta ma il punto di partenza. Da dove venivo?» (32).¹⁸ I luoghi di Simone includono la Francia, dove viene adottato dalla Romania in cui era nato, e inizia la sua carriera di prete; Israele, dove conclude la sua vita come frate francescano custode dei luoghi santi per il cristianesimo (ancora una fortissima connessione, in continuità e non in opposizione, tra le due religioni); in Italia, soprattutto Roma, centro del cattolicesimo e per lui teatro di una partentesi di amore ritrovato; Napoli, che ha anche qui la funzione di catalizzare cambiamenti ed evoluzioni interiori.

Anche nella vita di Simone, come già in quella di Sara, la possibilità che le cose possano cambiare irrompe inattesa attraverso una vicenda di terzi. Come Selim Diamant aveva coinvolto Tobia nella pietosa ricerca del bambino separato dalla madre che avrebbe poi ispirato il tentativo di Sara, a Simone, in qualità di prete, giunge la richiesta d'aiuto di una prostituta italiana finita in Francia, ammalatasi, e desiderosa di mettersi in contatto, prima di morire, con l'unico figlio perduto. Questo figlio, sopraffatto dalla vergogna per il mestiere della madre, si era rifugiato nella vita monastica; e infatti Simone lo rintraccia nel convento di Sant'Antonio a Ischia, nel golfo di Napoli: un primo avvicinamento alla città partenopea, ancora attraverso un luogo di auto-segregazione, reso ancor più remoto dalla collocazione isolana, nel contesto narrativo di una iniziale premonizione della possibilità della ricomposizione familiare. Tramite l'esperienza del frate ricongiuntosi alla madre perduta, sulla quale aleggiavano il perdono e l'affetto incondizionato ed esente da giudizio, Simone inizia infatti a riflettere sulla propria condizione:

Così, accompagnatolo, vidi con i miei occhi cos'è amore di madre, cos'è tenerezza di figlio, cos'è perdono, cos'è giustizia riparatrice nei confronti del peccato e dei peccatori. [...] Non sapevo nulla della prostituta e di suo figlio, ma ho imparato tanto dal loro abbraccio e dalle loro lacrime, dallo sguardo che si sono scambiati. Mi ero irrigidito troppo nelle formule che la mia vita mi aveva posto dinanzi: l'abbandonato, l'adottato, l'irreggimentato in un sistema ben costruito, indirizzato a ruoli precisi. Ma io, chi ero io

QUEL LUMINOSO SPIRITO PARTENOPEO

veramente? Capii che non potevo pensare di morire senza prima essere riuscito a ispezionare a fondo la mia prigionia e i miei carcerieri: la vita che stavo vivendo, la mia situazione; tutti quelli che per un motivo o per l'altro non c'erano mai stati o non c'erano più o non ci sarebbero mai stati, i miei carcerieri. (71-72)

Una rete di rimandi collega inoltre a Tobia anche l'altro episodio partenopeo della vicenda di Simone. La casa napoletana di Tobia si trova in via Santa Teresa degli Scalzi, che prende il nome dall'ordine dei Carmelitani scalzi. Tale ordine, prima della rifondazione di santa Teresa d'Avila, operava in Terra Santa, nel contesto del tentativo crociato di creare una Gerusalemme cristiana; successivamente, abbandona definitivamente Israele e replica la diaspora ebraica in forma cristiana, disperdendosi e diffondendosi in Europa e nel mondo.¹⁹

La scultura del Bernini che ritrae l'estasi di Santa Teresa d'Avila compare nel periodo romano di Simone, in un momento di smarrimento e crisi interiore: «Ripensai alla Santa Teresa del Bernini, in cui l'unione con Dio nel momento dell'estasi è terreno, e mi dissi: o questo o niente» (86). Alla ricerca dell'estasi, Simone inizia a frequentare le case di tolleranza della capitale. Dopo un'esplorazione infruttuosa, si imbatte in una ragazza che, come già il frate ricongiuntosi alla madre prostituta, svolge la funzione narrativo-psicologica del rispecchiamento che sollecita il risveglio: lo mette cioè di fronte alla sua condizione di peccatore, al pari di tutti gli altri, facendolo scontrare con la sua presunzione di superiorità, spingendolo a riconsiderare la convinzione di essere in credito con la vita e con quelli che lui definisce i suoi carcerieri – le varie deludenti figure genitoriali nelle quali si era imbattuto.

Questa ragazza si chiama Teresa. Grazie a lei, Simone troverà non l'estasi che aveva creduto di scorgere nell'omonima santa berniniana, ma una più realistica pacificazione interiore: imparando a rispettare la ragazza nonostante la sua caduta, perdonandole i suoi peccati, Simone imparerà a rispettare e a perdonare sé stesso; impegnandosi per il suo riscatto e contribuendo a costruire una nuova armonia per il mondo affettivo frantumato e disarticolato di lei, egli sperimenta la possibilità della riarmonizzazione anche per sé stesso e per la propria storia familiare e affettiva. Il riscatto di Teresa avviene tramite Napoli, i buoni uffici di un sacerdote partenopeo, don Tarcisio (la cui positività fa da contraltare alla negatività di don Giuseppe), e la bontà umile e disinteressata della madre di quest'ultimo, una donna semplice e generosa.

CAIAZZA

Sette anni prima, Teresa aveva lasciato a Napoli, alla Ruota dell'Annunziata, il suo unico figlio, il cui nome, Francesco, richiama quello del santo fondatore dell'ordine in cui Simone entrerà, coronando la ricomposizione delle sue due identità ebraica e cristiana; dopo qualche tempo era tornata a riprenderselo, e contro ogni previsione era riuscita a riaverlo: «Napoli è la città dei miracoli: come dire di no a una madre pentita di aver abbandonato il proprio bambino?» (91). Dopo questo miracolo partenopeo, aveva cercato di cambiare vita, ma non ci era riuscita, giacché nessuno sembrava disposto ad offrirle un lavoro onesto. Grazie all'interessamento di Simone, la donna e il figlio trovano una collocazione presso l'anziana madre di don Tarcisio, a Portici, «cittadina tra il Vesuvio e il mare» (92) – ancora un riferimento alla carica positiva delle due sublimi grandezze del vulcano e della distesa equorea. Simone fa da padrino di cresima al ragazzo, sostituendo nella paternità spirituale una mancata paternità carnale; alla morte della madre di don Tarcisio, Teresa eredita la casa, e richiama con sé il vecchio padre, che pure l'aveva cacciata quando era rimasta incinta: una storia di perdono e di umiltà, dunque, scaturita da una Napoli miracolosamente generosa (ancora un collegamento con *Il tempo fa il suo mestiere*, con la bontà disinteressata di Emilio), e in cui il bene ricevuto finisce per essere restituito moltiplicato:

Nel 1966 Francesco s'iscrisse alla facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Napoli Federico II, restando prefetto al Landriani [l'istituto superiore da lui frequentato a Portici], dove i padri scolopi ne avevano formato il carattere serio e la rettitudine: ancora oggi mi scrive, [...] mi dà notizie della sua professione e di sua madre; fa l'avvocato, si è sposato, e si è battuto per contrastare vecchi retaggi presenti nel diritto di famiglia, soprattutto per quanto riguarda i figli illegittimi, figli di nessuno, partendo dall'abolizione della dicitura «NN,» che aveva marchiato tanti innocenti. (93-94, tra quadre esplicitazione mia)

Il rapporto tra Simone e Teresa, iniziato in un bordello, era stato impostato in termini di mercimonio. Le relazioni carnali tra i due, dato il mestiere di lei, subito e non certo scelto, si ponevano da parte di Simone come un approfittarsi della condizione svantaggiata di una donna che non aveva altra scelta che vendere il proprio corpo per poter sostenere il figlio. Non sono le relazioni carnali o l'amore terreno in sé che vengono

QUEL LUMINOSO SPIRITO PARTENOPEO

presentati come erronei: Simone aveva avuto in passato, già prete, un legame con una donna sposata che, pur nell'infrazione di molte regole, era stato positivo, pulito, autentico, giusto per entrambe le parti; con Teresa, invece, ci sono squilibrio e sfruttamento dell'altro. Nel procedere del suo raffinamento interiore, Simone si rende conto dell'errore e arriva a comprendere che il distacco dei corpi può essere veicolo di una maggiore coesione spirituale, entro sé stessi e con gli altri: «Da quel momento non sfiorai più Teresa e l'aiutai a crescere il suo bambino. Da allora non ho mai più toccato una donna» (89).

Dopo l'episodio partenopeo, si è detto, Simone si trasferisce in Israele, e lì trova la sua pace, nell'integrazione delle sue due identità (l'ebreo errante e il prete cattolico), nonché nella relazione con la madre morta e nel contatto, a distanza, con il fratello Tobia, e con la nipote Miriam. Tutto si compie dunque nel distacco dei corpi che Simone aveva imparato con Teresa: l'educazione sentimentale propiziata dalla ricchezza umana della Napoli porosa accompagna Simone lontano nello spazio e nel tempo, finendo per portare i suoi frutti più preziosi nella terra, «fecondata dal sangue di tanti morti,» dove «il deserto fiorisce» (129):

Io sono stato battezzato, diventando cristiano come tutti i bambini senza averne consapevolezza; quando l'ho avuta, questa ha costituito parte del mio tormento: come essere ebreo circonciso e battezzato? In Israele scelsi il battesimo, rinnovandolo, come fanno molti nelle acque del Giordano in Samaria, dove Gesù ebreo circonciso fu battezzato da Giovanni; e mi sentii finalmente in pace. (128)

Lo stesso trasferimento di Simone in Israele, come frate francescano addetto alla tutela dei molti santuari affidati all'ordine, è stato reso possibile, storicamente, da un episodio che affonda le sue radici in una napoletanità positiva (luminosa, direbbe Eisenberg). Fin da Francesco d'Assisi, infatti, i frati avevano gravitato intorno alla Terra Santa, ma erano stati scacciati a più riprese. La possibilità di restare fu garantita da Roberto d'Angiò, re di Napoli dal 1309, re titolare di Gerusalemme, dedicatario dell'*Africa* di Petrarca, detto "il Saggio":

Il rientro definitivo [dei francescani in Terra Santa] avvenne con Roberto d'Angiò e sua moglie, la regina Sancha d'Aragona, che pagarono il sultano d'Egitto per ottenere che i francescani non solo non fossero mai più scacciati ma fossero

CAIAZZA

considerati i rappresentanti ufficiali della Chiesa di Roma in Terra Santa. [...] La costituzione giuridica della *Custodia di Terra Santa* [...] mi indicò la strada migliore da percorrere. Chiesi e ottenni di essere parte attiva, uno tra i duecentocinquanta religiosi, provenienti da quaranta Paesi diversi, che si occupano dei settantaquattro santuari affidati loro. (96-97, tra quadre esplicitazione mia)

In Israele, Simone non troverà soltanto la sua pace individuale, ma anche un senso per la propria persona e per la propria storia all'interno della Chiesa e della società. Infatti, scoprirà in sé il coraggio di parlare contro l'antigiudaismo cattolico in tempi in cui gli ebrei erano ancora visti come il popolo deicida e dunque malvisti anche per motivi squisitamente religiosi. Un ulteriore tassello di pacificazione e armonizzazione arriverà per Simone nel 1986, quando papa Giovanni Paolo II metterà fine, almeno ufficialmente, a questa pagina oscura del cattolicesimo, con la visita al Tempio maggiore di Roma e un'affermazione rivoluzionaria per i tempi: ebrei e cristiani sono fratelli, anzi gli ebrei sono i fratelli maggiori dei cristiani.

8. Conclusioni

Nel dittico di Mariastella Eisenberg, la città di Napoli, lungi dall'essere uno sfondo inerte, è uno dei fattori principali della costruzione della trama, delle psicologie, dei significati. L'analisi del congegno narrativo e delle configurazioni psicologiche condotta attraverso la categoria bejaminiana della porosità rivela una serie di polarizzazioni che veicolano una visione di Napoli e della napoletanità chiara e coerente, esente da ingenue semplificazioni, ma lucidamente positiva.

La chiusura e l'apertura, l'oscurità e la luminosità sono infatti distribuite in modo equilibrato nel sistema dei personaggi, ed egualmente attive nella determinazione degli eventi. Ciò vuol dire che la specificità partenopea è delineata dalla penna di Eisenberg come intrinsecamente contraddittoria e in grado di accogliere in sé la generosità più luminosa (Emilio, la madre di don Tarcisio), la fraudolenza più riprovevole (don Giuseppe), azioni sconsiderate dettate da una profonda sofferenza (Simone con Teresa), concatenazioni di violenze e ostilità motivate dalle migliori intenzioni (la maternità negata a Sara, da cui il suo rapporto malsano con figli e nipoti).

L'autrice prende dunque in considerazione molteplici aspetti di

QUEL LUMINOSO SPIRITO PARTENOPEO

quella che emerge come una porosità ambigua e problematica, certamente non semplificata né rassicurante. Nella sua proiezione verso il futuro, tuttavia, dopo aver narrato di perdite irreparabili e derive irreversibili, sceglie di concludere entrambi i romanzi cogliendo la positività dello spirito partenopeo, che, armonizzandosi con la parte ebraica ed israeliana, sembra fecondare soprattutto il personaggio di Miriam, che raccoglierà l'eredità e la memoria degli antenati, metterà ordine tra le loro carte e nelle loro vite, e scriverà il finale aperto dei due romanzi – aperto a una speranza non ancora determinata, intuita per il nuovo secolo e il nuovo millennio.

Così termina infatti *Il tempo fa il suo mestiere*, con la voce, appunto, di Miriam resa attraverso l'espedito del diario: «Prendo la busta con un po' di curiosità, senza ansia. [...] Viene da Israele, la Terra promessa. Che sia un messaggio di speranza? Voglio con tutte le mie forze che sia così» (287). La misteriosa busta contiene le memorie di Simone, le quali andranno a costituire *Il prete ebreo*. Ancora Miriam concluderà il secondo romanzo nel segno di una speranza che presenta una sfumatura di consapevolezza in più rispetto alla conclusione del primo, in quanto si proietta nel futuro integrando però in sé il passato:

Chi sono? Sono una bambina, una ragazza, una donna passata attraverso sogni e aspirazioni irrealizzate [...]. Ma ormai sono a bordo, non guardo la nave salpare stando sul molo; navigo a vele spiegate, penso con chiarezza spietata, delicatamente spietata, non voglio farmi male nel raggiungere finalmente il mio porto. E allora la domanda diventa: dove sto andando? Ho sentito una voce risuonarmi dentro che diceva: *non avere fretta, Miriam, lascia che se ne occupi la vita*. Forse era la tua, zio Simone. (145)

Ida Caiazza NEW YORK UNIVERSITY / UNIVERSITY OF OSLO

NOTE

¹Si tratta di un editore indipendente, attivo dal 1995 e immesso nella rete di distribuzione nazionale dal 2003. La sua denominazione fa riferimento al noto episodio storico del gladiatore Spartaco che, proprio nell'antica Capua, oggi Santa Maria, tra il 73 e il 71 a. C. guidò la rivolta servile contro la *Res publica* romana: chiaro il riferimento alla lotta di un editore indipendente per sopravvivere e portare avanti il suo progetto culturale.

²Per spiegazioni fornite dalla stessa Eisenberg sull'ispirazione autobiografica dei due romanzi, vedi <http://www.giudittalegge.it/2019/02/05/chiacchierando-con-mariastella-eisenberg/>.

³Vedi *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento. Atti del Convegno (Napoli, 28 novembre-1 dicembre 2001)*, a cura di Elena Candela, Napoli, Liguori, 2003; *Letteratura a Napoli dal Rinascimento al Novecento*, a cura di Elio Bruno D'Episcopo, Napoli, Guida, 2011; Mario Landolfi, *Letteratura a Napoli: profili critici di narratori del Novecento*, Montesarchio, Sannicaudium, 2017; Emma Giammattei, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia della letteratura nel XIX e XX secolo*, Napoli, Guida, 2017.

⁴Vedi Daniela De Liso, *Da Masaniello a Eleonora Pimentel. Napoli tra storia e letteratura*, Napoli, Loffredo, 2016; Alessandro Barbero, *Il mito angioino nella cultura italiana e provenzale fra Duecento e Trecento*, Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1983; Serena Morelli, *La storiografia sul regno angioino di Napoli: una nuova stagione di studi*, «Studi storici», 41/4, 2000, pp. 1023-1045.

⁵ Il testo, senza titolo, è stato letto dall'autrice nel settembre 2016 (anno di pubblicazione de *Il tempo fa il suo mestiere*) presso il Teatro della Villa Reale di Monza. Ancora un sentito ringraziamento a Daniela Borrelli per la segnalazione e a Mariastella Eisenberg per l'autorizzazione alla trascrizione. Riporto qui in nota la lirica nella sua interezza: Nei neri vichi / Di bassi senza luce / Crescono fiori / Di plastica cinese / In brocche di ceramica / Ricordo impolverato / Di Pompei / O / Di un altrove qualunque / Procida chissà. / Tu / Che qui vivi / Come giorno sconfitto da tramonto / Lasci a me che passo / Ricordo solitario / Di braccia spalancate / Col tuo sorriso stinto: / «Buon giorno signurì...»

⁶Sul tema dell'ebreo errante nella tradizione letteraria soprattutto inglese vedi Simonetta Falchi, *L'ebreo errante. Gli infiniti percorsi di un mito letterario*, Milano, Franco Angeli, 2018; per le origini del mitologema, Ead., *L'ebreo errante dalle origini al XVI secolo*, «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Sassari», vol. 4, 2004 (pubbl. 2007), pp. 109-127. Un esempio di analisi dell'interazione tra il motivo dell'erranza ebraica e la narrazione in ambito contemporaneo è offerto da Giovanni Tesio, *La Bibbia di Primo Levi tra ebraismo ed erranza*, «Studi Piemontesi», vol. 48/1, 2019, pp. 5-16.

⁷Walter Benjamin, Asja Lacis, *Napoli porosa*, cura, traduzione e postfazione di Elenio Cicchini, Napoli, Dante & Descartes, 2020.

⁸1 Corinzi, 13:1, traduzione Nuova Riveduta, Società biblica di Ginevra, 1994. Non è qui possibile render conto dettagliatamente di tutti gli aspetti significativi dei romanzi di Eisenberg; segnalo tuttavia che un altro punto fondamentale, oltre a quello qui preso in esame, è quello della trama di riferimenti biblici ricostruibile attraverso i rimandi onomastici, cui conto di dedicare in futuro un'analisi specifica.

⁹Dedico questo paragrafo alla ricostruzione della vicenda per ragioni di chiarezza espositiva e di opportunità argomentativa. Il dittico eisenberghiano, peraltro di difficile reperimento, non è infatti, ad oggi, né noto al grande pubblico italofono, né tradotto in altre lingue; inoltre, la simbologia qui oggetto di analisi critica si costruisce proprio nella configurazione della trama dei due romanzi.

¹⁰Eisenberg, *Il tempo fa il suo mestiere*, p. 124. Da qui in poi, il numero della pagina da cui sono tratte le citazioni sarà indicato tra parentesi, nel corpo del testo. Le citazioni non seguite da tale indicazione saranno da intendersi come contigue alla prima citazione successiva recante l'indicazione di pagina.

QUEL LUMINOSO SPIRITO PARTENOPEO

¹¹Vedi Giuseppe Vitale, *La svastica e l'arcangelo. Nazionalismo e antisemitismo in Romania tra le due guerre*, Rimini, Il Cerchio, 2000; Jean Ancel, *The History of Holocaust in Romania*, University of Nebraska Press, Lincoln 2011.

¹²Vedi i recentissimi *L'ebreo inventato. Luoghi comuni, pregiudizi, stereotipi*, a cura di Saul Meghnagi e Raffaella Di Castro, Firenze, Giuntina, 2021; *Umberto Fortis, Immagini dell'ebreo nella letteratura italiana. Un excursus tra narrativa e teatro, sec. XIV-XIX*, Livorno, Salomone Belforte, 2021.

¹³Vedi Louise W. Holborn, *The International Refugee Organization: a Specialized Agency of the United Nations, its History and Work, 1946-1952*, Oxford UP, 1956.

¹⁴*Il Mattino*, fondato nel 1892 da Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao, è tuttora il primo quotidiano nel Mezzogiorno d'Italia. Sul valore, la diffusione, l'importanza delle pubblicazioni qui menzionate nell'ambito della cultura italiana del dopoguerra, Raffaele Giglio, *Letteratura in colonna. Letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1995; Paolo Murialdi, *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazzette a internet*, Bologna, Il Mulino, 2021; *Storia del giornalismo italiano*, a cura e con un saggio introduttivo di Franco Contorbia, Milano, Mondadori, 2009, 4 voll.; in particolare sul fotoromanzo, Uliano Lucas e Tatiana Agliani, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2015.

¹⁵Per lo stereotipo sociale e comportamentale dell'arte di arrangiarsi, collegato al Mezzogiorno d'Italia, vedi per esempio la pellicola del 1954, intitolata appunto *L'arte di arrangiarsi*, con soggetto e sceneggiatura di Vitaliano Brancati, con Alberto Sordi e diretta da Luigi Zampa. Utilissima in proposito la riflessione antropologica, che si confronta anche con la letteratura e la produzione artistica, di Amalia Signorelli, *La cultura popolare napoletana: un secolo di vita di uno stereotipo e del suo referente*, in *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*, a cura di Eadem, Napoli, Edizioni del Millennio, 2002, pp. 11-24. Vedi anche Francesco Benigno, Marcella Marmo, Enrico Pugliese, Gabriella Corona, *Napoli, rappresentazioni, stereotipi*, in *Napoli emergenza rifiuti*, «Meridian», 64, 2009, pp. 177-210, e Loredana Sciolla, *Italiani. Stereotipi di casa nostra*, Milano, Ledizioni, 2020 [prima edizione Bologna, Il Mulino, 1997].

¹⁶Sull'ambiguità di Napoli, sulla coesistenza di aspetti contraddittori legati alla napoletanità percepita e agli stereotipi, vedi la riflessione di Amalia Signorelli di cui alla nota precedente e Pasquale Sabbatino, *Le città indistricabili. Nel ventre di Napoli da Villari ai De Filippo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007.

¹⁷Non è possibile qui dar conto dettagliatamente della simbologia spaziale e geografica della tetralogia di Elena Ferrante; è tuttavia utile rilevare alcune analogie particolarmente significative tra le due romanziere. Anche ne *l'Amica geniale*, infatti, il mare delle vacanze ischitane delle protagoniste ha un ruolo fondamentale nella narrazione e nella definizione psicologica dei personaggi. Il rione e il centro storico funzionano da luoghi simbolici rispetto al sistema dei personaggi; tema importante nella tetralogia è infine la comunicabilità o incomunicabilità tra isole interne alla città partenopea. Si veda più avanti per la funzione di Ischia ne *Il prete ebreo*.

¹⁸Le indicazioni delle pagine delle citazioni si riferiscono per questo paragrafo a *Il prete ebreo* e non a *Il tempo fa il suo mestiere*.

¹⁹Quello dei Carmelitani Scalzi è l'unico ordine che ha una donna per fondatrice e in cui il ramo femminile ha preceduto quello maschile. Vedi Giovanna Della Croce, *La spiritualità carmelitana*, in *Le grandi scuole della spiritualità cristiana*, a cura di Ermanno Ancilli, Milano-Roma, Pontificio Istituto di Spiritualità del Teresianum, 1984, pp. 423-462, e la

voce *Carmelitani Scalzi*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, diretto da Guerrino Pelliccia e Giancarlo Rocca, Milano, Paoline, 1974-2003, vol. II, pp. 520-602. Per il tema della preminenza femminile, vedi Elisabetta Marchetti, *Aspetti dell'influenza femminile nei monasteri di età moderna attraverso le Vite delle carmelitane scalze italiane*, «Arenal», 26/1, 2019, pp. 99-125, <http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v26i1.8594>

OPERE CITATE

- Ancel, Jean. *The History of Holocaust in Romania*. University of Nebraska Press, 2011.
- L'arte di arrangiarsi*. Soggetto e sceneggiatura di Vitaliano Brancati, con Alberto Sordi, diretto da Luigi Zampa, prodotto da Documento Film, 1954.
- Barbero, Alessandro. *Il mito angioino nella cultura italiana e provenzale fra Duecento e Trecento*. Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1983.
- Benigno, Francesco, Marcella Marmo, Enrico Pugliese, Gabriella Corona. “Napoli, rappresentazioni, stereotipi..” *Meridiana*, vol. 64 (*Napoli emergenza rifiuti*), 2009, pp. 177-210.
- Benjamin, Walter, and Asja Lacis. *Napoli porosa*. Cura, traduzione e postfazione di Elenio Cicchini, Napoli, Dante & Descartes, 2020.
- Candela, Elena, a cura di. *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento. Atti del Convegno (Napoli, 28 novembre-1 dicembre 2001)*. Napoli, Liguori, 2003.
- “Carmelitani Scalzi.” *Dizionario degli Istituti di Perfezione*. diretto da Guerrino Pelliccia e Giancarlo Rocca, Milano, Paoline, 1974-2003, vol. II, pp. 520-602.
- Contorbia, Franco, a cura e con un saggio introduttivo di. *Storia del giornalismo italiano*. Milano, Mondadori, 2009, 4 voll.
- De Liso, Daniela. *Da Masaniello a Eleonora Pimentel. Napoli tra storia e letteratura*. Napoli, Loffredo, 2016.
- Della Croce, Giovanna. “La spiritualità carmelitana.” *Le grandi scuole della spiritualità cristiana*, a cura di Ermanno Ancilli. Milano-Roma, Pontificio Istituto di Spiritualità del Teresianum, 1984, pp. 423-462.
- D'Episcopo, Elio Bruno, a cura di. *Letteratura a Napoli dal Rinascimento al Novecento*. Napoli, Guida, 2011.
- Eisenberg, Mariastella. *Il tempo fa il suo mestiere*. Santa Maria Capua

QUEL LUMINOSO SPIRITO PARTENOPEO

Vetere, Spartaco, 2016

—. *Il prete ebreo*. Santa Maria Capua Vetere, Spartaco, 2018.

Falchi, Simonetta. “L’ebreo errante dalle origini al XVI secolo.” *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell’Università di Sassari*, vol. 4, 2004 (pubbl. 2007), pp. 109-127.

Falchi, Simonetta. *L’ebreo errante. Gli infiniti percorsi di un mito letterario*. Milano, Franco Angeli, 2018.

Fortis, Umberto. *Immagini dell’ebreo nella letteratura italiana. Un excursus tra narrativa e teatro, sec. XIV-XIX*. Livorno, Salomone Belforte, 2021.

Giammattei, Emma. *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia della letteratura nel XIX e XX secolo*. Napoli, Guida, 2017.

Giglio, Raffaele. *Letteratura in colonna. Letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento*. Roma, Bulzoni, 1995.

Holborn, Louise W. *The International Refugee Organization: a Specialized Agency of the United Nations, its History and Work, 1946–1952*. Oxford UP, 1956.

Landolfi, Mario. *Letteratura a Napoli: profili critici di narratori del Novecento*. Montesarchio, Samnicaudium, 2017.

Lucas, Uliano, e Tatiana Agliani. *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*. Torino, Einaudi, 2015.

Marchetti, Elisabetta. “Aspetti dell’influenza femminile nei monasteri di età moderna attraverso le Vite delle carmelitane scalze italiane.” *Arenal*, vol. 26, no. 1, 2019, pp. 99-125, [dx.doi.org/10.30827/arenal.v26i1.8594](https://doi.org/10.30827/arenal.v26i1.8594).

Meghnagi Saul, e Raffaella Di Castro, a cura di. *L’ebreo inventato. Luoghi comuni, pregiudizi, stereotipi*. Firenze, Giuntina, 2021.

Morelli, Serena. “La storiografia sul regno angioino di Napoli: una nuova stagione di studi.” *Studi storici*, vol. 41, no. 4, 2000, pp. 1023-1045.

Murialdi, Paolo. *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazzette a internet*. Bologna, Il Mulino, 2021

Sabbatino, Pasquale. *Le città indistricabili. Nel ventre di Napoli da Villari ai De Filippo*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007.

La Sacra Bibbia. Nuova riveduta sui testi originali. Nuovo testo riveduto a cura della Società biblica di Ginevra, 1994.

Sciolla, Loredana. *Italiani. Stereotipi di casa nostra*. Milano, Ledizioni, 2020 [prima edizione Bologna, Il Mulino, 1997].

Signorelli, Amalia. “La cultura popolare napoletana: un secolo di vita di uno stereotipo e del suo referente.” *Cultura popolare a Napoli e in*

CAIAZZA

Campania nel Novecento, a cura di Amalia Signorelli, Napoli,
Edizioni del Millennio, 2002, pp. 11- 24.

Tesio, Giovanni. “La Bibbia di Primo Levi tra ebraismo ed erranza.” *Studi
Piemontesi*, vol. 48, no. 1, 2019, pp. 5-16.

Vitale, Giuseppe. *La svastica e l'arcangelo. Nazionalismo e antisemitismo
in Romania tra le due guerre*. Rimini, Il Cerchio, 2000.

Naples as Heterodoxy: Seventeenth-century Female Heresies in Sebastiano Vassalli's *Io, Partenope*

In *Io, Partenope*, published three months after his death, Sebastiano Vassalli (1941-2015) presents the rich fabric of life in seventeenth-century Naples, returning to the century that was at the heart of his best-selling and critically acclaimed novel *La chimera* (1990). In that period Naples was under Spanish rule, and therefore enjoyed a measure of independence from Rome and the Pope. Despite this separation from Rome, the authoritarian and intolerant Church intervenes in the life of Giulia di Marco, “Suor Partenope,” to destroy the sect she founded in Naples, whose practices were based on direct communication with God and the experience of a physical religious ecstasy.

The Naples that Vassalli recreates in *Io, Partenope* seethes. Sections of society, from Spanish noblemen and women to beggars, populate the fetid, stifling streets. Vassalli follows Giulia di Marco – a historical character (1574/1575 – unknown)¹ – from her miserable childhood in a remote village, Sepino in Molise, from where she was sold as an informal child bride to a traveling salesman, to her rise and fall as the “mother” of her order of devotees. She began her journey as a Franciscan Tertiary before rising to prominence through her claim to guide others in her way of praying, and to help them to find a direct connection to God. She set up a series of “case di preghiera” and enjoyed the society of some of the most prominent of Neapolitan nobility. These activities caught the attention of the Counter-Reformation authorities, and Giulia Di Marco was brought to Rome twice. The first time, she was reprimanded and returned to Naples. The second was much more sinister. She appeared before the Inquisition and was subjected to torture to extract confession of the depraved acts that she had supposedly committed in order to achieve this communion with God and religious ecstasy.

The frame of the novel consists of Vassalli the novelist as a lay confessor, who in the church of Santa Maria della Vittoria in Rome where Bernini's St. Teresa of Ávila can be found, hears Suor Partenope's story, which he then writes up as the novel. Bernini's sculpture forms an integral part of the novel, as it represents the church's struggle to contain and rationalize women as they profess their own encounters with God. Bernini, whose life as an artist exists in a collaborative tension with the Vatican, represents the fraught nature of representing female experiences in a masculine system, explored by Lacan, Irigay, and Kristeva among others. A related point tension emerges from the challenge of Naples and its

NAPLES AS HETERODOXY

heterodoxy in defiance of the orthodoxy of Rome. Pierre Bourdieu's discussions of doxa provide a lens through which to consider the way in which Naples's embrace of a range of beliefs and behaviors, superstitions and myths is viewed as heretical by the Vatican.

Vassalli wrote *Io, Partenope* with the knowledge that time was running out as he struggled with cancer. The first-person narrative, spoken in one breath, fits with this need to communicate quickly, resulting in a straightforward account without the intertextuality, paratexts, self-referentiality, and authorial commentary of many of his other novels. This was the only text that he composed by necessity on a computer – an alien technology to which he preferred his typewriter or pen. Vassalli was intent on exposing the mechanisms and abuses of power and intended to give voice and prominence to female stories. Familiar themes surface in this novel including the origins of an Italian national character, history and the fate of marginalized individuals, and the power of place to shape lives.

Suor Partenope, St. Teresa of Ávila and Bernini

In *Io, Partenope*, Vassalli places gender relations and problematic femininities at the center of his narrative. Unlike Antonia, the peasant girl accused as a witch in *La chimera*, Suor Partenope speaks with her own voice and represents an instance of a woman contending actively with the forces that seek to annihilate her. While Antonia acted as a mute representation of the unbending cruelty of the Catholic church, Suor Partenope narrates her own story, facing the Inquisition to emerge physically broken, yet maintaining jurisdiction over her body. Vassalli probes the way in which the church sought to manage the presence of women in the body of the faithful. Continuing his exploration of the plight of witches in *La chimera*, in this novel he addresses women who more directly challenged the church as well as the practice of forcing women into convents. He explores the consequences of women's expressions of agency over their own lives and the church's rationale in tolerating or suppressing these threats. Vassalli describes the way in which the Vatican views women as fundamentally heretical, and must therefore contrive of ways to contain them, whether in convents, prisons, or in marble.

Just as Manzoni referred to the documents on which he based *I promessi sposi*, Vassalli is certain to account for the origin of his novel. He reports that the main source for the life of Di Marco, located in the Biblioteca Nazionale di Napoli, is the *Istoria di suor G. di M. e della falsa dottrina insegnata da lei, dalp. Aniello Arciero e da Giuseppe de Vicariis*,

TULANTE

col riassumo del processo contra di essi, e con la di loro abiurazione seguita in Roma a 12 luglio 1615. Col sommario d'alcune altre eresie che servirà per proemio a quelle di Suor Giulia, scritta da un padre teatino rimasto anonimo. He notes, however, that this document is the most prominent source for Giulia Di Marco's life yet was written by a member of a rival sect (the "teatini"). The source describes her as a nymphomaniac who engaged, along with her congregation, in all manner of depravity.

Giulia Di Marco's confession of her sins and depravations before the Inquisition similarly followed a typical outline of forced confessions made by women accused of being witches that focused on the detailed account of sexual misdeeds (Muraro 1976, 214). Luisa Muraro conducts a feminist re-examination of the underlying motivation for the seemingly irrational, but also certainly keenly felt, fear of witches. In *La chimera*, Vassalli echoes some of these psychological and contextual circumstances: the boredom of village life in the winter; the Counter-Reformation church's desire to impose its authority on rural communities; the need to stamp out any traditional or pagan practices, particularly ones privileging women. Both Muraro and Vassalli conclude that the documented history of witch trials is instructive in exposing the contradictions and the dysfunction at the root of social systems:

L'evidenza della malignità attaccata al loro corpo, alla loro sessualità, al loro comportamento, è documentata nella letteratura dell'epoca, in particolare nei processi per stregoneria; ed è il sintomo sociale di un problema o di molti problemi non risolti.
(Muraro 1976, 104)

Official or recorded histories, as recalled by Manzoni and by Vassalli in turn, follow political agendas and reinforce established power structures. Indeed, the phenomenon of women being consigned to convents by their family members either because of economic hardship or a desire to constrain the liberty of women who were not adhering to social norms of modesty and obedience forms a central point of concern in *I promessi sposi* through the figure of Gertrude, and also features in Vassalli's *La chimera*. This *monacazione forzata* is perhaps also society's solution to a superfluity of unmarried women and, as Luisa Muraro notes, is evident in the substantial increase in the number of female orders in this period (1976, 100). Muraro's extensive studies into the lives of female mystics further explores the way in which religious and lay authorities act on the

NAPLES AS HETERODOXY

threat posed by women who demonstrate agency and who express independence and meaning (“significarsi”) (1985, 8–9).²

In a deviation from historical accuracy in the novel, in the latter part of her life after her release from the Inquisition and her public penitence, Suor Partenope becomes the household manager of a Neapolitan cardinal’s Roman residence. She enters into a close friendship with the sculptor Gian Lorenzo Bernini. Vassalli’s novel recounts, and elaborates on, the story of Bernini’s tempestuous relationship with Costanza Bonarelli, who was in fact the wife of a worker in Bernini’s studio and whose likeness remains in Bernini’s celebrated bust. The novel makes a bold claim about the relationship between Suor Partenope and Bernini’s sculpture of St. Teresa of Ávila. According to the plot of *Io, Partenope*, Bernini was inspired by a sketch that his father, Pietro Bernini, had made in Naples of Guilia Di Marco for Santa Teresa’s expression in his sculpture of St. Teresa of Ávila. Since Bernini did not have a substantial tradition of iconography to reference in his imagining of St. Teresa (Warma 1984, 509), he had greater freedom with the imagining of the ecstasy. This also allowed Vassalli to imagine the origins of his visual references for the sculpture. Indeed, the Neapolitan connection is given as fundamental to the relationship between Bernini and Suor Partenope, as Bernini, who was born in Naples, finds an affinity to the unorthodox character of the city reflected in the life of its mythical namesake. Vassalli suggests that a Neapolitan sense of independence and a tolerance for heterodoxy made its way into the heart of the papacy through Bernini’s St. Teresa of Ávila.

Bernini’s composition of *The Ecstasy of Saint Theresa*, a leading example of High Roman Baroque, was completed in 1652 in the Cornaro Chapel of Santa Maria della Vittoria in Rome. Bernini had been the favorite of the profligate Barberini pope, but when Innocent X became pope, he was free to fulfil commissions for others. The sculpture shows Santa Teresa di Ávila experiencing religious ecstasy with an angel looking on with his spear; she recounted that she experienced her ecstasy as if her body was being pierced by a spear (Teresa 1957, 210). Teresa was a mystical cloistered Discalced Carmelite reformer and nun, who recounted the episode in her autobiography, “The Life of Teresa of Jesus” (1515–1582).

The sculpture itself is a conflation of the issues that were central to religious life in the Seicento and, Vassalli argues, continue to inform contemporary Italian society. Here the thorny issue of the Counter

TULANTE

Reformation church's disinclination to sanctify women or to tolerate them at all in prominent roles in the church comes to the fore, as does the problem of their dangerous sexuality. The question of heresy and heterodoxy is also present in this sculpture. While it can be interpreted as bridal mysticism and the transverberation of Santa Teresa's communion with the divine, the sculpture draws a thin line between the representation of a real, physical, non-sacred ecstasy and spiritual, transcendental ecstasy. The former possibility caused a certain amount of outrage among Counter Reformation hardliners at the time who believed the intrusion of human desire into the church amounted to heresy.

The striking image of St. Teresa in ecstasy that appears all-too-human, and even violent (Coles 2016, 157) has been the subject of outrage and critical discussion from the time of its unveiling to the present, with recent commentaries from Jacques Lacan, Georges Bataille, Michel de Certeau, Luce Irigay, and Julia Kristeva. Lacan understood the crux of the question about St. Teresa's ecstasy to relate to the function of the phallus and "the whole quarrel about physical love and ecstatic love" (1998, 75). In Bernini's St. Teresa, the nature of her *jouissance* caused Lacan to speculate about the way in which Christianity denigrated the physical and promoted the spiritual with the result that physical pleasure was emphasized (Hayes 1999, 332). Irigay disputed Lacan's assessment, noting that the phallus was still present through Bernini's gaze (1985, 47). The eroticism of Bernini's Teresa means that the viewer must assume the position of voyeur (Nobus 2015, 27). It is the male mediation of women's experiences of pleasure and spirituality – of their lives entirely – that Vassalli explores in *Io, Partenope*.

Julia Kristeva's complex novel *Teresa My Love* (2008) continues the fascination with this figure "too much body yet disembodied" (2015, 26). In this apparent contradiction, theorists have explored the forces that confine women at, and the same time, allow them a momentary exception from male power and oversight or the intersection of mysticism and female subjectivity (Slade 1995, 313). Bernini's St. Teresa expresses both a form of liberation, while alluding to a continuing confinement, whether in her nun's habits or in marble. *Io, Partenope* situates the creation of the sculpture in the context of the rapidly changing social context of the first half of the seventeenth century. Suor Partenope attributes these changes to the consequences of the church's repression: "Tagliate fuori definitivamente dal grande percorso della fede in Dio, le donne sono diventate moderne" (207).

NAPLES AS HETERODOXY

In the novel, this modernization is located in the figure of Costanza Bonarelli. Vassalli basis his narrative on the historical account of Bernini's affair with Costanza, the wife of Matteo Bonarelli who worked in his workshop, but elaborates on it through the direct testimony of Suor Partenope. Costanza and Gian Lorenzo Bernini's relationship ended in a very public scandal when Costanza was seen leaving Bernini's brother, Luigi's, house early in the morning in a disheveled state. Gian Lorenzo pursued Luigi and attached him, then sent a servant to disfigure Costanza with a blade. The extremely public nature of the scandal was such that the Pope was compelled to intervene by instructing Gian Lorenzo to rein in his excesses and to take Caterina Tezio as his wife, who would go on to bear eleven children (Avery 1997, 91). The contested independence of women from the male world that governs them, whether ecclesiastical or secular, is captured in Costanza's bust: "Gian Lorenzo alla fine ce l'aveva fatta, a legarla per sempre! E lei, nel marmo, si stava ribellando per sempre" (260). Bernini's life and art thus mirror the church's efforts to contain and govern female independence and pleasure.

St. Teresa of Ávila is both the starting point for the narrative and a central focus of Vassalli's account, appearing as an example to Suor Partenope and to Bernini. Suor Partenope explains how sermons she heard about St. Teresa indicated an alternative path:

...un modo di essere donna e di essere cristiana [...] Teresa di Ávila non era una bambola rosa tra le candele come la Santa di Sepino, Cristina, e non era nemmeno un modello di obbedienza per le ragazze, perché si comportassero docilmente in ogni circostanza. Era una donna che ragionava con la sua testa e poteva anche ribellarsi ai sacerdoti, poteva essere lei a indicare a loro una strada migliore rispetto a quelle tradizionali e sballate. (38–39)

The example of a woman who, rather than being a silent object of worship, uses her voice to contest the practices of the patriarchal church provides a model to Giulia Di Marco, who would then become Suor Partenope. The act of speaking in Neapolitan rather than reciting prayers in Latin becomes a feature of her houses of prayer (129), signaling a female act of opposition to tradition. Vassalli consistently focuses on the marginal experiences of members of society who are at a remove from the centers of power in his writing and in this text, although clearly the male author of a

TULANTE

female story, he centers a female voice in his first-person narrative and in the title of the novel.

Sanctifying St. Teresa allowed the church to control her message and her image in Vassalli's telling, and responded to the consternation of the Vatican toward women in the church: "Bisognava mettere Teresa sugli altari e liberarsi di suor Giulia" (136). Indeed, the existence of St. Teresa compromised Suor Partenope's efforts to live an authentic life, since the female presences tolerated by the church were minimal, and she was superfluous to this number. *Io, Partenope* chronicles the church's determination to exclude "una via femminile al rapporto con Dio" (136), which is not mediated by men and extends beyond the symbolic communion with God in the Eucharist to a spiritual and physical connection through divine ecstasy. Beyond this experience, Suor Partenope attributes the large number of women among her followers – or "figli" – to the realization that they had found an interior world and a self-confidence that they had never known (83).

In the introduction to the novel, Vassalli describes the sanctifying of Maria Maddalena de' Pazzi, Teresa di Ávila, and Ludovica Albertoni as one method to address the "questione femminile" that the church confronted in the 16th and seventeenth centuries (10–11). Other methods had included burning inconvenient women as witches and the more generalized practice of coercing women into convents (92, 98, 153). By the mid-seventeenth century, the church has prevailed over an external threat (Lutherans) and an internal threat (women) (116–117) to the extent that it can tolerate even Bernini's female representations of ecstasy: "Si ricorda ai fedeli che anche le Sante sono femmine, e che il loro limite è la sensualità" (11). As Suor Partenope discovers during her trial at the hands of the Inquisition, the principal content of the accusations against her is sex: "e di che altro si poteva parlare con una donna se non di sesso?" (162) At her public penitence, the crowd is present only to hear the description of her imagined carnal sins translated inventively from the priests' Latin:

"Embè, te possino" gridò qualcuno a un traduttore. "Ndo sta la risia," dov'è l'eresia? "Tutte so' retiche," tutte le donne fanno queste cose, quindi tutte dovrebbero essere processate come eretiche. (179)

Irigay's criticism of Lacan's phallogocentric understanding of Bernini's St. Teresa applies to the larger religious and social context of the fate of difficult women through history and their representation in art.

NAPLES AS HETERODOXY

Naples possesses an overtly female identity in Vassalli's novel, which is imbricated with its ungovernable, quasi-heretical status vis-à-vis the Vatican. The "città femmina" (136, 262) recalls a divine, pagan history which is belied by its contemporary incarnation as a new city (*nea polis*). As Partenope, Giulia Di Marco assumes the dangerous mantle of a siren who lured men to their deaths with her voice, thus continuing the understanding of women as ruinous forces propagated by the Vatican in the seventeenth century. Her role as Suor Partenope is therefore contradictory and expressive of the union of pagan myths and religious institutions present in the "nuova Sirena" (121). It is precisely this lack of orthodoxy associated with Naples that condemns Giulia Di Marco.

Naples as Heterodoxy

Vassalli's narrative of Bernini, St. Teresa, and Giulia Di Marco echoes a focus throughout his work on the tension between those who have power and determine the orthodoxy and the heterodox, traditional, spiritual, and often pagan practices of communities. Through his novels, he investigates how the Catholic church maintains, and loses, control and in his various exploration of the Seicento, the lasting effects of the Counter-reformation church shaped Italy. Pierre Bourdieu's discussion of *doxa*, which reflects his understanding of the Catholic church as constituting a "symbolic system" that influences the social order through the hierarchy and injustice of institutions (Rey 2007, 7), resonates with Vassalli's exploration of seventeenth-century Italy in this and other novels. Although Bourdieu did not foreground religion in his work, religious metaphors are a feature of his writing (Reed-Danahay 2005, 43), and his conception of the nature of institutional power to convince the masses that power should be concentrated in the few derives from European religious history. While Vassalli would agree with Bourdieu that the influence of the Catholic church has been replaced by the State (Engler 2003), the orthodoxy that derives from religious institutions and the way in which religion reserves the ability to consecrate remains an important factor in a range of social relations (Schwartz 1997, 41).

The abuses of those in power are thus institutionalized and become part of society from a small to a large scale. Giulia Di Marco recalls this fact in her account of her childhood:

Succedeva allora e forse succede ancora oggi che uno scapolo benestante come maestro Leonardo si comprasse una bambina

TULANTE

invece che una donna adulta, per non doverci litigare e per non avere figli. Il mondo dalle mie parti è sempre andato in quel modo e nessuna autorità ha mai cercato di opporsi, nemmeno la Chiesa. Nemmeno i preti, figuriamoci!, anzi appena ne avevano la possibilità erano i primi ad approfittarne e non soltanto con le bambine. Anche con i maschi. Non soltanto tra le montagne ma anche in città; a Napoli e anche a Roma. Dappertutto. Il celibato dei preti funziona così.” (34–35)

Religious authorities’ ability to control what is considered sacred allows them to act with impunity and, as a natural extension of this power, to abuse or silence marginalized voices with impunity.

Most significant, though, in Bourdieu’s consideration of religion, are his statements about *doxa*. For Bourdieu, *doxa* are the unsaid, generally accepted principles that allow people to act in unison:

I have always been astonished by what might be called the *paradox of doxa* – the fact that the order of the world as we find it, with its one-way streets and its no-entry signs, whether literally or figuratively, its obligations and its penalties, is broadly respected; that there are not more transgressions and subversions, contraventions and ‘follies’ (just think of the extraordinary concordance of thousands of dispositions – or wills – implied in five minutes’ movement of traffic around the Place de la Bastille or Place de la Concorde...)’ or, still more surprisingly that the established order, with its relations of domination, its rights and prerogatives, privileges and injustices, ultimately perpetuates itself so easily, apart from a few historical accidents, and that the most intolerable conditions of existence can so often be perceived as acceptable and even natural.” (2001, 1)

By extension, the metaphor of the traffic around the Place de la Bastille or Place de la Concorde can be applied to the way in which people subject themselves, or are subjected to the rule of institutions, even though those institutions may be unjust and the conditions of the subjects may be intolerable. Naples exists at the meeting point of *doxa* and heterodoxy, where institutional or established norms are in tension with social practices. Giulia Di Marco initially becomes a lay Franciscan nun and is thrust into the “folla” (68) that defines Naples, tending to the destitute and the desperate in the subterranean world of the city’s streets. The

NAPLES AS HETERODOXY

contrivances between priests, denizens of Naples's underworld, the forces of order (sbirri) and the criminals (guappi) echo the doxa that keep the traffic moving around Parisian roundabouts.

Naples is presented in *Io, Partenope* as a place that accepts and even encourages heterodoxy as a multiplicity of beliefs and action, or even heresy through its tolerance of independent religious practice in defiance of the orthodoxy of Rome. Vassalli gives an account of this heterodoxy in the form of the personal, local practice of religion and the superstitions that are part of daily life, making the city “un focolaio di eresie e superstizioni” (191). He is interested in the local, pagan lives of people and the way in which ordinary people's beliefs relate to the landscape and materials around them as well as to histories and traditions that form the core of communities. These are the very practices that the Church deems heretical and are manifested in the life of Signora Isabella, sister of maestro Leonardo who had bought Giulia Di Marco as a child bride:

Era molto devota: di una devozione particolare, però, che aveva come sue componenti essenziali un'infinità di pratiche e di gesti, più vicini a quel mondo di cose oscure che a Napoli chiamano “il malocchio” che alla religione della Chiesa.”(41) “La religione della mia nuova padrona era un cattolicesimo ma strano, con tracce (abbondanti) di paganesimo. Un cattolicesimo alla napoletana, che mescola i corni di corallo ai Santini, gli scongiuri ai Vangeli e che, pur accettando la dottrina ufficiale della Chiesa in cui crede poco, la adatta a tutte le stupidaggini delle credenze popolari. Nella città sotto il Vesuvio, moltissime persone sono religiose in quel modo.” (41-42)

Naples functions at the interstices of many influences, allowing differing forces and belief systems to exist in parallel. Contradictions define the city, for example in Signora Isabella's delight at attending public executions despite being a decent and humane person, and in Suor Partenope's own experiences of the city, which “con una mano ti ferisce e con l'altra ti medica.” (53). Naples is a place that fosters the heterodoxy that can allow for diversity of interpretation of the “sacraments” that Bourdieu centers as fundamental in structuring social systems, and therefore also allow women to assume a role in the Church. The inhabitants of the city draw on a range of influences, as Giulia Di Marco relates during the cholera epidemics of the early seventeenth century and

TULANTE

the eruptions of Vesuvius in 1611, the population prayed to Partenope and she saved the city (127).

The Competing Possibilities of Naples

Naples's contradictions form a necessary counterpoint to the orthodoxy of the Vatican and, Vassalli argues, lie at the basis of the historical context that influenced the development of the Italian national character. Bourdieu emphasizes the opposing possibilities required by orthodoxy:

Orthodoxy, straight, or rather *straightened* opinion, which aims, without ever entirely succeeding, at restoring the primal state of innocence of doxa, exists only in the objective relationship which opposes it to heterodoxy, that is, by reference to the choice-*hairesis*, heresy-made possible by the existence of *competing possibilities* and the explicit critique of the sum total of the alternatives not chosen that the established order implies. It is defined as a system of euphemisms, of acceptable ways of thinking and speaking the natural and social world, which rejects heretical remarks as blasphemies. (1977, 167)

In *Io, Partenope*, the variety of possibilities that make heresy possible emerge from the character of Naples itself, in the words of Bernini: “È una città che fa finta di credere a tutto, ma ci crede davvero?” (263). While the Vatican is sending missions abroad to create belief systems governed entirely from Rome, there are always “*competing possibilities*” presented by the spontaneity of faith exemplified by Suor Partenope (264).

Vassalli wrote extensively about the combination of the excesses of the Counter-reformation church and foreign rule in shaping the identity of Italy as a nation. In the *envoi* to his novel, which was also the epigraph to his career as a writer, which he knew to be the case, he wonders about the church: “Con Giulia Di Marco e con Gian Lorenzo Bernini ho rivissuto la chiusura “maschile” di una Chiesa e di una religione: la religione dei papi, che mirava al dominio del mondo” (281). While Bernini's art is genuine and enduring, in the *envoi* at the end of the novel Vassalli argues that Catholicism is becoming irrelevant. An acerbic critic of dysfunction, pathologies, and institutional failings, Vassalli expresses particular disdain for the Catholic Church and its violence against women. The myth of Partenope contributes to his insistence of the value of societies' pagan origins and also on the central role of stories in shaping communities and by extension, the nation. He envisioned an antechamber of characters

NAPLES AS HETERODOXY

waiting for their stories to be told, as an infinite number of lives adding to his portrait of the nation, yet Suor Partenope's was to be his last character and his last history of Italy.

Meriel Tulante

THOMAS JEFFERSON UNIVERSITY

NOTES

¹ Studies of Giulia Di Marco which confirm some of the details of her life given by Vassalli include *Le congreghe sessuali: inquietante storia di uno scandalo nella Napoli del 1600*, Antonio Arduino (Bergamo: ECG, 1985) and *La Carità Carnale. Istoria di suor Giulia Di Marco*, Antonio Vigilante (Bergamo: Raino, 2006).

² Muraro's studies of female mystics span much of her career: *La signora del gioco. Episodi della caccia alle streghe* (Milan: Feltrinelli, 1976); *Guglielma e Maifreda* (Milano, La Tartaruga 1985); *Lingua materna, scienza divina. Scritti sulla filosofia mistica di Margherita Porete* (Naples: D'Auria, 1995); *Il Dio delle donne* (Milano: Mondadori, 2003).

WORKS CITED

- Arduino, Anthony. *Le congreghe sessuali: inquietante storia di uno scandalo nella Napoli del 1600*, ECG, 1985.
- Avery, Charles. *Bernini: Genius of the Baroque*. Bullfinch Press, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*, Translated by Richard Nice. Cambridge University Press, 1977.
- . *Masculine Domination*. Translated by Richard Nice. Stanford University Press, 2001.
- Coles, Elizabeth. "Thérèse mon amour: Julia Kristeva's St. Teresa of Avila." *Feminist Theology*, vol. 24, no. 2, 2016, pp.156–170.
- Engler, Steven. "Modern Times: Religion, Consecration and the State in Bourdieu." *Cultural Studies*, vol. 17, no. 3–4, 2003, pp. 445–467.
- Hayes, Tom. "A Jouissance beyond the phallus: Juno, Saint Teresa, Bernini, Lacan." *American Imago*, vol. 56, no. 4, 1999, pp. 331–355.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Translated by Gillian C. Gill. Cornell University Press, 1985.
- Kristeva, Julia. *Teresa My Love: An Imagined Life of the Saint of Avila*. Translated by Lorna Scott Fox. Columbia University Press, 2015.

TULANTE

- Lacan, Jacques. *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge*. Translated by Dennis Porter, edited by Jacques-Alain Miller, Norton, 1998.
- Muraro, Luisa. *La signora del gioco: episodi della caccia alle streghe*. Feltrinelli, 1976.
- . *Guglielma e Maifreda. Storia di un'eresia femminista*. La Tartaruga, 1985.
- . *Lingua materna, scienza divina. Scritti sulla filosofia mistica di Margherita Porete*. D'Auria, 1995.
- . *Il Dio delle donne*. Mondadori, 2003.
- Nobus, Dany. "The Sculptural Iconography of Feminine Jouissance: Lacan's Reading of Bernini's *Saint Teresa in Ecstasy*," *The Comparatist*, vol. 39, 2015, pp. 22–46.
- Reed-Danahay, Deborah. *Locating Bourdieu*. Indiana University Press, 2005.
- Rey, Terry. *Bourdieu on Religion: Imposing Faith and Legitimacy*. Equinox, 2007.
- Schwartz, David. *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago University Press, 1997.
- Slade, Carole. *St. Teresa of Avila: Author of a Heroic Life*. University of California Press, 1995.
- Teresa of Ávila. *The Life of Saint Teresa of Ávila by Herself*. Translated by J. M. Cohen. Penguin, 1957.
- Vassalli, Sebastiano. *La chimera*. Einaudi, 1990.
- . *Io, Partenope*. Rizzoli, 2015.
- Vigilante, Antonio. *La Carità Carnale. Istoria di suor Giulia Di Marco*, Raino, 2006.
- Warma, Susanne. "Ecstasy and Vision: Two Concepts Connected with Bernini's Teresa." *The Art Bulletin*, vol. 66, no. 3, 1984, pp. 508–511.