

Francesco Sielo

Annotazioni sulla rappresentazione distopica di Napoli in Ortese e Malaparte

L'articolo analizza da una prospettiva geocritica le peculiarità della rappresentazione letteraria di Napoli nella contemporaneità, attraverso il caso di studio delle opere di Annamaria Ortese e Curzio Malaparte. Nato da un rapporto complesso con il realismo, il *landtelling* contemporaneo di una delle città più rappresentative del meridione può forse essere ascritto al genere utopico-distopico.

This paper takes a geocritical perspective on the literary representation of contemporary Naples by focussing on the works of Annamaria Ortese and Curzio Malaparte. Stemming from a complex relationship with realism, the “land-telling” of one of the most iconic cities of southern Italy can be arguably ascribed to the utopian-dystopian genre.

La rappresentazione letteraria del meridione d'Italia, della regione Campania e più in particolare della città di Napoli sembra oscillare perpetuamente tra i poli opposti dell'utopia e della distopia. Anche le descrizioni più realistiche risultano spesso impigliate in una rete di dicotomie insanabili che si possono ridurre per grandi linee a quella tra utopia e distopia, concetti d'altronde antitetici ma inseparabili e facilmente rovesciabili l'uno nell'altro.

Il tentativo di rappresentare letterariamente l'utopia produce infatti quasi sistematicamente risultati stranianti e distopici, come accade anche nell'archetipo del genere, la *Repubblica* di Platone, in cui piuttosto che la descrizione della città perfetta sembra esserci, soprattutto agli occhi dei lettori contemporanei, una prefigurazione totalitaria. Al contrario, dalla rappresentazione della città distopica muovono spesso istanze e considerazioni sorprendentemente utopistiche.

La rappresentazione tradizionale di Napoli e del meridione sfugge quindi di rado alla polarizzazione tra due estremi, in cui dal paradiso si sconfinava facilmente all'inferno e da questo nuovamente al paradiso, anche attraverso una serie di nessi come il proverbiale «paradiso abitato da diavoli». Ulteriori dualismi come quello tra la città plebea e quella nobile, la città superiore e quella inferiore, la testa e il ventre, possono essere facilmente ricondotti al rapporto utopia/distopia che abbiamo scelto come ipotesi chiave.

Per verificarla, avvertendo che l'operazione potrebbe essere estesa a una rosa di autori più ampia e trascendere anche la pura rappresentazione letteraria per dedicarsi a una campionatura transmediale, è possibile condurre un confronto tra le opere più conosciute di due autori la cui rappresentazione di Napoli può essere definita

distopica: Annamaria Ortese e Curzio Malaparte.¹ Accusati di aver calunniato una città con cui avevano un discreto legame e da cui vengono in qualche modo esiliati, sono sicuramente tra coloro, secondo la nota classificazione di Rea,² che rifiutano un'immagine stereotipata e rasserene di Napoli per tentare di avvicinarsi alla realtà. Entrambi tuttavia non conseguono pienamente questo obiettivo, lasciando che le loro descrizioni oscillino tra i poli dell'utopico e del distopico, più precisamente connotati secondo un dualismo già fortemente radicato nella tradizione, come quello tra spazio naturale utopico e spazio umanizzato distopico.

Entrambi offrono molteplici esempi dello straniante contrasto tra la bellezza della natura e la miseria della condizione umana. Malaparte afferma ne *La pelle* che «non c'è misericordia, in questa meravigliosa natura [...] è una natura malvagia [...] ci odia, è la nostra nemica. Odia gli uomini»,³ mentre per Ortese ne *Il mare non bagna Napoli* questa bellezza è direttamente responsabile del «silenzio della ragione»⁴ e quindi del degrado sociale.

Malaparte non fa della bellezza naturale un semplice sfondo su cui proiettare per contrasto le brutture della vita cittadina: al contrario la bellezza naturale è parte integrante della storia, è condizione determinante del carattere popolare, seppure in modo profondamente diverso rispetto alle precedenti rappresentazioni letterarie. Se lo stereotipo, da Dumas fino alle pur sottili considerazioni leopardiane, vuole il lazzaro napoletano indolente e appassionato, pigro, filosofo, edonista a causa del clima temperato e di una natura rigogliosa e sensuale, quasi immerso in una possibile esistenza edenica o appunto utopica, Malaparte vede invece nella vita umana, calata nella bellezza del paesaggio naturale, l'inevitabile elemento precursore di una civiltà radicalmente antimoderna.

Quella che Malaparte definisce civiltà meridionale o classica o antimoderna, si deve necessariamente descrivere *e contrario*, come negazione della civiltà moderna poiché quest'ultima, vincitrice, ha stabilito i suoi parametri, marginalizzando o fraintendendo la vecchia civiltà dominante.

Napoli dunque appare come residuo di una società arcaica, misterica, frutto di un mondo profondamente immerso nel dominio della natura, in cui l'uomo *faber* esercita ancora un controllo primitivo e limitato. In questa civiltà antimoderna la sofferenza dell'uomo non è ancora una colpa a lui imputabile, una vergogna morale, bensì volontà del fato e degli dei, dura necessità a cui la dignità umana si può opporre ma senza speranza di vittoria.

¹ Per Malaparte distopico si rinvia a F. Sielo, *Curzio Malaparte: il rovesciamento, l'indifferenziazione e il corpo nella rappresentazione distopica di Napoli*, in «Sinestesi», XVI, 2018, pp. 317-29.

² D. Rea, *Le due Napoli*, in Id., *Opere*, Milano, Mondadori, 2005. L'autore ipotizza che moltissimi narratori di Napoli non hanno rappresentato la città vera ma soltanto quella letteraria. Vedi A. Carbone, «L'indomabile furore». *Sondaggi su Domenico Rea*, Napoli, Liguori, 2010 e A. Saccone, «Secolo che ci squarti...secolo che ci incanti». *Studi sulla tradizione del moderno*, Roma, Salerno Editrice, 2019.

³ C. Malaparte, *La pelle*, Milano, Mondadori, 2003, p. 33. D'ora in avanti citato con la sigla M.

⁴ Come si intitola significativamente il quinto episodio de *Il mare non bagna Napoli*. A. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994. D'ora in avanti citato con la sigla O.

La natura di Napoli, scrive Malaparte, «non è cristiana, è fuori delle frontiere del cristianesimo [...] quel paesaggio non è la faccia di Cristo, ma l'immagine di un mondo senza Dio, dove gli uomini sono lasciati soli a soffrire senza speranza».⁵ Viceversa la civiltà moderna, per Malaparte improntata all'etica protestante,⁶ fa della sottomissione alla natura e al caso un motivo di vergogna e l'uomo è l'unico responsabile della sua miseria o della sua ricchezza. Per questo motivo gli americani «ci disprezzavano perché credevano che noi soli fossimo responsabili delle nostre miserie e sventure, delle nostre viltà, dei nostri delitti, dei nostri tradimenti, delle nostre vergogne».⁷ I liberatori, assumendo il punto di vista dell'esploratore se non quello del dominatore coloniale, non comprendono «quanto v'è di misterioso nella storia e nella vita del popolo napoletano, e com'esse dipendano così poco dalla volontà degli uomini».⁸ La bellezza naturale in questo caso è quasi un continuo monito, nella sua preponderanza, a ricordare i limiti della potenza umana. Napoli è quindi «la più misteriosa città d'Europa, è la sola città del mondo antico che non sia perita come Ilio, come Ninive, come Babilonia. È la sola città del mondo che non è affondata nell'immane naufragio della civiltà antica»,⁹ una città sopravvissuta all'apocalisse del pensiero antico e dunque imperscrutabile all'indagine della civiltà moderna. La quale parimenti, avverte Malaparte subito dopo, non può però nemmeno «capire Hitler»:¹⁰ perché la distopia in cui può convertirsi l'utopia capitalistica, il totalitarismo che è in agguato dietro il fallimento della democrazia, sono spettri familiari al pensiero antico ma incubi illogici e incomprensibili per il razionalismo moderno.

Anche in Ortese la bellezza naturale sembra stridere con la miseria sociale, tanto da risultare soverchiante: l'«eccessiva profondità del cielo»,¹¹ «un cielo di un azzurro cupo, così liscio e splendente da sembrare falso»,¹² è lo sfondo su cui si accampa «il lamento dell'uomo perduto nell'incanto e l'incoscienza della natura, dominato e succhiato continuamente da questa madre gelosa».¹³ La bellezza naturale non solo esacerba ma addirittura è responsabile della miseria umana,¹⁴ in quanto, secondo Ortese, favorisce l'incoscienza a danno della ragione:

⁵ M, p. 34.

⁶ In rapporto evidentemente con Max Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*. Sul tema vedi A. Panicali, *Il dramma della modernità in Malaparte*, in *Malaparte scrittore d'Europa*, a cura di G. Grana, Prato-Milano, Comune di Prato-Marzorati, 1991 p. 74.

⁷ M, p. 34.

⁸ Ibidem.

⁹ Ivi, p. 35.

¹⁰ Ivi, p. 36.

¹¹ O, p. 38.

¹² Ivi, p. 44.

¹³ Ivi, p. 112.

¹⁴ L'uomo dunque dovrebbe provare «una paura indefinita di quell'aria così dolce, quel cielo così chiaro, quelle colline lunghe come lunghe onde che chiudevano nella loro serenità tante inquietudini e orrori». Ivi, p. 133.

Esiste, nelle estreme e più lucenti terre del Sud, un ministero nascosto per la difesa della natura dalla ragione [...] se le voci dolci e fredde della ragione umana potessero penetrare quella natura, essa ne rimarrebbe fulminata. A questa incompatibilità di due forze ugualmente grandi e non affatto conciliabili [...] - la vaga natura coi suoi canti, i suoi dolori, la sua sorda innocenza - e non a un accanirsi della storia, che qui è più che altro «regolata», sono dovute le condizioni di questa terra, e la fine miseranda che vi fa, ogni volta che organizza una spedizione o invia i suoi guastatori più arditi, la ragione dell'uomo. Qui, il pensiero non può essere che servo della natura, suo contemplatore in qualsiasi libro o nell'arte. Se appena accenna un qualche sviluppo critico, o manifesta qualche tendenza a correggere la celeste conformazione di queste terre, a vedere nel mare soltanto acqua, nei vulcani altri composti chimici, nell'uomo delle viscere, è ucciso.¹⁵

Da questo breve segmento testuale è possibile ricavare una serie di annotazioni. Innanzitutto la ragione, vista come estremo opposto rispetto alla natura, sembra poi identificarsi essenzialmente in un materialismo assoluto, ipercorrezione del sentimentalismo che è da attribuirsi non alla natura in sé ma alla sua rappresentazione stereotipata. In altre parole vedere nel mare «soltanto acqua» è un'estremizzazione materialistica rispetto all'estremizzazione della rappresentazione canonica per cui il mare è l'emblema del "sentimento". Ma lo stile di Ortese, in cui è caratteristica la soppressione di alcuni elementi nella coordinazione (vedi il precedente «perduto nell'incanto e l'incoscienza» invece di «perduto nell'incanto e nell'incoscienza»), potrebbe condurre a una lettura per cui il mare è soltanto acqua, i vulcani solo composti chimici e l'uomo soltanto viscere. Quello che in Malaparte è descritto distopicamente come una catastrofe, la riduzione dell'uomo alla sua nuda pelle, in Ortese sembrerebbe quasi un elemento positivo, se valido a correggere l'incoscienza che si accompagna alla natura. Fin quando il mito della bellezza naturale rimane a fondamento della rappresentazione che anche i napoletani fanno della propria città, non è possibile nessun cambiamento, per cui: «bisognava rimuovere dall'opinione pubblica il mito terribile del sentimento, chiarendo tutte le alterazioni e deformazioni cui esso aveva condotto l'odierna società partenopea, sottrarre alla sua vista finché le condizioni generali non fossero migliorate i cieli di Di Giacomo e Palizzi, proponendo e magari imponendo le manifestazioni di un'arte arida e disperata».¹⁶ In secondo luogo ci si può soffermare sul fatto che la ragione è descritta come un'esploratrice «che organizza una spedizione o invia i suoi guastatori più arditi», ovvero come forza aliena, non autoctona, impossibile da sviluppare nello spazio e nel popolo in esame.¹⁷

Infine l'utopia si rovescia apertamente in distopia, allorquando si passa dalla descrizione della natura alla considerazione delle sorti umane: «tollerato era l'uomo, in questi paesi, dall'invadente natura, e salvo solo a patto di riconoscersi, come la lava, le onde, parte di essa. [...] e questa limpida e dolce bellezza di colline di cielo, solo in apparenza era idillica e soave. Tutto, qui, sapeva di morte, tutto era profondamente corrotto e morto, e la paura, solo la paura, passeggiava nella folla».¹⁸

¹⁵ Ivi, p. 117.

¹⁶ Ivi, p. 113.

¹⁷ Anche la proposta o addirittura l'imposizione di un'arte aridamente antisentimentale si configurano allo stesso modo.

¹⁸ O, p. 156.

Nella descrizione delle condizioni di vita in parte della città e soprattutto nel capitolo *La città involontaria*, dedicato al Palazzo dei Granili, sono presenti quasi tutti i *topoi* delle narrazioni distopiche e soprattutto è evidente quella che Girard definisce come la dinamica di base, la modalità narrativa caratteristica del genere distopico-apocalittico, ovvero l'«undifferentiation»,¹⁹ la caduta dei limiti distintivi tra categorie differenti.

Il palazzo dei Granili a Napoli era un vasto edificio, progettato come magazzino di grano dall'architetto Ferdinando Fuga e adibito negli anni a vari usi, tra cui quelli di deposito militare e di caserma. In condizioni di degrado già da tempo e quasi completamente inabitabile per colpa dei bombardamenti, venne utilizzato nel dopoguerra dagli sfollati come ricovero di fortuna, tranne poi rimanervi lunghi anni in attesa della ricostruzione. Per l'autrice i Granili sono la chiave grazie a cui «si scopriva non esservi un popolo, al mondo, infelice come il napoletano»,²⁰ proprio nella città «su cui pesava la favola di una felicità enorme».²¹

Il primo *topos* delle narrazioni apocalittico-distopiche a essere riecheggiato è quello, potremmo dire variando Coleridge, della “morte in vita”, ovvero della mancanza di limiti, della girardiana *undifferentiation*, tra morte e vita. Gli abitanti dei Granili non sono propriamente vivi: «larve di una vita in cui esistettero il vento e il sole, di questi beni non serbano quasi ricordo. Strisciano o si arrampicano o vacillano, ecco il loro modo di muoversi. Parlano molto poco, non sono più napoletani, né nessun'altra cosa».²²

Al di sotto di una soglia di benessere materiale, sembra suggerire Ortese, non può sussistere nessuna vita spirituale e dunque nessuna vita propriamente umana: i poveri dei Granili o di altre zone degradate della città sperimentano «una morte in atto, [una] vita su un piano diverso dalla vita»²³ oppure, al limite, una vita deumanizzata, animalesca, altro diffusissimo *topos* apocalittico-distopico.

Si tratta di «uomini e donne senza volto»,²⁴ «larve»,²⁵ «esseri»,²⁶ appartenenti a una specie degradata che quasi non può più essere definita umana (Ortese parla di «dimostrazione in termini clinici e giuridici della caduta di una razza»)²⁷ e che viene presto relegata, non senza qualche esitazione retorica, al rango animale; quando una residente nei Granili le sorride, Ortese scrive: «la mia felicità nel vedere un sorriso simile in un luogo simile m'indusse a riflettere qualche attimo se fosse o no sconveniente rivolgerle il titolo di signora. Non era che un enorme pidocchio, ma quale grazia e bontà animavano gli occhi suoi piccolissimi».²⁸

¹⁹ R. Girard, *To Double Business Bound*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1988, p. 136.

²⁰ O, p. 112.

²¹ Ivi, p. 111.

²² Ivi, p. 75.

²³ Ivi, p. 102.

²⁴ Ivi, p. 86.

²⁵ Ivi, p. 101.

²⁶ Ivi, p. 102.

²⁷ Ivi, p. 75.

²⁸ Ivi, p. 78.

In Ortese la miseria viene sempre descritta solo esteriormente ma implica un giudizio morale intrinseco. Il personaggio prima citato, la signora Lo Savio, viene descritto come un enorme pidocchio quasi come se l'esteriorità fisica dipendesse dal censo o fosse un sintomo lombrosiano di chissà quale stortura o vizio interiore, di cui però non ci viene detto nulla. Antonia Lo Savio viene deumanizzata descrivendola come «creatura»,²⁹ dagli «occhietti di topo»,³⁰ «regina della casa dei morti, schiacciata nella figura, rigonfia, orrenda, parto, a sua volta, di creature profondamente tarate»³¹ tranne poi provocare nella narratrice, con il suo atteggiamento profondamente umano e gentile, una sorpresa che logicamente non avrebbe ragion d'essere.

La procedura di base dell'intero testo è quella per cui a un'iniziale descrizione esteriore della miseria segue un'ipotesi sulla disumanizzazione interiore dei personaggi, solitamente confermata poi dal giudizio della voce narrante. Di rado viene una negazione *in extremis* che riconosce un qualche barlume di vero sentimento o addirittura di pensiero come nel caso della signora Lo Savio.

Ad esempio nella descrizione di un funerale, la madre di un bambino morto ci viene presentata come «una cosa gialla, tra la volpe e il bidone delle immondizie»,³² i fratelli del defunto emettono soltanto dei «falsi singhiozzi» e infine «assurda era la compostezza» del padre e della madre del bambino «in un paese come Napoli, dove si recita continuamente». Dunque i singhiozzi e le lacrime, così poi come i lamenti e le grida della sorella maggiore, sono stigmatizzati come falsi, pura recitazione di un dolore inesistente, mentre la compostezza e il silenzio dei genitori vengono accusati di essere assurdi. L'osservatrice assiste poi al corteo funebre e lo giudica «apparentemente doloroso», senza spiegare quale manifestazione o assenza di manifestazione avrebbe potuto testimoniare l'autenticità del sentimento provato da quelle persone. Infine arriva il giudizio: «mi resi conto che laggiù non sopravviveva nessuna possibilità di emozione».³³

Altro topos da rilevare è quello della disumanizzazione degli individui attraverso la loro descrizione come massa o folla. È interessante notare che entrambi gli autori utilizzano con alta frequenza termini come «brulichio» e «formicolio», in diverse varianti, per rappresentare il movimento della folla di Napoli, più simile a un disordinato insieme di insetti che a un raggruppamento di esseri umani.

In Ortese vengono spesso descritti «gli elementi umani formicolanti»³⁴ che possono dare finanche l'impressione di un «tappeto di carne»,³⁵ dove, come si può vedere,

²⁹ Ivi, p. 78.

³⁰ Ivi, p. 80.

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 90.

³³ Ivi, p. 92.

³⁴ Ivi, p. 101.

³⁵ Ivi, p. 65.

l'essere umano viene ridotto al suo dato corporeo o meglio alla pura materia che lo sostanzia, ovvero la carne senza forma.³⁶

Si parla anche di una «grande folla di larve che [...] turbava la calma arcaica del paesaggio»,³⁷ dove la bruttura del formicolio semi-umano contamina addirittura la bellezza del paesaggio naturale.

La folla è composta da «uomini e donne e bambini seminudi, e cani e gatti ed uccelli, tutte forme nere, sfiancate, svuotate, tutte gole che emettono appena un suono arido, tutti occhi pieni di una luce ossessiva»:³⁸ nell'indistinzione della folla cadono i limiti tra adulti e bambini, esseri umani e animali, maschi e femmine, seguendo ancora quell'*undifferentiation* che, come abbiamo detto, è una modalità di base del genere distopico.

Anche nel Malaparte della *Pelle* e di *Kaputt* si ritrova il tema dell'indistinzione tra adulti e bambini, uomini e animali: «torme di donne spettinate e imbellettate, seguite da turbe di soldati negri»,³⁹ oppure: «danze di negri ubriachi e di donne quasi nude, o nude addirittura»,⁴⁰ o infine: «si vedeva un brulicar di gente, uno stare, un andare, un gesticolare, un raggrupparsi accoccolati per terra [...] e dormire alla rinfusa uomini, donne, bambini, accavallati gli uni sugli altri».⁴¹

Il tema della mancanza di limiti tra categorie che la società vuole differenziare (adulti/bambini) o propriamente discriminare (uomini/donne, bianchi/neri) si intreccia in modo significativo al tema dell'erotismo, quasi come se l'indifferenziazione fosse avvertita come maggiormente minacciosa proprio nella caduta delle distinzioni di genere o nell'infrazione di tabù sessuali. Ad esempio in Ortese dopo la descrizione della folla nella zona della Riviera di Chiaia, «vero formicolio di uomini seminudi»,⁴² si inserisce la scena dei «cinque ragazzi di età indefinibile [che] tenendo il sesso tra le dita, come un fiore, si misero a correre sul muro, tentando di seguire il tram»⁴³ e di scandalizzare gli indifferenti passeggeri. Allo stesso modo, dopo aver descritto la folla dei Granili, «questo paese della notte» pieno di «uomini e donne senza volto»,⁴⁴ «creature profondamente tarate»,⁴⁵ cioè esseri del tutto disumanizzati, si passa a descrivere i bambini, i quali:

non hanno d'infantile che gli anni. Pel resto, erano piccoli uomini e donne [...] già consunti dai vizi, dall'ozio, dalla miseria più insostenibile, malati nel corpo e stravolti nell'animo, con sorrisi corrotti o ebeti,

³⁶ Procedimento analogo in Malaparte, dove la descrizione dell'uomo in quanto pura carne è conseguente all'estrema violenza, sia fisica che psicologica, della guerra e della conseguente peste che «non corrompeva il corpo ma l'anima. Le membra rimanevano in apparenza intatte, ma dentro l'involucro della carne sana l'anima si guastava, si disfaceva». M, p. 29.

³⁷ O, p. 101.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ M, p. 12.

⁴⁰ Ivi, p. 28.

⁴¹ C. Malaparte, *Kaputt*, Garzanti, Milano 1972, p. 416.

⁴² O, p. 100.

⁴³ Ivi, p. 103.

⁴⁴ Ivi, p. 86.

⁴⁵ Ivi, p. 80.

furbi e desolati nello stesso tempo [...] Assistono normalmente all'accoppiamento dei genitori e lo ripetono per giuoco. Qui non esiste altro giuoco, poi, se si escludono le sassate.⁴⁶

Questo passo è uno dei pochi in cui non viene descritta solo l'esteriorità di una condizione sociale ma si procede anche a una rappresentazione degli atteggiamenti causati da quella condizione materiale: il degrado materiale, secondo l'autrice, trascende in una generica corruzione morale che però si esemplifica soltanto nella sfera sessuale. I semiumani della Napoli distopica sono sessualmente corrotti, dai bambini che mimano l'accoppiamento⁴⁷ dei genitori a questi ultimi che fanno sesso a poca distanza, se non sotto gli occhi, dei loro figli.

Dopo aver descritto la folla della zona di Forcella, fitta di bambini «con una strana aria ebete»⁴⁸ e «larve d'uomini»,⁴⁹ Ortese afferma: «una razza svuotata di ogni logica e raziocinio s'era aggrappata a questo tumulto informe di sentimenti [...] Qui il mare non bagnava Napoli. Ero sicura che nessuno lo avesse visto, e lo ricordava. In questa fossa oscurissima, non brillava che il fuoco del sesso, sotto il cielo nero del sovrannaturale».⁵⁰ L'erotismo, la bellezza naturale e la sua sublimazione superstiziosa o sentimentale sono esplicitamente messi in connessione: l'erotismo appare come succedaneo di una bellezza un tempo soverchiante ma intima come un affetto familiare e che adesso è diventata difficile da fruire. Nella contemporaneità il mare, emblema del sentimentalismo nella rappresentazione classica di Napoli, è infatti letteralmente tagliato fuori dalla città, reso inavvicinabile da strade, scogli artificiali, zone industriali e sontuose proprietà private.⁵¹

È singolare il fatto che una descrizione dedicata al sesso come unica fiamma di un popolo miserrimo e prolifico sia interrotta da una sola frase sulla bellezza del mare, quasi a voler dire che la bellezza naturale, un tempo bussola del carattere cittadino, sia ormai decaduta senza essere però sostituita dalla razionalità moderna bensì dal regresso verso l'estrema istintualità dell'erotismo.

Per quanto riguarda la rappresentazione distopica malapartiana occorre notare che Malaparte non mostra soltanto l'esteriorità della miseria materiale ma ne cerca le cause sia immediate che recondite, anche quando rappresenta il terribile intreccio tra degrado fisico e decadenza spirituale. La guerra è la causa immediata della

⁴⁶ Ivi, p. 93.

⁴⁷ Termine appartenente a una sfera naturalistica che in qualche modo sembra connotare i soggetti della rappresentazione come animali.

⁴⁸ O, p. 64.

⁴⁹ Come si può notare i termini «larva» ed «ebete» appaiono in diversi luoghi dell'opera: per il primo ad esempio vedi pp. 65, 65², 75, 101; per il secondo vedi pp. 64, 93.

⁵⁰ O, p. 67.

⁵¹ Dal sobborgo di Bagnoli fino al limitare del comune di Portici, il mare non bagna Napoli che in una manciata di luoghi di difficile accesso. Si potrebbero citare le spiagge avvelenate dell'ex Ilva di Bagnoli, l'isolotto di Nisida, diviso tra carcere minorile e base militare e quindi inaccessibile, la Cala di Coroglio dove si trova un collettore fognario, le meravigliose insenature di Posillipo, affollate di ville private, con pochi accessi aperti al pubblico (difficili o costosi), la spiaggia del porto di Mergellina, minacciata e quasi soffocata dagli ormeggi di lusso, il grande lungomare finalmente chiuso al traffico ma da cui il mare non è praticamente raggiungibile e infine la sterminata area del porto da cui il mare non è quasi nemmeno visibile.

distruzione di quasi tutto quello che è materialmente necessario alla vita umana, quindi questa estrema miseria spinge individui e masse ad azioni spesso ignobili, tutte puntualmente descritte; infine il compimento di queste azioni porta inevitabilmente ad una miseria anche spirituale, a quella che Malaparte definisce «peste morale».⁵² Lo scrittore propone poi anche una causa più profonda, immanente all'essenza stessa della civiltà moderna, ovvero il dominio della pelle sull'anima:

Una volta si soffriva la fame, la tortura, i patimenti più terribili, si uccideva e si moriva, si soffriva e si faceva soffrire per salvare l'anima, per salvare la propria anima e quella degli altri. Si era capaci di tutte le grandezze e di tutte le infamie, per salvare l'anima. [...] Oggi si soffre e si fa soffrire, si uccide e si muore, si compiono cose meravigliose e cose orrende, non già per salvare la propria anima ma per salvare la propria pelle.⁵³

La motivazione recondita è tanto più grave di quella immediata poiché affliggendo la radice stessa della civiltà moderna rischia di essere considerata naturale e ineliminabile; inoltre perdura nel tempo e non viene influenzata che minimamente dalla pace e dalla prosperità economica. La sopravvalutazione del materiale e la conseguente svalutazione di tutto quello che non riguarda il benessere della pelle conducono al risultato che ogni azione diventa possibile, anche moralmente accettabile, se mira al soddisfacimento della carne. Persino azioni inumane come il commerciare la carne altrui, lo sfruttarla, metaforicamente addirittura il mangiarla.⁵⁴ Questa la motivazione per cui a Napoli si ruba, si vende di contrabbando, si vendono i bambini sul mercato della prostituzione. Il generale Guillaume ribatte che Malaparte non venderebbe mai i propri figli, sottintendendo quindi che le condizioni non scusano il popolo napoletano del proprio comportamento o che l'individuo Malaparte sarebbe comunque moralmente superiore alla massa e, nelle stesse condizioni, dimostrerebbe una condotta migliore. Malaparte però risponde: «Chi sa? [...] Non è una questione d'onestà personale. È la civiltà moderna che obbliga gli uomini a dare una tale importanza alla propria pelle. Non c'è che la pelle che conta, ormai. Di sicuro, di tangibile, d'innegabile, non c'è che la pelle».⁵⁵ Nell'ipotesi malapartiana la modernità e il capitalismo che ne costituisce l'ossatura non solo economica ma di pensiero⁵⁶ sono i responsabili diretti della deumanizzazione e dell'indifferenziazione così congeniali alla narrazione distopica.⁵⁷

La rappresentazione letteraria data da Malaparte e Ortese, sebbene apparentemente vicina al realismo, sembra quindi oscillare tra il polo della descrizione distopica del degrado umano e quello della bellezza utopistica rimpianta o accusata. Potrebbe allora essere opportuno concludere con una nota sul perpetuarsi di questa dualità

⁵² M, p. 28.

⁵³ Ivi, p.117.

⁵⁴ Per il cannibalismo in Malaparte come metafora dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo ci si permette di rinviare ancora a F. Sielo, *op. cit.*, pp. 324-325.

⁵⁵ M, p. 117.

⁵⁶ Vedi C. Malaparte, *L'Europa vivente*, Firenze, Vallecchi, 1961.

⁵⁷ Non è un caso che la narrazione distopica sia tanto frequente nella modernità.

descrittiva anche nella letteratura dell'*extrême contemporain* (ad esempio De Luca, Ferrante, Montesano, Saviano) e sulle sue conseguenze al di fuori del mondo letterario.

Si potrebbe ipotizzare infatti che rappresentazioni utopico/distopiche come quelle a cui sembrano appartenere, anche se non dichiaratamente, le opere di Ortese e Malaparte, condizionano in modo silente non solo le rappresentazioni letterarie attuali ma anche l'insieme delle «visioni»⁵⁸ (il termine è usato da Ortese) di Napoli, del suo territorio e delle sue condizioni di vita.

Nel caso di una città che ha avuto e continua ad avere una mole impressionante di rappresentazioni artistiche e para-artistiche è difficile considerare l'esistenza di un fruitore (autoctono, abitante o turista) completamente ingenuo, cioè scevro di influenze derivate proprio da queste rappresentazioni. Il dualismo utopia/distopia potrebbe quindi condizionare direttamente l'orizzonte di attesa di chi si avvicina o vive la città: lo straniero in visita, ad esempio, si aspetta un paradiso/inferno, una città di estremi (come descritta in buona parte delle narrazioni con cui è venuto a contatto, magari anche in modo superficiale) e rintraccia proprio in questo estremismo una garanzia di autenticità dell'esperienza. D'altra parte queste narrazioni contraddittorie contribuiscono alla costituzione dell'identità degli stessi abitanti, che finiscono per incarnare la dualità finora descritta ed essere parzialmente incapaci di creare autorappresentazioni alternative.

Mai come nel caso di Napoli la rappresentazione letteraria è stata parte integrante della vita reale di un luogo, quasi da non poter consentire lo studio di una senza l'analisi dell'altra, in una prospettiva quindi inevitabilmente geocritica. Ma queste rappresentazioni e autorappresentazioni, avvertite a un tempo come sincere e false, esperienze autentiche del reale e intollerabili stereotipi, costituiscono un alveo rappresentativo da cui è molto difficile discostarsi poiché in pratica accolgono già al loro interno realizzazioni opposte, tesi e antitesi differenti. In questo campo di contraddizioni e di rappresentazioni dualistiche, sia il polo dell'utopia naturalistica, sia quello della distopia umana finiscono per discostarsi dalla realtà e diventare più un ostacolo che un aiuto alla vista. La bellezza della città, nei suoi panorami, nelle sue testimonianze storiche e artistiche (così diffuse e vissute da risultare naturalizzate) e nelle sue espressioni culturali, subisce un deprezzamento impossibile da nascondere, tanto che si può già parlare di bellezza difficile o impossibile da fruire, di bellezza degradata, ai limiti della sussistenza. D'altra parte il degrado della città, ormai immortalato in centinaia di rappresentazioni tendenzialmente distopiche, finisce per essere il punto di attrazione di un torbido autocompiacimento da parte degli abitanti e di una fruizione esotista e vagamente voyeuristica da parte dei turisti. Le aspettative veicolate e in certa misura indotte dalle rappresentazioni letterarie modificano inevitabilmente la geografia umana della città, che perpetua l'inferno, lo naturalizza, addirittura lo espone ironizzando (i tour della città violenta, sulla scia di

⁵⁸ O, p. 175.

Gomorra)⁵⁹ e contemporaneamente continua a credere nel mito della bellezza, nel momento stesso in cui rischia di perderla o di perderne la fruibilità.

In un momento in cui si discute diffusamente di *placebranding* e *landtelling*, anche in relazione alla geocritica, occorre forse chiedersi a cosa sia dovuta la difficoltà, rilevata anche a un recente convegno («Festival delle città narranti», Maratea, 25 ottobre 2019), di proporre una nuova rappresentazione della città di Napoli e del territorio campano, come anche di altri luoghi del meridione d'Italia. In questa occasione Paolo Verri, direttore della Fondazione Matera Basilicata per l'attuazione del programma di Matera Capitale Europea della Cultura 2019, in riferimento all'ipotesi di progettare una nuova strategia comunicativa per Napoli ha affermato che la città non si presta a essere «narrante» in senso moderno poiché troppo ancorata alla sua visione tradizionale.

Lo studio delle rappresentazioni letterarie del territorio napoletano, anche nella ridotta campionatura presa in esame, conduce al riconoscimento di un'irriducibile «pluricentricità»⁶⁰ di Napoli, la cui descrizione ed in effetti cognizione non può che essere basata su di un campo di dualismi, un complesso sistema di ambiguità. Un simile riconoscimento può risultare di qualche interesse anche pratico se si tratta di valutare l'opportunità di scegliere una strategia comunicativa per i futuri interventi rivolti alla città: un approccio monotematico come quello del «branding»,⁶¹ in tutte le sue infinite declinazioni, sembra infatti inadatto e sconsigliabile a una città che è stata sempre «narrante» ma a suo modo.

Lo studio della rappresentazione letteraria dei luoghi (la geocritica appunto) non può allora prescindere dal porsi alcune domande anche sul rapporto storico esistente tra le narrazioni letterarie e la stretta attualità delle città o dei territori descritti.

⁵⁹ Sul versante opposto si segnalano i tour dedicati alla bellezza resiliente come quello sui luoghi de *L'amica geniale*.

⁶⁰ S. De Rosa - L. Salvati, *Beyond a 'side street story'? Naples from spontaneous centrality to entropic polycentricism, towards a 'crisis city'*, in «Cities», Vol. 51, January 2016, pp. 74-83. Vedi anche i concetti di «struttura concentrica e struttura eccentrica» derivati da Jury Lotman in G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori, 2010, pp. 103-47.

⁶¹ Durante l'operazione di *citybranding* della città di Milano in vista dell'Expo 2015 si decise di eliminare qualsiasi riferimento a possibili identità alternative come ad esempio «Milano città della moda», «Milano città industriale», ecc. La concentrazione su di un solo tema è logica nel momento in cui si deve pubblicizzare un evento, meno auspicabile se si tratta di decidere la veste pubblica di una città nel corso del tempo, azione quest'ultima non più meramente pubblicitaria ma politica e di interesse inevitabilmente sociale.