

Rotte per muoversi dietro il paesaggio Su due raccolte di Giulio Iacoli e Marina Guglielmi

Daniele Borghi

Università degli Studi di Milano Bicocca

Abstract

Recensiamo qui due raccolte di saggi: Giulio Iacoli (a cura di), *Discipline del paesaggio*. Milano-Udine: Mimesis, 2012, pp. 239; Marina Guglielmi e Giulio Iacoli (a cura di), *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*. Macerata: Quodlibet, 2012, pp. 197. Usciti a poca distanza l'uno dall'altro, entrambi i volumi intendono operare una ricognizione complessiva delle riflessioni teoriche intorno al paesaggio e alla sua rappresentazione, proponendo un approccio inter- e transdisciplinare.

Parole chiave

Iacoli, Guglielmi, paesaggio, mappa, sguardo, critica.

Contatti

borghi.dan@gmail.com

1. Paesaggi del paesaggio

Dal vissuto percettivo elementare alla complessa elaborazione artistica, il paesaggio costituisce la polarità relazionale per eccellenza. L'emozione e il dato rammemorativo innescati dall'incontro con uno spazio aperto qualsivoglia da un lato, e il variopinto ventaglio di *topoi*, generi e modi prodotti da secoli di storia delle arti dall'altro segnano i due estremi ideali che lo studio del paesaggio contempla e contiene.

All'interno di questo sterminato territorio (per l'appunto) che i volumi che recensiamo attraversano, l'estetica fenomenologica, l'ermeneutica, la geografia umana, l'urbanistica, la sociologia, la storia e la critica letterarie, le letterature comparate – nella fattispecie *ecocriticism* e *geocriticism* – concorrono e si intersecano, erodendo e ridisegnando i confini disciplinari. In tutto questo la letteratura ha parecchio da raccontare, non senza una movenza storicisticamente orientata: letteratura odeporea, le varie Arcadie,¹ lo *Sturm und Drang*. E ancora: le forme del bosco e della selva, la natura matrigna, il rifugio o l'antidoto alla società globale e virtuale, lo scenario postatomico. Certamente alcuni cambiamenti sono vistosi: per molti secoli il paesaggio ha tendenzialmente costituito lo sfondo di una *Gestalt*, la scenografia immobile di un dramma, forma durevole da opporre agli eventi ambigui e precari della storia, un'infinita della natura da fermare fissando un «ritaglio visuale» (Michael Jakob); oggi invece è subentrata una nuova attenzione ai cambiamenti climatici che ha posto al centro le problematiche dell'ecologia, la consapevolezza di una rapida evoluzione e corruzione e il conseguente senso di precarietà che coinvolge non solo gli umani ma anche il suolo che calpestano.

Indubbi dati della forza e della profondità che contraddistinguono l'incontro con il paesaggio sono dunque la sua presenza costante se non ineludibile in ogni manifestazione

¹ Si veda tra l'altro il saggio di Francesco Giusti, *Il meriggio nella natura. Riflessioni estetiche su un'utopia poetica* pubblicato in questo numero di «Enthymema».

ne artistica e la quotidianità che a esso lega la persona in quanto parte di quello stesso sistema dal quale nessuno può venire escluso e che a propria volta ognuno condiziona.

Pensiamo inoltre a uno sguardo che si volge verso uno spazio aperto. Il paesaggio è una visione complessiva che la parola *pan-orama* conserva ancora nella sua etimologia, rappresentando anche un primo contatto, attraverso il senso della vista, verso ciò che ci circonda. Emerge subito il significato simbolico (o meglio la 'forma simbolica') di alterità che sollecita una domanda conoscitiva e insieme esistenziale, chiede di instaurare con essa un rapporto, e pretende una risposta più o meno articolata. Il paesaggio si presenta come elemento esistente ancor prima della persona e che a essa sopravvive, e insieme come primo elemento al quale bisogna dare spiegazione. Si tratta dell'instaurarsi della relazione, cui alludevamo in apertura: tra l'osservatore e l'oggetto del suo sguardo, in questo caso un oggetto dal quale non possiamo prescindere e che implica la qualità del rapporto del soggetto con la realtà tutta.

Dalla relazionalità appercettiva costitutiva si trascorre senza soluzione di continuità al rapporto ermeneutico, rimuovendo, ancora una volta, svariati steccati epistemici. Poiché esperienza e rappresentazione della stessa sono alla base dell'opera d'arte, la questione chiama in causa, come dicevamo, la letteratura, le arti, poi la teoria e la critica letterarie e delle arti. Viene alla luce altresì una inevitabile torsione metateorica: il paesaggio si rivela essere tema doppiamente suggestivo per lo studioso, che trova, mediante la riflessione sull'elemento fisico circostante, lo spunto per tornare a ripensare i principi del proprio lavoro critico.

Insomma, la complessità che si viene delineando intorno al tema-paesaggio e il tentativo di darne una *rappresentazione* su vari livelli sono l'oggetto centrale degli studi di Giulio Iacoli e Marina Guglielmi, che propongono, come curatori, due raccolte di saggi uscite a breve distanza di tempo l'una dall'altra: una sul paesaggio e le sue declinazioni, percezioni, connotazioni plurime, *Discipline del paesaggio* (Mimesis), e una sulle mappe in quanto illustrazioni del reale, *Piani sul mondo* (Quodlibet). Questi volumi suggeriscono un percorso strutturato lungo la linea paesaggio-mappa-rappresentazione, che riesce a contemperare i diversi piani di astrazione teorica con la specificità storica e sociale dei materiali trattati, non senza una notevole valenza pedagogico-performativa.

Significativo, in tal senso, risulta il sottotitolo del volume curato da Iacoli: *Un laboratorio per le scienze umane*. La scelta del termine *laboratorio* anticipa il risvolto pragmatico che soggiace a queste indagini, concepite, infatti, come luogo della sperimentazione e della ricerca, ma anche, nell'ambito dell'istruzione scolastica, il luogo in cui formare le capacità tecniche e pratiche, piuttosto che quelle aliquidamente teoriche. Il fine individuato è sviluppare capacità di pensiero e d'immaginazione verso «quello che possiamo definire spirito umanistico: ricerca del pensiero critico, la sfida dell'immaginazione, la vicinanza empatica alle esperienze umane più varie, nonché la comprensione della complessità del mondo nel quale viviamo» (Iacoli² 26). Questo fine risulta perseguibile pienamente attraverso la discussione multidisciplinare. Lo scambio di saperi intorno a un medesimo oggetto tra autori provenienti da differenti aree di studio, e la loro collocazione all'interno del pensiero umanistico, portano a una definizione migliore del campo semantico (e già questa è una mappa) del paesaggio a vari livelli di riflessione e interpretazione. I due libri diventano, allora, modello metodico, assumono un «valore istruttivo di addestramento a una raffinata interpretazione etica» (11).

² Nei successivi riferimenti *Discipline del paesaggio* curato da Giulio Iacoli sarà indicato con l'abbreviazione I.

L'analisi paesaggistica, secondo Iacoli, è un «nucleo tematico ideale per addestrare nell'interdisciplinarietà» poiché essa «è di per sé attività eminentemente interpretativa e comparativa» (9-10). Ogni disciplina ha sviluppato proprie definizioni, ruota intorno a propri nodi problematici e ha maturato modi e tecniche specifici per affrontarli, possiede applicazioni, metodi e luoghi propri che sfociano in particolari esiti: attività di ricerca, spunti di riflessione, didattiche e suggerimenti di lettura. Per questo, se messa in dialogo con le altre, ogni singola scienza consente di cogliere sfumature ben più sottili intorno a un unico argomento rispetto a quanto riuscirebbe a fare occupandosene dal suo ristretto e singolare punto di vista. Fra le differenti discipline il ruolo di collegamento è attribuito alla comparatistica letteraria in quanto «ambito transdisciplinare per eccellenza» non senza tuttavia eludere «le ragioni della specificità del concetto paesistico» (I 62). Si viene così costruendo un sapere ramificato che, per le sue caratteristiche di dialogo e interpretazione, è «pilastro e specificità massima degli studi umanistici». Fra i capostipiti vi troviamo Diderot, posto non a caso in apertura a *Discipline del paesaggio*, dove Rita Messori intraprende una sintetica immersione nel lessico e nelle idee sui paesaggi dipinti del filosofo, poiché il paesaggio è innanzitutto «espressione e luogo della riflessione filosofica» e si coniuga perfettamente con la trattazione estetica.

Oltre a tracciare una interessante linea metodologica, i due volumi hanno anche il privilegio di riuscire contemporaneamente a mettere in pratica di questi principi di metodo. La circolarità che porterà, come ultima tappa del percorso, a prendere in esame il paesaggio all'interno dei testi letterari conferma l'unità che i curatori hanno saputo tessere: il collegamento inter- e transdisciplinare ha ulteriormente stimolato una maggior consapevolezza e una profonda interiorizzazione dei problemi di volta in volta emersi.

2. Discipline del paesaggio

Il primo libro di cui qui ci occupiamo, *Discipline del paesaggio*, persegue dunque l'obiettivo, come si legge nell'introduzione, di «fondare un discorso interdisciplinare fluido, armonioso» intorno a un tema «aperto [...] nel quale convergono diverse interrogazioni» (I 9-10). Ambisce a una ricognizione complessiva dell'oggetto nei suoi significati odierni, necessaria per instaurare una corretta relazione con esso e affrontare in modo appropriato le sue rappresentazioni. Sono state, per questo, chiamate a convegno filosofia, pittura, geografia, letteratura, urbanistica, per ottenere, attraverso la comparazione delle differenti idee e riflessioni sul tema-paesaggio, i tratti di fondo caratterizzanti e le valenze conoscitive della questione.

Sono presenti saggi dedicati a periodi storici definiti che, pur trattando di casi specifici, hanno in comune la messa a fuoco di un cambiamento; presi assieme conducono attraverso i mutamenti che, nel corso di Medioevo (Morigi), Illuminismo (Rita Messori) e Ottocento (Diego Saglia, Cristina Casero, Vanja Strukelj), la nozione di paesaggio subisce, giungendo alla moderna dimensione globale di *ambiente*: non più espressione di un'unità fissata per sempre sulla tela come ancora per Diderot (I 30), ma idea che necessita di un preciso collocamento spazio-temporale. È condivisa da più autori la concezione, fissata da Enrico Turri (98), di un paesaggio in costante evoluzione e di sempre maggiore complessità, di volta in volta elemento da riscoprire e salvaguardare, manipolato e tecnologizzato, paesaggio naturale su cui si innesta il paesaggio urbano (accostamento problematico e ossimorico, riflette Iacoli), interno al sistema economico-sociale e culturale. Piergiovanni Genovesi, nella sua analisi dell'onomastica di vie e strade in rapporto alla storia, scrive di una «situazione relazionale tra uomo e spazio vissuta nel tempo» (I 145); mentre Davide Papotti (I 45) raccoglie ancora da Turri la similitudine del *paesaggio*

come teatro – cioè contesto con caratteristiche proprie in cui operano le persone – per porre l'accento, seguendo le orme del geografo veronese, su un qui e ora che definisce la scena territoriale.

Riconoscere una trasformazione continua contempla implicitamente la possibilità di ricostruirne l'evoluzione, e ricostruire, nello stesso tempo, la cultura o l'economia che hanno condizionato tale evoluzione. A tal riguardo, Alessia Morigi e Diego Saglia dimostrano come si possa ripercorrere, attraverso l'interpretazione e la decodifica delle tracce conservate, l'evoluzione del paesaggio, la prima ricostruendo diacronicamente le vie di attraversamento dell'Appennino intorno al passo della Cisa in relazione alla vita geopolitica della regione, il secondo descrivendo le implicazioni socio-economiche che hanno condizionato l'intervento sulle campagne inglesi per la creazione dei giardini delle proprietà e delle residenze nobiliari. Saglia indica come proprio nei giardini all'inglese risieda parte dell'identità nazionale alla cui costruzione essi hanno contribuito.

Il paesaggio si trasforma dunque in *testimone* dei cambiamenti della società che lo abita, attributo riconosciuto in più saggi del volume ed espresso da similitudini tutte riconducibili a contesti di conservazione e comunicazione. La similitudine è uno dei tanti fili conduttori con i quali è possibile attraversare il libro: essa è usata per rappresentare le sfumature di una complessità impossibile da riassumere e, variando i termini di paragone, per accentuare di volta in volta aspetti diversi. Enrico Turri, come già dicevamo, propone l'accostamento del paesaggio al teatro, nell'intento di ricordare come l'osservatore si trovi sempre al centro di un palcoscenico in cui è contemporaneamente uno degli attori; Genovesi considera il paesaggio un archivio, dove sono conservate le testimonianze di chi lo ha abitato e «le strutture ideologiche e la pedagogia nazionale retrostanti» (I 15). La questione viene studiata in profondità da Papotti, il quale dedica il suo contributo alle similitudini elaborate da altri studiosi e ne propone la disamina: paesaggio come partitura, per dividere una componente oggettiva da una soggettiva, ricordando le differenti esecuzioni e i diversi timbri a seconda dello strumento con cui può essere eseguito il medesimo spartito; come pellicola cinematografica, che concilia la frammentazione dei fotogrammi, le singole tappe dello sviluppo, con la continuità che viene invece percepita dallo spettatore, quasi come *background* davanti al quale avviene l'azione; come pelle, che manifesta i segni del tempo e dell'origine, ma che è solo la superficie sensibile di trasformazioni più profonde (I 53). Tutte queste accezioni confluiscono nell'idea di un paesaggio in cui ognuno è osservatore attivo e passivo – non a caso la figura del *flâneur* è richiamata più volte da Zanella, Iacoli e Strukelj – attore e spettatore immerso all'interno di un sistema complesso, intrecciato con economia e cultura, nel quale il nostro punto di osservazione condiziona l'oggetto stesso che si sta osservando. Principio, questo, che dopo Kurt Gödel ha innervato la scienza odierna, entrando nella geografia e in altri ambiti disciplinari, e sentenziando l'ambiguità delle possibilità di conoscenza. Ne consegue che per una vera conoscenza occorre abbandonare vincoli dogmatici e quindi allentare la convinzione di poter racchiudere la complessità di pensiero attorno a un tema in una definizione chiusa; al contrario la conoscenza non può prescindere dall'esperienza, essa vive in stretta connessione con la fruizione e la percezione che lo spettatore/attore ha del paesaggio: attraverso di esso l'uomo è obbligato a considerare anche la propria percezione, a darsi una rappresentazione di sé. Tra paesaggio e osservatore, dunque, vi è una relazione interna, collettiva o individuale, e una relazione esterna di conoscenza diretta di sensi e d'interpretazione. Questa si risolve innanzitutto nello sguardo.

Sguardo risulta essere un'altra questione decisiva in questi saggi – in Messori, Papotti, Iacoli (61) – con una doppia accezione: sia come sguardo indagatore, modo di conoscen-

za, sia come punto di vista, che restituisce una prospettiva personale, da cui avranno origine le mappe. Particolarmente attento al *guardare* e alle diversità di visione (I 87) è a questo proposito l'intervento di Francesca Zanella dedicato alla progettazione del paesaggio urbano, non città e non campagna, e diviso tra uno *spazio dello stare* e uno *spazio dell'andare*, al quale è associata un'architettura del vuoto, degli spazi aperti, ma anche della mancanza di relazioni (I 98). La storica dell'arte schematizza sette modi di guardare al paesaggio (I 91), ulteriore sintesi di quanto suggerito dalle similitudini incontrate in precedenza: come documento storico-naturale da tutelare sottraendo una parte di territorio ai processi di trasformazione, come rudere con cui coabitare, come scena spettacolare del turismo globale, come risorsa da attivare per un differente modello di sviluppo, come nuovo territorio abitabile, come rete di un territorio frammentato, come sfera che avvolge la vita quotidiana.

Emerge un paesaggio da leggere e decifrare, idea espressa già dalla similitudine barocca, fin qui volutamente tralasciata, del *grande libro del mondo*, dal quale attingere ogni sapere, ma soprattutto dal quale ricavare storie. Gli elementi che compongono il paesaggio sono portatori di un significato e dunque possono essere letti, compresi e, in qualità di codice, riutilizzati, fino a giungere a una possibilità di riscrittura del paesaggio, come teorizzano John C. Loudon e Humphry Repton a cavallo tra Settecento e Ottocento (I 127 e 142), o come previsto da Francesca Zanella quando mostra le possibilità di azione su di esso mediante un'urbanistica adeguata. In questa prospettiva *leggere* non è più un semplice osservare o misurare, ma significa *entrare nella narrazione*. Di «narrazione della nazione» attraverso il territorio, ad esempio, parla Saglia nel suo contributo (I 125): il narrare diventa principio imprescindibile di trasmissione di un sapere che ha bisogno di dirsi in quanto risultato di un'evoluzione; il racconto dei geografi si propone quindi come meta-narrazione (così come la critica) che si serve degli strumenti della lingua e della letteratura per descrivere il suo oggetto. Ne sono esempio le metafore e le similitudini fin qui incontrate, o l'uso del linguaggio pittorico nelle descrizioni dei racconti di Mary R. Mitford.

Dalla letteratura alla geografia e dalla geografia alla letteratura: lo scambio avviene in direzione biunivoca, e il paesaggio, caricato di tutte le precedenti accezioni, ritorna all'arte come elemento ispiratore. La terza e ultima sezione di *Discipline del paesaggio* è dedicata, infatti, come già anticipato, allo sguardo artistico, e presenta alcuni esempi in cui si sovverte il rapporto arte-ambiente, per molti secoli stabile all'interno di ogni genere. Il teatro diventa *ambientale*, recupera le peculiarità del teatro di strada itinerante, si immerge nel territorio, rendendo i boschi e le campagne palcoscenico (Roberta Gandolfi); in pittura il tema paesaggistico stimola la necessità di una modalità moderna di rappresentazione, non più limitata allo spazio della camera ottica – che passa alla fotografia – ma che apre alla sperimentazione delle avanguardie storiche (Casero, Strukelj); infine nel cinema, arte del movimento per eccellenza, il paesaggio ha invece faticato a trovare una rappresentazione adeguata, rimanendo per molto tempo elemento fisso relegato sullo sfondo (Michele Guerra). A questi esempi se ne aggiungono altri scelti dalle numerose opere letterarie di scrittori particolarmente sensibili al tema: Robert Walser di *La passeggiata*, Thomas S. Eliot, Andrea Zanzotto. E vi affianca la galleria di rappresentazioni geografiche all'interno di testi letterari raccolta nel secondo libro di cui ci occupiamo, *Piani sul mondo*, curato da Marina Guglielmi insieme con Giulio Iacoli, dove compenetrazione e ibridazione producono una «modalità narrativa topografica» (Guglielmi-Iacoli³ 14).

³ Nei successivi riferimenti, *Piani sul mondo*, curato da Marina Guglielmi e Giulio Iacoli sarà individuato dall'abbreviazione GI.

3. Piani sul mondo

La descrizione «polisemica» (I 43) che si compone attraverso i diversi interventi di *Discipline del paesaggio* comprende anche l'accezione di un paesaggio caotico, altro dallo spettatore, incomprendibile o quantomeno problematico, da cercare di dominare fissando principi ordinatori. Si dispiega di conseguenza la «volontà dell'uomo di dare ordine allo spazio in cui si muove», come scrive Piergiovanni Genovesi (I 147), prevedendo per fare ciò, osserva Francesca Zanella, un progetto urbanistico atto a razionalizzare e conferire forma a un territorio. Ci troviamo di fronte al medesimo movimento descritto sopra: dalla pratica antropologicamente costitutiva all'arte – e alla letteratura nella fattispecie – e di nuovo al momento primario dell'appropriazione dello spazio vissuto. Il regesto degli scrittori che si sono scontrati con la complessità dell'ambiente volendola rappresentare iconicamente ci conduce alle radici, ai sentieri, ai filamenti (Zanzotto), o al venerando *topos* del labirinto o al *mare dell'oggettività* (Calvino), e via di seguito. Si tratta di ridurre il reale a segno, in modo che esso si renda con ciò intellegibile e percorribile (Pellizzi 9). Giovanna Caltagirone individua, a tal proposito, in Gesualdo Bufalino la necessità di ordine, regolarità e catalogo (GI 153 e 156), di una semplificazione funzionale allo scopo di orientarsi nella complessità del paesaggio. Quest'esigenza di ordine per Silvia Albertazzi è un «atto di appropriazione» ancora più urgente in riferimento alle «*neither regions*, spaventose distese inabitate e selvagge» (GI 167) raccontate da Peter Carey e in altri narratori postmoderni di una «realtà dissociata» e come direbbe Gianni Vattimo «s-fondata» (GI 170).

Proprio l'interrogazione sulle forme di un paesaggio caotico se non fantasmatico e sul lavoro di schiarimento e ordine che un soggetto possa porvi costituisce il principale collegamento tra i due volumi che qui recensiamo: se si condivide l'idea della persona come parte del sistema che abita e si accetta la sineddoche del paesaggio come intera realtà, allora assume valore la rappresentazione che di esso si può fare, rappresentazione coincidente con il modo di approccio alla realtà tutta. Attraverso la definizione di essa e tramite la suddivisione di un *ritaglio visuale*, il paesaggio – e per estensione l'alterità in generale – viene dominato, delimitato. Dal paesaggio si passa alla mappa, rappresentazione e misurazione del paesaggio e oggetto principale dei saggi raccolti in *Piani sul mondo*. Il soggetto si fa cartografo e, seguendo le proprie credenze e conoscenze, produce una personale «apprensione del mondo» (GI 17), e questa mappa a sua volta, in quanto modello, comunica il modo in cui è stato esplorato – con quale sguardo – un particolare territorio.

Nel tempo le mappe hanno modificato il loro aspetto, le proprie funzioni e i simboli, prima della bussola e dopo gli strumenti per una misurazione empirica, attraversando gli spazi dell'immaginazione, della verosimiglianza e del puro simbolo. Se inizialmente in esse comparivano mostri, immaginati come abitanti delle zone inesplorate, a cavallo tra Medioevo e Rinascimento, la mappa da codice unicamente iconografico diviene codice verbale, fino a trasformarsi in una rappresentazione puramente grafica, come nelle mappe odierne in cui l'ampiezza del diametro di una circonferenza può indicare una città e la densità dei suoi abitanti. Questo iter progressivo di affrancamento dei generi descrittivi ci viene dettagliatamente raccontato e mostrato da Toni Veneri. Ogni carta è diversa dall'altra, e ognuna di esse è un valido esempio di rappresentazione di un'idea di mondo, di un progetto che riduce sulla carta le tre dimensioni.

Da parte sua, Marina Guglielmi ci illustra la mappa come «percorso geografico personale nel mondo»:

proiezione e deformazione sono parole chiave del processo con cui la mappa distende la tridimensionalità del mondo [...] la proiezione e la deformazione corrispondono a modalità di rappresentazione del mondo tanto sulla mappa quanto nell'opera letteraria, essendo entrambe delle particolari "focalizzazioni". (GI 50)

Disegnare la mappa significa dunque rendere visivo un punto di vista tra altri molteplici punti di vista. «La mappa appare come la prova liminale di possibilità altre o alterate di comprensione del reale», scrive Iacoli presentando la raccolta (GI 20).

Tuttavia, tracciare una linea di confine implica anche un atto di esclusione: rimarrà sempre qualcosa che la mappa non riuscirà a fissare, uno spazio bianco, come in *Cuore di tenebra*, a rappresentare l'orrore, la parte di realtà che non si riesce a dominare, e che sicuramente esiste poiché noi stessi facciamo il paesaggio e lo facciamo dall'interno stesso del sistema. La mappa contiene in sé anche la possibilità di fuggire alle norme, la libertà di riempire il vuoto che il carattere normativo insito nella costruzione della mappa lascia; ammette una «lettura ironica e relativizzante del potere normativo e conoscitivo delle mappe» (GI 146). «Decostruendo e decolonizzando», come scrive Guglielmi, si crea un'apertura verso quei regni dell'interpretazione sociale canonicamente esclusi dal suo corpo: «Interrogare le mappe letterarie implica allora la restituzione della dimensione mancante, il rimando necessario da una figurazione o da un'interpretazione al rilievo materiale dei piani ad esse sottesi» (GI 9-10).

Piani sul mondo, come indica la seconda parte del titolo – *Le mappe nell'immaginazione letteraria* – riflette dunque sulle mappature della letteratura, alla quale è assegnato il compito di riempire con la narrazione quanto sfugge della realtà, quanto rimane di vuoto sulla mappa. Si incontrano i nomi di Lalla Romano, Gianni Celati, Edward Said, Gianrico Carofiglio, Paolo Nori, Gesualdo Bufalino, Antonio Gramsci, Pier Vittorio Tondelli, Franz Kafka, senza dimenticare i classici Aristofane e Shakespeare, Stevenson, Verne, Conrad, Böll. Mantenendo sempre anche in questo caso i collegamenti interdisciplinari con urbanistica, psicologia e filosofia (GI 17), la raccolta si interroga sulla doppia natura della mappa: la promessa di conoscenza onnicomprensiva che essa esprime e la rappresentazione di una prospettiva inevitabilmente limitata e personale della realtà che realizza; e descrive il modo in cui questa doppia natura si esplica e si amplia nei testi in cui compaiono delle mappe, descritte o grafiche, partendo da due domande precise: «Dove troviamo le mappe nei testi letterari? Che modalità di presenza hanno?» (GI 14).

Marina Guglielmi, producendo una prima risposta, costruisce una bozza tassonomica delle mappe in letteratura, una classificazione che in primo luogo distingue tra *mappe esplicite*, cui fanno riferimento le mappe descritte o inserite materialmente nel testo (mappe del tesoro e cartografie di mondi fantastici); e *mappe implicite*, altrettanto significative, allusive a «cosmogonie personali o a microcosmi dell'immaginazione» (il corpo, per esempio, si fa mappa e misura). A ogni mappa possono essere attribuite quattro funzioni differenti: diegetica e spaziale (principalmente con mappe esplicite), individuale e sociale.

Seguendo questi assi cartesiani, la prima delle due parti in cui è divisa la raccolta esplora alcune idee-forza riguardanti le corrispondenze tra geografia-mappa-paesaggio e letteratura intorno a un pensiero spaziale. Queste corrispondenze riguardano la visione della realtà, la conoscenza e il potere, la percezione del mondo e l'interpretazione dei suoi segni (GI 18), come fin qui presentato. La prima parte, inoltre, predispone una base argomentativa da cui sviluppare le ipotesi applicative della seconda sezione, nella quale sono analizzati casi concreti di mappe all'interno dei testi letterari, secondo le distinzioni tipologiche operate nell'introduzione.

In quanto rappresentazione, la mappa esprime il processo, e il processo diventa progetto, possibilità di spostamento e dunque viaggio (GI 113). Davide Papotti, già autore di uno dei saggi del primo libro, individua un «cromosoma narrativo» (GI 75) nell'espressione cartografica, e nel mostrarlo si serve di una citazione da *Il viandante sulla mappa* di Calvino:

Il seguire un percorso dal principio alla fine dà una speciale soddisfazione sia nella vita che nella letteratura (il viaggio come struttura narrativa). [...] La necessità di comprendere in un'immagine la dimensione del tempo assieme a quella dello spazio è origine della cartografia. [...] La carta geografica insomma, anche se statica, presuppone un'idea narrativa, è concepita in funzione di un itinerario. (24)

I testi analizzati, in effetti, raccontano viaggi, reali o immaginari, dei loro protagonisti. Iacoli affronta in questo caso i movimenti lungo il Po e la costiera romagnola dei personaggi di Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli, offrendo un esempio di mappe esplicite iconografiche dotate di una funzione allusiva, oltre che di quella semplicemente spaziale. Marcello Tanca invece dedica il suo contributo agli spostamenti puramente allusivi, proponendo, in particolare con l'analisi di *Viaggio intorno alla mia stanza* di Xavier de Maistre, l'esperienza nello spazio ristretto, individuale, di un 'viaggiatore-non viaggiatore'. La topografia personale diventa, nell'opera di Gesualdo Bufalino, principio ordinatore autobiografico «che possa mitigare l'anomalia e lo scandalo dell'esistere», come spiegato da Giovanna Caltagirone (GI 151). In tutti questi casi, ai quali si aggiunge l'esempio di Lalla Romano nella lettura di Marina Guglielmi, l'organizzazione narrativa e il ritmo del racconto sono dettati da una scansione spaziale piuttosto che temporale (GI 61).

Sappiamo che la mappa si configura come pretesto nella narrativa postmoderna, attenta alla ricombinazione di linguaggi e stili. Un ulteriore scarto è prodotto, nella seconda metà del secolo scorso, dalla letteratura post-coloniale, che dissacra e deride deliberatamente l'atto cartografico e denuncia la sua approssimazione. Essa reagisce alla suddivisione e alla traccia di confini, poiché questi diventano forme di annullamento, di esclusione e di dominio. Lo spiega Silvia Albertazzi, che nel suo contributo muove dall'analisi di *Do you love me?*, racconto dell'australiano Peter Carey, dove ricompare la borghesiana casta dei cartografi alle prese con un mondo che lentamente scompare. Lo scrittore ritrova l'autonomia rispetto a confini e coordinate, perché «non ha bisogno di carte o cartografi: il suo "viaggio" narrativo si attua come testualizzazione del passato e della sua geografia» (GI 169). Si realizza così la profezia di Calvino nelle *Città invisibili*, dove l'impero del Gran Kan diventa una città comune continua, che non comincia e non finisce:

ogni luogo si fa luogo di storie, topos fittizio, menzogna verbale, mimesis di un panorama ontologico pluralistico e anarchico: quello della realtà dissociata e frantumata da promesse infinite di aperture verso sopramondi illusori. L'idea della realtà puramente ontologica, del luogo conosciuto solo attraverso le narrazioni, porta alla perdita dei connotati distintivi del luogo. [...] Le distanze vengono coperte e misurate nel tempo interiore prima che nello spazio esteriore: i luoghi sono reinventati nell'immaginazione del singolo. (135)

Infine, Antonio Gramsci, nel saggio di Mauro Pala, è presente come esempio dell'idea normalizzante di mappa cognitiva dominata da un pensiero di *carattere cartografico*, che consiste nel «rappresentare la relazione fra storia e cultura, mettendo al centro di tale

rapporto la geografia; un tentativo di mappatura del mondo» (GI 89).⁴ I *Quaderni dal carcere* forniscono, inoltre, l'occasione per ribadire la convergenza tra mappa, letteratura e critica: «l'atto del rappresentare e la prassi critica in fondo coincidono, perché in entrambi i casi si tratta di esplicitare i ruoli di chi è coinvolto in un atto che non può non essere relazionale» (GI 95). Allo stesso modo Papotti esprime, nel saggio-cardine della raccolta, dedicato alle *prospettive di incontro tra cartografia e letteratura*, una seconda uguaglianza transitiva: l'attività del cartografo e quella del letterato mirano ad offrire, alla fine, «rappresentazioni del mondo, cercando di proporre, sia pure con strumenti diversi, modalità di orientamento nel variopinto caleidoscopio della realtà terrestre e suggerendo simbologie per rappresentarne gli elementi»; entrambi offrono «forme di narrazione del mondo» (GI 71 e 72).

4. Conclusione

Il paesaggio e le mappe aprono dunque una breccia che consente di accedere ancora una volta alle basi del discorso critico, manifestandone la natura transitiva all'interno di un rapporto dialogico con un'alterità. Il percorso tracciato si rivela così il mezzo privilegiato, in quanto fondato su un tema radicato e condiviso, per dare nuovo impulso a una sempre utile discussione sulla critica stessa e raccogliere insegnamenti preziosi per la pratica letteraria, attraverso il confronto con altri campi disciplinari. Un'indicazione di metodo, di dialogo e di definizione, che permette di variare gli approcci e non sottostare a una regola scolastica dominante. Proprio come Dedalo, il costruttore del labirinto mitologico, ideatore dei suoi meccanismi, riesce a uscire da esso percorrendo quella terza dimensione non contemplata da Teseo, i due volumi assolvono lo scopo di rendere la bellezza e la complessità di un tema che i curatori sono ben consapevoli di non poter esaurire. Per questo, da essi si può trarre un secondo e ben più importante insegnamento, dando spazio a molte altre suggestioni: ogni singolo saggio propone ottimi spunti e approfondimenti all'interno della disciplina che rappresenta, mentre i rimandi trasversali di citazioni e termini-chiave – alcuni dei quali richiamati in quest'occasione – offrono rotte per formare e seguire propri percorsi di responsabilità critica attraverso territori continui, *senza né inizio né fine*, dove è costante il rischio di smarrimento.

5. Bibliografia

Calvino, Italo. *Le città invisibili*. Torino: Einaudi, 1972. Stampa.

---. *Collezione di sabbia*. Milano: Mondadori, 1990. Stampa.

Jakob, Michael, *Il paesaggio*. Bologna: il Mulino, 2009. Stampa.

Pellizzi, Federico. "Riflessioni sulla mappa." *Argo* II. 4 (Inverno 2001): 8-12. Stampa.

Regazzoli, Flavio. "Il dialogo tra Zanzotto e il paesaggio." *Quaderni della Ginestra* 5 (2012) 38-43. Web. 10 novembre 2013. <<http://issuu.com/quadernidellaginestra/docs/quaderni>>.

Turri, Enrico. *Il paesaggio come teatro*. Venezia: Marsilio, 1998. Stampa.

⁴ Emerge qui lo stesso demone di incompletezza che colse Borges e Calvino, demone che rappresenta la sfida stessa a Babele o al labirinto.