

Tra cecità e visione
Come leggere *Il mare non bagna Napoli*
di Anna Maria Ortese

1. Fattualità del reale

« Odori dell'estate di chi non conosce altro mare
che quello che non bagna e non ha mai bagnato Napoli »
(Peppe Lanzetta)

Il felice titolo della discussa opera di Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli*¹, riecheggia nella frase in epigrafe, tratta da un recente romanzo² ambientato in bassifondi napoletani dove droga, prostituzione, rapine e altre violenze sono storie di ordinario abbruttimento. Il riferimento tuttavia non deve considerarsi un omaggio : l'autore, che aveva tre anni quando l'opera ortesiana veniva pubblicata, premiata, e subito accusata di dare un'immagine della città non conforme al vero³, non ha inteso manifestare ammirazione postuma, ma piuttosto appropriarsi di una formula, « il mare non bagna Napoli », che col passar del tempo, per quanto la cosa possa stupire, è diventata paradigmatica della realtà partenopea, al di là delle trasformazioni occorse in mezzo secolo ; come tale, viene usata anche da storici, oltre che da critici e letterati, per

¹ Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, prima ed. Torino, Einaudi, 1953, oggi Milano, Adelphi, 1994 (le citazioni sono tratte da questa edizione).

² Peppe Lanzetta, *Tropico di Napoli*, Milano, Feltrinelli, 2000, qui Universale economica, 2003, p. 63. A conferma dell'assunto, si noti un altro riferimento al *Mare* ortesiano : « A lei era toccato un mare che non bagnava, un mare di dolore, di sofferenza », p. 174.

³ Su vicende editoriali, genesi del libro e successive polemiche, cf. Monica Farnetti, *Anna Maria Ortese*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, in particolare pp. 45-47, 89-92 e 147-149 ; Giancarlo Borri, *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*, Milano, Mursia, 1998, pp. 32-42.

indicare il degrado della città e dei suoi abitanti⁴. Insomma, il titolo di un libro che avrebbe indotto in inganno sulla realtà di allora simbolizza ancora la realtà di ieri e di ora. E la Napoli — inventata — della Ortese assurge tuttora a simbolo di un effettivo avvilitamento umano, tanto universale quanto intemporale.

Questo ribaltamento invita a riflettere. *Il mare non bagna Napoli*, titolo emblematico, introduce in effetti un *paradoxon*, un'idea contraria non solo alla comune opinione — mare e sole, è noto, sono elementi naturali indissociabili dal cliché locale — ma anche alla mera realtà, dato che il mare, incontestabilmente, geograficamente, bagna Napoli. Ciò significa che fin dal titolo l'autrice suggerisce, neppure sottovoce, che un libro così denominato non esplorerà topografie convenzionali, la Napoli del folclore e della tradizione, per intenderci⁵; un libro così denominato non si soffermerà sulla forma apparente delle cose per raccontare fatti e vicende avvenute alla luce del sole, passerà oltre gli spazi lambiti dall'acqua che si offrono allo sguardo comune, immediato, per fissare un'altra Napoli, che non si vede o non si vuole vedere, ma che appare alla scrittrice, il cui sguardo si addenterà in luoghi meno visibili, quantomeno a occhio nudo. All'occhio nudo del profano, non all'occhio sensibile del poeta che scova in zone oscure verità infime e inintelligibili che sfuggono ai più, occhio scientifico che come una sonda penetra viscere e budelli, aggirandosi in meandri spasmatici e malati, dove appunto non c'è mare né sole, né acqua né luce.

Il titolo non mente, il libro gli corrisponde. *Il mare non bagna Napoli* fornisce la prova irrefutabile che il reale, in letteratura, non è necessariamente fattuale, è raramente attestabile, ancor meno sovente consensuale. Del resto, la letteratura — la *fiction* — si contraddistingue proprio per la specifica e complessa dialettica tra verità, realtà, invenzione e finzione: personaggi, oggetti e proposizioni traggono esistenza dal mondo narrativo al quale appartengono.

Punto nodale della teoria letteraria, e fondamentale per l'esegesi di questo libro ortesiano, il problema del rapporto tra il testo e la realtà esigerebbe una

⁴ Su questo punto, mi permetto di rinviare al mio articolo « Narrare Napoli, anni Cinquanta: Domenico Rea, Anna Maria Ortese, Raffaele La Capria, Erri De Luca », in AAVV, *Napoli e dintorni*, Narrativa, n. 24, gennaio 2003, pp. 159-172.

⁵ Ricordiamo che Domenico Rea aveva già contrapposto alla « Napoli cantata, narrata, rappresentata e voluta dai suoi medesimi abitanti », una seconda Napoli, racchiusa nello spaventevole « pozzo » nero dei vicoli; cf. *Le due Napoli* (1950), ora in appendice a *Gesù fate luce*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 197-209.

lunga digressione⁶. Limitiamoci ad osservare che, mentre per altre opere ortesiane si sono fatti i nomi di Borges o di Poe, mettendo in evidenza la propensione al fantastico della scrittrice, alla lettura del *Mare non bagna Napoli* sembra più confacente il duplice principio di « non verità » e di « effetto di verità » elaborato in questi termini da Michel Foucault :

[...] la littérature, elle, s'instaure dans une décision de non-vérité : elle se donne explicitement comme artifice, mais en s'engageant à produire des effets de vérité qui sont reconnaissables comme tels [...] acharnée à chercher le quotidien au-dessous de lui-même, à franchir les limites, à lever brutalement ou insidieusement les secrets, à déplacer les règles et les codes, à faire dire l'inavouable, elle tendra donc à se mettre hors la loi ou du moins à prendre sur elle la charge du scandale, de la transgression ou de la révolte⁷.

In un testo letterario, quindi, interagiscono due prerogative in apparenza contrapposte, assenza di verità e produzione di verità⁸. *Il mare non bagna Napoli* è un testo letterario : oltre al titolo, altri indizi, su cui torneremo, ne attestano l'intenzione narrativa e non saggistica, sicché appare chiaro che l'autrice non abbia preteso fornire l'esatta descrizione di cose e persone, magari basandosi su statistiche e dati raccolti da enti competenti⁹, non abbia inteso sostenere tesi o sviluppare teorie, ma abbia piuttosto « inventato », come asseriscono pure i suoi detrattori¹⁰ ; non per questo le immagini che

⁶ Basti qui ricordare il saggio di Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, pp. 103-145, che propone una chiara sintesi di varie teorie della rappresentazione della realtà in letteratura, sottolineandone anche i limiti.

⁷ Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », *Les Cahiers du chemin*, n° 29, 17 janvier 1977, p. 29 (saggio oggi raccolto in *Dits et écrits* II, Paris, Gallimard, 2001, pp. 237-253). Il brano citato è preceduto da questa definizione dell'etica del discorso letterario : « [...] aller chercher ce qui est le plus difficile à apercevoir, le plus caché, le plus malaisé à dire et à montrer ».

⁸ La « non verità » letteraria è al centro del noto testo di Giorgio Manganelli, « La letteratura come menzogna » (1967), ora in *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, pp. 215-223. Benché l'estetica manganelliana diverga da quella ortesiana, certi epiteti sull'opera letteraria (oggetto oscuro, magmatico, illusorio, utopico, instabile, naturalmente anarchico, asociale, scandalo inesauribile) potrebbero felicemente apporsi al *Mare*.

⁹ Nel racconto *La città involontaria* (pp. 74-75), si afferma esplicitamente che dati e studi non possono rendere conto dell'orrore della miseria ; il rifiuto morale della disumanizzazione si oppone all'approccio burocratico, tecnologico, giuridico, scientifico o intellettuale.

¹⁰ Raffaele La Capria parla di « immaginazione » che stravolge la realtà, di « inattendibilità » (cf. il capitolo « Il mare non bagna Napoli ? » nell'*Armonia perduta*, Milano, Mondadori, 1986, poi Rizzoli, 1999) ; Luigi Compagnone afferma che « fu tutto un racconto di invenzione

scaturiscono dalle sue pagine sono prive di verità, non per questo il suo malessere nei confronti della realtà può essere liquidato come una « nevrosi » personale.

L'interminabile processo di lesa realtà intentato alla scrittrice fu quindi ingiusto e ingiustificato. Ricordiamo che la Ortese, convenuta suo malgrado per deporre a carico dello sfascio partenopeo, venne accusata di falsa testimonianza, reato punito dai concittadini letterati con la messa al bando. Orgogliosamente autoesiliatasi, l'autrice del misfatto lasciò la città col sentimento doloroso di un amore non ricambiato. L'amante incompresa non vorrà più tornare sui luoghi del delitto, ma li trasformerà, progressivamente, in spazio immaginifico ; opera dopo opera, dal *Porto di Toledo. Ricordi di vita irreali* al *Cardillo addolorato*, Napoli, la città che nel dopoguerra « formicolava di oro e di insetti¹¹ », verrà ridisegnata con la memoria affettiva, ad occhi chiusi¹², verrà trasfigurata in città fantasmatiche, remote nei secoli, inattuali. Come se, rappresentando una vita vieppiù irreali, la scrittrice non volesse più dar appiglio ad accuse di menzogna.

2. Interpretazioni d'autore

« Come conseguenza [...] mi inimicai la città,

», e con più livore definisce il libro « tutto falso », « spiata » (cf. « Tre destini convergenti: Ortese, Incoronato, Striano », in AAVV, *Il risveglio della ragione, Quarant'anni di narrativa a Napoli 1953-1993*, a cura di Giuseppe Tortora, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1994, pp. 29-30).

¹¹ Anna Maria Ortese, *Attraversando un paese sconosciuto*, in *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 33.

¹² L'idea di vedere ad occhi chiusi, che però non si addice al *Mare*, scritto quando la Ortese ancora a Napoli viveva, è stata così espressa da Caterina De Caprio : « Chiudere gli occhi per finalmente vedere può essere il modo di chi, narrando, recupera [...] luoghi evocati *in absentia* » ; cf. « Anna Maria Ortese o dell'impossibile conciliazione fra io e mondo », in AAVV, *Paesaggio e memoria*, a c. di C. De Caprio e L. Donadio, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2003, p. 125.

e quella parte della cultura italiana che credeva di non avere colpe filosofiche e quindi sociali¹³ »

Torniamo al *Mare*. Negli ultimi anni della sua vita, Anna Maria Ortese, ormai in via di assoluzione e di riconoscimento, vorrebbe dissipare il malinteso che ha fatto leggere il suo famigerato libro come « offesa » a Napoli. In funzione di cauto suggerimento interpretativo, aggiunge allora all'ultima ristampa due pezzi che racchiudono il testo d'origine, orientandone così la lettura : una prefazione, per spiegare « in che modo, oggi, andrebbe letto » il libro, e un epilogo in omaggio al gruppo Sud¹⁴.

Le « chiavi di lettura » che la Ortese vuole fornire, strumento di analisi senz'altro utilissimo, vanno comunque passate al vaglio¹⁵. Ad esempio, il brano introduttivo, *Il «mare » come spaesamento*, presenta sottili ambivalenze. L'autrice procede in effetti per correttivi : ammette di aver proiettato su Napoli il suo « male oscuro di vivere », ma subito precisa che lo « schermo » sovrapposto non era « proprio inventato » ; allude a una sua « nevrosi », poi ne indica l'origine nella « indulgenza dei "politici" » ; si rammarica del fatto che Napoli si sia sentita offesa, ricordando tuttavia che fu lei a subire il doloroso addio mentre la città rimase indifferente. E quando si chiede dove abbia sbagliato, aggiunge : « se ho sbagliato ». Insomma, senza rinnegare in alcun modo il suo libro, ancora convinta che le accuse rivoltele fossero infondate, la scrittrice, che si duole realmente dell'incomprensione, vuol dare l'impressione di fare ammenda.

Le giacchette grigie di Monte di Dio, il testo che oggi sigilla il libro, risponde a simile logica ambivalente. Scritto in occasione di una mostra del Gruppo Sud, coloro che più si offesero nel vedersi ritratti dalla penna implacabile della Ortese, il brano è da leggersi in rapporto al « Silenzio della ragione ». Seppur esprimendo affetto e nostalgia del bel tempo andato, l'autrice ribadisce l'analisi che suscitò anni prima il malumore dei suoi compagni : gli slanci rivoluzionari di quel tempo contenevano già i germi della vanità dell'azione, i sintomi dell'imminente fine di un'utopia giovanile. Così, il nuovo

¹³ Anna Maria Ortese, *Dove il tempo è un altro*, in *Corpo celeste*, cit., p. 47.

¹⁴ *Il « mare » come spaesamento* e *Le giacchette grigie di Monte di Dio* compaiono nell'edizione Adelphi 1994, rispettivamente a pp. 9-11 e 173-176.

¹⁵ Gabriella Fiori osserva come « in due suoi testi ultimi [...] le mortificazioni ricevute abbiano dato luogo, nella donna e nella scrittrice, a una dolorosa autocritica » (*Anna Maria Ortese o dell'indipendenza poetica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 112-118). Un'autocritica, vedremo, che contiene numerosi segni di autosmentita.

abbozzo dell'esile « drappello di giovani ambiziosi, seri, educati », uniti dalla « religione della conoscenza », non contraddice quello precedente, certo più aspro ; e il senso di fine che si sprigionava dalla descrizione di allora trova rispondenza nel disincanto degli addii ricordato ora :

« E dopo? Dopo venne il tempo di partire. Partimmo (o morimmo?) a poco a poco, tutti. [...] Il Cortile era là, vuoto e muto. Tutti gli addii erano stati recitati ».

Anche sulla rappresentazione del degrado napoletano che le « inimicò la città », e in particolare gli ambienti culturali, Anna Maria Ortese non sembra aver cambiato parere. Sul punto si era espressa già negli anni Ottanta in una sorta di autobiografia letteraria¹⁶, con piglio altrettanto rivendicativo e in termini ancora più polemici. Osservava, a proposito di Napoli nel periodo del dopoguerra in cui vi aveva soggiornato :

« Poi la confusione si calmò, le cose si disposero come sarebbero sempre state - con mutamenti non di fondo - per sempre. Dico per sempre. Le rovine di Napoli, lacerata da bombardamenti e mercati, non consentivano più la vista del pino celebre. La città formicolava di oro e di insetti. Nelle case riprendevano le settecentesche e anche ottocentesche conversazioni sul liberalismo e l'estetica, adesso anche Marx, ma case e mobili per il popolo erano rottami; edifici spaventosi accoglievano, fra lamenti e preghiere e lumini alle Madonne, il popolo sprovvisto di ogni fortuna e astuzia¹⁷ »

Insomma, non solo le lacerazioni, lungi dall'essere superficiali e occasionali, sarebbero perdurate, ma si sarebbe scavato un solco tra gli intellettuali agiati e il popolo ignorante, per distaccata indifferenza degli uni e rassegnata passività degli altri. Questo lo stato di cose intuito dalla scrittrice negli anni Cinquanta quando così le era *apparsa* la città : « E nel modo in cui mi apparve, la descrissi¹⁸ ».

Altre affermazioni rivelano un'intrinseca coerenza. Nei citati brani che inquadrano *Il mare* nell'edizione del '94, la Ortese ripete di non aver accettato

¹⁶ Alludiamo ai due pezzi di *Corpo celeste*, *Attraversando un paese sconosciuto* e *Dove il tempo è un altro*. La Ortese spiega, nell'introduzione *Memoria e conversazione (storia di un piccolo libro)*, che si tratta di due relazioni sulla propria esperienza di scrittrice, scritte tra il '74 e l'89, per una conferenza che poi non si fece.

¹⁷ Anna Maria Ortese, *Attraversando un paese sconosciuto*, cit., p. 33.

¹⁸ *Ibid.*, p. 47.

— e di non accettare — la « grave realtà di Napoli » ; più in genere, definisce la realtà intollerabile, « incomprensibile e allucinante », un concetto espresso in altri passi in termini di « orrore », « ribrezzo ». È questo inaccettabile ad essersi manifestato in un'apparizione, si è visto, affatto mistificatrice.

Del resto, l'autrice stessa spiega¹⁹ come fu proprio la prima gravosa esperienza del reale, « abisso e perdita », « vuoto e apparenza », a spingerla ancora giovane alla scrittura (« o esprimermi, o tornare nel niente »), una scrittura della « emozione dolorosa », non della materia, atta a dare consistenza alle immagini vuote, all'apparizione, appunto. La paura di soccombere al niente, ossia in senso proprio l'angoscia di trovarsi su una strada senza mezzi, in senso metaforico la consapevolezza dell'illusorietà e della fuggevolezza di tutte le cose, spinse dunque la Ortese a « battersi » contro l'ostilità del vissuto con gli strumenti letterari di cui disponeva. La peculiarità del realismo ortesiano nel *Mare non bagna Napoli*, se di realismo si può parlare, attiene quindi a un impatto col mondo fin dall'origine conflittuale, più subito che scelto.

Per non lasciarsi sopraffare, quando la realtà viene a cozzare, anziché sottrarsi allo scontro e passar via, anziché fingere di non vedere, distogliere lo sguardo, la scrittrice si sposta, più esattamente sposta lo sguardo. Pur non accettando la realtà quale è, fissa su di essa occhi che l'orrore e la compassione — dolorosa compartecipazione — esacerbano, distorcono, turbano, annebbiano. E il suo personale conflitto umano con la realtà si concreta così, sul piano letterario, in una visione alterata, poco rispettosa della norma e della « misura », ossia nella mancata corrispondenza tra materia narrativa e materialità delle cose. Il libro su Napoli, dice la Ortese, « fu *visione* dell'intollerabile, non fu una vera misura delle cose (di misure, ero e sono incapace)²⁰ », non negando la pertinenza, la giustezza o la verità del suo approccio al reale, chiamato qui *visione*, altrove *apparizione*, riconoscendo solo che la sua scrittura non dà l'esatta riproduzione di forme esteriori.

3. Questione di scrittura

« Pochi riescono a comprendere come nella *scrittura*

¹⁹ Cf. Anna Maria Ortese, *Dove il tempo è un altro*, cit., p. 72.

²⁰ Anna Maria Ortese, *Le giacchette grigie di Monte di Dio*, cit., p. 175.

si trovi la sola chiave di lettura di un testo, e la traccia di una sua eventuale verità²¹ »

L'uso dei materiali linguistici, benché nato sotto il segno della necessità, si affina col tempo, e diventa oggetto di riflessione. A proposito delle prime prove letterarie, dettate dal bisogno di contenere il dolore della perdita del fratello, la Ortese notava già che per « rendere con la parola scritta [...] qualcosa di atroce e soprattutto insondabile », occorreva tenere discosta la sofferenza con una scrittura distaccata :

« E se volete riprendere un mare in tempesta, o gli orrori di una guerra, siate calmi - e mettete tra voi e queste cose la distanza scaturita dal vostro stesso doloroso silenzio²² »

La scrittura esige distanza, in particolare quando vi sia un intenso coinvolgimento fisico o morale nelle vicende narrate o nelle situazioni descritte. Chi voglia denunciare una miseria che non vive o piangere morti che non conosce può adottare una scrittura emotiva e partecipe, ma chi alla miseria debba strapparsi e piangere una perdita deve distanziare il racconto del vissuto dalla realtà del vissuto. Ora, questa strategia letteraria « calma » che permette alla Ortese di appropriarsi di una realtà altrimenti insopportabile e di renderla letterariamente è stata interpretata come mancanza di commozione e di compassione²³, confondendo cause ed effetti : non è la scrittrice ad essere imperturbabile, è la scrittura a discostare sentimenti e spontanee emozioni per non edulcorare la visione dell'orrore.

La consapevolezza delle tecniche letterarie si estende anche al registro stilistico. Fa osservare la Ortese come l'unità del *Mare non bagna Napoli* sia rinvenibile in una scrittura dai toni « esaltati » « febbrili », troppo « alti »²⁴. Ossia, una scrittura sopra le righe, non intonata alla medietà, anzi stonata nel coro di voci che si esprimono melodiose sulla realtà cittadina. Forse proprio

²¹ Anna Maria Ortese, *Il « mare » come spaesamento*, cit., p. 9.

²² Anna Maria Ortese, *Dove il tempo è un altro*, cit., p. 67.

²³ « La scrittrice quando non si commuove sostituisce a questa mancanza una prosa caustica. [...] Introdursi nella miseria altrui con pretesa di visita, senza compassione, è violazione d'intimità e di domicilio. [...] Ha perduto il callo della pietà, senza il quale ci si scotta ad afferrare i manici della pentola. » ; Erri De Luca, « Cara Ortese, questa non è Napoli », *Corriere della Sera*, 21 maggio 1994.

²⁴ Anna Maria Ortese, *Il « mare » come spaesamento*, cit., p. 9.

perciò consona alle sue profonde disarmonie : i registri linguistici esorbitanti, variante della dismisura cui si è accennato, contribuiscono a mettere in luce le dissonanze.

Un altro attributo caro all'autrice, « allucinato », è invece sinonimo di confusione della vista ; riferita alla scrittura, l'allucinazione segnala un risultato di straniamento, ottenuto mediante spostamento del campo ottico fuori dal perimetro della rappresentazione mimetica. In questo senso va interpretata anche l'allusione della Ortese a una dimensione « metafisica », origine della sua « nevrosi »²⁵. Metafisica, seguendo il dettato del vocabolario, è ciò che procedendo al di là dei dati dell'esperienza perviene alla spiegazione dei principi essenziali della realtà ; la scrittura della Ortese, indubbiamente, procede al di là del dato, oltre il vissuto, e così perviene all'essenza delle cose.

Nella misura in cui riflette sulla forma letteraria, si suppone che l'autrice non lasci nulla al caso, meno che meno un elemento importante come la composizione. « Tre parti inconciliabili che non avrebbero dovuto coesistere²⁶ » : questo giudizio lapidario di Erri De Luca non è affatto condivisibile. La struttura composita del *Mare non bagna Napoli* è, al contrario, un tassello indispensabile del realismo visionario ortesiano. L'ambizione del libro, si è detto, è narrativa e non saggistica ; il problema, del resto, non consiste nell'attribuirgli un genere²⁷, ma nel capire la logica sottesa. Benché si presenti come una raccolta ibrida, con racconti di stampo più tradizionale affiancati a racconti improntati al modulo dell'inchiesta, *Il mare non bagna Napoli*, lungi dall'essere semplice cronaca o testimonianza, è un progetto letterario in cui la realtà napoletana fa da minimo comune denominatore. Elemento ambientale, storico, contenutistico e metafisico, Napoli è pretesto per una più ampia

²⁵ *Ibid.*, pp. 9-10, per i concetti di allucinato, nevrosi e metafisica.

²⁶ Erri De Luca, « Cara Ortese, questa non è Napoli », *art. cit.*

²⁷ Benché lo scarto tra narrativa e saggistica si sia assai ridotto nel '900 avanguardistico e postavanguardistico, l'appartenenza o la prossimità a un genere restano determinabili. Nel caso del *Mare*, la presenza di pezzi di impostazione giornalistica potrebbe far esitare sul carattere dell'insieme. Tuttavia, oltre al titolo e alla « scrittura allucinata », di cui si è detto, la mescolanza con racconti di finzione segnala la dimensione prettamente narrativa del libro. Si noti, per inciso, che rivisitando un genere in cui eccelle, il giornalismo, devianone i canoni verso ambiti narrativi, la Ortese compie ante litteram un procedimento postmoderno. Cf. : sulla « ambivalenza » dell'opera, Andrea Baldi, « Storie di ordinaria follia », in AAVV, *Napoli e dintorni*, *op. cit.*, p. 67 ; sul « bifrontismo », Monica Farnetti, *Anna Maria Ortese*, *op. cit.*, pp. 123-124 ; sul « tradimento alla cronaca », Giuseppe Iannaccone, « Tecniche e ideologia nella prosa giornalistica di Anna Maria Ortese », in AAVV, *Paesaggio e Memoria*, *op. cit.*, p. 102.

riflessione che va dalla disumanizzazione dei miseri alle responsabilità individuali e collettive. Il libro dunque è un tutto organico in cui ogni elemento ha un senso e un ruolo, non una congerie di materiali disparati e raccogliatici riuniti in quantità sufficiente a fabbricare un libro.

L'ipotesi è rinforzata dalla collocazione affatto casuale dei brani. L'ultimo, *Il silenzio della ragione*, a guisa di chiusura, svela la cecità e l'impotenza di chi avrebbe voluto intervenire ma poi ha rinunciato ; il primo, *Un paio di occhiali*, posto in apertura, ha come funzione di tracciare una prospettiva di lettura. Oltre ad essere uno dei racconti più belli, *Un paio di occhiali* (ancora un titolo rivelatore), si impernia in effetti su un problema essenziale alla comprensione dell'opera intera : un problema di vista.

4. Tra cecità e visione

« Temo di non aver mai visto davvero Napoli, né la realtà in genere²⁸ »

« Dov'era Lemano, se mai davvero lo vidi; fu vero?²⁹ »

« Ciò che mi impressionava - quasi io non vedessi bene, o avessi un delirio - era l'abbandono totale dei bambini³⁰ »

« Sì, avvertivo lentamente questo: che la Realtà è a tanti strati, secondo l'occhio. L'occhio mio ripudiava sempre più ciò che all'occhio popolare è *reale*³¹ »

« L'intelligenza in Italia - le classi colte e meno colte - non alza mai gli occhi, generalmente, dal puro naturale³² »

Qualche spunto di riflessione su questo racconto, il cui studio minuzioso richiederebbe troppo spazio. La protagonista è una bambina povera e malata, chiamata, con onomastica risarcitoria, Eugenia, eccellenza della specie

²⁸ Anna Maria Ortese, *Le giacchette grigie di Monte di Dio*, cit., p. 173.

²⁹ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, Milano, Adelphi, 1998, p. 287.

³⁰ Anna Maria Ortese, *Attraversando un paese sconosciuto*, cit., p. 33.

³¹ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo*, cit., p. 323.

³² Anna Maria Ortese, *La virtù del nulla*, in *Corpo celeste*, cit., p. 99.

umana³³. È il suo sguardo, infantile e miope, a determinare particolari prospettive : le cose sono viste dal « basso » (quello in cui abita e quello della fanciullezza), risultano velate e sfumate quando sono a distanza (realtà esteriore), oscure e sformate quando sono ravvicinate (mondo affettivo e interiore)³⁴. Lo sguardo di bambina è innocente, ingenuo, ignaro e ignorante, lo sguardo « cecato » è distante, carente, difettoso, lo sguardo misero è limitato, abbruttito : fattori molteplici incidono sulla percezione e sull'identificazione della realtà circostante.

L'uso della tecnica letteraria dell'alterazione dello sguardo, sia essa dovuta a condizioni sociali o mentali, a disturbi fisici o psichici, occasionali o costituzionali, non è procedimento inusitato nella tradizione letteraria, anzi alcune correnti predominanti negli anni Cinquanta ne hanno fatto il fulcro del loro sperimentalismo letterario³⁵. La Ortese, tuttavia, più che rifarsi a teorie o correnti, applica il principio alla base stessa della creazione : lo scrittore è colui che vede più in là, in qua, in giù o in su, e affida poi ai personaggi un'avventura dello sguardo che può trasformarsi in « disavventura »³⁶.

Su questa base, si rilegga il finale del racconto, per lo più riassunto nel messaggio : meglio non vedere che constatare la propria miseria. Quando mette le lenti per la prima volta, Eugenia scopre con meraviglia un mondo splendido ; quando nel basso infila i cerchietti « stregati », il mondo risulta orrendo. Due mondi esistono quindi, specularmente opposti, ugualmente illusori e reali³⁷ ; per osservarli occorre mettere occhiali, stregati o dorati che siano, paradossalmente necessari benché deformanti.

³³ Il procedimento di crudele rovesciamento non vuole infierire, ma accusare e confortare. La stessa osservazione vale per il nome di Nunzia, la neonata promessa a morte precoce nel racconto *La città involontaria*, al cui proposito Andrea Baldi (*art. cit.*, p. 78) ha parlato di « ironia onomastica ».

³⁴ Cf. la descrizione dei volti di madre e fratelli, osservati da Eugenia nel sonno al lume della lampada a olio (p. 19).

³⁵ Alludiamo ovviamente à *l'École du regard* : benché non abbia avuto molti seguaci in Italia, sotto la sua influenza indiretta e sotto quella della neoavanguardia, numerosi narratori opposti al neorealismo, tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60, sperimentano forme di linea « bassa », prestando ai protagonisti sguardi distorti da follia, alienazione, ubriachezza, ingenuità infantile.

³⁶ « Disavventura dello sguardo » è felice formula che Monica Farnetti (*op. cit.*, p. 138) applica in particolare al racconto *Un paio di occhiali*.

³⁷ Si noti che le due visioni di Eugenia del mondo esterno stanno in posizione esattamente contrapposta, subito dopo l'inizio e subito prima della fine, a introduzione e conclusione del racconto.

Se delle lenti si può far dispensa ai personaggi, risparmiando loro la bruttura della realtà, non così è per l'artista. L'occhio umano non può pretendere di vedere bene. A trarlo in inganno basta un nonnulla, troppa luce o troppo buio, un riflesso, un angolo visuale, un attimo di distrazione ; i pittori, che l'hanno capito, hanno scandagliato l'illusione ottica, dal trompe l'œil al *pointillisme*, fino all'astrattismo³⁸. Il dubbio sull'univocità e sulla credibilità del reale intride il testo della Ortese, la cui interrogazione riguarda lo sguardo suo quanto quello dei personaggi. Perciò, si sarà notato, il campo lessicale è costellato di innumerevoli riferimenti visivi, come a sottolineare che in fondo è tutta questione di sguardi, di lenti di accesso ai diversi strati della realtà³⁹.

Ora, si è detto, il problema quale lo imposta la Ortese, non è come vedere meglio per riprodurre con maggiore esattezza, sforzo votato al fallimento per la fugacità e l'inconsistenza del reale, è come trasformare la miopia in immaginazione. Non è forse questo il dono dello scrittore, saper trasformare in visione « l'infinita cecità del vivere »⁴⁰ ? Lo scrittore sarebbe allora un testimone cieco e visionario, una sorta di Tiresia che brancolando nel buio afferra le cose e sopravvive all'orrore ; scriveva Manganelli : « Come accade ai testimoni, lo scrittore "non sa": ma il suo è un modo altamente specifico di non sapere⁴¹ ».

Fatto sta che tutto l'impianto narrativo di questo strano libro ortesiano è sorretto da una potente dialettica tra cecità e visione. Torniamo al punto di partenza e riformuliamo retoricamente la domanda : Napoli e i suoi abitanti non erano forse come non li ha visti Anna Maria Ortese ? Non erano forse come le sono apparsi ?

Certo : *Il mare non bagna Napoli* non è opera realistica, se per realismo si intenda il « puro naturale » dal quale non si alzano gli occhi. *Il mare non*

³⁸ Sull'interesse della Ortese per la pittura, e sull'influenza possibile di Goya nel periodo del *Mare non bagna Napoli*, cf. Flora Ghezzi, « Chiaroscuro napoletano. Trasfigurazioni fantastiche di una città », in AAVV, *Napoli e dintorni, op. cit.*, pp. 85-104.

³⁹ Se la critica concorda nel riconoscere l'importanza dello sguardo nella narrativa ortesiana, le analisi divergono. Oltre ai citati studi di Monica Farnetti (cf. la voce « sguardo ») e Andrea Baldi, merita menzione l'imponente biografia di Gianni Clerici, *Apparizione e visione, Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002 (cf. in particolare pp. 222-284).

⁴⁰ Anna Maria Ortese, *Il « mare » come spaesamento*, cit., p. 10.

⁴¹ Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna, op. cit.*, p. 220.

bagna Napoli è nondimeno un libro intessuto di realtà, se per realtà si intenda una verità cui si perviene lasciando lo sguardo investigare al di là del reale.

Silvia CONTARINI