

Descending into the «Dark Pit»

Disgust and Pity in the Representation of the Underclass in *Il mare non bagna Napoli*

Elisabetta Rea

elisabetta.rea@graduate.univaq.it

There is a presence that runs through the heterogeneous yet related stories of *Il mare non bagna Napoli* (1953) by Anna Maria Ortese, the crowd, the squalid and hallucinated plebs, «carpet of flesh» – a typical presence in the narratives and iconography of the “great Neapolitan fresco”. The structuring of the work can be interpreted as a gradual descent into the «very dark pit» of the damned, which is accomplished in the catabasis that constitutes the heart of the book (the short story *La città involontaria*), before attempting – in the other half, the long story *Il silenzio della ragione* – an ascent, first and foremost topographical, towards the quarters of the Neapolitan *intelligentsia*, as an effort to reconstruct the causes of the post-war cultural programme failure. Ortese’s sensitivity in the representation of the miserable people would here come to crack, according to many critical judgments on the work, as if the “pity” commonly attributed to the author, almost a hallmark of her poetics, was reversed into an ill-concealed disgust towards the Neapolitan underclass, on whose abjections the narrator’s gaze insists throughout the work. The contribution would like to analyze the ways in which the Neapolitan crowd is represented and the related deformation devices (animalization, multiplication) employed in the text; we would therefore like to investigate the ethical and aesthetic motives of an attitude that does not seem to be motivated so much by «ontological insecurity», the bourgeois fear of contagion (which La Capria speaks of in connection with Ortese’s controversial book); it is, more likely, the descending movement of a poetics that is at one with cognitive *pathos*, which touches on the great questions of good and evil.

Keywords: Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Naples, Plebs, Nature

Scendendo nella «fossa oscurissima»

Disgusto e pietà nella rappresentazione del sottoproletariato in *Il mare non bagna Napoli*

Elisabetta Rea

elisabetta.rea@graduate.univaq.it

Nessuno sa meglio di te, saggio Kublai, che non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive. Eppure tra l'una e l'altro c'è un rapporto.
[...] *La menzogna non è nel discorso, è nelle cose.*
(I. Calvino, *Le città invisibili*)

La raccolta di cinque racconti di Anna Maria Ortese pubblicata nel 1953 per *I gettoni* di Einaudi, che valse alla scrittrice l'accusa di essere “contro Napoli”¹ e un divorzio dalla città in cui aveva a lungo vissuto, ha tra i personaggi principali la folla, la plebe napoletana – il sottoproletariato, per dirla in maniera meno anacronistica – che popola l'intera raccolta, brulicante sullo sfondo, incombente oppure espressionisticamente ravvicinata, nell'urto dei corpi e negli spietati ritratti di “interni familiari”.

È opportuno premettere una chiosa intorno al concetto “plebe”, termine qui utilizzato in quanto è l'autrice stessa (tra moltissimi altri) ad impiegarlo a proposito di Napoli². Una considerazione veloce ci persuade che non sembrano essere molti i luoghi dove, dal dopoguerra in poi, la nozione di plebe si attesti in maniera puntuale, seppur anacronistica. In sostanza, anche in un'accezione che si pretenda neutra e non dispregiativa, sono due gli aspetti che la denotano, allo sguardo di chi la osservi: l'essere una moltitudine compatta e la miseria, economica, sociale e morale.

¹ Cfr. R. La Capria, *Il mare non bagna Napoli?*, in id. *L'armonia perduta*, Mondadori, Milano 1986, pp. 71-81; L. Compagnone, *Napoli visionaria*, Editrice Ciminiera, Reggio Emilia 1981.

² Cfr., a titolo d'esempio, il racconto della plebe in R. La Capria, *Napolitan graffiti. Come eravamo*, Rizzoli, Milano 1998; P. P. Pasolini, *La napoletanità*, in W. Siti, S. De Laude (a cura di), *Saggi sulla politica e sulla società*, vol. I, Mondadori, Milano 1999.

Si intuisce, allora, la costruzione dell'*imagerie culturelle*³ che dà forma all'oggetto “plebe”, quello che, evocato, chiama simultaneamente in causa la soggettività di uno sguardo esterno – ed esterrefatto di fronte alla massa umana semovente. A proposito della plebe napoletana, questi sguardi si stratificano da almeno da quattro secoli: sono, di volta in volta, lo sguardo del turista, oscillante lungo lo spettro che va dall'estasi paesaggistica al disgusto apocalittico o perbenistico⁴; lo sguardo della classe media, quella che «non è colore ma angoscia, e tentativo di pensiero»⁵, e che, intenta a rafforzare i confini, va a stare più in là e più su; o ancora, lo sguardo pietoso, estetizzante (Pasolini, in un'intervista del 1971, parla della «plebe napoletana» come di una tribù che ha deciso di estinguersi, rifiutando la storia)⁶.

L'enorme mole di discorsi intorno alla plebe napoletana fa sì che questa guadagni nel corso del tempo lo *status* di “questione”, tema politico e letterario, problema storico, sociale, etico, sfiorando talvolta zone di trascendenza (soprattutto nella concrezione maligna che è il ritratto tipico della Napoli del dopoguerra). Quando Orteza scrive i cinque racconti sulla città, a metà tra documento e finzione, si sta dunque confrontando con un oggetto innervato da una fitta testualità – e la letteratura italiana post-unitaria su Napoli e il Mezzogiorno è un universo discorsivo già figlio della narrativa eurocentrica del *Grand Tour*⁷.

L'alterità, a un tempo culturale e sociale, che è la plebe napoletana, è una formazione la cui storia ha inizio almeno nel XVII secolo, quando si verifica l'inurbamento vertiginoso che farà di Napoli, all'epoca dell'Unità, la città più popolosa d'Italia con quasi 450.000 abitanti, e troverà esiti drammatici nell'avvicendarsi di carestie e pestilenze⁸, nonché nelle

³ Cfr. D. H. Pageaux, *L'imagerie culturelle: de la littérature comparé à l'anthropologie culturelle*, in “Synthesis”, x, 1983, pp. 79-88.

⁴ Cfr., a titolo d'esempio, le descrizioni di Napoli in J. P. Sartre, *La regina Albemarle, o l'ultimo turista*, a cura di A. E. Sartre, trad. it. di S. Atzeni, il Saggiatore, Milano 2016.

⁵ A. M. Orteza, *Il mare non bagna Napoli*, Adelphi, Milano 2012.

⁶ «Non so se tutti i poteri che si sono susseguiti a Napoli [...] siano stati condizionati dalla plebe napoletana o l'abbiano prodotta. [...]. Io so questo: che i napoletani oggi sono *una grande tribù*, che anziché vivere nel deserto o nella savana, come i Tuareg o i Beja, vive nel ventre di una grande città di mare. Questa tribù ha deciso [...] di estinguersi, rifiutando il nuovo potere, ossia quella che chiamiamo la storia, o altriimenti la modernità. La stessa cosa fanno nel deserto i Tuareg o nella savana i Beja (o fanno anche, da secoli, gli zingari): è un rifiuto, sorto dal cuore della collettività (si sa anche di suicidi collettivi di mandrie di animali); una negazione fatale contro cui non c'è niente da fare. Essa dà una profonda malinconia, come tutte le tragedie che si compiono lentamente; ma anche una profonda consolazione, perché questo rifiuto, questa negazione alla storia, è giusto, è sacrosanto»; P. P. Pasolini, cit., p. 230. (corsivo mio).

⁷ Sull'argomento, vedi L. Cazzato, *Sguardo inglese e Mediterraneo italiano. Alle radici del meridionismo*. Mimesis, Milano 2017.

⁸ Cfr. R. La Capria, *L'armonia perduta*, cit., dove si ripercorre a più riprese la storia della plebe napoletana.

rivoluzioni di Masaniello, prima, e in quella fallita del 1799, poi – il trauma storico che silenzierà per sempre i singulti progressisti della borghesia napoletana illuminata.

La rappresentazione della plebe napoletana, dicevo, implica una doppia forma di alterità, l’una sociale (il sottoproletariato), l’altra culturale, l’alterità interna allo stato nazionale (il Sud, il Mediterraneo). Del suo cristallizzarsi in forma di discorso, di problema, di questione, è forse specchio la diffusione di generi letterari che hanno l’obiettivo di mettere a fuoco questa alterità, indagarne le cause, come l’inchiesta o la cronaca meridionale⁹ – in questo senso, si è parlato di un processo di “orientalizzazione” del Meridione, se per orientalismo intendiamo il conformarsi e perpetrarsi di un immaginario geopolitico entro e attraverso la testualità (sia essa erudita, sociologica, storiografica, letteraria)¹⁰.

Considerata la postura per molti versi essenzializzante di chi osservi, studi la plebe napoletana quale fatto, entità, questo studio vorrebbe indugiare entro lo sguardo di Orteste sulla *wasted land* della Napoli del dopoguerra, provare ad avvicinarne la disposizione al fine di comprendere meglio il movimento che dà forma ai racconti e alla loro composizione entro l’opera – lo sguardo di Orteste, che in moltissime opere rivela una cognizione assai lucida di quella che oggi chiamiamo *otherness*, nonché della condizione dell’oppresso, e che dopo la pubblicazione della raccolta viene accusata da taluni di aver dato un ritratto impietoso e borghese della città. Si vorrebbe, cioè, rimarcare l’articolazione di un discorso sull’alterità, a mio avviso, più complesso, per quanto non esente da forme di ambiguità, quale, ad esempio, la tendenza alla deformazione fantastica.

La domanda nasce soprattutto in merito alla controversa vicenda che è la storia della ricezione de *Il mare non bagna Napoli*, che suscitò, è risaputo, un clamore famelico e un risentimento di lunga durata¹¹, soprattutto tra gli intellettuali napoletani che Orteste ritrae nell’ultimo racconto; con costoro era stata tra i promotori della stagione culturale

⁹ Cfr. *La miseria in Napoli* di White Mario, reportage giornalistico pubblicato dapprima su *Il Pungolo* nel 1876, che denuncia le condizioni della città dopo il processo unitario (J. W. Mario, *La miseria in Napoli*, Successori Le Monnier, Firenze 1877); pochi anni dopo, l’epidemia di colera fu all’origine di un’altra inchiesta: *Il ventre di Napoli* (1884) di Matilde Serao, apparsa sul *Capitan Fracassa* (M. Serao, *Il ventre di Napoli*, a cura di G. Infusino, Adriano Gallina Editore, Napoli 1988); cfr. anche P. Villari, *Letttere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia*, Guida, Napoli 1979.

¹⁰ Cfr. E. Said, *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*, Feltrinelli, Milano 2016. Riguardo i processi di orientalizzazione del Sud d’Italia nell’ambito dei *cultural studies*, cfr. N. Moe, *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2002.

¹¹ Cfr., in occasione della ripubblicazione de *Il mare*, E. De Luca, *Cara Orteste, questa non è Napoli*, in «Corriere della Sera», 21 maggio 1994, p. 30.

orbitante attorno alla rivista *SUD*¹² (1945-1947), la quale partecipò agli anni della ricostruzione con il marchio forte dell’impegno civile e della modernità letteraria. I vecchi rivoluzionari e amici, Orteza li ritrae ora assisi al centro della reazione, invecchiati, in una città che guarda con disillusione, quando non ironia, alle passate speranze di rinascita del dopoguerra, quando per questa speranza fu spesa la miglior parte di molti e molte: Pasquale Prunas, Raffaele La Capria, Luigi Compagnone e altri – tutti raccolti sotto quell’etichetta (che è anche una sentenza) di “scrittori napoletani”.

Al risentimento suscitato dalla pubblicazione del libro, segue un divorzio e un esilio sofferto: Orteza abbandona Napoli e non vi tornerà mai più, se non una volta per una brevissima visita¹³.

Tra le molte reazioni di perplessità o di risentimento, è in particolare La Capria ad accusare Orteza, in pagine di considerazioni a freddo sul caso letterario che era stato *Il mare*, di un’insicurezza borghese, che si fa volentieri disgustare dalla plebe¹⁴.

Per ripercorrere il discorso di Orteza sulla plebe – Orteza che plebea non è, nonostante la sua famigerata povertà – proviamo a partire dall’analisi della struttura del libro.

La raccolta si apre in un contesto socio-antropologico marcato, ma anche simbolicamente connotato: siamo sulla soglia di un basso, in un vicolo del cosiddetto “ventre di Napoli”, e Don Peppino Quaglia grida «Ce sta ‘o sole... ‘o sole!»¹⁵. Il sole, in realtà, nei bassi non lo si vede (ed è, questo, un motivo ampiamente ritornante nella letteratura di e su Napoli, e altrettanto ampiamente rilevato dalla critica¹⁶), ma soltanto dagli appartamenti dei ceti più alti, che occupano i piani superiori; il loro privilegio è innanzitutto spaziale: vivono in case ampie, collocate più su, lontano dall’umidità e dall’immondizia, e soprattutto hanno il sole, che è piuttosto un’aspirazione, per coloro che stanno in basso. Questo primo racconto, *Un paio di occhiali*, è ambientato nel vicolo significativamente intitolato vicolo

¹² Cfr. L. Clerici, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Orteza*, *Vita e opere di Anna Maria Orteza*, Mondadori, Milano 2002, pp. 155-157. Per la ricostruzione della stagione intellettuale che va sotto il segno di SUD, cfr. M. Atanasio, *I ragazzi di Monte di Dio. Una cronaca napoletana degli anni Cinquanta*, Avagliano, Cava de’ Tirreni 1995.

¹³ Ma, come si sa, la città continua a tornare nella sua opera, trasfigurata nell’assurdo geografico de *Il porto di Toledo*, oppure traslata in un’altra epoca (cfr. *Il Cardillo addolorato*). Sulla tormentata relazione tra la scrittrice e la città, cfr.: F. Haas, *La cacciata dal purgatorio. Anna Maria Orteza e Napoli*, in “Belfagor”, 62/3, 2007, pp. 334-42; M. Farnetti, *Toledo o cara. L’esilio di Anna Maria Orteza*, in ead., *Tutte signore di mio gusto. Profili di scrittrici contemporanee*, La Tartaruga, Milano 2008, pp. 159-172.

¹⁴ R. La Capria, *Il mare non bagna Napoli?*, cit., pp. 71-81.

¹⁵ A. M. Orteza, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 15.

¹⁶ Cfr. G. Alfano, *Un «vivere pieno di radici». Il modello spaziale di Napoli nel secondo Novecento*, in id., *Paesaggi mappe tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Liguori, Napoli 2010, pp. 91-150.

della Cupa, in un cortile che ha la forma di «un’imbuto viscido»¹⁷. La topografia che si dispiega lungo i racconti, che attraversano moltissimi quartieri napoletani, riflette una fatalità, che è quasi una cosmologia: alto/basso, luce/buio geometrizzano lo spazio sociale quanto il campo metaforico dei racconti; e non tanto per costruzione poetica, quanto perché il concorrere della storia e della morfologia, le vicende economiche e politiche hanno reso la città di Napoli quella «fossa oscurissima»¹⁸, appunto, che contiene la massa sterminata e terragna della popolazione inurbata, adattatasi a vivere nei bassi, i piccoli vani bui ricavati dai palazzi storici. Ma la Napoli in cui Ortese compie la sua inchiesta è anche quella del dopoguerra e del *boom* economico, quando avvengono profonde mutazioni, tanto paesaggistiche quanto socio-antropologiche.

È innegabile che a partire dagli anni Cinquanta lo spazio urbano si è modificato. Nel caso della metropoli meridionale, la speculazione edilizia sconvolse gli equilibri secolari del rapporto tra colline, centro storico e cerchia urbana, modificando in profondità il paesaggio a Est e a Nord della città (a Sud c’è il mare, a Ovest si accampava la straordinaria macchina dell’Italsider, destinata a collassare definitivamente nei successivi anni Ottanta e Novanta).¹⁹

Nel racconto iniziale, Eugenia, una bambina di sei anni quasi *cecata*, che soffre cioè di una gravissima miopia, cresciuta in un basso di vicolo della cupa, riceve il suo primo paio di occhiali grazie alla zia Nunziata, una dei vari personaggi di *zitelle* che compaiono nelle opere di Ortese, ritratte nella loro autocommisurazione mentre si prodigano in un altruismo rabbioso quanto teatrale.

La sinossi di questo racconto riporta spesso che Eugenia, indossati gli occhiali, vomita, nauseata dalla visione di un reale asfittico e insopportabile. Un’interpretazione metafisica del problema della realtà, in questo racconto come nell’opera di Ortese, troverebbe conferma nella prefazione, aggiunta quarant’anni dopo in occasione della ripubblicazione dell’opera, in cui Ortese giustifica il suo libro dall’accusa di essere “contro Napoli” appellandosi ad un che di febbrile e nevrotico che apparteneva alla sua scrittura come a lei stessa, una «nevrosi [...] metafisica», uno spaesamento causato dal «cosiddetto» reale²⁰.

Come si può facilmente constatare, Eugenia non vomita la prima volta che indossa gli occhiali di prova, nello studio dell’ottico in via Roma: qui si affaccia alla finestra e

¹⁷ A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 33.

¹⁸ *Ivi*, p. 67.

¹⁹ G. Alfano, *Un «vivere pieno di radici»*, cit., p. 122.

²⁰ A. M. Ortese, *Il mare come spaesamento*, in ead., *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 10.

contempla la bellezza del quartiere, le luci, gli interni eleganti, le signore ben vestite e pensa che il mondo è «una meraviglia»:

E subito [...] le aveva applicato sugli occhi un altro paio di lenti [...] e le aveva detto: «Ora guarda nella strada». Eugenia si era alzata in piedi, con le gambe che *le tremavano per l'emozione*, e non aveva potuto reprimere un piccolo grido di gioia. Sul marciapiede passavano, nitidissime, appena *più piccole* del normale, tante persone ben vestite: signore con abiti di seta e visi incipriati, giovanotti coi capelli lunghi e il pullover *colorato*, vecchietti con la barba *bianca* e le mani *rosa* appoggiate sul bastone dal pomo *d'argento*; e, in mezzo alla strada, certe belle automobili che sembravano *giocattoli*, con la carrozzeria dipinta in *rosso* o in *verde petrolio*, tutta luccicante; filobus grandi come case, *verdi* [...]; al di là della strada, sul marciapiede opposto, c'erano negozi bellissimi, con le vetrine come specchi, pieni di roba fina, da dare una specie di struggimento; alcuni commessi col grembiule nero le lucidavano dall'esterno. C'era un caffè coi tavolini *rossi* e *gialli* e delle ragazze sedute fuori, con le gambe una sull'altra e i capelli *d'oro*. Ridevano e bevevano in bicchieri grandi, *colorati*. Al di sopra del caffè, balconi aperti, perché era già primavera, con tende ricamate che si muovevano, e, dietro le tende, pezzi di pittura *azzurra* e *dorata*, e lampadari pesanti *d'oro* e *cristalli*, come cesti di frutta artificiale, che scintillavano. Una meraviglia.²¹

Si confronti questa descrizione con quella che segue il momento in cui Eugenia indossa gli occhiali nuovi e vede per la prima volta la realtà del suo quartiere:

Eugenia, sempre tenendosi gli occhiali con le mani, andò fino al portone, per guardare fuori, nel vicolo della Cupa. *Le gambe le tremavano*, le girava la testa, e non provava più nessuna gioia. Con le labbra *bianche* voleva sorridere, ma quel sorriso si mutava in una smorfia ebete. Improvvvisamente i balconi cominciarono a diventare tanti, duemila, centomila; i carretti con la verdura le precipitavano addosso [...] si volse barcollando verso il cortile, e quella terribile impressione aumentò. Come un imbuto viscido il cortile, con la punta verso il cielo e i muri lebbrosi fitti di miserabili balconi; gli archi dei terranei, *neri*, coi lumi *brillanti* a cerchio intorno all'Addolorata; il selciato *bianco* di acqua saponata, le foglie di cavolo, i pezzi di carta, i rifiuti, e, in mezzo al cortile, quel gruppo di cristiani cenciosi e deformi, coi visi butterati dalla miseria e dalla rassegnazione, che la guardavano amorosamente. Cominciarono a torcersi, a confondersi, a ingigantire. Le venivano tutti addosso, gridando, nei due cerchietti stregati degli occhiali. Fu Mariuccia per prima ad accorgersi che la bambina stava male, e a strapparle in fretta gli occhiali, perché Eugenia si era piegata in due e, lamentandosi, vomitava.²²

Le due prime visioni del mondo sono fortemente espressive, e costruite secondo uno schema di analogia e contrasto; entrambe annunciate dal tremore del corpicino di

²¹ Ivi, p. 17 (corsivo mio).

²² Ivi, p. 33 (corsivo mio).

Eugenia, ma di segno diverso nell’una e nell’altra: estatico, il primo, culminante nella gioia della visione; dettato dal disgusto, il secondo, sintomo primo di una fenomenologia dell’orrore (oltre al tremore, il mancamento, il dileguarsi istantaneo della gioia, l’ebetudine, il barcollamento e, infine, il parossismo fisiologico della repulsione, il vomito, appunto). Anche l’*ekphrasis* è costruita secondo un gioco di contrasti: l’amplissimo spettro cromatico del primo brano, tripudio di azzurri, rossi, gialli, verdi, ori e argenti che si susseguono con ordine, invita ad indugiare in una contemplazione d’insieme, per poi scivolare sui dettagli, nel diaframma di una distanza rasserenante, che fa apparire ogni cosa lievemente più piccola, come in un insieme di balocchi. Al contrario, nella visione del vicolo della Cupa, la gamma di colori si fa drammaticamente bicromatica (bianco e nero sono gli unici a ricorrere, e significativamente, data la penuria di luce), creando un chiaroscuro dove anche l’unico accenno di nota cromatica viva volge piuttosto in un *pathos* lugubre (i lumi brillanti che circondano l’Addolorata); muta la prossemica, la visione è calata in una strettezza asfittica (il basso, il vicolo, l’imbuto del cortile) dove persone e cose incombano, si moltiplicano, ingigantiscono.

Non sembra ci sia bisogno di scomodare la metafisica per comprendere l’origine del disgusto verso la realtà, molto più socio-politica che non metafisica (fatto evidente, per quanto non venga investigata, da Ortese, la sua radice storica); la “nevrosi metafisica” sembra funzionare piuttosto come schermo, la trasfigurazione in astratto di un sentimento bruciante del reale, che si accende di dolore quanto di meraviglia. È il destino subito precocemente dalla scrittrice, quel trattamento tra lo scongiuro, il rimosso e l’edulcorazione verso il nucleo angoscioso e febbrile che era proprio della scrittura come della persona Ortese, fissata nella posa di «zingara assorta in un sogno»²³, come la descrisse Vittorini nel risvolto di copertina della prima edizione de *Il mare*; quasi l’immagine di una Cassandra, quasi esotica con la sua capigliatura scura, «sempre vestita di nero, i capelli stretti da una fascia nera sopra il bel viso»²⁴, un’immagine vulgata della scrittrice che finisce, talvolta, per arginare, esorcizzare la carica filosoficamente e politicamente soversiva, visionaria ma lucida, della sua scrittura.

²³ Definizione che, come ha osservato Luca Clerici, «accompagnerà Anna Maria per tutta la vita»; L. Clerici, *Apparizione e visione*, cit., p. 240.

²⁴ Nella sua autobiografia, Rossanda racconta il breve e goffo incontro con Ortese presso la Casa della Cultura di Milano (cfr. R. Rossanda, *La ragazza del secolo scorso*, Einaudi, Torino 2005, p. 180).

La collocazione in apertura di questo racconto serve forse anche a inaugurare un gesto simbolico, mettersi gli occhiali e guardare, interrogare il disgusto; a farlo è innanzitutto Ortese, che va a vedere da vicino la vita nei quartieri popolari napoletani a meno di un decennio dalla fine della guerra. E infatti l'insieme dei racconti è strutturato secondo una graduale discesa nella «fossa oscurissima»²⁵ dei dannati, che porta la narratrice sempre più dentro la plebe, fino alla catabasi che si compie nel cuore del libro.

Guardando alla disposizione, infatti, il primo racconto, *Un paio di occhiali*, è ambientato, come detto, sulla soglia di un basso; il secondo, *Interno familiare*, in una casa del proletariato napoletano; il terzo, *Oro a Forcella*, attraversa a piedi il centro storico fino a giungere alla fila del banco dei pegni; il cuore dell'opera è *La città involontaria*, un reportage sulle abitazioni popolari di Portici (è qui che si compie la catabasi tra i dannati); il racconto occupa esattamente la metà del libro ed è seguito da un'altra metà che è il racconto lungo *Il silenzio della ragione*, una risalita, innanzitutto topografica, verso i quartieri ariosi dell'intellighenzia napoletana, dove Ortese fissa il ritratto morale di coloro che nel rinnovamento della città avevano sperato e fallito.

Compiuta la graduale discesa dalle soglie del basso, dove la piccola Eugenia se ne sta attaccata come «un topo al fango del suo cortile»²⁶, lungo i racconti la voce narrante si lascia catturare dalla fiumana di persone del centro storico, con i suoi bambini che sono «forza scaturita dall'inconscio», con un «alone nero»²⁷ attorno le loro teste, che escono dai buchi dei marciapiedi come topi e a tre o quattro anni sono «sottili e bianchi come vermi», con «sorrisetti vecchi e cinici»²⁸, e le madri che gridano «orribilmente» trascinandoli «nelle tane»²⁹; scansando una «vecchia deforme»³⁰ e un'altra «enorme, tutta ventre, con gli occhi infiammati»³¹, mentre «d'ogni parte passano nani e nane, [...] con le facce pallide, deformi», impegnati a scansare gli immancabili bambini e i cani, mentre gli adolescenti indolenti, privi di «occupazioni ragionevoli», sono intenti ad impiccare «una bestiola a un ramo», a «trafiggere una farfalla», o ad orinare qua e là mostrando ai passanti «il sesso, tra le dita, come un fiore»³²; nel cuore di questa parata, si colloca la

²⁵ A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 67.

²⁶ *Ivi*, p. 24.

²⁷ *Ivi*, p. 65.

²⁸ *Ivi*, p. 69.

²⁹ *Ivi*, p. 66.

³⁰ *Ivi*, p. 7.

³¹ *Ivi*, p. 68.

³² *Ivi*, p. 103.

visita al III e IV Granili, enorme architettura industriale divenuta rifugio per gli sfollati del dopoguerra (in seguito demolita dal Genio Civile). I dispositivi retorici dell'orrore, la moltiplicazione (ricorrono i verbi *moltiplicarsi*, *ingrandirsi*, *ingigantirsi*), l'animalizzazione, l'indistinzione tra vita e morte, sonno e veglia, umano e non umano ricorrono in tutta l'opera e trovano la *climax* in questo racconto centrale: un'umanità sotto forma di ragni, topi e larve trova rifugio nel buio e nell'immondizia dei Granili.

Eppure, la ferinità di questi ritratti è quasi sempre smussata da una proiezione affettiva (i molti vezzeggiativi delle descrizioni o l'aggettivazione in funzione ossimorica) e dalla constatazione attenta delle tracce di domesticità e, quasi, di grazia – un dispositivo di straniamento di cui mi sembra Orteza faccia moltissimo uso³³, che tende a familiarizzare mentre deforma: esempi si trovano nelle moltissime descrizioni di personaggi della folla, gli «occhietti di topo»³⁴ della vicina di Eugenia, la «donnetta [...] [che] sembrava una di quelle lunghe cagne piene di mammelle»³⁵, o ancora le «due creature, che potevano avere sì e no tre o quattro anni, sottili e bianchi come vermi, [che] avevano sul viso di cera certi sorrisetti così vecchi e cinici, ch'era una meraviglia»³⁶; è interessante notare come spesso, nei ritratti, allo squallore si mescoli una grazia perturbante: «una donnetta tutta gonfia, come un uccello moribondo [...] stava pettinandosi davanti a un frammento di specchio [...]. Sorrise, vedendomi [...] Non era che un enorme pidocchio, ma quale grazia e bontà animavano gli occhi suoi piccolissimi»³⁷ – gli esempi sarebbero moltissimi, e coincidono con modalità largamente adoperate anche a proposito della figura per eccellenza perturbante nel pantheon teriomorfo di Orteza, *L'Iguana*. Si tratta di un grottesco in cui all'orrore si mescola la pietà – che da sola, invece, presterebbe un cattivo servizio, perché tende a edulcorare, a redimere.

A proposito di Orteza e di questo libro, Raffaele La Capria, che compare brevemente tra i ritratti dell'ultimo racconto, scriverà (sintetizzo drasticamente) che il sentimento della scrittrice verso la plebe non sarebbe altro che un terrore atavico e borghese di essere contagiati. Annoterei due appunti a margine: il tratto deformante, allucinato della scrittura

³³ In un precedente contributo a proposito di Orteza, mi sono occupata nello specifico dei dispositivi di straniamento adoperati nell'*Iguana* (cfr. E. Rea, «L'intelligente amore»: *l'ibridismo epistemologico ne L'Iguana di Orteza*, in C. Duraccio (a cura di) *Querellas de las mujeres: Pasado y presente*, Dykinson, Madrid 2023, pp. 227-241).

³⁴ A. M. Orteza, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 23.

³⁵ *Ivi*, p. 96.

³⁶ *Ivi*, p. 69.

³⁷ *Ivi*, pp. 77-78.

di Ortese, che in queste pagine sembra farsi quasi patologico, più che rimandare a un senso di disgusto ha l'effetto, che direi grottesco, di reificare un'entità che è già un prodotto reificato, una menzogna divenuta realtà, la plebe – a tal proposito, anche Domenico Rea, in uno scritto che affronta proprio la questione di Napoli e delle sue rappresentazioni, scrive che pare «tra i napoletani e i loro interpreti più accreditati ci sia un patto: fingere a se stessi la vera essenza della loro natura»³⁸. In un'atmosfera asfittica e purgatoriale, di un immobilismo antistorico (e, dunque, antinarrativo), la plebe sembra scontare l'essentialismo che è la sua colpa e la sua condanna.

La seconda annotazione è in realtà la considerazione abbastanza immediata che quello che la voce narrante fa è precisamente mescolarsi a questa folla, e, arrivata ai Granili (per «guardarla dal fondo del pozzo»³⁹, direbbe Domenico Rea) non si ferma, perché l'altro movimento, quello specularmente ascensionale che occupa la seconda parte del libro, è altrettanto necessario; un *pathos* morale spinge alla risalita verso le colline dove sono i quartieri della ragionevole borghesia, chiusa nel “silenzio” del titolo. Ortese incontra e ritrae una generazione di intellettuali a meno di un decennio dai furori di rinnovamento seguiti alla fine della guerra, quelli che abitano o sono andati ad abitare nei quartieri alti. Qui, invece, il mare c’è, si vede, e con esso la luce del sole: la via della casa di Compagnone dove l’autrice arriva la prima sera è «illuminata dal chiarore celeste del mare»⁴⁰. Il senso e la collocazione dell’ultimo racconto hanno l’effetto di creare un leggero spostamento dagli effetti alle cause, dal colore ai rapporti – simile era l’invito di Rea agli scrittori che avessero ancora voglia di scrivere di Napoli⁴¹.

L’ultimo racconto guarda agli esiti dell’operazione culturale che ebbe perno attorno alla rivista Sud, il tentativo della borghesia intellettuale di sciogliere l’incantesimo di «sonno e dispersione della coscienza» e soccorrere «il lamento dell'uomo perduto nell’incanto e l’incoscienza della natura, dominato e succhiato continuamente da questa madre gelosa»⁴². Il discorso sulla città va articolandosi sulla falsariga di una drammaturgia dicotomica, manicheistica, settecentesca in una maniera quasi sospetta: i grandi ruoli sono quelli della Storia e della Natura, nel grande teatro della sofferenza umana. «Esiste, nelle

³⁸ D. Rea, *Le due Napoli*, in id., *Opere*, a cura di F. Durante, Mondadori, Milano 2005, pp. 1333-1351: 1333.

³⁹ *Ivi*, p. 1343.

⁴⁰ A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 106.

⁴¹ D. Rea, *Le due Napoli*, cit., p. 1341.

⁴² A. M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, cit., p. 112

estreme e più lucenti terre del Sud, un ministero nascosto per la difesa della natura dalla ragione; un genio materno, d'illimitata potenza, alla cui cura gelosa e perpetua è affidato il sonno in cui dormono queste popolazioni»⁴³. La natura appare come la principale responsabile: «il disastro economico non ha altra causa. Il moltiplicarsi dei re, dei viceré, la muraglia interminabile dei preti, l'infittirsi delle chiese [...] non ha diverso motivo. È qui, dove si è rifugiata l'antica natura [...], che la ragione dell'uomo [...] deve morire»⁴⁴, la quale ragione è «tutta [...] nel sesso, la coscienza nella fame»⁴⁵.

La natura in questa città sembra non ammettere sconfinamenti della ragione, si riprende tutto, anche i suoi intellettuali, diventati anche loro, con gli anni, *naturalmente* rassegnati ad un ordine di cose. Eppure, il tono posticcio della voce narrante induce a un sospetto d'ironia in molte sue affermazioni e commenti, come se i discorsi sulla città e l'insieme delle griglie interpretative adottate venissero messe in risonanza fino a far percepire il tono falso, la menzogna che informa la città come metafora e come emblema. Dopo aver imbastito il discorso su Napoli attorno ai perni Natura e Storia, come due forze ideali e contrapposte (una Natura, con la N maiuscola, che al sud più che altrove sarebbe spietata e gelosa delle prerogative), adottando una narrazione divenuta vulgata in merito alla città, il ministero della natura si rivela invece, in passaggio breve, un fatto umano:

Anche la borghesia aveva dei pesi, ed erano *l'impossibilità di credere che l'uomo fosse altra cosa dalla natura*, e dovesse accettare la natura in tutta la sua estensione: erano l'antica abitudine di rispettare gli ordinamenti della natura, accettare da essa le illuminazioni come l'orrore. [...] Qui la ragione taceva in un silenzio assoluto [...]. *La paura*, una paura più forte di qualsiasi sentimento, legava tutti e *impediva di proclamare alcune verità semplici, alcuni diritti dell'uomo*, e, anzi, di pronunciare nel suo vero significato la parola uomo⁴⁶.

Più che la natura, sembra essere imputato un certo fatalismo, alimentato dalla morsa dei miti narrativi che intrappola la città, ora con la favola della sua primitiva felicità («su Napoli pesava la favola di una felicità enorme»⁴⁷), ora con la commedia satirica della sua apocalisse urbana perenne. Il risultato è che il colore si mangia la sostanza, si opacizzano i nessi causa-effetto, come si naturalizzano le forme di oppressione sociale, in un'eternizzazione buona almeno (e non solo) per gli artisti.

⁴³ *Ivi*, p. 117.

⁴⁴ *Ivi*, p. 118.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 156 (corsivo mio).

⁴⁷ *Ivi*, p. 111 (corsivo mio)

La letteratura, a volte, ci racconta anche di questo, rendendoci complici nello smascherare le sue offese: racconta di quale possa essere la violenza dello sguardo, su una città piena di sguardi addosso, e quale l'interesse nel fare, ancora, dell'umano “natura”.