

MARGHERITA RANALDO

*Mille volti di Napoli nell'Italia unita.  
Un esempio di analisi geocritica della città dalla fine del XIX secolo ai giorni nostri*

In

*I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.*  
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,  
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,  
Roma, Adi editore, 2014  
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=581](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARGHERITA RANALDO

*Mille volti di Napoli nell'Italia unita.**Un esempio di analisi geocritica della città dalla fine del XIX secolo ai giorni nostri*

*Nell'ambito di un quadro teorico ascrivibile alla Geocritica di Bertrand Westphal, il contributo mira a generare, a partire dai (e per ritornare ai) luoghi, un virtuale dialogo tra alcuni dei più fini osservatori e descrittori (italiani e non) della città di Napoli, dal periodo post-unitario fino ad oggi. Il tentativo è quello di tracciare una cartografia letteraria della Napoli post-unitaria e contemporanea, attraverso i luoghi che, più di altri, hanno connotato la letteratura di e su Napoli. Questa analisi geocritica mira a creare un gioco di sguardi incrociati tra il Nord e il Sud d'Italia, dei quali Napoli sembra rappresentare, inevitabilmente, lo storico punto di fuga.*

Nell'articolare il mio discorso mi muoverò in un quadro teorico ascrivibile alla geocritica, nella concettualizzazione del termine elaborata da Bertrand Westphal grazie agli studi condotti insieme alla sua équipe di lavoro interdisciplinare, all'Università di Limoges, nell'arco dell'ultimo decennio.

È doveroso, dunque, cercare di enucleare brevemente quelli che dal suo stesso teorizzatore sono definiti i 'cardini' dell'approccio geocritico, per sua natura geo-centrato e interdisciplinare. Essi sono: stratigrafia, multifocalizzazione, polisensorialità e intertestualità.

Essendo l'intertestualità il motore stesso della macchina geocritica, rintracciabile tra le righe del discorso – proprio Westphal sconsiglia, infatti, di sviluppare una siffatta analisi basandosi su un solo autore o una sola opera – procederò ad illustrare i primi tre, ricorrendo a veloci e, spero, opportuni riferimenti ai testi (molto diversi tra loro) in relazione ai luoghi di Napoli.

### *Stratigrafia*

L'essenza di una città, ce lo ricorda Calvino,<sup>1</sup> al di là del dato reale, dimora nell'incrocio tra lo spazio ed il tempo.<sup>2</sup> Lo spazio percepito diviene allora spazio di una rappresentazione creativa e infinite sono le possibilità di declinarlo, così come i tempi, i ritmi, di una città sono molteplici e nella rappresentazione, così come nell'immaginario di chi della rappresentazione è il fruitore, quei tempi e quegli spazi si relazionano al presente e al reale, «nel reticolo delle strade, nell'organizzazione sociale del luogo e così via».<sup>3</sup> In una logica stratigrafica quindi «l'esame dell'impatto del tempo sulla percezione dello spazio si fa [...] cardine dell'analisi geocritica».<sup>4</sup>

Per accostare due modelli rappresentativi differenti, quello urbano/topografico e quello psicologico/culturale, potremmo ricorrere all'aiuto della filologia.<sup>5</sup> Dagli antichi la parola *urbs* era accostata etimologicamente alla parola *urvum* o *urbum*, il manico dell'*aratrum* (aratro). Serviva a tracciare un solco, a *urbare*, a definire un limite, dunque. L'*urbs* dei primi secoli, di cui Roma era il modello, non aveva altro orizzonte che quel solco chiamato anche *lira*, ripiegando continuamente su se stessa. Sarebbe passato molto tempo prima che Roma si rivelasse in grado di esercitare potere, di rappresentarsi capace di oltrepassare quel limite, di *de-lirare*.

<sup>1</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1993, 10: «Inutilmente, magnanimo Kublai, tenterò di descriverti la città di Zaira dagli alti bastioni. Potrei dirti di quanti gradini sono le vie fatte a scale, di che sesto gli archi dei porticati, di quali lamine di zinco sono ricoperti i tetti; ma so già che sarebbe come non dirti nulla. Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato». (Ed. or., Torino, Einaudi, 1972).

<sup>2</sup> B. WESTPHAL, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando Editore, 2009, 194. (Ed. or. *La Geocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Editions de Minuit, 2007).

<sup>3</sup> Ivi, 192.

<sup>4</sup> Ivi, 190.

<sup>5</sup> Cfr. B. WESTPHAL, *Spazio, luogo, frontiera. Dante e l'orizzonte*, in M. Gugliemi, M. Pala (a cura di), *Frontiere Confine Limiti*, Roma, Armando, 2011, 37-47.

La letteratura di e su Napoli sembra alternare nei secoli momenti di *de-lirio*, etimologicamente inteso, come nel *Decameron* di Boccaccio, o con l'*Arcadia* di Sannazaro, a momenti di estrema, quasi chirurgica, concentrazione su se stessa, una sorta di 'pianificazione' in cui modello spaziale/urbano e modello culturale/letterario coincidono.

Modello rappresentativo ben delimitato, chiuso e talvolta costretto, perciò, in un sentimento di sospensione o soffocante immobilismo, opprimente cappa su una brulicante realtà urbana che sembra correre freneticamente, muoversi di continuo, per andare da nessuna parte.

Un filo diretto, a questo proposito, sembra legare la «porta bianca su cui era scritto: *Sezione femminile*» nel palazzo Gravina dei *Telegrafi dello Stato* di Matilde Serao<sup>6</sup> al più intimistico e postmoderno *spazio bianco* di Valeria Parrella,<sup>7</sup> che tuttavia contiene in sé gli elementi per assurgere a importante e più ampia metafora socio-spaziale.

'Immagine chiusa', 'labirintica' è quella della città di Napoli alla fine dell'Ottocento nella definizione di Emma Giammattei. Una metafora topografica, un immenso interno, composto di tanti microcosmi quante sono le vie e i vicoli di Napoli: precisa risulterebbe una eventuale mappatura cartografica tracciata sull'opera di Matilde Serao e Salvatore Di Giacomo. Anche Pasolini in *Passione e ideologia*, sulla scorta dello studio del Pancrazi del 1946 su Di Giacomo, sembra confermare tale uguaglianza tra «il mondo di fuori e il mondo interno su cui Di Giacomo edifica le sue cose più ispirate».<sup>8</sup> In questa metafora topografica la Giammattei vede, dunque, la «costante misura narrativa, forma del testo, [...], configurante un articolato progetto di realismo urbano, non riducibile immediatamente alle forme del verismo».<sup>9</sup>

In un'ottica stratigrafica, sempre Emma Giammattei afferma che «il carattere contemporaneo della letteratura napoletana, altro non è che la sua storia, una precisa, riconoscibile, quanto articolatissima tradizione. In tal senso, un testo come *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese del 1953 può costituire una soglia significativa».<sup>10</sup>

#### Multifocalizzazione

Raffaele La Capria, nel commentare<sup>11</sup> il suo *Neapolitan Graffiti*, afferma che il discusso libro dell'amica Ortese se «conteneva una verità poetica, non era veritiero nei confronti degli scrittori del gruppo intorno alla rivista *Sud*, al quale lei stessa apparteneva, e gettava un'ombra di discredito in particolare su Rea e Compagnone». Quest'ultimo, infatti, lo definisce un racconto di invenzione, tutto falso. Di «lombroseria geografica del pensiero» di «violazione di domicilio e intimità» e ancora di «passeggiate tra gli orrori, in cui prevale il sentimento ingovernabile del panico» parla Erri De Luca dalle colonne del «Corriere della Sera» nel recensire la nuova edizione del *Mare* uscita per Adelphi nel 1994,<sup>12</sup> degradando con eccessiva durezza a «civetteria nobile» e «finto rammarico» il contenuto del testo *Il «Mare» come spaesamento* che la Ortese volle aggiungere in apertura a quella riedizione per tentare di spiegare il suo rapporto con la città, e con quel libro che ne determinò la fine.<sup>13</sup>

<sup>6</sup> Cfr. M. SERAO, *Il romanzo della fanciulla. La virtù di Checchina*, a cura di F. Bruni, Napoli, Liguori, 1985.

<sup>7</sup> Cfr. V. PARRELLA, *Lo spazio bianco*, Torino, Einaudi, 2008.

<sup>8</sup> P. P. PASOLINI, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1994, 16-17, (ed. or. 1960).

<sup>9</sup> E. GIAMMATTEI, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Napoli, Guida, 2003, 126.

<sup>10</sup> Ivi, 124.

<sup>11</sup> Cfr. Sito web ufficiale di Raffaele La Capria: <http://www.lacapria.it/libro.php?Id=14> [ultimo accesso 16/09/2013].

<sup>12</sup> E. DE LUCA, *Cara Ortese questa non è Napoli*, «Corriere della Sera», 21 Maggio 1994, 30. Disponibile su internet:

[http://archiviostorico.corriere.it/1994/maggio/21/cara\\_Ortese\\_questa\\_non\\_Napoli\\_co\\_0\\_94052111821.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/1994/maggio/21/cara_Ortese_questa_non_Napoli_co_0_94052111821.shtml) [ultimo accesso 16/09/2013].

<sup>13</sup> Cfr. S. CONTARINI, *Tra cecità e visione. Come leggere Il mare non bagna Napoli di Anna Maria Ortese*, disponibile su internet: <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web5/Contarini.pdf> [ultimo accesso

Si è parlato delle diverse idee di Napoli contrapposte dagli scrittori del gruppo «Sud» a quella che ne aveva invece divulgato la loro compagna. Ma erano poi così diverse tali idee? Domenico Rea, nel saggio *Le due Napoli*, già tre anni prima aveva denunciato che tra la città narrata, rappresentata, e quella vera corre la medesima differenza che passa tra un oggetto fotografato e uno reale.<sup>14</sup>

Ma è sul concetto di realtà rappresentata che occorre riflettere. La stessa Ortese nel testo introduttivo al *Mare* riferendosi alla sua scrittura<sup>15</sup> la definisce febbrile e allucinata; in essa sarebbero palesi i segni di una autentica nevrosi, di uno spaesamento, schermo interposto tra lei e la realtà, che da tempo, senza saperlo, detestava con tutte le sue forze. Quello schermo le impedì di vedere gli altri aspetti di Napoli che «era città sterminata, godeva anche d'infinito risorse nella sua grazia naturale, nel suo vivere pieno di radici».<sup>16</sup> Erano però «molto veri il dolore e il male di Napoli, uscita in pezzi dalla guerra»,<sup>17</sup> città che «come qualcuno aveva scritto [...] rifletteva una lacera condizione universale».<sup>18</sup> Il riferimento implicito potrebbe rimandare a Curzio Malaparte e al suo *La pelle*, straordinario affresco di una Napoli *de-lirante* per il 'contagio' subito all'indomani dell'8 settembre 1943 e dello sbarco dei *Liberators*. La Ortese si dichiarava d'accordo con questa visione, ma non con l'accettazione implicita del male, causato in definitiva da ciò che la scrittrice definisce la «cecità del vivere».<sup>19</sup>

E dunque, come orientarsi? Come rintracciare la verità dei luoghi in un testo che di luoghi reali vive, ma che ha alla base un rifiuto angoscioso della realtà? Più in generale, come analizzare il rapporto di influenze reciproche tra città reale e letteratura? La Via Roma, il vicolo della Cupa a Santa Maria in Portico (*Un paio di occhiali*) e le descrizioni di tutti gli altri luoghi in cui il *Mare* è ambientato non recano tracce verificabili di realtà? Sebbene da circa un decennio fosse stato decretato, non fu in seguito alla scandalosa denuncia della Ortese che si attuò l'abbattimento dei Granili e con essi della 'città involontaria'? E ancora, nella definizione di «involontaria e infame»<sup>20</sup> tributata alla città da Valeria Parrella ne *Lo spazio bianco* non è rintracciabile una qualche ortesiana suggestione, anche solo lessicale?

Secondo Westphal «la poetica e la pratica della città (e dello spazio) non si oppongono in maniera [...] radicale per il fatto che sono provviste di un denominatore comune: entrambe, infatti, si articolano attorno a una rappresentazione».<sup>21</sup> Ma «senza una trama reticolare di testi e immagini cui fare riferimento si rischia di [...] confortare stereotipi invece di andare a stanarli ed esporli in quanto tali [stereotipi sui quali «sbanda la fama della città di nome Napoli»<sup>22</sup>. [...] la multifocalizzazione presuppone l'organizzazione reticolare di una significativa quantità e varietà di punti di vista».<sup>23</sup>

Si tratta, dunque, di spazio della rappresentazione creativa declinato secondo i codici di precise forme di rappresentazione, le quali prescindono, secondo Sansot (che su questo punto contraddice Bachelard),<sup>24</sup> dalla trasfigurante poeticità letteraria, ma non possono prescindere dal linguaggio, o meglio, dalla facoltà di esprimere linguisticamente le immagini che affiorano sulla superficie della nostra anima (la cosiddetta *rêverie*). Un simile atto creativo per Bachelard

16/09/2013] e A. Baldi, *Infelicità senza desideri. Il mare non bagna Napoli di Anna Maria Ortese*, «Italice» LXXVII (2000), 1, 81-104.

<sup>14</sup> Cfr. D. REA, *Le due Napoli*, Napoli, Prismi, 1996.

<sup>15</sup> Ampliando e generalizzando il discorso, la Ortese afferma che nella scrittura si può trovare «la sola chiave di lettura di un testo e la traccia di una sua eventuale verità», A. M. ORTESE, *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994, 9.

<sup>16</sup> Ivi, 10-11.

<sup>17</sup> Ivi, 10.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> V. PARRELLA, *Lo spazio bianco...*, 98.

<sup>21</sup> B. WESTPHAL, *Geocritica...*, 230.

<sup>22</sup> E. DE LUCA, *Napolide*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2009, 52.

<sup>23</sup> B. WESTPHAL, *Geocritica...*, 176.

<sup>24</sup> Cfr. P. SANSOT, *Poétique de la ville*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2004, 604-621.

configura un segno di rottura con il reale, mentre Sansot a tale rottura contrappone «una sorta di realismo poetico» perché in sostanza «la poeticità non è solo una qualità del linguaggio dei poeti, ma prima di tutto una qualità di certi luoghi della Natura». <sup>25</sup>

Sembrano inserirsi perfettamente in questo dibattito sui limiti della *rêverie*, tra inevitabile trasfigurazione poetica dei luoghi e realistica poeticità dello spazio, le prose di viaggio di Giuseppe Ungaretti dedicate al Mezzogiorno d'Italia. <sup>26</sup> Il poeta trasmette ai lettori, grazie all'acutezza e alla vivacità del suo sguardo sul Sud, quel senso profondo di compenetrazione tra «spessore storico della materia [e] fisicità corporea del presente». <sup>27</sup> Leggendo queste prose, si arriva a comprendere intimamente il significato di quella 'porosità' <sup>28</sup> che Walter Benjamin aveva solo qualche anno prima indicato come cifra geologico-culturale della città di Napoli e del suo popolo. Si comprende anche come la poeticità emanata dalla natura dei luoghi influisca sulla visione, che talvolta smaterializza il dato contingente approdando a una dimensione onirica come accade nel testo *In sogno e dal vero* dedicato a Pompei. <sup>29</sup> Anche la città di Napoli produce un simile effetto nel poeta mentre passeggia in via Partenope e via Caracciolo. <sup>30</sup>

Il linguaggio ungarettiano in queste prose risulta esso stesso una compenetrazione di «essenzialità di *reporter*, [...], sublimazioni lessicali, andamenti ritmici, [...], formulazioni di poetica», <sup>31</sup> di riferimenti a testi poetici contemporanei e scavi archeologici nel passato della tradizione, letteraria e popolare, dei luoghi. Per affermazione dell'autore, tuttavia, esse vanno considerate come il frutto di una rielaborazione 'a lume di fantasia' non immediata, ma avvenuta a distanza di uno, a volte due mesi dalla data effettiva dell'esperienza vissuta.

Si può parlare allora di 'spazio rappresentativo della memoria', <sup>32</sup> mutuando l'espressione da Roberta Morosini che l'ha formulata analizzando i luoghi napoletani del *Decameron*.

A proposito dunque di rappresentazione della città, si assiste ad un «"lavoro poetico" [...] che facilita il passaggio dalla città reale alla città immaginaria, e che potrebbe essere esteso a ogni relazione tra reale e finzione». <sup>33</sup> In definitiva, «La rappresentazione [di una città] si costruisce all'incrocio tra la percezione diretta, polisensoriale, e la trama intertestuale che costituisce l'enciclopedia intima dell'autore». <sup>34</sup>

<sup>25</sup> Ivi, 611-612, la traduzione dal francese è mia.

<sup>26</sup> Si tratta di prose scritte tra il 1931 e il 1935 quando Ungaretti era corrispondente per la terza pagina della «Gazzetta del Popolo». Veri e propri *reportages* dai suoi viaggi in Egitto, Corsica, Mezzogiorno d'Italia, Polesine, Paesi Bassi e in Etruria, inizialmente raccolti nel libro *Il povero nella città*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1949, successivamente pubblicati ne *Il deserto e dopo*, Milano, Mondadori, 1961. Le citazioni relative al Mezzogiorno d'Italia sono tratte da G. UNGARETTI, *Viaggio nel Mezzogiorno*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1995.

<sup>27</sup> C. OSSOLA, «*Materia Guarita: il corpo della prosa*, cit. in A. SACCONE, *Ungaretti*, Roma, Salerno editrice, 2012, 142.

<sup>28</sup> L'aggettivo 'poroso' è qui inteso secondo l'accezione formulata da Walter Benjamin nel suo celebre scritto su Napoli, che accomuna la porosità a una compenetrazione di elementi: «L'architettura è porosa quanto questa pietra. Costruzione e azione si compenetrano in cortili, arcate e scale. Ovunque viene mantenuto dello spazio idoneo a diventare teatro di nuove impreviste circostanze. Si evita ciò che è definitivo, formato. Nessuna situazione appare come essa è, pensata per sempre, nessuna forma dichiara il suo "così e non diversamente"», W. BENJAMIN, *Opere complete II, Scritti 1923-1927*, Torino, Einaudi, 2001, 39.

<sup>29</sup> A. SACCONE, *Ungaretti...*, 142-143.

<sup>30</sup> G. UNGARETTI, *Viaggio nel Mezzogiorno...*, 71-72.

<sup>31</sup> A. SACCONE, *Ungaretti...*, 143.

<sup>32</sup> R. MOROSINI, *Napoli: spazi rappresentativi della memoria*, in Id. (a cura di), *Boccaccio Geografo*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2010. Per il concetto di 'spazio rappresentativo', H. LEFEBVRE, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

<sup>33</sup> B. WESTPHAL, *Geocritica...*, 110.

<sup>34</sup> Ivi, 210.

*Polisensorialità*

Analizzare tutto lo spettro delle percezioni umane relative alla città sarebbe in questa sede impossibile, mi limiterò dunque a qualche esempio relativo alla 'vista' in ambedue le accezioni semantiche che la caratterizzano, quella percettiva e quella psicologica, concludendo con un brevissimo esempio di 'propriocezione'<sup>35</sup> uno dei sensi umani, che non sono solo cinque, ma nove, se non anche in numero superiore. Nel *Viaggio nel Mezzogiorno* di Ungaretti gli occhi sono senza dubbio gli organi di percezione predominanti. Sono però occhi che vedono attraverso il filtro della tradizione, della conoscenza sedimentata nel profondo dell'anima: al poeta non bastano i propri e chiede in prestito quelli di Virgilio che visitando quei luoghi, duemila anni prima, ne aveva respirato e *ut pictura poësis* rappresentato per immagini l'essenza.<sup>36</sup> Di 'stridori' e 'sfumature' di materia e colori<sup>37</sup> parla a proposito del centro antico di Napoli. E ancora definisce come 'un vero carnevale di pittura' la città nel descrivere l'intera gamma cromatica che la contraddistingue.

Visione pittorica e multicromatica di questa città, che pure a Walter Benjamin pochi anni prima era sembrata soltanto grigia, tanto da imputarne alla fantasia dei poeti l'immagine a colori. Non è casuale dunque che il viaggio nel Mezzogiorno di Ungaretti si concluda con un singolare incontro all'uscita dal maiolicato, colorato, chiostro del monastero di Santa Chiara. Un gentile signore, un nobile decaduto, gli va incontro, ha l'aria di voler parlare, a un tratto guardandogli le mani afferma con certezza, da sedicente intenditore, «*Voi pittate...*».<sup>38</sup>

La vista in quanto percezione fisica e comprensione del mondo può divenire anche metafora narrativa, come accade nel racconto *Un paio di occhiali*, che la Ortese pone in apertura del suo *Mare*. Già, perché se la sovrapposizione di poetica e pratica della città è possibile in virtù del comune denominatore alla base, cioè la rappresentazione, tutto quel che vediamo e che ci sembra reale, è frutto di una narrazione che facciamo a noi stessi, dipendente in qualche misura dalla distanza di osservazione. E, a volte, un paio di occhiali può significare proprio quel momentaneo scarto che esiste tra la fotografia/rappresentazione e la realtà, di cui parla Rea, ma che per essere raccontata avrà bisogno di nuove forme rappresentative.

Così alla povera e 'mezza cecata' bimba del vicolo, Eugenia, cui con sacrificio è stato comperato un paio di costosi occhiali, il primo impatto con questa protesi, che avrebbe dovuto correggere la miope vista con cui fino a quel momento si era rappresentata il suo piccolo mondo e che invece ha l'effetto di stravolgere in lei ogni percezione, quel primo impatto, le procura un terribile malore. «Le hanno toccato lo stomaco!», «Fa sempre così, la prima volta», «Lasciatela stare, povera creatura, è meravigliata» esclamano a turno, nel soccorrerla, le comari del 'viscido' cortile.<sup>39</sup>

Una questione di visione filtrata dunque. Ed è quel filtro a determinare la rappresentazione. Come nel caso della trasposizione cinematografica de *Lo spazio bianco* di Valeria Parrella ad opera di Francesca Comencini. La città che pure è descritta nel libro con una tecnica a tratti cinematografica – continue sono le zoomate da una visione di insieme a singoli particolari – ha la funzione narrativa ben precisa di contestualizzare socio-culturalmente la protagonista. Funzione narrativa che la città perde nel film per acquisirne una nuova e diventare, nelle parole

<sup>35</sup> «Insieme delle funzioni deputate al controllo della posizione e del movimento del corpo, sulla base delle informazioni rilevate da recettori periferici denominati propriocettori. Tali informazioni sono elaborate all'interno di riflessi spinali volti al mantenimento della corretta postura e a contrastare la forza di gravità», Dizionario di Medicina Treccani, definizione reperibile on line: [http://www.treccani.it/enciclopedia/propriocezione\\_\(Dizionario-di-Medicina\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/propriocezione_(Dizionario-di-Medicina)/) [ultimo accesso 16/09/2013]. Più in generale si definisce propriocezione la sensibilità, che insorge all'interno di un organo, mediante la quale il sistema nervoso centrale viene informato circa la posizione del corpo e del movimento nello spazio anche senza l'apporto della vista.

<sup>36</sup> G. UNGARETTI, *Viaggio nel Mezzogiorno...*, 17-18.

<sup>37</sup> Ivi, 68.

<sup>38</sup> Ivi, 75-80.

<sup>39</sup> A. M. ORTESE, *Il Mare...*, 33-34.

della stessa regista, un ulteriore personaggio non ingombrante (come spesso capita nei film girati a Napoli), ma neanche secondario. La visione che di Napoli il film offre, nella sua fredda, bianca, luce di un gelido gennaio,<sup>40</sup> mi pare onnicomprensiva e stratificata. La città non ha altro ruolo che quello di essere città. Impermeabile a stereotipi di sorta, l'immagine che di Napoli dà la Comencini risulta normalizzata. Sicuramente la protagonista ama la città in cui, da non napoletana (nel film), ha deciso di vivere e di restare, ma non c'è mai spazio per sentimentalismi. La città in qualche modo sembra invece ricambiare questa scelta di presenza, restando lì a sua volta, ed essendo semplicemente se stessa, con lo scorrere di vite normali, che normalmete alternano gioie e sofferenze. Napoli, con tutto il suo post-moderno bagaglio di sapienza del vivere, ci appare come una compagna, una delle tante mamme in attesa che il proprio figlio venga alla luce uscendo dall'incubatrice. Sembra dire alla protagonista, stringendola nel panoramico abbraccio di una sapiente regia, «insieme, ce la possiamo fare».

Questa mia interpretazione trova forse una qualche conferma in un concetto espresso da Pasolini a proposito del linguaggio pedagogico delle cose, nelle sue *Lettere a Gennariello*.

Gennariello, il ragazzino cui l'autore immagina di destinare il suo trattello pedagogico, è un napoletano, la concezione pasoliniana di Napoli come 'sacca storica' di autenticità è certamente nota, forse per questo mi sembra pertinente citare a margine di quanto detto sull'immagine che il film *Lo spazio bianco* restituisce della città, proprio un brano delle *Lettere* riguardante la differenza di visione che intercorre tra letteratura e cinema:

Niente come fare un film costringe a vedere le cose. Lo sguardo di un letterato su un paesaggio, campestre o urbano, può escludere una infinità di cose ritagliando dal loro insieme solo quelle che emozionano o servono. Lo sguardo di un regista [...] non può invece non prendere coscienza [...] di tutte le cose che vi si trovano. [...] mentre in un letterato le cose sono destinate a divenire parole, cioè simbolo, nell'espressione di un regista le cose restano cose: i «segni» del sistema verbale sono dunque simbolici e convenzionali, mentre i «segni» del sistema cinematografico sono appunto le cose stesse, nella loro materialità e nella loro realtà.<sup>41</sup>

Concludo con un curioso aspetto del mondo percettivo raramente indagato: l'orientamento, inteso come la capacità di determinare la propria posizione rispetto a un dato sistema di riferimento, unito in questo caso alla consapevolezza spaziale che l'individuo può avere del proprio corpo in tale sistema senza avvalersi della vista. La scienza chiama questa facoltà *propriocezione*.

E allora, forse, non ho modo migliore per concludere questo mio intervento, tentativo di orientarmi in un discorso geocritico su una città dalla complessa e imponente tradizione culturale, se non quello di citare alcune parole del *Napòlide* Erri De Luca:

Non tutti i napoletani dentro le loro case sanno indicare al di là del soffitto dove è il carro dell'Orsa. Ma ognuno in qualunque stanza si trovi, sa dire per certo dove sta il Vesuvio. Da lì discende il resto dell'orientamento. Perché il vulcano è un faro piantato nel sistema nervoso.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Cfr. Presentazione del film *Lo spazio bianco*, di Francesca Comencini, con interventi di Francesca Comencini e Assunta Sarlo, Milano, La Feltrinelli libri e musica - Piazza Piemonte, 14 ottobre 2009, disponibile su internet al canale YouTube di Librerie Feltrinelli: <http://www.youtube.com/watch?v=IUd4VgEqZzc>, [ultimo accesso 16/09/2013].

<sup>41</sup> P. P. PASOLINI, *Lettere Luterane*, Milano, Garzanti, 2009, 50, (ed. or. 1976).

<sup>42</sup> E. DE LUCA, *Napòlide...*, 60.