



La cipolla e il funambolo: Napoli, la città-testo di Raffaele La Capria

Vincent d'Orlando

► To cite this version:

Vincent d'Orlando. La cipolla e il funambolo: Napoli, la città-testo di Raffaele La Capria. Raffaele La Capria, letteratura e senso comune, Liguori, 2002. hal-02279700

HAL Id: hal-02279700

<https://normandie-univ.hal.science/hal-02279700>

Submitted on 5 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Vincent d'Orlando

La cipolla e il funambolo : Napoli, la città-testo di Raffaele La Capria

(articolo publié in *Raffaele La Capria, letteratura, senso comune e passione civile*, Liguori Editore, 2002, p. 105-121)

Chi parla di Napoli - e questo dunque vale anche per me - si sente come un equilibrista sul filo, rischia sempre di essere attratto e precipitare nel vacuo «discorso su Napoli».

R. La Capria, *L'occhio di Napoli*, Mondadori, p. 81

Ci sia consentito iniziare la nostra riflessione enunciando un principio semplice e fortemente influenzato dall'oggetto nel nostro studio : qualsiasi lavoro critico dovrebbe tentare di rispettare l'atteggiamento del giovane Tonino in *La neve del Vesuvio* e porre le sue stesse domande circa il legame esistente tra il mondo, l'io dello scrittore preso in considerazione e il linguaggio. Ricordiamo in particolare il capitolo « Le parole » e l'ansia dell'alunno che si accinge a stendere il tema settimanale, dedicato alla primavera :

Sì, era stato il primo a consegnare il tema, ma niente di quello che aveva detto sulla primavera era suo, pensò Tonino. Ogni frase, ogni osservazione da lui scritta non aveva niente a che fare con qualcosa di realmente sentito, come per esempio il batticuore quando il canarino s'era di colpo posato sulla sua spalla. Ciò che aveva messo nel tema, lo aveva messo soltanto immaginando le cose che gli altri si aspettavano che lui ci mettesse.

Nel suo racconto più chiaramente autobiografico, Raffaele La Capria narra le iniziazioni di Tonino che, dietro alcune differenze di superficie legate alle tappe della sua maturazione intellettuale (scoperta della natura, dei misteri del sesso, dell'ipocrisia dei genitori o della semplificazione inerente ad una rappresentazione ideologica del mondo), rinviano sempre all'unico interrogativo per lui valido circa il rapporto tra parole e cose. Da questo punto di vista, il ragazzo « sveglio e intelligente » di *La neve del Vesuvio* costituisce la prima figura dell'« apprendista scrittore », come lo stesso La Capria si definirà tanti anni dopo in un primo bilancio della sua attività letteraria. La curiosità del bambino affascinato dal fatto che le cose spariscano e dalla musicalità della parlata misteriosa della balia Angelina diventerà lo stimolo dell'opera lacapriana e della creazione di personaggi che, attraverso esperienze proprie, sono tutti confrontati allo strano sentimento che le cose più belle sono quelle destinate a mancare.

La Capria è scrittore della perdita : dell'amore e del contatto col mondo in *Un giorno d'impazienza*, delle radici e dell'attaccamento carnale alla madre in *Ferito a morte*, della « bella giornata » dell'infanzia in *La neve del Vesuvio* o dell'« armonia » nella sua « fantasia sulla storia di Napoli ». Si tratta però sempre di una separazione operante che, caso raro nella letteratura dedicata all'esplorazione della memoria, genera una nostalgia inconsueta, più attenta ad una nuova definizione delle cose abbandonate che al recupero sterile di un'identità assunta a fonte ispiratrice di relitti idealizzati. In *Ferito a morte*, per esempio, l'operazione gnoseologica non porta mai all'appianamento del ritratto napoletano. Anzi, il testo è ricco di metafore che rinviano ad un sentimento di confusione, di groviglio inestricabile e di groppo stomachevole : « la foresta vergine », i « dirigenti digerenti » o le

« sabbie mobili ». Quest'ultima immagine può anche rimandare simbolicamente al rischio, per il ritrattista dello scenario partenopeo, di rimanere affondato nella materia descritta.

Raffaele La Capria, scrittore « napoletano » (aggettivo da prendere qui nel senso della scelta contenutistica della maggior parte dei suoi testi saggistici o di finzione e non come semplice etichetta di comodo o richiamo genealogico scontato) evoca la sua città conservando sempre la sete di sincerità espressa da Tonino, scrivendo cioè su Napoli liberandosi dalla *doxa* folcloristica e naturalmente riduttrice della « letteratura napoletana ». Tanti scrittori, e tra i più famosi, non hanno in realtà fatto altro che parlare di Napoli « immaginando le cose che gli altri si aspettavano che mettesse[ro] ». I testi di La Capria in cui Napoli è argomento principale – *L'armonia perduta*, *Napolitan graffiti*, *L'occhio di Napoli* – o elemento importante dello scenario – *Ferito a morte*, *La neve del Vesuvio* – sono stati concepiti da un visitatore atipico e molto diffidente nei riguardi dell'iconografia partenopea, sia essa opera di viaggiatori letterati o di nativi desiderosi di soddisfare un pubblico indolente.

Contro tali rischi di ossificazione della rappresentazione di Napoli, e considerando l'insieme della sua produzione letteraria, ci sembra che La Capria abbia seguito due vie espressive. Il suo esordio romanzesco con *Un giorno d'impazienza*, pubblicato nel 1952, illustra la prima scelta di Tonino confrontato al disagio dell'insincerità narrativa : consegnare un foglio bianco. Difatti, il primo racconto di La Capria non evoca minimamente la città partenopea e la tematica che le è associata. Il giovane Raffaele supera la cornice locale per affrontare direttamente una riflessione, e quindi uno stile, prevalentemente europei e più precisamente francesi (la linea esistenzialista e camusiana).

Ma l'assenza non dura. Sin dal secondo romanzo, Napoli si impone come personaggio determinante. Dapprima opprimente come una madre chioccia, poi considerata come il luogo delle origini, un *locus* non necessariamente ameno – e sappiamo che La Capria è spesso severo contro i politici irresponsabili che, col pretesto della modernizzazione economica, hanno contribuito alla decadenza culturale e perfino morale della loro città –, Napoli è un'entità viva che occorre strappare al sonno di pietra del mito per reinserirla nella fiumana storica. Lì si situa l'avvio del progetto di *L'armonia perduta*. Come Tonino confrontato alla stesura del tema, per convocare un'altra volta il riferimento autobiografico col quale è iniziata la nostra riflessione, La Capria intende proporre un'altra via di rappresentazione della propria città, che si svolga sul doppio piano di un'emozione verace, cioè non presa a prestito dalla tradizione iconografica, e di un approccio intellettuale razionale e obiettivo, rispettoso del materiale storico, sociologico, antropologico e letterario determinato dall'argomento napoletano.

Mettere Napoli in movimento significa liberarla dai cliché che hanno finito coll'imbalsamare una città giudicata a torto inafferrabile. Attingendo alle radici identitarie del napoletano doc e alla propria percezione e sensibilità d'artista, La Capria ha voluto ridare colori e rilievo ad uno spazio racchiuso nella monocronia di una figurazione univoca e nello spessore di un discorso superficiale e ripetitivo. Secondo gli scrittori, per limitarci alle opere più emblematiche di tale posizionamento nei confronti della materia partenopea, la tinta cambia perché diverso è l'intento dell'autore. Per alcuni Napoli è pretesto ad una denuncia politica e domina il nero come in *Il ventre di Napoli* in cui Matilde Serao descrive la miseria del popolo alla fine dell'Ottocento. Per altri la città è occasione di un esercizio stilistico che ricostruisce una "verità" napoletana elaborata esclusivamente tramite il filtro di un estetismo dirompente e fortemente artificioso. Pensiamo all'evocazione di Anna Maria Ortese in *Il mare non bagna Napoli*, pubblicato nel 1953, specie di grigio esitante tra memoria e delirio onirico, e al Malaparte di *La pelle* che presenta una città sulla quale incombe la rossa minaccia del fuoco e del sangue, inferno affascinante in cui si perdono i soldati americani.

E' naturalmente contro questo tipo di rappresentazione che La Capria, da *Ferito a morte* in poi, ha voluto proporre il ritratto di un'altra Napoli considerata come summa storica e culturale, simile a un corpo da scrutare (*L'occhio di Napoli*), ad un testo da decifrare per svelare ciò che Ermanno Rea ha definito il "mistero napoletano" e che mistero non è per La Capria, ma solo insufficienza dei mezzi conoscitivi o della volontà di superare il discorso dominante. L'autore di *L'armonia perduta* non può condividere il fascino, di derivazione romantico-decadente, per gli arcani, le viscere e il brulichio dei vicoli che sembra così intimamente associato alla sua città natia. Al ventre, preferisce l'occhio, alle interiora, lo spazio aperto e arieggiato del mare, a Spaccanapoli, Posillipo. La Capria è scrittore più marittimo che terrestre e in questo si distacca dalla tradizione della letteratura dei bassi e da un atteggiamento di sfiducia nei confronti del mare, via di invasione, tipicamente napoletano. Innumerevoli sono le pagine della sua opera dedicate alla "bella giornata" che non si concepisce senza gita in barca, tuffi dagli scogli o pesca subacquea. L'autore di *Capri e non più Capri* è uno tra i pochi napoletani ad aver evocato nei suoi testi l'isola cantata da tanti scrittori stranieri, smentendo la formula di Domenico Rea in *Le due Napoli*, scritto nel 1949 e ripreso nel volume *Fate bene alla anime del Purgatorio* : « Capri è a un tiro di schioppo. Ma chi l'ha mai vista ? ».

L'isola, come luogo chiuso, favorisce il discorso del mito o dell'utopia. La storia della letteratura lo dimostra attraverso le opere, nomi tra tanti altri, di Defoe, Marivaux o Vittorini. Stranamente, Napoli è spesso descritta con i caratteri di una sorta di insularità terrestre all'origine del confinamento dei suoi abitanti e della loro cultura, onde l'esotismo, l'eccitazione e i brividi di chi penetra un territorio tralasciato dall'evoluzione storica. Ora museo, ora riserva naturale, ora teatro, Napoli diventa la città-Ur, l'urbe-orbe dove risalire all'origine del mondo attraversando gli strati, storici e letterari, che difendono un nucleo – la napoletanità – considerato intatto. Gli strati sono anche i pregiudizi di cui la città, come scrive La Capria in *L'occhio di Napoli*, « sembra avvolta come una cipolla, che se la sfogli tutta non resta più nulla ». La cipolla evoca anche il pianto meccanico e la rotondità del tempo del mito e può far pensare ad un'altra immagine di una Napoli circolare, presente nel capitolo « Napoli come assenza » di *Napoli silenzio e grida* (1977), opera di riflessione partenopea di Carlo Bernari, altro funambolo desideroso di non precipitare nel « vuoto » di un certo tipo di rappresentazione :

Le « presenze » della mia città nelle pagine che le ho dedicate sono tante, quasi quanto i passi compiuti per percorrerne le strade. Ma è proprio questo inganno che voglio evitare, sicuro come sono che le vere « presenze » di Napoli, nella mia vita e nei miei scritti, sono le meno visibili ; sono quelle cioè in cui la mia città, nonché descritta, non vi è neppure nominata. E aggiungo che essa vi è maggiormente presente proprio per assenza (...). L'horror vacui ha così la sua rivincita non solamente in ordine allo spazio vacante bensì all'articolazione dei suoni, ai pensieri da cui nascono quei suoni per organizzare la nostra parlata ; che contiene la mia città come una conchiglia il respiro del mare

Bernari, oltre l'immagine pregnante della conchiglia, usa un paradosso apparente che ci riporta alla posizione lacapriana: il modo migliore per parlare di Napoli è di non farne l'argomento principale del testo in cui appare. In effetti, sono proprio le opere che le sono dedicate che ostacolano la conoscenza di Napoli e dei suoi abitanti. Napoli è una città che suscita in chi la visita una specie di perdita del senso comune, per riprendere una formula cara al nostro autore. Il turista, dotto o meno, che arriva nella capitale campana porta con sé impressioni e certezze, nutrite dalle sue letture, che applica sulla città, rivestendola così di una maschera necessariamente forviante in quanto nasconde un viso mobile all'origine ma reso opaco e fisso. Napoli è un luogo che si riconosce più che si conosce, un palinsesto costituito dai tanti testi, più o meno illustri, che ha generato (pensiamo anche al titolo *Napolitan graffiti*). Insomma, ed è proprio il punto che esaspera maggiormente La Capria, chi scrive su

Napoli ha sempre con essa un rapporto mediato. La sua descrizione non è altro che la ripresa di ciò che ha letto o sentito sulla città e riesce di rado a delineare il risultato di una percezione diretta perché subisce le interferenze di una memoria libresca o di rappresentazioni condizionate da immagini archetipiche. La tradizione della letteratura napoletana (su Napoli e di napoletani) è quindi caratterizzata dalla volontà, non sempre consapevole né affermata, di seppellire la conoscenza della città sotto la massa dei riferimenti e la tentazione di un approccio eccessivamente aprioristico. Che gli stessi napoletani abbiano contribuito a tale operazione di oscuramento e di fossilizzazione costituisce un paradosso apparente che La Capria tenta di spiegare in *L'Armonia perduta* e in *L'occhio di Napoli*. Si sono lasciati strumentalizzare per interesse storico e inclinazione naturale. Da lì deriva la propensione alla commedia, alla « recita », alla rappresentazione di se stessi per lo svago di un pubblico venuto ad assistere ad un'opera che peraltro conosce a menadito.

La musica di Napoli, declinata in canzoni popolari e in assolo di mandolini, sarebbe quindi stata composta per accontentare orecchie straniere. La cultura napoletana non è altro che una cultura su commissione. Raffaele La Capria s'interroga sulla dimensione ora artificiosa, ora ludica, ora sincera del napoletano, sul suo continuo oscillare tra essere e parere, presenza nelle quinte e irruzione sul palcoscenico della propria esistenza. Per quali ragioni i concittadini di Pulcinella accettano di portare la maschera del napoletano? Quale segreto intendono nascondere? Quale « oro » difendono? Sono alcune delle domande a cui La Capria tenta di rispondere nella sua opera narrativa e saggistica, adoperando la posizione problematica dell'esule confrontato ad una città che rimane sua per i dati biografici e dalla quale deve però allontanarsi, fisicamente o mentalmente, per poterla pensare in quanto oggetto autonomo. Scrivere su Napoli significa allora risalire fino alle origini di un itinerario collettivo tramite una storia riletta in modo « fantasioso » – *L'Armonia perduta* – o attraverso la rete più intima di una finzione in parte autobiografica. La funzione del Massimo di *Ferito a morte* consiste appunto a proporre un personaggio alter ego, insieme dentro e fuori la città-testo.

In questo senso, l'opera di Raffaele La Capria deve essere letta come ricerca ossessiva della buona distanza, quella suscettibile di mettere a fuoco Napoli (come Tonino vuole mettere a fuoco la madre e il mondo circostante nella *Neve del Vesuvio*). La letteratura dedicata a Napoli pecca per mancanza di un corretto posizionamento. I viaggiatori che riportano le loro impressioni, gli scrittori che scelgono Napoli come scenario meraviglioso o inquietante applicano in realtà sull'argomento partenopeo un prisma deformante che offusca il ritratto o ingrandisce eccessivamente alcuni particolari, incorrendo nel rischio della caricatura. Si tratta di un pericolo non evitato dalla Ortese come lo ha notato ironicamente lo stesso La Capria ricordando in *Napolitan graffiti* l'episodio del capitolo « Oro a Forcella » del *Mare non bagna Napoli* in cui la scrittrice si ritrova circondata da « nani e nane, vestiti decorosamente di nero, con le facce pallide, deformi, grandi occhi pietosi ».

L'immagine divora l'oggetto, la ragione si mette a tacere (« Il silenzio della ragione », quinta sezione di *Il mare non bagna Napoli*). Il ritratto della città diventa impressionista, si fa « descrizione di descrizioni » già offerte dalla tradizione letteraria e invischiata in un discorso che, a forza di ripetizione, si fa mero esercizio retorico e, a seconda dei testi, produce quasi meccanicamente riso o obbrobrio. Si può parlare allora di una dittatura dell'argomento su chi vuole affrontarlo ed è proprio tale incarceramento in un immaginario imposto che alcuni scrittori napoletani, Carlo Bernari, Domenico Rea, Fabrizia Ramondino, lo stesso La Capria, hanno voluto denunciare.

L'armonia perduta propone difatti un altro viso della città. Non più metropoli caotica e abbandonata dalla Storia sul ciglione della strada che portava l'Europa alla modernità, bensì capitale intellettuale che ha dato i natali a pensatori illustri. Nel Settecento, ricorda La Capria, Napoli è una capitale demografica, politica, culturale e intellettuale. Vico, Genovesi,

Filangieri sono personalità di primo ordine che smentiscono l'immagine di una Napoli oscurantistica e superstiziosa, restia al lento lavoro della ragione. Numerosi sono gli omaggi a Croce, il loro discendente emblematico, nelle pagine che gli dedica La Capria in *False partenze* e, in veste comica, nel capitolo « Gli idealisti » di *La neve del Vesuvio*.

Città dei Lumi, Napoli costituisce una tappa ricercata dai primi turisti del « Grand Tour » per le sue ricchezze artistiche e archeologiche (i primi scavi della vicina Pompei cominciano nel 1748) e gli echi poetici legati al mar Mediterraneo cantato da Omero e Virgilio. La bellezza della baia diventa argomento di pagine diaristiche che annunciano il romanticismo. Ma Napoli offre pure la possibilità di iniziazioni non soltanto libresche o artistiche. Appare come spazio in cui i sensi possono scatenarsi senza costrizione morale, luogo permissivo particolarmente affascinante soprattutto per visitatori venuti da paesi puritani. Napoli, ma ancora di più la prossima Capri, come ce lo ricorda La Capria in *Capri e non più Capri*, diventano il ritrovo degli artisti omosessuali perseguitati nel resto d'Europa.

Una ragione del successo di Napoli presso i viaggiatori è dunque legata alla sua capacità a concentrare in un perimetro ridotto sollecitazioni di origini diverse. L'esotismo dei costumi vi può trovare un movente culturale. Tanti scritti mettono in evidenza il contrasto che esiste tra la bellezza del posto e la dimensione inquietante di chi vi abita. Come se la formula, di provenienza incerta, « vedi Napoli e poi m(u)ori » fosse suscettibile di prendere un significato meno metaforico e si rivelasse l'espressione iperbolica di una realtà meno estetica, una specie di ammonimento contro i pericoli di una città in cui il turista imprudente, inoltratosi in un vicolo insicuro, può essere depredato o ferito. Si tratta naturalmente di un altro di quegli stereotipi legati all'immagine di Napoli. Ci troviamo proprio nel cuore dell'ambivalenza di un certo tipo di rappresentazione di Napoli che esita, e talvolta unisce nella stessa testimonianza, l'elogio dello scenario e l'imprecazione contro chi lo abita. In realtà lode e improprio costituiscono ognuno un lato della stessa moneta. E' *L'oro di Napoli* come l'ha chiamato Marotta, una materia che luccica nel buio della miseria ma che può essere falsificata da scrittori trasformati in alchimisti che, a differenza dei seguaci di Ermete Trismegisto, agiscono in due direzioni opposte a seconda dell'obiettivo della dimostrazione : il bello diventa orrendo o vice versa. Nei due casi, la riduzione della città a icona piacevole o spaventosa partecipa di uno stesso tradimento dell'immagine napoletana. Napoli, come Venezia di cui costituisce una specie di pendant mediterraneo, diventa il supporto di fantasmi estetizzanti e banali per essere stati troppo ribaditi.

Raffaele La Capria, nei testi citati, si dedica ad un'operazione di ricostruzione della percezione della sua città natia in funzione di criteri nuovi, legati alla doppia verità della memoria personale e della realtà collettiva tramandata dalla storia partenopea. Occorre capire l'origine e individuare le manifestazioni di un determinismo che provoca il cancellamento della realtà napoletana proprio nel momento in cui un artista pensa di afferrarla, come la propria ombra che un bambino insegue senza poterla mai raggiungere o il palloncino che Tonino vede allontanarsi nell'azzurro del cielo, nel primo capitolo di *La neve del Vesuvio*. La scoperta che le cose spariscono, prima tappa dell'iniziazione del giovane protagonista, può simbolicamente applicarsi alla materia napoletana. Napoli scompare nei cieli rossi, neri, azzurri dei testi che la delineano. Raffaele La Capria tenta di ritrovare il filo – il filo del palloncino – che la mantenga collegata ad una terra contrastata ma sempre corporea. In altri termini, l'opera lacapriana costituisce un tentativo, alquanto originale nel panorama della letteratura partenopea, di ancorare Napoli per evitare che il palloncino voli via, busta d'aria leggera perché gli stereotipi che contiene sono ormai svaniti, e per impedire che la visione proposta non sia altro che l'autoritratto dello scrittore-viaggiatore, semplice paesaggio della sua anima.

Di fronte a questo tipo di rappresentazione della propria città, deformante e estetizzante, alcuni scrittori e intellettuali napoletani hanno immaginato un discorso

sostitutivo basato sulla necessaria distruzione o almeno ridefinizione dei fondamenti del mito napoletano. In *Lo stile dell'anatra*, La Capria definisce il suo approccio « metodo induttivo », cioè una ricerca che si fonda su elementi concreti, come la storia, e su esperienze intime legate alla memoria, per poi raggiungere la dimensione teorica e non rimanere sul piano di una delineazione mitica. Consideriamo qui il mito come costruito immaginario innestato sul corpo della città, conferendole una densità solo apparente che ricopre la carne viva di Napoli e si confonde con la cera o la cartapesta dei fantocci offerti al pubblico del teatro napoletano. La Capria, rinnovando la lezione di Domenico Rea, Luigi Compagnone o Eduardo De Filippo, ha saputo maneggiare l'arma più efficace – lo spiedo di Tonino contro il granchio nel capitolo « La bella giornata » di *La neve del Vesuvio* – per scoppiare il pallone del fantasma napoletano. Quest'arma è la derisione cioè la distanza esatta con se stesso e la capacità di vedere Napoli dalla frontiera che separa il forestiero racchiuso nelle sue visioni aprioristiche della città e l'autoctono che dà il sentimento di dover soffocare nella sua « napoletanerìa », nel suo obbligo di recitare la parte del napoletano. L'ironia diventa allora, malgrado una lunga storia di invasioni e di occupazioni straniere, la prova della libertà inalienabile del napoletano e il sottile ricordo che i personaggi della recita partenopea non si lasciano ingannare dalla maschera che accettano di portare. Sanno di indossare un costume di scena, variopinto e caratteristico, che nutre un mito di cui percepiscono perfettamente sia la superficialità sia la necessità vitale. Tante pagine di *L'armonia perduta* descrivono quest'atteggiamento paradossale, ma potremmo menzionare anche altri scrittori napoletani, come il Domenico Rea del breve « saggio sul carattere dei napoletani » già citato :

« Beata gente la napoletana ! E' povera, sì, ma quanta vivacità, ingegnosità, allegria e alla fine rassegnazione : Chi ha avuto ha avuto, chi ha dato ha dato. Beata gente, che non ha i nostri problemi di solidi operai, di austeri cittadini, di uomini problematici del nord ! ».

Quanti sono infatti i forestieri che rivolgono il pensiero a Napoli senza sorridere, sia pure in buona fede ? Basta sapere che Tizio o Caio sia napoletano perché si abbia gusto di ascoltarlo o lo si inviti a cantare una canzone. E lui parla e canta, per non deludere.

In questo soliloquio immaginario Rea raggiunge la tesi lacapriana espressa in particolare in *Ferito a morte* attraverso il personaggio di Sasà e in *L'armonia perduta*. Rifiutando generalmente di brandire gli strumenti della ribellione, il popolo napoletano ha accettato di recitare una « commedia » che si rivela il surrogato di una storia confiscata. A modo suo, l'autore di *Napolitan graffiti* riprende la teoria delle due Napoli di Rea per le quali propone i concetti di « napoletanità » e « napoletanerìa », cioè indole sincera e gioco artificiale che finisce col diventare un riparo che consente di preservare un'identità così complessa da generare fraintendimenti e semplificazioni. Nascono e si diffondono in questo modo alcuni stereotipi di comodo in quanto permettono di aggirare la difficoltà di definire la cultura di Napoli e la filosofia dei suoi abitanti. Tale mascheramento consentito spiega la riduzione del napoletano a tipi pronti per l'uso letterario : l'individualista furbo, già presente nel teatro di Molière con le figure di Scapino e Sbrigani perché la capacità ad arrangiarsi costituisce l'arma di chi non possiede gli strumenti di una lotta collettiva e agisce nel calendario del quotidiano, senza potersi proiettare nel tempo escatologico del discorso rivoluzionario.

Difatti, come ricorda La Capria nella « fantasia » che le ha dedicato, la storia di Napoli si riassume ad una successione di occupanti raramente affrontati, più ignorati che temuti, la cui presenza suscitava indifferenza e invenzione di un « compromesso storico » tra dominante e dominato intorno all'idea di un'autonomia culturale. Il cosiddetto fatalismo del napoletano, il rifiuto del confronto diretto, esprime in realtà l'ingegnosità di un sistema che assicura la permanenza dei suoi valori essenziali. I rari momenti di scontro come quelli della rivolta di Masaniello nel 1647, l'episodio della Repubblica Partenopea nel 1799 o la liberazione della

città prima dell'arrivo degli alleati nel 1944, possono essere interpretati come l'esplosione improvvisa di un impulso identitario, confuso e senza conseguenze sul futuro immediato. Ritroviamo di nuovo il Tonino di *La neve del Vesuvio* dopo la sua lotta assurda contro la grancevola :

Alla fine (...) si accorse che non era un granchio grosso come aveva creduto. Era un cosino da nulla, su cui aveva infierito. L'aveva fatto a pezzi, dilaniato, smembrato, e perché ? *Perché* ? Ebbe uno scatto d'ira contro se stesso, contro lo stupido impassibile azzurro che avvolgeva il mondo come un guscio trasparente, e buttò via lo spiedo tra gli scogli (...). Tonino alzò gli occhi e vide l'aria offuscarsi, vide una crepa nera che attraversava il cielo a zig zag come un lampo. Cra, cra, cra, cra !, la giornata perfetta come un uovo s'è rotta, tutta l'armonia del giorno è distrutta da una sola pennellata sbagliata.

E' ribadita qui l'ossessione lacapriana dell'armonia perduta. Possiamo aggiungere, sperando di non esagerare nei confronti tra testi peraltro tanto diversi (saggio storico, racconto autobiografico), che la « pennellata sbagliata » che rompe la perfezione dell'uovo – altro discorso ricorrente di Tonino – è forse l'immagine dei numerosi scritti, di finzione o no, che intendono dipingere Napoli. Hanno contribuito, per mancanza di leggerezza e ostinazione a battere sempre sullo stesso tasto, a incrinare il guscio, cioè la superficie, la rappresentazione, della città famosa anche, semplice capriccio nominalistico ?, per il suo Castel dell'Ovo.

Come parlare di Napoli evitando il duplice ostacolo dell'irrigidimento (sia esso lodativo – *O sole mio* – o spregiativo : la città tentacolare e brulicante popolata da nani) e della nostalgia ? La Capria cerca di rispondere a questa domanda partendo, in tutti i testi dedicati o ambientati a Napoli, dall'evocazione del Palazzo Donn'Anna, vero luogo fondatore del suo immaginario di scrittore, insieme mito personale e simbolo di una caratteristica napoletana :

Dai tre archi a picco sul mare tiravano sassi alle barche, scendevano giù alla banchina a pescare i gamberi e i granchi tra gli scogli verdi e scivolosi d'alge e le grotte invase dall'acqua, si inseguivano nei recessi più segreti del palazzo che nei piani inferiori, quelli sotto il cortile e al livello del mare, era abbandonato e in rovina. C'era lì un labirinto di corridoi oscuri interrotto da improvvise aperture di azzurro, mura di tufo semidiroccate con tagli di luce abbagliante, lunghe fughe di stanze coi soffitti altissimi attraversati dal volo obliquo dei pipistrelli. Nei tempi antichi, dicevano, qui viveva la regina Giovanna, moglie di un viceré di Spagna, che uccideva i marinai dopo averli sedotti, e le anime degli uccisi ancora si aggiravano di notte tra queste mura.

Questa lunga citazione del capitolo eponimo di *La neve del Vesuvio* ci sembra illustrare perfettamente il sincretismo lacapriano nella rappresentazione di Napoli di cui il Palazzo Donn'Anna costituisce una sineddoche particolarmente efficace. E' un luogo dove la natura (lo scoglio, il tufo, le mura lambite dalle onde) incontra la cultura (la creazione architettonica), la storia (il riferimento al viceré di Spagna) e l'immaginazione (la regina lubrica e omicida la cui figura si confonde con quelle dei fumetti letti da Tonino). L'esitazione tra natura e storia sarebbe, per La Capria, la migliore definizione dell'anima napoletana. La natura addormenta e paralizza mentre la storia corrompe e distrugge. L'alternativa lascia poco spazio all'emancipazione individuale e l'unico esito offerto al napoletano consapevole dell'impasse in cui rimane rinchiuso è l'esilio. E' la scelta, nello spazio della finzione, di molti personaggi di *Ferito a morte*, dal militante Gaetano che colla sua partenza per Milano dimostra in realtà l'inermità di certi discorsi ideologici che non sembrano far presa sui napoletani, allo stesso Massimo che trova a Roma la possibilità di una maturazione impossibile a Napoli senza però riuscire a staccarsi del tutto dall'influenza poetica dell'infanzia. La sezione « Come eravamo » di *Napolitan graffiti*, che convoca personalità come Ghirelli, Giglio, Compagna, Rosi e, naturalmente, lo stesso La Capria conferma, sul piano della testimonianza autobiografica, che tale dilemma fu al centro di tanti itinerari individuali di intellettuali meridionali. Rimanere a Napoli, fisicamente o colla mente,

significa allora recitare, come il Sasà di *Ferito a morte* già citato, o sprofondare in un cinismo o in un pessimismo che può rasentare la follia, come Gianni Scognamiglio, l'amico « maledetto » ricordato nei *Napolitan graffiti*. Il napoletano sarebbe quindi costretto o a partire, e lo risente come un tradimento che tenta di riscattare scrivendo e riscrivendo sul luogo abbandonato, o a vivere dell'autoparodia, della napoletaneria che è l'unica fonte di reddito possibile in una città devastata dall'incuria dei suoi edili (pensiamo alle pagine severe di La Capria sul laurismo in *Ferito a morte* o al film di Francesco Rosi, *Le mani sulla città*, al quale ha collaborato nel 1963). Illusione - la maschera, i ritratti scontati – o disperazione di fronte all'impotenza di inserire Napoli nella logica della storia e della modernità.

Il racconto « Un paio di occhiali » che apre *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese esprime metaforicamente la sofferenza che può nascere da uno sguardo non traslato sulla realtà napoletana e il vantaggio di un offuscamento consentito e perfino alimentato dalla commedia rassicurante della spensieratezza. Il testo della Ortese narra la storia di Eugenia, ragazza napoletana miope e felice fino al giorno in cui riceve un paio di occhiali che le rivelano la tristezza del mondo circostante. Eugenia, senza e con gli occhiali, incarna alternativamente due atteggiamenti possibili di fronte allo spettacolo napoletano : l'illusione, cioè lo sguardo che vede la realtà attraverso figure sfocate e la rende perciò incerta e quindi innocua, e la lucidità che, definita da René Char « la ferita più vicina al sole », permette la distruzione del mito. Da una parte il viaggiatore cogli occhiali da sole, già menzionato, dall'altra lo scrittore napoletano, come Raffaele La Capria, desideroso di mettere a fuoco la materia osservata e di svuotare il fantasma confrontandolo ad una percezione più obiettiva, col limite però del forte impegno autobiografico. Naturalmente tale opposizione, comoda per motivi di dimostrazione, non è così frontale e i campi dei miopi e degli « occhialuti » sono spesso porosi, offerti a passaggi e a transfughi.

Ecco perché, in nome della « napoletanità », scrittori partenopei hanno indossato vestiti confezionati da altri, partecipando così alla permanenza del mito e traendone eventuali gratifiche economiche e riconoscenze sociali, anche nel caso di personalità di primo piano di cui l'interesse per la « questione napoletana » è sincera e rispettabile. Pensiamo a Matilde Serao o Giuseppe Marotta, già citati, autori di storie che non evitano sempre il convenzionalismo, la caricatura e un paternalismo e un populismo sospetti. Personaggi prevedibili appaiono sul palcoscenico di un racconto colorito nel quale si ritrovano elementi coatti di una tipologia pittoresca e ridondante come la mamma, creatura esuberante che considera il vicolo appendice di un alloggio ridotto e recita la commedia vitalistica dell'amore materno dalla cornice teatrale di una finestra sempre aperta. I vicini diventano uditorio e sparisce la frontiera tra spazio privato e spazio pubblico. Il bucato steso tra due muri – forse l'icona napoletana più riprodotta nelle guide turistiche o, più recentemente, nelle pubblicità – si fa sipario sempre alzato che lascia trapelare un'intimità offerta come specchio a napoletani insieme spettatori e attori. Tra di loro, in prima fila, lo « scugnizzo » e, a seconda dei testi, l'accattone, il creatore di presepi, il giocatore del lotto, il venditore di pizze, il suonatore di mandolino, il donnaiolo o, creazione più moderna, il posteggiatore. Tutti, ricuperati da scrittori condizionati dalla richiesta di lettori stranieri – ma qualche volta anche napoletani come lo mostra il successo dei libri di De Crescenzo – partecipano a questa riduzione folcloristica, puntualmente divertente ma il più delle volte puramente accademica.

I testi di Raffaele La Capria, in particolare *Ferito a morte*, *L'armonia perduta*, *Napolitan graffiti* e *L'occhio di Napoli*, sono l'espressione del rifiuto di tali sirene retoriche che hanno attratto tanti scrittori locali o stranieri, alcuni tra i più importanti come, oltre quelli già citati precedentemente, Jean-Paul Sartre, giustamente ricordato da La Capria nell'*Occhio di Napoli*. Questi, in *La Reine Albermale ou le dernier touriste*, suo ultimo libro pubblicato postumo nel 1991 e tradotto in italiano dal Saggiatore due anni dopo col titolo *L'ultimo turista*, adopera un atteggiamento tipico del visitatore lucido a proposito dei limiti del genere

« giornale di viaggio » ma tuttavia incapace di evitare un discorso che, volendo astenersi dagli stereotipi più banali, cade in realtà in un contromodello, o antimito, che rimane altrettanto artificiale e lontano dalla realtà del luogo visitato. L'aggettivo « ultimo » scelto da Sartre riflette la sua consapevolezza della mistificazione e dell'inganno in cui cade chi crede di potere afferrare l'identità di una città col semplice soccorso della sua cultura. Sartre ha voluto squarciare il velo della rappresentazione tradizionale di Napoli, tipo Vesuvio su sfondo di cielo e mare azzurri, ma ha dipinto un altro quadro pure discutibile perché riduttore, dai colori cupi e dall'atmosfera tetra. Così appare una città putrefatta, « lebbrosa » scrive Sartre, in cui la morte è spettacolo quotidiano e affascinante, un corpo canceroso destinato alla decadenza e alla consunzione.

Come nell'arte barocca, la cui presenza a Napoli sembra aver influenzato lo stile di tanti passeggiatori innamorati, gli estremi si congiungono per fondersi in un bacio dal sapore di amore e di morte : bellezza e bruttezza, natura e cultura, mito e storia, ombra e luce, vicoli labirintici e distesa marina. L'occhio di Napoli diventa l'occhio del mondo. E' una responsabilità eccessiva, frutto di un atteggiamento estetizzante e irrazionale contro il quale La Capria ha reagito limitando volontariamente l'ambizione di esaustività e di universalismo dei suoi testi. La riflessione sulla natura umana diventa conseguenza e non spunto dei suoi racconti che mettono in scena individui dalla psicologia complessa (bambino in fase di iniziazione – Tonino – o giovane adulto sul punto di lasciare il nido materno : Massimo) che sono napoletani solo per caso, come marchio biografico e non come segno distintivo legato a una qualsiasi predestinazione.

Non sorprende il fatto che La Capria citi spesso De Filippo, in particolare in *L'armonia perduta*, che considera come l'artista napoletano che ha saputo meglio equilibrare tensione realistica e rispetto della cultura partenopea, anche nella sua dimensione più chiassosa, accontentando così lettori diversi. Il merito di De Filippo è stato di tralasciare ogni tanto il popolino dei quartieri del centro, molto sfruttato nella letteratura tradizionale, da Basile a Marotta, per un ritratto della piccola e media borghesia, la classe che meglio incarna le ambiguità della napoletanità e il rapporto ambivalente, pensiamo di nuovo a Massimo, ad una città insieme criticata e amata, lasciata e ritrovata. In *Natale in casa Cupiello*, per esempio, pur partendo dalla realtà culturale della passione dei napoletani per la festa di Natale e il suo decoro rituale, De Filippo accenna al fatto che la pretesa coesione familiare dei napoletani è uno tra i tanti miti da rivedere. Altrove, come in *Napoli milionaria*, De Filippo rivisita due caratteristiche della cosiddetta « napoletanità », la derisione di fronte alla morte e una rassegnazione serena che permette di accettare le difficoltà quotidiane. L'opera si conclude con una battuta rimasta famosa che riassume il fatalismo dei napoletani : « Ha da passa' 'a nuttata ».

Dopo la notte torna « la bella giornata » così cara a Raffaele La Capria, questo momento di fragile equilibrio legato all'energia naturale dell'infanzia. Ma l'armonia dell'infanzia è un altro di quei miti che non resistono all'azione della Storia. L'infanzia, in fondo, esiste solo come vuoto man mano riempito da esperienze traumatizzanti simili a quelle vissute da Tonino. Perciò non c'è nostalgia possibile, almeno coll'accento romantico associato generalmente a tale parola. Scrive La Capria in *L'occhio di Napoli* :

A proposito de *L'armonia perduta* molti hanno visto nel titolo di questo libro soltanto la nostalgia di un'Armonia che nella realtà non c'era mai stata. Ma l'Armonia è per me anche un concetto, una chiave, una cartina di tornasole, di cui mi servo per interpretare la natura della civiltà napoletana e la sua particolare qualità. (...) Ma io parlo di un passato di lacrime e sangue, di un'orribile cannibalesca guerra civile, e mi servo del concetto di Armonia per condurre una critica alla borghesia meridionale e alla classe dirigente. Si può non essere d'accordo sulla mia analisi per il modo in cui è condotta, ma non si può confondere un atteggiamento critico con uno nostalgico, o peggio, retorico.

Semmai, aggiunge La Capria nello stesso brano, la nostalgia esiste in quanto arma da impugnare contro la rassegnazione e l'assuefazione alla perdita. Perché l'unica domanda legittima è quella di Tonino alla madre : « Ma dove vanno le cose che scompaiono ? Ci sarà un posto dove si nascondono, no ? ». Napoli si nasconde nei numerosi testi che le sono dedicati ma pochi permettono di raggiungere il nucleo della realtà napoletana e di ricaricare l'orologio della storia partenopea, per prendere un'altra immagine lacapriana. Ricaricare l'orologio significa rimettere in moto la letteratura su Napoli liberandola dalle due tendenze dominanti di cui La Capria ha mostrato l'inadeguatezza all'oggetto preso in considerazione : la ripulsa e l'incanto, l'apocalissi e il paradiso – il topos del « paradiso abitato da diavoli » ricordato in *Napolitan graffiti* –, talvolta fusi nelle stesse opere e che raramente evitano la tautologia di un discorso di Napoli su Napoli, senza la minima distanza critica.

Nella sua « opera napoletana » Raffaele La Capria ha voluto darci la possibilità, come la mosca del suo « elogio del senso comune », di uscire dalla bottiglia partenopea, di osservare come battono le zampe dell'anatra sotto la superficie di un mare pietrificato dalla Medusa, da quest' « occhio di Napoli » che paralizza chi lo guarda. Lì si trova forse il significato profondo della famosa formula di *Ferito a morte* sulla città che « addormenta o ferisce ». E' Medusa uccisa nel sonno da Perseo o Tonino La Capria alle prese con i mostri marini e che esprime il suo dubbio sul senso del suo accanimento. Ma sentiamo un'ultima volta Raffaele La Capria nella pagina conclusiva di *L'occhio di Napoli* :

Non capita anche a me in questo taccuino di commettere lo stesso errore di cui accuso i napoletani, di girare cioè sempre intorno a Napoli, attratti e respinti nello stesso tempo ? Non mi sono immesso anch'io in quella specie di buco nero che divora se stesso, in quel discorso che invece di approdare alla conoscenza aiuta a restare solo quel che già si è ?

Il palloncino di Tonino, a forza di elevazione, raggiunge simbolicamente le sfere celesti del « pianeta delle cose scomparse ». Ma vicino si trova il « buco nero » degli astronomi, a forma di occhio o di ano, che intrappola la stella nella fase finale della sua evoluzione e la rende invisibile. Ogni discorso su Napoli rischia uno stesso esito : diventare insignificante, invisibile a forza di voler significare. Raffaele La Capria ha saputo evitare tale annientamento della materia rovesciando il rapporto oggetto-testo e rendendolo riflessivo, nel doppio senso, intellettuale e matematico, della parola. Non lasciarsi divorare da una Napoli cannibale che fagocita chi la visita e lo lascia nella postura che aveva arrivando, ma nemmeno divorare la città per trasformarla in ciò che non è, il semplice specchio – riflesso – di fantasmi preesistenti. Il legame con Napoli può essere solo reciproco. E' il senso del proverbio di Machado citato da La Capria nel post-scriptum a *L'occhio di Napoli* : « L'occhio che tu vedi non è occhio perché tu lo veda. E' occhio perché ti vede ».

Vincent d'Orlando
Università di Caen