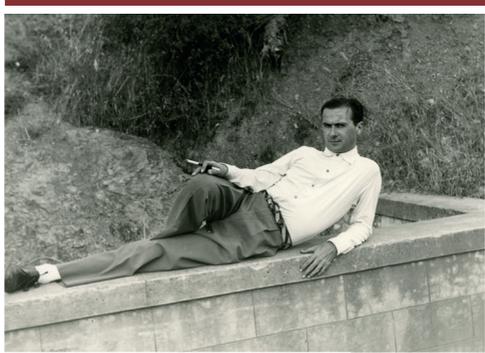
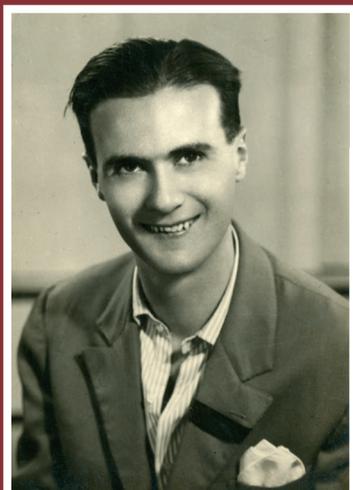


L'estro furioso

Domenico Rea da Napoli a Nofi

a cura di Vincenzo Salerno, Oriana Bellissimo, Eleonora Rimolo



Federico II University Press



fedOA Press



Università degli Studi di Napoli Federico II

Orione

Studi e testi di Letteratura italiana

1

Caratteri e contenuti della collana

La collana 'Orione. Studi e testi di Letteratura italiana' promuove ricerche (monografie, volumi miscelanei, edizioni critiche o commentate), le quali affrontino peculiari aspetti della tradizione letteraria italiana lungo un ampio arco cronologico che dalle Origini giunge fino alla più stringente attualità. In tal senso la figura di Orione, cacciatore cieco, intende porre l'accento in modi metaforici sulla centralità della ricerca di ambito critico-filologico: secondo una versione del mito, accecato dal re Enopio, Orione ricevette occhi fabbricati da Efesto e, per la gioia di tale dono, cacciò senza mai fermarsi per un tempo lunghissimo, arrivando infine alla dimora di Eos, l'aurora, di cui si innamorò perdutamente. Con tale collana si intendono quindi valorizzare presso la comunità internazionale di studiose e studiosi ricerche di alto valore scientifico attraverso contributi che spicchino per originalità e significatività del tema proposto, per rilevanza nel panorama bibliografico, per innovatività del metodo, per il loro approccio interdisciplinare e per il loro rigore filologico. La modalità *Open Access*, inoltre, consente a tali studi una circolazione ben più ampia rispetto a quella che potrebbe essere concessa da un volume cartaceo.

Characteristics and contents of the series

The series 'Orion, Studies and Texts of Italian Literature' promotes research (monographs, miscellaneous volumes, critical or annotated editions) that deals with particular aspects of Italian literary traditions along a wide chronological span that spreads from its origins up to the most compelling actuality. In this sense, the figure of Orion, the blind hunter, emphasizes, in metaphorical ways, the centrality of critical-philological research: according to one version of the myth, blinded by King Enopius, Orion receives artificial eyes from Hephaestus and, with the joy of this gift, hunts endlessly, finally arriving at the dwelling of Eos, the Aurora, with whom he falls madly in love. Therefore, the aim of this series is to enhance the international scholarly community with research of a high scientific value through contributions that stand out for its originality and significance of the proposed theme, for its relevance in the bibliographical panorama, for the innovativeness of its method, for its interdisciplinary approach and for its philological rigour. The Open Access mode also allows for a much wider circulation of these studies than would otherwise have been possible with the use of a purely printed volume.

COMITATO NAZIONALE PER LE CELEBRAZIONI DEL CENTENARIO DELLA NASCITA DI DOMENICO REA

Il “Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Domenico Rea” è stato istituito con Decreto ministeriale n. 220 il 17 giugno 2021 al fine di programmare, promuovere e curare lo svolgimento delle manifestazioni dedicate allo scrittore partenopeo. Nel corso della prima riunione del Comitato, avvenuta il 29 giugno 2021 alle ore 18.00, Pasquale Sabbatino (Università degli Studi di Napoli Federico II) e Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II) sono stati eletti all’unanimità rispettivamente Presidente e Segretario Tesoriere (nota prot. 16631 del 7 luglio 2021). La sede del Comitato è stata stabilita presso l’Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Studi Umanistici – Via Porta di Massa, 1 – 80133 Napoli.

Il Comitato nazionale è composto da Patrizia Antignani (già funzionario bibliotecario del Ministero della cultura), Patricia Bianchi (Università degli Studi di Napoli Federico II), Laura Cannavacciuolo (Università degli Studi di Napoli L’Orientale); Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Franco Contorbia (Università degli Studi di Genova), Raimondo Di Maio (editore), Monica Farnetti (Università degli Studi di Sassari), Natascia Festa (giornalista Corriere della Sera), Rosa Giulio (Università degli Studi di Salerno), Gianfranca Lavezzi (Università degli Studi di Pavia), Simone Magherini (Università degli Studi di Firenze), Sebastiano Martelli (Università degli Studi di Salerno), Anna Nozzoli (Università degli Studi di Firenze), Matteo Palumbo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Silvio Perrella (critico letterario, saggista e scrittore), Josè Vicente Quirante Rives (editore), Lucia Rea (figlia dello scrittore Domenico Rea), Pasquale Sabbatino (Università degli Studi di Napoli Federico II), Vincenzo Salerno (Università degli Studi di Salerno), Giorgio Tabanelli (Accademia di Belle arti di Urbino), Giovanni Turchetta (Università degli Studi di Milano), Carlo Vecce (Università degli Studi di Napoli L’Orientale), Silvia Zoppi (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli).

L'estro furioso

Domenico Rea da Napoli a Nofi

a cura di Vincenzo Salerno, Oriana Bellissimo, Eleonora Rimolo

Federico II University Press



fedOA Press

L'estro furioso : Domenico Rea da Napoli a Nofi / a cura di Vincenzo Salerno, Oriana Bellissimo, Eleonora Rimolo. – Napoli : FedOAPress, 2022. – 201 p. ; 24 cm. – (Orione. Studi e testi di Letteratura italiana ; 1).

Accesso alla versione elettronica: <http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-152-9

DOI: 10.6093/978-88-6887-152-9

Direttori/Editors

Giancarlo Alfano (Università degli Studi di Napoli Federico II), Vincenzo Caputo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Jean-Louis Fournel (Université Paris VIII - Ecole Normale Supérieure des Lettres et sciences humaines de Lyon), Claudio Gigante (Université libre de Bruxelles), Rosa Giulio (Università degli Studi di Salerno)

Comitato scientifico/Editorial Board

Guglielmo Barucci (Università degli Studi di Milano La Statale), Laura Cannavacciuolo (Università degli Studi di Napoli L'Orientale), Maria Stella Castellaneta (Università degli Studi di Bari Aldo Moro), Francesca Castellano (Università degli Studi di Firenze), Nicola Catelli (Università degli Studi di Parma), Loreta de Stasio (Universidad del País Vasco), Riccardo Donati (Università degli Studi di Napoli Federico II), Andrea Fabiano (Université Paris-Sorbonne), Maiko Favaro (Università di Roma Sapienza), Antonietta Iacono (Università degli Studi di Napoli Federico II), Tobias Leuker (Universität Münster), Elisabetta Menetti (Università degli Studi di Modena e Reggio, Italia), Michel Paoli (Université de Picardie Jules Verne), Francesco Saverio Minervini (Università degli Studi di Foggia), Chiara Natoli (Università degli Studi di Palermo), Marcello Sabbatino (Università degli Studi di Firenze), Giacomo Vagni (Université de Fribourg)

Peer review: tutti gli ebook sono sottoposti a peer review secondo la modalità del doppio cieco (double blind)

© 2022 FedOAPress – Federico II University Press

Università degli Studi di Napoli Federico II
Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino”
Piazza Bellini 59-60
80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>

Published in Italy

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International

Indice

SALUTI ISTITUZIONALI	7
Rosa Maria Grillo	9
Rosa Giulio e Alberto Granese	11
Lucia Rea	13
INTRODUZIONE	17
Vincenzo Salerno	19
DOMENICO REA NOSTRO CONTEMPORANEO	23
Alessio Forgione, <i>Su Domenico Rea</i>	25
Antonella Ossorio, <i>Cosa amo di Rea</i>	29
DOMENICO REA POETA E ROMANZIERE	33
Marcello Napoli, <i>Alfonso Gatto e Domenico Rea: vite 'quasi' parallele</i>	35
Eleonora Rimolo, <i>Una vampata di rossore: il primo falso romanzo di Domenico Rea</i>	47
Vincenzo Salerno, <i>A piedi scalzi. La poesia di Domenico Rea</i>	59
DOMENICO REA, L'EDITORIA NAZIONALE E L'EDITORIA CAMPANA	69
Annalisa Carbone, <i>Figurazioni di Pulcinella: Eduardo e Domenico Rea</i>	71
Apollonia Striano, <i>In margine all'editoria napoletana del 1900</i>	77
Andrea Tramontana, <i>Domenico Rea e il rilancio di un autore del Novecento, un lavoro imperfetto</i>	91
DOMENICO REA TRA STORIA, ANTROPOLOGIA, GIORNALISMO E FOTOGRAFIA	109
Marcello Ravveduto, <i>Domenico Rea e l'Agro sarnese nocerino tra storia e racconto</i>	111
Vincenzo Esposito, <i>L'antropologia implicita di Domenico Rea come atteggiamento antropopoietico</i>	129
Generoso Picone, <i>Domenico Rea giornalista</i>	141
Rosario Petrosino, <i>Le fotografie di Domenico Rea nelle collezioni del MuDiF</i>	155
DOMENICO REA TRA VECCHIO E NUOVO CONTINENTE: LA LINGUA, LA LETTERATURA	159
Massimo Arcangeli, <i>Lingua, letteratura e popolo: il "domabile furore" di Domenico Rea</i>	161

Maria Rosaria Corvino, <i>Testimone di una lontana terra: gli scritti brasiliani di Domenico Rea</i>	167
Sebastiano Martelli, <i>Domenico Rea e l'emigrazione transoceanica: viaggi reali e immaginari</i>	179

SALUTI ISTITUZIONALI

Ricordare Domenico Rea a cento anni dalla nascita non è solo un'occasione per leggere e rileggere uno dei grandi autori italiani del '900, che con *Ninfa Plebea* nel 1993 balzò agli onori della cronaca vincendo il Premio Strega e risvegliò l'interesse per la grande letteratura 'regionale' di cui negli ultimi anni ci si sta occupando con rinnovato interesse, ma significa ripercorrere una grande stagione della letteratura italiana, che con don Mimì confermò la porosità delle arti e tra le arti e i mass media.

Infatti, e la scelta di tenere un convegno così profondamente interdisciplinare nel Museo diocesano di Salerno lo conferma, Domenico Rea incarna l'ideale della latinità e del Rinascimento "...prosatore e poeta, giornalista, testimone e cronista, della sua scrittura si sono occupati, oltre naturalmente i letterati, anche storici, antropologi, sociologi apprezzandone prima di tutto la ampiezza di cultura, di prospettiva e di rappresentazione, che include naturalmente le culture e i paesaggi europei e americani, ma che forse si può esemplificare come una marcia di avvicinamento ai luoghi del cuore e della mente, dall'intero mondo alla Napoli della Trilogia per giungere finalmente alla Nofi delle ultime opere.

Su questo binario si sono mossi gli organizzatori – in consonanza con il "Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Rea" – privilegiando interventi e tematiche interdisciplinari, per offrire una visione a tutto tondo dell'uomo e dell'intellettuale. Propositi ampiamente raggiunti, grazie alla sinergia e complicità che si è instaurata tra Maria Rosaria Califano, Direttrice del Centro Bibliotecario dell'Università di Salerno, Vincenzo Salerno, docente del Dipartimento di Studi Umanistici, e Lucia Rea instancabile depositaria del ricordo di don Mimì.

Sentire Domenico Rea come “nostro contemporaneo” e in nome di questo sentimento fare in modo che le sue “carte”, con l’impegno di Lucia Rea, Maria Rosaria Califano, Vincenzo Salerno, siano presenti e consultabili in una preziosa biblioteca digitale, diventa, essendo trascorso poco più di un secolo dalla sua nascita, un imperativo categorico. Da qui il compito di focalizzarne l’opera all’interno del mondo degli scrittori napoletani della seconda metà del secolo scorso con cui è per molti versi correlata, oltre Ottieri, Bernari, Compagnone, Eduardo e Peppino De Filippo: Prisco, Pomilio, Incoronato, Ortese, Gatto, poi La Capria, Patroni Griffi, Marotta e, ancora, Ramondino, Ermanno Rea, Starnone.

E uno degli obiettivi del Convegno è stato proprio l’attraversamento della sua produzione poetica e narrativa. Senza tralasciare, nell’ambito dell’editoria campana e nazionale, un’opportuna riflessione sui suoi interessi culturali di saggista militante e di giornalista, non solo nel versante storico-sociologico, ma anche sul piano antropologico e più latamente di critica del costume moderno. Un focus importante e decisivo sugli aspetti linguistici e di poetica letteraria, sul suo immaginario, sul suo modo di aprirsi e confrontarsi con altre realtà umane, con l’alterità di altre esperienze esistenziali, diventa, pertanto, imprescindibile ai fini di un bilancio complessivo della sua poliedrica statura intellettuale.

Dalla prima attenzione di Francesco Flora per i suoi scritti alla postuma testimonianza di Ruggero Guarini, la memoria non può non andare al suo maggiore studioso, Francesco Durante, che non solo gli ha dedicato uno straordinario Meridiano, ma, da Direttore artistico del Salerno Festival Letteratura, l’ha idealmente riportato a Salerno, di cui la “Nofi” dei romanzi, la Nocera Inferiore della nascita, è importante centro urbano del suo territorio provinciale. Durante ha disegnato di Rea, all’interno della narrativa italiana del secondo dopoguerra, l’identikit artistico concentrandolo genialmente in-

torno ai tre poli di “trama metaforica”, “tessitura barocca” e “furore espressionistico”.

La posta in gioco consiste a questo punto nello scandagliare, comprendere e interpretare le quasi impercettibili ragioni per cui interagiscono e coesistono l'inquietudine esistenziale di Domenico Rea e la sua “musa creaturale”, sempre fedele «alla complessa umiltà dei movimenti quotidiani» (Italo Calvino).

Lucia Rea

MIO PADRE

«[...] Una risacca di memorie giunge al vostro cuore e quasi lo sommerge».¹

Il Centenario della nascita di Rea è arrivato per me come un'ondata, forse non ero preparata all'idea che mio padre per quanto scomparso da tempo, avrebbe potuto compiere cento anni.

Nei mesi antecedenti alle celebrazioni del Centenario le mie sensazioni si alternavano: emozione, paura, curiosità, euforia.

Non era la prima volta che mi addentravo tra le carte di mio padre. Pochi anni dopo la sua morte, ho avuto il compito di scegliere lettere, appunti, taccuini da trasferire al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, tenendo fede agli accordi convenuti tra Rea e Maria Corti. E nel gennaio 2006, in occasione delle due giornate di studio organizzate dall'Università degli Studi di Napoli L'Orientale su *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Rea*, la curatrice del convegno Caterina De Caprio, che ricordo con affetto e stima, mi chiese di contribuire alla pubblicazione degli Atti con una memoria.

Ma a quei tempi ero più giovane, e della morte di mio padre avevo elaborato poco e nel rileggere quello che avevo scritto, ho colto una forma di ingenuità e lo stato d'animo di un visitatore al museo che osserva un quadro a distanza troppo ravvicinata.

E cito Montale: «[...] per il proprio cameriere (e per la propria moglie) è difficile forse impossibile essere grandi uomini [...]».²

¹ *Crisalide*, in E. Montale, *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 1991.

² E. Montale, I. Svevo, *Lettere. Con gli scritti di Montale su Svevo*, Bari, De Donato Editore, 1966, p.145.

È molto probabile come afferma Montale che le persone più vicine a un artista sono coloro che lo fanno sentire meno compreso.

Spesso mi sono chiesta se avessi capito chi fosse mio padre, uomo complesso e assai umorale. La vita quotidiana con lui non era facile. Capitava in una sola giornata che la mattina si svegliasse cantando con una gioia infantile che riempiva di vita la casa, ma nel pomeriggio una sola notizia appresa dai giornali o da un amico al telefono, poteva turbarlo al punto tale da precipitarlo in una cupezza, talora ira, e allora in quei momenti era meglio non avvicinarlo.

Forse mio padre chiedeva solo di essere compreso e amato così com'era, credo sia questo ciò che desidera un artista, scrittore, pittore, poeta o musicista che sia. Ma ho impiegato del tempo per capirlo. La morte dei genitori è in sé una beffa, quando si è giovani si è portati a giudicarli spesso con severità, poi la loro scomparsa riporta tutto alla giusta distanza e di quel padre che prima combattevi o a volte anche schivavi per la sua rude franchezza, comprendi le delusioni, la sofferenza, la sua fame di vita.

Rea è stato uno scrittore che giovanissimo ha avuto una carriera folgorante, ma in seguito ha dovuto percorrere strade impervie. La capacità che aveva avuto di farsi da solo, lo aveva reso scabro, duro, ma anche la sua "fame di vita" e la sua allegria erano leggendarie.

Ero troppo piccola per comprendere la delusione che ha provato quando, uscito dal PCI, è stato abbandonato da molti amici intellettuali napoletani e lui non me ne ha mai parlato direttamente, ma percepivo come ciò che era accaduto lo avesse ferito a morte.

In una lettera ad Arnoldo Mondadori l'11 gennaio 1957 scrive:

Dopo aver dato questo grave passo io mi vedo molto avvilito. Abbandonare il PCI in Italia può significare la fine di un uomo. [...] il risultato è che si resta letteralmente abbandonati. Questo abbandono certo non mi piegherà, ma certo renderà più difficile il mio lavoro di scrittore.³

Quello che invece ho avvertito con chiarezza, nonostante avessi poco più di cinque anni, è l'ansia con la quale attendeva gli esiti della critica dopo la pubblicazione nel 1959 di *Una Vampata di rossore*. La critica fu tiepida, quasi diffidente e credo che mio padre con *Una Vampata di rossore* si sia giocato il suo destino, lui si considerava uno scrittore di racconti e l'elaborazione del suo primo romanzo gli era costata fatica, sofferenza. Poi è seguito un silenzio narrativo durato circa trent'anni, si sentiva fuori moda, antico. Nell'*Altra faccia* scrive:

³ *Cronologia*, in D. Rea, *Opere*, a cura di F. Durante, Milano, Mondadori, 2005, p. CXXII.

[...] prenderò a esempio il mio stesso lavoro, svolto con tenacia e fede per alcuni “lustrì” fino a quando cominciai ad avvertire i primi sintomi di girare a vuoto.

È un lavoro del quale da parte mia sarebbe a-morale non riconoscere la validità, ma a patto di collocarlo negli anni in cui lo svolsi. Ora, quando rileggo una mia vecchia pagina, mi ritrovo ingenuo, semplicistico, uno scrittore di favole saranno favole amare, belle o brutte, vero è che oggi non le riscriverei, chiederei molto di più a me stesso, anche a costo di restare a un livello inferiore alla prima maniera.⁴

Si percepisce in queste righe scritte da mio padre una forte crisi narrativa, politica, ma anche esistenziale e da qui il suo silenzio e la sua intensa collaborazione giornalistica, perché è stato sempre un uomo con un forte senso del lavoro. Ma anche in questi anni di silenzio ci sono state epifanie felici come il *Fondaco nudo* nel 1985 o i *Pensieri della notte* del 1987 e varie raccolte di racconti per ragazzi, fino a *Ninfa plebea*.

Sono convinta che mio padre, mentre scriveva *Ninfa plebea*, pensasse a una sorta di testamento letterario e questo anche perché sentiva che di lì a poco non ci sarebbe stato più.

Credo che Rea non abbia mai avuto moltissimi lettori, ma un'élite di lettori, la critica lo ha sempre un po' schivato forse anche per il suo carattere incandescente, irriverente e non dolcissimo. Poco tempo dopo la sua morte, era difficile trovare le sue prime opere in libreria e spesso mi è capitato di prestare mie copie personali a studenti che elaboravano tesi su di lui.

Due Convegni sono stati organizzati per il Centenario dall'Università degli Studi di Napoli Federico II e dall'Università di Salerno, arricchiti entrambi da una mostra bibliografica con documenti originali e foto.

Se mio padre lo avesse saputo e avesse visto la dedizione e l'impegno con il quale molti italianisti, scrittori e giornalisti hanno sondato la sua opera in tutti gli aspetti, sarebbe stato un uomo felice, anche se un autore per essere veramente soddisfatto, vorrebbe essere celebrato in vita.

Ma tant'è, l'importante è che di uno scrittore si parli, si scriva, si stampi, per far sì che le sue opere arrivino all'anima e non rimangano sommerse.

Questo è l'unico modo per tenerlo in vita.

Napoli, 26 settembre 2022

⁴ D. Rea, *L'altra faccia*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1965, pp. 60-61.

INTRODUZIONE

L'«Estro furioso» è il titolo di uno dei dodici racconti che compongono l'indice di *Gesù, fate luce*, il secondo libro di Domenico Rea pubblicato nel 1950, a tre anni di distanza dal suo esordio 'ufficiale' – sempre una raccolta di testi brevi narrativi, in prosa – con *Spaccanapoli*. Usò l'«Estro furioso» Francesco Durante – curatore del bel Meridiano dedicato alle opere di Rea – rimandando al giudizio del prefatore di *Gesù, fate luce*, Francesco Flora, che subito si era trovato nella piena consapevolezza «di avere a che fare con un autore dal talento indiscutibile ma difficile da incapsulare nelle categorie dominanti, renitente alle teorie, incline a secondare il suo “estro furioso”, a dispetto di ogni saggio consiglio». E, di nuovo, potrebbe adesso servire l'espressione «estro furioso»: a mo' di 'campione' di stile o come possibile traccia di lettura condivisa nei cinque capitoli (contenitori tematici di quindici saggi) del presente volume dedicato a Domenico Rea. Ancora, per i tentativi di rappresentazione proposti in questo libro della composita «musa creaturale» reana che Ruggero Guarini (nello stesso Meridiano Rea) aveva filtrato attraverso la lezione di Erich Auerbach, «ossia di infrazione del principio della separazione degli stili, di mescolanza dell'umile col sublime, di presenza dell'alto nel basso e del basso nell'alto».

Date queste premesse, diventa possibile ritrovare – oppure rileggere – l'opera di Domenico Rea nella scrittura e nelle 'ragioni' narrative di due romanzi della nostra contemporaneità: Alessio Forgiione – che reputa «impossibile stare a Napoli senza leggere e rileggere e scontrarsi o semplicemente dialogare con Mimì Rea, perché Don Mimì è ovunque» – e Antonella Ossorio, autrice della lettera-prefazione della nuova edizione di *Ninfa plebea*, a trent'anni dalla prima uscita (e a trentuno dalla vittoria del Premio Strega). Vale la pena, in tal senso, ricordare anche Domenico Rea nostro 'contemporaneo' grazie al processo di digitalizzazione e di messa in rete delle carte – lettere, manoscritti, articoli di giornale e fotografie donati dalla figlia dello scrittore Lucia all'Ateneo salernitano – nell'archivio virtuale Liberabit dell'Università di Salerno,

curato dalla Direttrice del Polo bibliotecario dell'Ateneo salernitano Maria Rosaria Califano.

Di taglio più specificamente letterario è il secondo capitolo che analizza le due diverse 'mani' di scrittura di Rea: il narratore in prosa e il poeta. Partendo dal parallelo con Alfonso Gatto – indagando sul probabile incontro dei due autori nello scritto di Marcello Napoli, tra gli studiosi italiani più appassionati del poeta salernitano – all'esordio narrativo in forma di prosa lunga con *Una Vampata di Rossore*, «primo falso romanzo» reano per Eleonora Rimolo; giungendo alle liriche – esercizi di scrittura giovanili e quelle poco conosciute della maturità, d'impegno civile o 'conviviali' – nel contributo di chi scrive.

Molto complesso – spesso complicato e conflittuale – fu il rapporto di Rea con l'editoria: Annalisa Carbone e Apollonia Striano indagano questo aspetto peculiare (che molto pesò anche sulla vicenda biografica dello scrittore) soprattutto perimetrando il campo della loro indagine nell'ambito della produzione editoriale campana. Diametralmente opposta – nel tempo e nello spazio – è invece la testimonianza di Andrea Tramontana, editor Bompiani e curatore del progetto di ripubblicazione di tre libri di Rea per la sigla milanese: i già pubblicati *Spaccanapoli* (per il centenario del 2021, con prefazione di Matteo Palumbo); *Ninfa plebea* (a trent'anni dalla pubblicazione, con la già citata lettera-introduzione di Antonella Ossorio); e il terzo titolo, di prossima uscita nel 2023: *Il fondaco nudo*.

Da prospettive cronotopiche diverse (e con l'ausilio di diverse discipline) muovono invece gli spunti di riflessione critica nei saggi di Marcello Ravveduto – che tra storia e racconto ricostruisce l'agro sarnese-nocerino di Don Mimì – nell'approccio antropologico «implicito» dello scrittore, secondo la valutazione di Vincenzo Esposito; nelle diverse esperienze – umane e di scrittura – di Rea giornalista, nel testo del 'collega' giornalista Generoso Picone; nel catalogo digitalizzato della collezione fotografica del Mu.Di.F. – dalle foto del fondo Iovane a quelle private di casa Rea – curato da Rosario Petrosino.

Infine, un ritorno alla lingua di Rea, nell'«intrico plastico» identificato da Massimo Arcangeli: «la plasticità di ogni parola o espressione, corrente o atardata, dotta o popolare, aristocratica o plebea, tuffata in un pozzo inesauribile di soluzioni combinatorie sempre nuove, in una miscela di promesse stilistiche mai mantenute eppure rinnovate ogni volta, per sottrarsi al rischio della cristallizzazione, della destinazione ultima, della fissazione dello sguardo – e degli antiregimi narrativi – in forme o sostanze definitive, da stabilire "una volta per tutte"». Ma pure la 'lingua' del giornalista e dello scrittore Rea in Brasile, autore di reportage, di articoli prevalentemente socioculturale, tut-

tora inediti in traduzione italiana, e di un racconto d'argomento 'brasiliario', nel contributo di Maria Rosaria Corvino. Per concludere con i viaggi, reali e immaginari, trasposti nelle pagine narrative di Domenico Rea, ancora una volta – per Sebastiano Martelli – «preziosa testimonianza dell'unicum linguistico dello scrittore, che funge da collante per il suo ordito narrativo: le contaminazioni e commistioni di generi non solo letterari, di registri linguistici alti e bassi, attraversati da continue variazioni e slittamenti tra italiano, dialetto, *slang* italo-americano curvati agli effetti parodici, carnevaleschi, espressionistici rivelano un lavorio della scrittura di notevole impegno».

DOMENICO REA NOSTRO CONTEMPORANEO

Su Domenico Rea

Alessio Forgione

«Reperti», articoli dedicati a libri che investigano Napoli, in occasione della data di nascita o di morte dell'autore, senza tenere conto, invece, della data di pubblicazione. Questo è il «Reperto numero 16».

Tra un tiro e un altro di sigaretta, non molto tempo fa, Francesco Durante mi chiese quale fosse il mio libro preferito di Mimì Rea. Non se mi piacesse, ma il mio preferito. Io risposi *Spaccanapoli*, perché era quello che avevo più fresco in mente, e Durante, con un sorriso che ricordo accogliente e calmo, come suo solito, mi disse di rileggerlo tutto, tutto Rea.

Più volte mi sono chiesto il perché di tale richiesta.

A furia di pensarci sono giunto alla conclusione che Durante, in una sola calata di palpebre, aveva capito tutto di me, o che, come anche io oggi, reputava impossibile stare a Napoli senza leggere e rileggere e scontrarsi o semplicemente dialogare con Mimì Rea, perché Don Mimì è ovunque. Se un qualsiasi napoletano apre la finestra e guarda il cielo, già sta leggendo Mimì Rea, perché questa è la magia, che Rea è sceso così tanto giù, o su, che ora questo cielo terso e lontano, che è il cielo di Napoli, per me, se l'osservo, non è altro che un essere che recita le parole del suo massimo scrittore: «un cielo che non si massifica. Non fa mai muro. Non esclude mai l'idea che al di là ci sia la luce, il varco per la speranza».

Don Mimì Rea, dunque, ha investigato Napoli e l'essere umano partendo da Napoli.

Ha compiuto la fondamentale operazione intellettuale di unire la città alle campagne circostanti, e la mitica Nofì è, sì, trasfigurazione della provincia, eppure è anche pienamente Napoli. E se oggi tutti possono dirsi napoletani, ma proprio tutti, fortunatamente, lo devono a Mimì Rea ed è da lui in poi, ma la sua influenza è tale che rende più precise anche le tonnellate di letteratura a Napoli che l'hanno preceduto, che la napoletanità, ammesso esista, non è altro che un tratto dell'indole, un modo di essere animali e pure umani, un modo di danzare sopra delle rovine, tristi e allegri nello stesso momento.

È cosa evidente e chiara che Don Mimì Rea ha preteso la letteratura contemporanea a Napoli e di questo dovremmo ringraziarlo sempre. È stato editore di se stesso perché non aveva scelta, fino a che non ne ha trovato uno. In un momento di assoluta povertà mandava lettere a Milano, ad Alberto Mondadori, per ricevere qualche risma di fogli su cui scrivere e osare. È questo disperato vitalismo, questa sete e fame di vita sono la cifra stilistica dello scrittore e dell'uomo Domenico Rea. E io non so come sia stato possibile, cosa è accaduto nel frattempo, ma oggi Domenico Rea è uno scrittore perso, fuori catalogo, dimenticato, che nessuno legge perché nessuno ha la possibilità di leggerne il lavoro. In una qualsiasi libreria d'Italia c'è il solo *Spaccanapoli*, al momento, ripubblicato da Bompiani in occasione del centenario della nascita; non, per esempio, *Gesù, fate luce* (Mondadori, 1950, con cui vinse il Premio Viareggio), la raccolta di racconti che pubblicò qualche anno dopo e già incredibilmente superiore e più moderna di *Spaccanapoli*.

Niente. Il resto è perso o disperso in piccole pubblicazioni. Vive nei cuori e nelle menti di chi ricorda e sa, di chi si dispera nel tentativo di estendere il contagio, il contagio positivo, quello buono, al fine di dare a questa città e alla sua cultura la profondità del tempo, e non vivere solo ed esclusivamente alla giornata, dimenticando, prossimamente, quello che ora ha davanti agli occhi.

Per leggere Mimì Rea, quindi, tocca comprare il Meridiano, curato dallo stesso Francesco Durante, e spendere cifre blu per uno scrittore che ha sempre e solo parlato di povera gente. Fuori dal Meridiano, perché così decise Durante, sbagliando, e questa sarebbe una delle cose che tanto vorrei dirgli oggi, se non fosse che la vita è zoccola e mediocre, – Francè, hai sbagliato! –, c'è *Pensieri della notte*, pubblicato per la prima volta nel 1987 da Rusconi, e ripubblicato nel 2006 e nel 2020 dalla Libreria Dante & Descartes.

Pensieri della notte è per me un libro speciale. In questi trentacinque pensieri, pubblicati inizialmente su *Il mattino* e poi raccolti in volume, Don Mimì Rea, con in braccio Fritz, un gattino bianco, cammina nel cuore della notte con l'amico Igalo, in cerca di altri sonnambuli con cui fare il punto sulla vita e sulla vita a Napoli. E l'altro sonnambulo è il professore Broell, abitante del rione Lauro, e Igalo e Broell sono due sfumature dello stesso Rea, un artificio letterario per dialogare e litigare con se stesso.

Il tutto avviene di notte perché a luci diverse corrisponde una città diversa. «Napoli, che di giorno sembra l'intruglio di un pacco intestinale, fra alba e aurora è una città lieve e sospesa». Perché di notte «tutto il quadrilatero basso e alto di Posillipo, dal Vomero a Coroglio, era, come s'immagina che sia,

un pianeta lunare. Un silenzio profondo. Uno si potrebbe chiamare dall'uno all'altro capo della città». «L'illuminazione, fioca e sommaria, serve soltanto a sottolineare il buio». Perché «senza tanta gente, Napoli viene a galla, quasi stesse sott'acqua. (...) Verificate: passate per piazza Municipio di giorno. Il mare è un'ipotesi. Passateci di notte, il mare vi sta addosso come un mantello stellato».

La Napoli di Rea, che di notte riposa, è una città viva, operosa, che respira, che si muove stando ferma e dunque riempiendo e svuotando i polmoni, una città sporca perché è una viva metropoli – «nella produzione di zoccole Napoli è seconda solo a Parigi e Londra. Madrid è al quarto posto. Roma è fuori concorso. Ha il primato assoluto» – ed è un posto che ha una sua strana e particolare efferatezza.

Guardando Donna Rufinella, che ha casa e bottega alla Misericordiella, Rea pensa: «la sua vita è stata un inferno o, come diceva Mastriani, quella di un uccello ad ali spiegate lanciato nel fuoco»; «se si potesse la si dovrebbe sollevare su di un piedistallo come la statua di ciò di cui è stata capace Napoli nella sua allegra spietatezza contro le sue vittime».

Oppure c'è Don Amilcare, fornaio a Fuorigrotta, che tante e tante ne ha viste.

«Quando venne il terremoto Don Amilcare continuò a lavorare. Poiché avvertì una sorta di tremito nelle gambe e nelle mani chiamo il garzone, dicendo: "aiutami, mi è venuto l'infarto". Quando il garzone disse che si trattava del terremoto e scappò via, lui continuò a lavorare per due motivi perché, avendo subito il terremoto del '29 – che fu assai più terribile e senza protezione civile – sapeva che il terremoto quando viene è già passato e, secondo, perché un terremoto in confronto a un bombardamento a tappeto di quattrocento fortezze volanti è una bambinata».

Dunque, i *Pensieri della notte* camminano, vivono, parlano e denunciano, a volte giocando e molto più spesso diventano impetuosi. Mimì Rea sembra impazzire davanti al dolore altrui e le reazioni sono figlie del momento. Sembra che gli si gonfi il cuore fino ad uscirgli dalla bocca. Sembra zittire tutti per concedere alla verità di farsi largo. «Il basso è al livello delle fogne. Convive con i residui della strada, con i topi, gli scarafaggi, i vermi, i serpentielli, le farfalle nere, i tafani, le pulci e le zanzare più mordaci. Vi regna il freddo freddissimo d'inverno e il caldo caldissimo d'estate. Neanche Pulcinella, che nacque ad Acerra, in aperta e ariosa campagna, conobbe la miseria e gli orrori del basso. Come un quadro di Van Gogh il basso è un'ossessione. Chi riesce ad uscire da là dentro non può che parlare da solo e inveire contro il destino. Il soffitto sconfinava con il nerofumo della miseria; l'impiantito con l'umidità

dei sepolcri. Lo spazio è carcerario per far crescere le ossessioni fino al tic e alla frenesia. Il basso è una punizione: una maniera per ridurre il pensiero, la morale e la socialità dell'uomo a livello zero».

Domenico Rea pretende il progresso per tutti quanti noi. «C'è chi cammina e va in cerca di quel che non c'è più e non sa cavare un solo verso di poesia da questo mondo migliore. Ve la dovete togliere dalla testa la vecchia Napoli, non solo perché forse non è mai esistita, ma perché era piena di lavinai, di pezzenti, di cenciosi, di gente che moriva di fame, di freddo e d'infezioni senza fine. (...) Pensiamo a costruire meglio la nuova città».

Pensieri della notte è un libro sognante i cui protagonisti, se dormono, sognano una Napoli nuova, funzionante, buona per tutti. Sognano il bene di Napoli. E se hanno un incubo è l'incubo della miseria di Napoli.

Domenico Rea moriva oggi ventisette anni fa, ma non morirà mai.

Cosa amo di Rea

Antonella Ossorio

Neorealista sì, neorealista no: incatalogabilità

In vista di questo incontro, nei giorni scorsi sono andata a cercare qualche scritto dei molti critici che nel tempo hanno analizzato l'opera di Rea. Un dato significativo è la contrapposizione fra chi lo definì neorealista senza ombra di dubbio e chi invece lo dichiarò autore non collocabile all'interno di nessuna corrente letteraria. I primi, spesso tirando in ballo la definizione di Calvino che vide il Neorealismo, più che come una scuola in senso stretto, come un movimento estraneo a modelli prestabiliti costituito da un complesso di voci ciascuna tesa a rappresentare la realtà secondo il proprio punto di vista; gli altri, obiettando che Rea non può essere definito neorealista in quanto nei suoi racconti non avrebbe mai espresso una vera e propria denuncia sociale, cosa che comunque gli viene riconosciuta per quanto riguarda i saggi. Ovviamente le ragioni degli uni e degli altri sono ben più articolate di così, ma è un fatto che, a quasi trent'anni dalla sua scomparsa, si dibatta ancora intorno alla possibilità di incasellare un autore che, con ogni evidenza e per sua stessa ammissione, risulta incatalogabile. Nella scrittura di Rea c'è, sì, del realismo, spesso visto attraverso una lente deformante, ma anche molto altro: lirismo mescolato a espressioni schiettamente popolari, toni barocchi, fulminante efficacia descrittiva. Trovo che questo suo testardo sfuggire a ogni incasellamento rappresenti parte del fascino che tuttora Rea è potenzialmente in grado di esercitare finanche su lettori abituati a letture "di facile e veloce consumo", che il mercato il più delle volte confeziona dentro generi letterari nettamente divisi in compartimenti stagni. Parrebbe quasi che nel tempo, per una serie di motivi, perfino ai lettori abituali sia un po' sfuggita di mano la capacità di cogliere il valore e la bellezza della complessità che invece andrebbero recuperate. Anche per questo credo sia fondamentale continuare a diffondere le opere di un autore che oltre ad aver 'fatto' la storia della letteratura italiana,

e non solo, è ancora in grado di fornire spunti di riflessione circa l'intreccio di forma e sostanza e su come nella scrittura di frequente la forma SIA essa stessa sostanza.

Lo sguardo divergente sulla realtà e su Napoli

Di Rea amo il suo essere stato fiero oppositore dei molti autori che nel tempo hanno restituito un'immagine stereotipata e per lo più falsa, o quantomeno limitata, del sud e in particolare di Napoli. Napoli e la sua plebe oppressa dalla miseria costituiscono uno dei temi centrali della scrittura di Rea in quanto parte basilare della sua esperienza di vita, eppure l'essenza dei suoi racconti va oltre la narrazione della città e assume valore universale. Lo stesso si può dire di Nofi, l'altro luogo-mondo reano dal grande potenziale narrativo proprio in quanto così diverso da quello delle due Napoli, che poi in realtà sono mille. Da tempo non si perde occasione di dibattere intorno alla difficoltà di narrare Napoli senza cadere nel folklore, anzi nei folklori di genere opposto; argomento che si ripropone al punto da essere diventato esso stessa un luogo comune. Inevitabile, Napoli è una selva disseminata di trappole, come ti muovi corri il rischio di restarci imprigionato: sta a chi scrive decidere se tentare di evitarle o invece tuffarsi a pesce ottenendo il massimo del profitto col minimo dello sforzo; legittimo anche questo, per carità. Ma in entrambi i casi credo che chiunque, narratore o lettore che sia, oggi si trovi in possesso degli strumenti per effettuare una scelta consapevole. Fatto non altrettanto scontato quando Rea, giovanissimo, scriveva i primi racconti (quelli racchiusi nella raccolta *Spaccanapoli*, dove Napoli non compare eppure c'è in quanto territorio simbolico che travalica i confini della città) abbinando a uno sguardo per sua natura divergente la ricerca di una voce diversa, in grado di raccontare la realtà emersa dalla fine della guerra; e nemmeno era così pacifico quando, molto più tardi, Rea scriveva *Pensieri della notte* presentandoci una Napoli sconosciuta ai più, oscura e luminosa: fatta della stessa sostanza dei sogni, direbbe il Poeta. Oggi che la disamina della città in quanto oggetto/soggetto di narrazione è stata ormai servita in tutte le salse, oggi che nel merito la mia generazione e quelle precedenti parrebbero avere espresso nel bene, nel male e nell'ovvio tutte le possibili declinazioni di Napoli, grazie al valore dell'esempio e soprattutto all'utilità del cattivo esempio, sono fiduciosa che i giovani narratori sappiano trovare un loro modo, diverso per ciascuno e non necessariamente destinato a ricalcare strade già percorse.

La lingua

Di Rea amo la lingua. Per descriverla qui utilizzerò brani tratti dalla prefazione di Matteo Palumbo alla recente edizione di Spaccanapoli pubblicata da Bompiani:

Il dialetto intarsiato di Basile diventa il canale attraverso cui passa una letteratura rigenerata (...). I modelli classici non bastano più. Occorre servirsi di altre parole e di espressioni diverse. Bisogna cercare un respiro nuovo perfino con la punteggiatura. Il punto e virgola, allora, spezza il discorso e interrompe il suo flusso. Isola ritagli di frase che diventano schegge aguzze e sono frammenti incisivi di rappresentazione.

E infatti è proprio così. Detto a modo mio: certe pagine di Rea ti trafiggono il cuore.

Assenza di giudizio morale

Di Rea amo quella certa tendenza che qualche critico segnalò come un limite: fare agire i personaggi senza emettere un giudizio morale; caratteristica comune ad altri grandi scrittori, come Simenon. Non a caso amo pure lui. In conclusione, credo che in futuro continueremo a leggere Rea per lo stesso motivo che ci porta con immutato piacere ad ammirare un dipinto di Picasso o ad ascoltare la musica dei Beatles. Semplicemente, si tratta di qualcosa che non invecchia, che anzi è sempre in grado di parlarci. Qualcosa che a dispetto del passare del tempo e del mutare dei costumi ancora ci corrisponde, e come tale è necessario.

DOMENICO REA POETA E ROMANZIERE

Alfonso Gatto e Domenico Rea: vite ‘quasi’ parallele

Marcello Napoli

Sono pochi i documenti, gli incontri e scritti tra Alfonso Gatto e Domenico Rea, ma non mancano le testimonianze di Lucia Rea sulla stima del padre nei confronti di Alfonso Gatto e quella del professore Francesco D’Episcopo, amico e studioso di ambedue. «La vita è l’arte dell’incontro», ha scritto e cantato Vinicius de Moraes; incrociamo le loro vite, unite dalla parola ‘necessità’ e da una vocazione alla scrittura non comune e sempre nutrita, cercando, tra queste righe, di documentare tracce di questi ‘incontri’, su quel terreno a loro così congeniale, unico e percorribile, come le pagine di quotidiani, di periodici e libri.

Napoli è di certo un punto d’incontro, ma anche un territorio se non di scontro di vivace dialettica e di diverse interpretazioni linguistiche, di due protagonisti, tra i più importanti cantori di questa città-mondo. Gli umili, i perdenti, le vittime trovano nella lingua poetica di Gatto una sorta, se non di riscatto, di luce, di ribalta. Il mondo carnale e di violenze della plebe trova nel linguaggio di Rea quell’armamentario carnale, «quel sapore aspro della vita» secondo la definizione di Calvino, quella ‘animalità’ che trapassa l’aderenza alla realtà così poco consona al pentagramma lirico di Gatto. Se le radici della poesia e poetica civile, politica, linguistica di Gatto si possono già ritrovare nei suoi studi classici, Leopardi in primis, che occuperà le pagine di uno dei suoi primi scritti critici, (sulla rivista *Circoli* nel 1939, poi nella scoperta di *Porto sepolto* di Ungaretti), la vocazione novellista e l’apertura, tarda, al romanzo ‘realista’ di Rea, avrà come nutrimento e riferimento linguistico Basile de *Lucuntio de li cunti* e come modelli narrativi Masuccio Salernitano (pseudonimo di Tommaso Guardati) de *Il Novellino*, più che Boccaccio.

Dodici anni separano la nascita di Gatto, nato a Salerno nel 1909, e Rea, nato a Napoli nel 1921. Mentre per Gatto sarebbe difficile riassumere la sua vita: ‘il poeta con la valigia’ sempre pronta, in continuo spostamento Napoli, Milano, Firenze, Venezia, Roma, le coordinate territoriali di Rea sono rela-

tivamente più semplici: tre anni, nel 1924, la famiglia si trasferisce a Nocera Inferiore, la Nofi, più volte scenario privilegiato dei suoi racconti e romanzi, prima di stabilirsi definitivamente a Napoli.

Per 'incontrarsi', ma sulle pagine di quotidiani o su il settimanale *Epoca*, ci vorranno anni; in particolare quelli tra il 1951 e il 1955. Prima ancora Gatto e, poi, il più giovane Rea, esordiranno sui giornali del Partito Nazionale Fascista, nel campo apparentemente neutrale della letteratura (racconti, recensioni, saggi brevi). Nel 1934 e negli anni seguenti, ricordiamo Gatto redattore de *Il Popolo della Lombardia*,¹ il *Bargello*, il *Primato*, *Campo di Marte*. Rea muove i primi passi sui periodici salernitani *Il Popolo Fascista*, *Noi Giovani*, il giornale del GUF, dal 1941 al '43. Ambedue firmavano spesso con pseudonimi: Gatto, Bellocchio o *al.ga*; Rea con le sigle *do re mi*.

C'è da ricordare che in quegli anni funesti Gatto non si fa mancare davvero niente: l'altare del primo posto al concorso Littore della Letteratura nel 1935, con il racconto *Ottottee*; la polvere dei mesi in carcere a san Vittore, nel 1936; la direzione, in collaborazione con Vittorini, di *Campo di Marte*, dal 1938 al '39. Nel 1939 vincerà il Premio Savini con una silloge di poesie, edita da Panorama. Nel 1945 Rea esordisce come narratore sulla rivista *Mercurio*, grazie all'interessamento del critico e suo mentore Francesco Flora, con il racconto *La figlia di Casimiro Clarus*, con la quale aprirà l'edizione Mondadori di *Spaccanapoli*, edito nel 1947.

Sul terreno 'virtuale' dell'incontro – il solo possibile e documentabile, nel caso di Gatto e Rea – va rimarcata l'iscrizione, nello stesso anno, al Partito Comunista Italiano (PCI); era il 1944. Per convinzioni e sensibilità sociale e politica, lasceranno la 'casa madre', cui avevano riposto mille speranze, l'uno nel 1951, l'altro nel 1956, dopo un viaggio a Praga. Va ricordato che il '56 è l'anno dell'occupazione sovietica dell'Ungheria. Altri scrittori e intellettuali lasceranno il partito e ne straceranno la tessera di là a seguire; le conseguenze di questo gesto sono ancora tutte da chiarire, ma di certo il prezzo pagato da alcuni sarà molto alto – penso, tra gli altri, a Ignazio Silone, a Calvino.

Negli anni tra il 1947 e il 1966, Gatto e Rea si ritroveranno sulle pagine di *La Fiera Letteraria*, con diversi contributi, soprattutto recensioni, senza mai, 'inspiegabilmente', per noi, far cenno l'uno all'altro. Nella prima pagina del numero 42 de *La Fiera Letteraria*, pubblicata il 20 dicembre del 1963, si trove-

¹ Cfr. M. Napoli (a cura di), *Tre racconti ritrovati*, con una prefazione di S. Ramat, Salerno, edizione della Fondazione Gatto, 2021.

ranno fianco a fianco nel ricordo sentito e sincero di Giuseppe Marotta: «Era un uomo ineffabilmente ingenuo tra un popolo di furbi (...) Per me Napoli è un tema meridionale tra gli altri forse il più misterioso ed imprevedibile. Per Marotta, Napoli era il tema l'unico per il quale valeva la pena di scrivere e battersi», scrive Rea. «Questo potremo riconoscere a Giuseppe Marotta, a suggello dell'opera che gli darà lunga vita, quanto breve è stata la sua giornata: che tra presagio e memoria, anche lui, col suo terrore segreto di poeta ha cercato di 'essere' e di fermare il tempo, il tempo che rotola», scriverà Gatto al 'compagno di vita'.

Gatto, prima, e Rea, poi, avranno in comune l'amicizia, l'apprezzamento e lo sprone sincero e fondamentale di Gaetano Afeltra, (Amalfi 1915 - Milano 2005), ma soprattutto hanno goduto della stima e del fiuto editoriale di Arnoldo Mondadori, che seppe incentivare in tutti i modi, e coltivare il talento dell'uno e dell'altro. Nell'archivio della Mondadori, in un volume a tiratura limitata edito per il Cinquantenario dalla fondazione della casa editrice, tra gli altri documenti, ritroviamo una accalorata lettera, firmata da Gatto e da altri intellettuali e scrittori, al Comitato di Liberazione Nazionale Aziendale (CLNA), datata maggio 1945, per il ritorno alla presidenza di Arnoldo Mondadori.

Noi scrittori che abbiamo da lungo tempo affidate le nostre opere alla Casa Editrice Mondadori ci permettiamo per il bene nostro e anche per quello della casa di esprimere l'opinione che soltanto il ritorno del fondatore Arnoldo Mondadori può ridare alla casa l'alto carattere che aveva saputo assumere nel campo editoriale nazionale e internazionale. Per il bene della cultura italiana. Aggiungiamo e riteniamo che l'opera di AM non può onestamente prestarsi a nessun attacco che lo sottragga da quanto fu ... Se poi si volesse insinuare che questa sua attività si svolse per qualche tempo (il Ventennio) in una atmosfera che tutti deploriamo, si potrà ricordare che allora quando questa penosa e inevitabile sudditanza si trovò maggiormente ad urtare contro la dignità umana e patriottica, AM, anziché piegarsi, preferì l'esilio e quindi l'abbandono di ciò che per lui rappresentava il risultato di 40 anni di tenace, appassionato, intelligente lavoro pur di non collaborare con l'invasore e i suoi complici fascisti.²

Rea, dopo il fulminante esordio e successo di *Spaccanapoli*, del 1947, che gli permise di collaborare a *La Fiera Letteraria*, sino al 1966, scrive 'all'illustre e caro Presidente', a proposito della introduzione ed edizione imminente di Francesco Flora di *Gesù fate luce*.

Questa mattina (Napoli 10 giugno 1950) ho spedito al professor Pocar la lunga introduzione che Francesco Flora ha scritto per il mio *Gesù fate luce*; mi sembra una cosa buona in sé e molto favorevole nei miei riguardi. Ho pensato che tutto ciò Le farà piacere per la stima che Ella ha

² *Il cinquantennio editoriale di Arnoldo Mondadori 1907-1957*, Milano, Mondadori, 1957, p. 183.

di Flora ... Come sta caro Presidente? La ricordo sempre. Non ho perduto una sillaba del Suo discorso: se ne ricorda? E sono le mortificazioni del vivere o meglio del campare quotidiano che impediscono di mantenere quella parola data: il romanzo. Unica speranza i miei 28 anni di cui non mi fido molto.³

Il 24 luglio Rea scriverà di nuovo al suo Presidente-Editore:

Non aspettatevi dunque un romanzetto alla Moravia, alla Piovenina, alla Pratolina, alla complessa storia della sporcizia dei sensi, cose troppo vecchie. Io discendo da ben altri sacri coglioni, i più grandi del mondo: Boccaccio, Ariosto, Coccaio, Manzoni, Settembrini, Verga, Cervantes, dove poteva entrare anche Hemingway se avesse avuto cultura e non soltanto il 'dono'.⁴

Scriverà ancora:

Andavo scalzo e con gli altri compagni esploravo giungle di alberi e torrenti, giocavamo alla lotta, il più forte aveva sempre ragione ... Rubavamo frutta e verdura, 'arte che in seguito mi servì per rubare libri'. Andavo spesso per osterie con mio padre e i suoi compagni, per feste religiose, per paesi e villaggi. A bordo di carrozze e carrozzelle seguivo mia madre levatrice per bassi e casolari sperduti di contadini.⁵

Alla Mondadori, in particolare presso le pagine del settimanale *Epoca*, Gatto e Rea, diventati per necessità e vocazione giornalisti, scrittori, opinionisti di razza e di grande coerenza e mille interessi, (Gatto più di Rea, basti pensare alle sue cronache del Tour, del Giro d'Italia e del Campionato di Calcio di serie A), si ritroveranno: certamente tra il 1951 e il 1955, Gatto protagonista della rubrica *Italia Domanda* e i suoi reportage in Sardegna⁶ e monasteri d'Italia e Rea con incursioni nella stessa rubrica e con brevi racconti o cronachette: *Eroe del corpo G*, *Il genio dei poveri*, *La signora scende a Pompei*. La breve cronaca 'in corpo otto' è un piccolo capolavoro e affresco che va ricordato. L'ottantenne Custoda Riori (un nome reale?), di Buccino, in punto di morte ha confessato al parroco d'aver rubato in chiesa un quadro miracoloso per poter pregare da solo con esso. Per quattro mesi il quadro rimase nascosto e con esso il ladro.

Stavan così le cose quando, pochi giorni fa, il prete della chiesa del santo rubato fu chiamato espressamente al capezzale della moribonda Custoda Riori. Il sacerdote entrò, restò solo con la vecchietta – un'orfana ottuagenaria, una mendicante 'agreste' – la quale alla fine della confessione pregò il sacerdote di guardare sotto il letto, tra sacchi e altre innumerevoli e disusate masserizie. C'era il quadro, intatto, con gli ex-voto, nessuno escluso. (...) non aveva rubato.

³ Ivi, p. 228.

⁴ D. Rea, *Rea Opere*, a cura di F. Durante, Milano, Mondadori, 2005, p. XCII.

⁵ Ivi, p. LXXI.

⁶ Cfr. M. Napoli (a cura di), *Alfonso Gatto e il continente Sardegna*, Sarno, Edizioni dell'Ippogrifo, 2018.

S'era semplicemente portato il santo in casa per suo uso, per parlargli sola sola. "Ho perduto la voce" ha detto la donna "da molto tempo". Non riesco più a farmi intendere. E le altre chiedevan a gran voce la grazia e si mangiavano la mia."⁷

Gatto, sulla stessa rubrica, nel novembre del '54, nei giorni successivi alla Malanotte, all'alluvione a Salerno, inciderà la sua zampata graffiante, ironica e la sua lezione morale, nel commento alla visita del Presidente della Repubblica, Luigi Einaudi, agli OO. RR. di via Vernieri: *Zoppo come me*, il titolo dell'articolo. «I giornali non hanno parlato di un episodio che meriterebbe di entrare di dritto dritto in un libro di lettura ove nel nostro Paese si fosse attenti a curare quello spirito democratico e quell'amore per la democrazia che tutti a parole mostrano di voler difendere». Il fatto è che il Presidente avvicinatosi ad un ragazzo, Gennaro D'Amico di 14 anni, ebbe a dire: «Sta' tranquillo con i mezzi moderni di cura tu guarirai. Non resterai zoppo come me». A questa affermazione i funzionari al seguito invitarono i giornalisti a non riportare nei loro resoconti il breve dialogo; Einaudi era claudicante ad una gamba e si era rivolto al ragazzo come un nonno.

I funzionari – commenta Gatto – avrebbero dovuto semmai chiedere che alla frase del Presidente venisse dato quel rilievo che merita un Paese in cui vent'anni di dittatura hanno abituato gli Italiani a considerare i capi della cosa pubblica indenni da ogni infermità e da ogni imperfezione. (...) L'esempio di un Presidente che cerca tra sé e il povero ragazzo ferito un punto di incontro nella comune imperfezione è prova di una superiore civiltà umana.⁸

L'affresco di Rea e la zampata di democrazia di Gatto saranno il filo conduttore dei loro contributi in forma di racconto e di pezzi di 'colore', di impegno sociale, civile e politico.

Un incontro vero ci è documentato nell'*Atlante della Letteratura Italiana*, curato dal critico Domenico Scarpa. L'autore ci ricorda il Convegno al Grand Hotel di San Pellegrino Terme (Bergamo), che si è tenuto tra il 16 e il 19 luglio del 1953. Gatto e Rea figurano in presenza, l'uno come invitato, l'altro (Rea) per il successo editoriale e per il Premio Viareggio da poco conseguito. Avranno come compagni gli scrittori del Comitato d'Onore: Del Buono, Govoni, Flora, Bellonci, Silone, Santucci, Titta Rosa, Citati, Cecchi, Bassani, Comisso, Alba de Cespedes, Montale, Piccolo, Piovene, Bettiza, Repaci, Calvino, Ungaretti, Zanzotto, Valeri e Guido Lopez. Tema del convegno *Gli antichi, i*

⁷ D. Rea, *La nostra versione in corpo* 8, «Epoca», 18 agosto 1951, n. 45, p. 74.

⁸ A. Gatto, *Zoppo come me*, «Epoca», 21 novembre 1954, n. 216, p. 5.

classici e i contemporanei. Una tre giorni da andare a rivedere. Rileggiamo la cronaca di Domenico Scarpa:

Il primo ad arrivare fu Domenico Rea. Veniva da Napoli, aveva trentatré anni e non faceva parte dei dieci giovani scrittori attesi per l'indomani al convegno di San Pellegrino Terme. Non aveva più bisogno di presentazioni autorevoli, lui: con la raccolta *Gesù fate luce* aveva vinto il Viareggio nel 1951, due milioni di lire. I suoi libri, quattro in sette anni, uscivano da Mondadori, il grande editore industriale (milanese!) che aveva organizzato il raduno. Nella ville d'eau bergamasca Rea giungeva come ospite di riguardo, vestito a nuovo e soddisfatto; giornali e rotocalchi facevano circolare foto pubblicitarie a tutta pagina che lo mostravano in corsa, con indosso un abito estivo, gli occhiali da sole, una camicia candida senza cravatta. Correva Rea, contento della stima che gli manifestava il più influente critico letterario di allora (Emilio Cecchi, settant'anni, fiorentino, firma principale per la terza pagina del Corriere della Sera; annunziato presente al convegno) e la signora più rifinita e impervia delle lettere italiane (Anna Banti, narratrice, critico d'arte come suo marito Roberto Longhi, direttrice del mensile Paragone. Letteratura; assente dal convegno). L'organizzazione di quelle quattro giornate estive era riuscita a regolarsi sul passo di Rea: rapida ed efficiente, in meno di dieci settimane appena, seppe portare in Val Brembana una rappresentanza qualificata della letteratura nazionale.⁹

Gatto & Rea: un incontro mancato: la Sardegna 1951-55

Domenico Rea anticipa Alfonso Gatto nella Sardegna che si affacciava alla contemporaneità; il suo reportage, il suo primo in assoluto, è pubblicato su *Il lavoro illustrato* dell'11-18 novembre 1951. Il titolo: *Ruggine di Carbonia*.¹⁰

Siamo tra maggio e giugno del 1955; Alfonso Gatto, inviato dal settimanale *Epoca*, sale sul vaporetto per redigere i suoi quattro memorabili reportage sulla Sardegna, in compagnia del fotoreporter Mario De Biasi. Qui incontra una guida d'eccezione, il giornalista e poeta Marcello Serra (1913-1991), sardo, autore tra gli altri, di un volume memorabile e di un documentario per la Rai, *Sardegna quasi un continente*, edito da Fossataro (1958; 1970).

Settembre 1955: Domenico Rea, in compagnia di Ungaretti, Carlo Bo, Giacomo Antonini, Giorgio Caproni, sono protagonisti, intervistatori e commentatori di *Viaggio in Sardegna*, un documentario trasmesso e realizzato dalla Rai, grazie ad un progetto del Centro Democratico di Cultura e Documentazione. Nel video appare, tra gli altri, Marcello Serra; un viaggio in molte tappe

⁹ *Atlante della Letteratura Italiana* a cura di S. Luzzato e G. Pedullà, vol. III, *Dal Romanticismo ad oggi*, a cura di D. Scarpa, pp. 793-794.

¹⁰ D. Rea *Opere*, cit., p. 1707.

con interviste e considerazioni sul turismo che si affacciava allora nell'isola e sui cambiamenti in atto, soprattutto nel mondo agricolo e industriale. Il documentario richiamerà l'eco e luoghi delle puntate dei 4 reportage di Alfonso Gatto ed un suo 'illuminante' articolo: *Il bisogno di un domani in movimento in una terra ferma ai proverbi*:

Il poeta Marcello Serra è questo eccezionale amico che la Sardegna la manda incontro ai suoi ospiti. In tutti i nostri articoli e in tutte le nostre corrispondenze, in tutte le segrete e inedite fotografie dell'isola abbiamo fatto nostro l'occhio di Serra, appropriandoci anche delle sue parole e più ancora, delle sue visioni.¹¹

Giornalista-inviato, osservatore, sociologo-antropologo, Gatto non dimentica mai la sua vocazione e radici poetiche:

Qui in Barbagia, la fiaba s'incide nel vetrato della neve e nella dura ganga del legno che nell'usura diventa eterno (...) L'innocenza è un lungo racconto di boschi, di fiori, di animali, di pastori che tra di loro s'intendono e parlano calmi nella funebre meraviglia della notte.¹²

Più oltre, a Desulo, si confronta con termini sardi come il *fluxile*, il fuoco, il *barzolu*, la culla di legno e osserva: «Il tempo si è fermato in Barbagia, lasciando alle donne il segno della sua dura meditazione, agli uomini un all'arme vivo negli occhi, una purezza temeraria».¹³

Sia nel 1951, a Carbonia, sia nel documentario del 1955, il compito di Rea è di saggiare i primi insediamenti industriali, la vita degli operai e delle famiglie, con quella speranza di allora e ancor più di oggi di dare lavoro qualificato, remunerato con salari adeguati, ad un territorio rimasto per decenni relegato ai margini della vita, dell'economia, della società italiana.

Nella nostra breve escursione nel fitto e intricato bosco delle decine di collaborazioni dei nostri due autori, vicini, molto vicini come logistica e come generazione, ma 'incredibilmente' distanti tra di loro, ritroveremo i due singolari cantori del meridione accomunati in due contributi sul volume dedicato alla Campania dell'opera *Tuttitalia*, datato 1962. I curatori e gli editori, la Sadea S.P.A., la De Agostini e la Sansoni, di certo erano memori dei libri, raccolte di racconti e articoli dei due scrittori sul territorio regionale; due titoli su tutti,

¹¹ Nella II edizione del monumentale volume di Marcello Serra, *Sardegna quasi un continente*, Cagliari, Fossataro, 1970, è presente la prefazione di A. Gatto desunta da un articolo dal « Giornale del Mattino», 16 gennaio 1959, p. 3.

¹² A. Gatto, *Da Arizo a Desulo. La Barbagia di Belvi*, «Epoca», 17 luglio 1955, anno VI n. 250, p. 42.

¹³ Ivi, p. 37.

Spaccanapoli (1947) e *Carlomagno nella grotta. Questioni meridionali* (1962), racconti e piccoli saggi che confluiranno nel volume *Napoli N.N.*, edito nel 1974.

Alfonso Gatto, 'il poeta con la valigia', e Domenico Rea, napoletano, cresciuto a Nocera Inferiore, con incursioni vacanziera in costiera amalfitana, sono fonti inesauribili non solo come poeti – soprattutto Gatto – e scrittori, ma come giornalisti. In uno dei due volumi che raccolgono i fascicoli dedicati alla Campania, nella monumentale opera *Tuttitalia Enciclopedia dell'Italia antica e moderna*, concepita come summa per il centenario dell'Unità d'Italia, troviamo, tra gli altri, due reportage, firmati da Alfonso Gatto e da Domenico Rea, su cui riflettere ancor oggi; anzi, oggi più di ieri. *Dietro la facciata*, dedicato ai cambiamenti nella sua città, Salerno, pubblicato nel 1962, è il titolo del corposo articolo, di Gatto, di cui riportiamo alcuni frammenti.

Non so se i salernitani sanno che oggi i milanesi intravedono per la loro città, sino a citarla ad esempio di quello che il Sud dovrebbe essere, preferendola a Napoli. A me piace sentirla vivere come in un ronzio perenne di sole, di gridi poi sospesa in improvvisi silenzi in cui la luce sale come un fumo azzurro dallo specchio del mare.¹⁴

Dosare linguaggio e fatti, suscitare emozioni, partendo dall'osservazione e dalla cronaca, è il dono che Gatto ci regala in ogni rigo e pagina: osserva, individua, sottolinea il profilo di una città, una comunità, e lo fa con quell'accento significativamente poetico e penetrante nei con fronti della 'sua' città. Era la Salerno risolleata negli anni successivi alla tragica alluvione del 1954. Scrive ancora:

La città è tutta un cantiere edilizio di case a sette piani, che vanno in cerca di suolo e anelano di mostrare al centro la loro dignità. La 'marina' ha perduto la sua stessa felicità d'un tempo. Senza le verande delle birrerie e dei caffè, senza la musica in villa, ridotto il pubblico giardino ad un parcheggio di una ex casa del fascio diventata prefettura.¹⁵

Il poeta-giornalista fa cenno alla cronaca urbanistica e sociale della città rivolgendosi ad un avvocato, non meglio identificato; questi si domandava se fosse giusto che le facciate ottocentesche di via Marina – oggi via Roma – dovessero ancora sopravvivere e non fossero invece da abbattere. E più oltre:

Smarrita nelle cronache delle fortune e dei successi, Salerno vuole essere tutto (sic!): città industriale e città turistica, città di commerci e città di studi, città antica e città di Far West, città della natura e città dell'uomo e infine Babele ed Eden.¹⁶

¹⁴ A. Gatto, *Dietro la facciata*, in *Tuttitalia, Campania*, vol. II, Milano, Sadea SpA, 1962, pp. 519-521.

¹⁵ Ivi, p. 520.

¹⁶ Ivi, p. 521.

Il finale disegna, anzi radiografa, ciò che è il contemporaneo della città:

Salerno è affollata di intermediari intellettuali, esposta alla generale minaccia di un urbanesimo che nel Sud cresce tutti i giorni con l'abbandono della montagna e della campagna e, ancora di più, alle forti contraddizioni del suo benessere.¹⁷

Nello stesso volume, dove si alternano articoli di archeologia di Mario Napoli, Pietro Angrisani, Antonio Cestaro, Roberto Pane, Pasquale Villani, tra gli altri, spicca il contributo di Domenico Rea, allora in pieno rigoglio editoriale, tra la pubblicazione de *Il re e il lustrascarpe* e i due volumi di Racconti, che erano in preparazione da Mondadori. Titolo dell'articolo *Vita umana e bellezze naturali*.

Il denaro arrivava d'estate portato dai bagnanti che prendevano in fitto l'unica camera di una famiglia del luogo. E questo rivolo di soldi era l'unica entrata dell'anno e da esso bisognava attingere da settembre a giugno, applicando una per una le leggi della vita delle formiche.¹⁸

Il boom del turismo non sfugge al giornalista-scrittore napoletano e villeggiante nella costiera amalfitana. Vi è, tra le righe del suo intervento, un distinguo ben sottolineato tra i frequentatori dell'Ottocento e i turisti moderni. Siamo gli inizi degli anni Sessanta, cullati e spronati dalle note del successo mondiale di Modugno e Franco Migliacci *Nel blu dipinto di blu – Volare*.

Sempre vi è stato un turismo in questi luoghi. Ma il turismo ottocentesco era un turismo da gentlemen. I poveri restavano fuori. La vita si svolgeva in pochi alberghi. La valuta veniva raccolta in poche mani. Il nuovo turismo di tipo popolare è in diretto contatto con la gente delle cittadine e dei villaggi. Codesto scambio ha dato un accrescimento di coscienza civile e ha influito sullo spirito di iniziativa locale che i risolve in nuove realizzazioni.¹⁹

La splendida inutilità della bellezza diventa economia in una terra ancora selvaggia; ecco come la percepiva Domenico Rea, con l'affilato bisturi della sua scrittura.

Un raro ed esplicito riferimento a Rea, lo ritroviamo nel volume *Carlo-magno nella grotta*, poi confluito in Napoli *N.N.* Nel breve saggio di Alfonso Gatto, *La canzonetta*, leggiamo:

Per quanti sforzi si facciano, crediamo che il teatro – sia pure quello dei De Filippo – o la narrativa – sia pure quella di Marotta o di Rea – siano e restino implicati in questa crisi di trasformazione (1962-1972) che dal 'dialetto-lingua' di un Di Giacomo è pervenuto via via alla 'lingua-dialetto' degli scrittori napoletani che scrivono in lingua. Non faccio questioni di me-

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p. 561.

¹⁹ *Ibidem*.

rito e non intendo addebitare all'opera dei miei amici scrittori quello che va loro accreditato come risultato di una crisi che per prima toccò il Manzoni e il Verga.²⁰

Tra il 1963 e il 1965 li ritroveremo insieme nel catalogo delle pubblicazioni delle edizioni Nuova Accademia *Il vaporetto* con un disco, con la voce di Gatto e i disegni di Graziana Pentich, pubblicato nel 1963; *L'altra faccia*, silloge di poesie e prose di Rea, edito nel 1965.

Saranno insieme in due numeri, del periodico *Civiltà della Campania*, una elegante pubblicazione poco citata, ma una importante vetrina e una palestra per molti giornalisti e scrittori Luigi Compagnone, Domenico Prisco, Mario Stefanile, Roberto De Simone, tra gli altri. Nel primo numero, edito nel dicembre del 1974, Rea appare con un suo contributo sul presepe napoletano; Gatto con tre poesie sulla costiera amalfitana, arricchite da una sua introduzione. Riportiamo poche righe di Rea da *L'universo mangereccio del presepe*.

Il presepe era sostenuto da una spiccata tendenza mangereccia nata dal contrasto con un tipo di vita misero. La fame è tutto a Napoli. Fa più paura della morte. ... nei vicoli i carriaggi sovraccarichi si scontrano; cadono ceste di arance, ma nessuno si cura di raccoglierle. Ed è logico: in sogno tutto è possibile fuorché il miracolo di ritrovarsi con qualcosa in mano o in bocca.²¹

Alfonso Gatto gli fa da eco, in questo immaginario duetto, qualche pagina dopo, con un suo intervento, *Un mazzetto di poesie con la mia mano*.

Questo mazzetto di poesie che in vario modo lungo gli anni mi sono nate dalla memoria del mio golfo, delle mie marine, di quelle case incise nella pietra e nella luce, tra erba e silenzio, a quale rivista inviarle e dedicarle se non a questa che ha nel suo nome il nome della mia stessa origine? (...) Questa rivista indica e discute problemi e realtà della gente campana, di una regione che è stata detta "felice" e che spesso tocca con mano il dolore, sempre paziente, nell'attesa e nella speranza, volgendo a soavità e a mestizia anche il proprio sconforto.²²

Gatto, qui in veste di poeta, quale è sempre stato, ci fa sentire, in pochi tocchi, l'atmosfera magica e reale della costiera, «... calma fragranza, il sonno nel riverso/ meriggio è già l'amore,/ un frasceggio di pergole di scale/ e di voci di passanti,/ il fumo di chi vive col suo niente/una boccata d'aria».²³

Nel numero quattro, l'ultimo edito, che reca la data gennaio-marzo 1976, si ricorda la scomparsa di Gatto, l'8 marzo, e viene riproposto un suo lungo intervento, su Vittorio De Sica, tenuto al Casino Sociale di Salerno, settimane

²⁰ A. Gatto, *Carlomagno nella grotta*, a cura di F. D'Episcopo, Salerno, edizioni Ripostes, 1972, p. 131.

²¹ *Civiltà della Campania*, Anno I n. 1 – Dicembre 1974, p. 28.

²² Ivi, pp. 62-63. Le tre poesie pubblicate sono: *La costiera*; *La strada che da Vietri va a Capodorso*; *Positano*.

²³ *Ibidem*.

prima della sua morte. Va sottolineata la sua passione e competenza di cinema, iniziata negli anni Trenta e proseguita nel tempo come attore. Ecco l'incipit del suo intervento: «Io sono molto commosso e molto compreso del mio compito, io non storico del cinema- anche qualche volta l'ho fatto- di dover parlare questa sera qui, nella mia città, del grande amico Vittorio de Sica». ²⁴ In questa sorta di dialogo a distanza, e nel territorio non certo neutrale della pagina del periodico, gli 'risponde' Rea con un magistrale pezzo *Pulcinella: il mistero di una maschera*.

Quando Benedetto Croce nel 1898 scrisse il suo celebre saggio su Pulcinella, questa maschera si trovava dappertutto. Oggi si possono percorrere e perlustrare strade e vicoli, bassi e sotterranei, piani nobili e case signorili, se non si va di proposito a cercarlo nel Museo di san Martino e nelle teche dei collezionisti, Pulcinella è irrimediabile. ²⁵

Si ritroveranno ancora nel 1974, tra le pagine di una elegante monografia dedicata a Mario Carotenuto, pittore e amico comune. Scrive Gatto:

Nel suo tentativo di esorcizzare il nulla della morte attraverso il richiamo imprescindibile della comunione dei santi, per il napoletano esistono solo anime del purgatorio: 'il rapporto tra il finito e l'infinito non può e non deve risolversi nell'eterno castigo o nella salvezza eterna, ma restar sospeso all'intervento umano con cui i vivi aiutano i morti carcerati nel purgatorio, soccorrendoli con i propri pensieri, con le proprie preghiere, con gli avvocati e con gli intercessori, loro guadagnando le indulgenze, calcolate a giorni in un tempo che tempo non è'. Sono considerazioni che si trovano in *Fate bene alle anime del purgatorio* dell'amico Domenico Rea. Questo è il paese della carità. Solo a Napoli c'è gente che si ricorda di rinfrescare le anime del purgatorio. ²⁶

Nella stessa elegante pubblicazione, dopo l'introduzione, troviamo una breve scheda di Rea, datata 1956, dedicata all'opera pittorica di Mario Carotenuto. Ne riportiamo alcune righe:

E a questo mondo naturale l'autodidatta Carotenuto si riferisce ben presto. Entrò nelle case dei contadini, degli operai, della varia gente perduta del Sud, studiandoli, cominciò a farsi le ossa come pittore e come uomo. La pittura, per così dire, ad Angri venne fuori da lui per la prima volta (...) Ma il più importante valore della pittura di Carotenuto è la chiarezza del segno e del colore, la sua fede nella semplicità nei mezzi leciti. Nato in un mondo di forti contrasti e senza mezze tinte, Carotenuto non ha mai cercato di sfuggire ai suoi problemi tentando le varie, facili e false vie dell'astrattismo. In un uomo come lui, così attento ai problemi sociali della

²⁴ A. Gatto, *Civiltà della Campania*, anno III, n. 4 – Gennaio Marzo 1976, p. 4.

²⁵ Ivi, pp. 44-55. D. Rea aveva pubblicato, nel 1968, *Pulcinella e la canzone di Zeza*, Napoli, Esi, nel 1968. Ricordiamo che nel n. 3 della rivista, *Civiltà della Campania*, troviamo uno scritto di Rea, *Mappa minore*, p. 60-67, un personale viaggio e guida ai borghi della costiera amalfitana, dove era stato spesso in vacanza.

²⁶ M. Carotenuto, *Catalogo*, Testo critico del catalogo di Alfonso Gatto; a cura di A. Castaldi, Salerno, Il Catalogo, 1979, p. VII.

sua terra, ogni contraddizione della realtà che non sia la trasfigurazione artistica, gli sembra un tradimento. E in questa nativa onestà, accoppiata a una notevole forza di rappresentazione, consiste l'originalità di questo penetrante pittore.²⁷

Sarà la seconda volta che Gatto cita esplicitamente l'amico Rea. Melancolicamente due anni dopo la morte di Gatto, Rea recenserà la sua unica opera teatrale, *Il duello*.²⁸ Rea fu ospite del Teatro Verdi e scrisse per il quotidiano *Il Mattino*, concludendo con un atto amicale e onnicomprensivo della loro stima, evocando un finale 'con applausi a scena aperta' e un successo, quale non fu, a detta dei testimoni. L'opera riproposta al Teatro Flaiano, scomparve sino al 2004. Venne ripresa da Pasquale De Cristoforo, con le scenografie di Mario Carotenuto e le musiche dei Melisma. Anche questa volta, agli applausi di maniera sono stati contenuti; non seguì il successo sperato, nonostante l'impegno del regista e di due tra gli attori: Carla Avarista e Antonello De Rosa.

In finis

Concludendo questa breve incursione da giornalista con una propensione alla ricerca e non da filologo, da testimone di pagine e non da critico o storico, mi piace pensare ad Alfonso Gatto vicino ad una balaustrata di brezza, nella sua amata costiera, appoggiato e in compagnia di una mai dimentica malinconia, e a Domenico Rea saldamente radicato alla realtà, a cercare, riuscendoci in pieno, a spogliare il folklore napoletano esibendo, con lingua sfrontata e colta, le sue nudità deformi e terribili, tra le nubi e alla soglia di un caotico Purgatorio.

²⁷ Ivi, p. 4.

²⁸ D. Rea comporrà solo due opere teatrali: *Le formicole rosse*, 1948 e *Re Mida*, composta nel 1958, scomparsa, ritrovata e pubblicata solo nel 1978.

Una vampata di rossore:
il primo falso romanzo di Domenico Rea

Eleonora Rimolo

Quando Corrado Piancastelli nel febbraio 1975 chiese a Domenico Rea: «Come ti nacque l'idea di chiamare Nofi Nocera Inferiore?», lo scrittore candidamente rispose:

A quindici anni, quando scrissi il mio primo racconto, mi venne fatto di scrivere, invece di "C'era una volta a Nocera Inferiore...", "C'era una volta a Nofi...". Non saprei dire le ragioni motivazionali per cui si verificò questa sostituzione. Forse per non avvertire il peso di un nome di città così lungo e composto. Ma c'è un'altra versione di cui mi compiaccio. Nofi era il nome di un regno dall'orizzonte illimitato. Nocera un'identità storica, la rivale della Pompei romana, una terra di conquista di Annibale, una campagna ubertosissima ben segnalata da Luigi Einaudi. Nofi era invece una terra mia in cui qualche volta i protagonisti rassomigliavano a quelli realmente incontrati, conosciuti e frequentati di Nocera Inferiore.¹

Quella cittadina agricola e industriale insieme, nel cui piccolo centro risiedeva Rea con sua madre Lucia Scermino, ostetrica, fu per lo scrittore fonte di inesauribile frustrazione, ma anche di innegabile ispirazione, che egli seguì senza porsi alcun limite e alcun filtro («Quello che è importante è di dare di Nofi ogni particolare, senza temere di esser provinciale. Chi è delle città atomiche ci dia le cose atomiche e chi è di provincia ci dia la provincia»²): prima del trasferimento a Napoli, Rea non riuscì mai a restare troppo lontano dalla sua Nofi, sebbene fosse periodicamente animato dal desiderio di allontanarsene. Nel 1945 si recò a Milano per far visita ad Anceschi, ma non si trattenne a lungo: nel mese di dicembre fece ritorno a Nocera, e da una lettera allo stesso Anceschi emerge tutta la complessità del suo sentimento nei confronti del paese natìo.

[...] E, se prima Nocera era il Paradiso Perduto, ora dopo pochi giorni (e persino alla scadenza della prim'ora) mi è venuta in dispetto, e vivo novamente in furore contro di lei. Gli amici ho

¹ C. Piancastelli, *Domenico Rea*, «Il Castoro», n. 98, febbraio 1975.

² J. Butcher, *Le carte di Mimi. Studi sulla narrativa e sul teatro di Domenico Rea*, Napoli, Libreria Dante e Descartes, 2007, p. 166.

ritrovato parlanti un linguaggio incomprensibile; il costume, dovunque affettato e falso; e quella pigrizia e ignoranza, di cui è un gran parlare nel nord, quanto mai evidenti e schifose. [...] (20/12/1945).³

Non sono esclusi, da questa alternanza tra 'paradiso e inferno' neanche i familiari, definiti «scontenti e sconcertati dal mio (solamente supposto) ritorno; larghi nell'effusioni, perentorij nel darmi ad intendere che nella loro casa tutt'è economia. Onde, dopo aver percorso un sogno durato tre mesi, dal settembre al dicembre, con le mie gambe sono qui venuto a porgere le mani incrociate, perché le ammanettassero; perché decadessi, di bel nuovo, in quell'orrendo stato d'animo, o meglio continuità di miseria, ricca di sfumature infinite».⁴

Nel settembre del 1946, dinanzi alla possibilità di un impiego a Milano come maestro nelle scuole elementari, dichiara ad Anceschi, ormai suo confidente, che in ogni caso non potrà allontanarsi da Nocera, a causa del suo stato di salute e della mancanza di abiti adatti al freddo, nonché del denaro necessario al viaggio. Il senso di opprimente prigionia, dunque, cresce: «[...] l'orrenda Nocera sarà mia patria e danno eterni; isolatissimo; molto avvilito; e abbandonato da ogni più dignitosa e calda e concisa ispirazione».⁵

Nell'aprile del 1947, però, Rea sembra davvero sul punto di partire per Milano: è Alberto Mondadori a convocarlo, per assumerlo come impiegato presso la sua casa editrice. Anche stavolta, però, il soggiorno sarà brevissimo – difatti nell'agosto dello stesso anno, Rea scrive nuovamente ad Anceschi da Nocera Inferiore, parlandogli di una visita a Napoli che ispirerà allo scrittore un articolo sulla prostituzione meridionale, *La diffamazione di Napoli*. Non è comunque l'evento più rilevante di quell'anno: presso le officine veronesi della Mondadori, viene infatti dato alle stampe *Spaccanapoli*, scritto durante quella particolare atmosfera che si era venuta a creare a Napoli durante l'occupazione militare alleata. Gli otto racconti, connotati da una violenza a tratti brusca e da un linguaggio che fonde arcaismi e dialettismi, non ricevono però l'accoglienza che Rea avrebbe sperato. Ed è per questo che in seguito alla recensione non positiva di Mario Stefanile su «Il Mattino», Rea deciderà, alla fine del 1948 di emigrare in Brasile, presso alcuni parenti commercianti, poiché troppo affranto dalle critiche e dalle incomprensioni («Ho mia madre

³ J. Butcher, *Tra Nocera Inferiore e Milano. Il carteggio Domenico Rea-Luciano Anceschi (1943-1952)*, «Il lettore di provincia», a. XXXVI, n. 122, 2005, p. 30.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, p. 32.

che ne piange dalla vergogna, e intono il paese in furore. Scapperei di notte. Ma come? E dove?»⁶).

Nonostante questo, anche l'esperienza sudamericana durerà poco: da quel soggiorno Rea non riesce a ricavare l'ispirazione che avrebbe sperato e dopo pochi mesi dalla partenza è nuovamente a Nocera, ormai divenuta a pieno titolo la prediletta cornice del suo vivere e del suo scrivere. Sebbene la sua cifra stilistica fosse quella del racconto breve – e lo dimostra già solo il fatto che, dopo *Spaccanapoli*, nonostante la fredda accoglienza e lo sconforto, Rea avesse già nel settembre del '49 pronta un'altra raccolta, *Gesù, fate luce* – Alberto Mondadori voleva un romanzo. *Una vampata di rossore* uscirà però solo nel 1959, e verrà immediatamente considerato un 'falso romanzo', ossia un intreccio di racconti lunghi, poco dissimile dal suo secondo e ultimo romanzo, *Ninfa plebea*, del 1992. Ma non è solo la questione stilistica ad avvicinare le due opere: l'ambientazione è la medesima, e i riferimenti a quest'ultima sono puntuali – è Nofi la vera, grande cornice entro cui si innestano le storie dei suoi personaggi disgraziati e barocchi – sebbene l'autore nel 1949 avesse lasciato definitivamente Nocera all'indomani del suo matrimonio per trasferirsi in una Napoli in cui dichiarava di trovarsi molto meglio («Qui, nei vicoli, il mondo è paesano e intanto c'è la moltitudine della città. Abito in uno dei più popolari quartieri, nello stesso luogo dove visse i suoi ultimi quattro anni il Leopardi»⁷).

La 'vera vita', quella selvaggia e affascinante che sola poteva suscitare il costante interesse narrativo di Rea, apparteneva dunque soltanto all' «inter-regno», con cui Rea definiva il dopoguerra tra i due poli di Nofi e Napoli, e che per lui iniziava dal giorno del bombardamento di Nocera Inferiore, il 21 giugno 1943. La trattazione di questa materia fu affrontata con uno stile decisamente singolare, lontano dalle «furbe lagne sentenziose di Eduardo»⁸ ma anche dalle descrizioni addolorate e moraliste della Ortese e di Malaparte.

I personaggi di *Una vampata di rossore* sono caratterizzati da un notevole sentimento creaturale: il rapporto con la divinità è impossibile; non c'è mediazione né possibilità di sintesi. L'uomo è nulla, ed è totalmente immerso nella sua condizione creaturale di peccatore, di essere soggetto alla morte, sia che si comporti da miserabile, sia che appaia come innocente. Il realismo cre-

⁶ Ivi, p. 36.

⁷ Ivi, p. 39.

⁸ R. Guarini, *La sua musa creaturale*, in D. Rea, *Opere*, Milano, Mondadori, 2005, p. XII.

aturale, così come teorizzato da Auerbach, si realizza in Rea anche per quanto concerne lo stile: l'umile e il sublime si mescolano continuamente in una lingua depurata dai dialettismi,⁹ così come il sacro e il profano, nel tentativo impossibile ma nobile di scovare la divinità anche nelle creature più abiette.¹⁰

È per questo che la storia di Rita, Assuero e i loro figli procede in un continuo alternarsi di tagli, slittamenti, cambi di prospettiva, muovendosi avanti e indietro nel tempo, nello spazio di soli due giorni – quelli che precedono la morte della donna, divorata da un tumore, la cui morte a sua volta fagociterà l'intera famiglia in una spirale di miseria e vergogna. Non è un caso che inizialmente il titolo del libro fosse *Cancer barocco*, ma Emilio Cecchi costrinse l'autore a modificarlo.¹¹

Assuero è in linea con i personaggi di quel popolo di emarginati di un Sud abbandonato a se stesso, che credono nel miraggio del dopoguerra: un plebeo ozioso, che sposa due donne, entrambe levatrici, e utilizza le loro finanze per amministrare la famiglia, senza tener conto del rischio della cattiva gestione del denaro, e senza tentare di operare in prima persona contribuendo all'economia familiare, essendo un carabiniere in pensione (proprio come il padre di Rea stesso), dimostrandosi così inutile ed ignavo. Rita, la sua seconda moglie, è per Assuero nient'altro che uno strumento per elevarsi dalla condizione sottoproletaria da cui egli proviene: nei suoi confronti l'uomo prova un misto di amore, devozione, senso del possesso e finanche vergogna. Questa continua altalena sentimentale viene espressa magistralmente da Rea con una narrazione a volte veloce, altre lenta e trascinata, che alterna il periodare lungo a quello paratattico, mescolando momenti di profonda oscurità a momenti di sfacciata ironia. A fare da collante è il veleno che corrode i rapporti familiari, di cui il cancro all'utero di Rita è manifestazione e metafora: anche i due figli, Maria e Beppe, sono colpiti dalla sventura dei genitori, e allo stesso modo sono colpevoli e innocenti allo stesso tempo delle loro disgraziate vicende personali, che si innestano nel racconto della malattia della madre tramite sogni, ricordi, memorie, dimostrando la natura cancerosa delle vicende relazionali familiari ed extrafamiliari.¹² La giovane ragazza, sgraziata e non sposata, sarà sedot-

⁹ La scelta di rinunciare al dialetto non è ideologica: Rea compie questa scelta in virtù della consapevolezza che il dialetto, per chi non conosce a sufficienza la lingua italiana, è una scelta obbligata, un «sintomo di inferiorità biologica». E. Golino, *Introduzione*, in D. Rea, *Una vampata di rossore*, Milano, Mondadori, 1977, p. VIII.

¹⁰ Ivi, p. XIV.

¹¹ E. Golino, *La distanza culturale*, Bologna, Cappelli, 1980, p. 248.

¹² M. Grillandi, *Una vampata di rossore*, «Cynthia», anno VI, gennaio-febbraio 1960, p. 18.

ta da un insincero ragazzo del luogo; il figlio maschio, invece, si comporterà sempre da narcisista viziato e indolente, inseguendo impossibili sogni di gloria e perdendo di vista qualsiasi genuino valore domestico e morale.

Rita Rigo resta però la vittima maggiore di questo processo infernale: dopo aver trascorso tutta la vita ad assistere giorno e notte le partorienti o le sventurate che dovevano liberarsi di figli indesiderati, per mantenere di fatto tutta la sua famiglia e impedire il collasso economico, è costretta a compiere il sacrificio più grande, morire soffrendo atrocemente, senza possibilità di cura. Ulteriore umiliazione alla sua condizione è l'atteggiamento negazionista di Assuero nei confronti della sua malattia: l'uomo tenterà fino alla fine di non ammettere a se stesso la gravità della condizione della moglie, perché inconsciamente terrorizzato da una possibile non guarigione della donna, che porterebbe alla fame l'intera famiglia. È la vergogna il sentimento culmine del processo interiore di Assuero, costretto a riconoscere, con una vampata di rossore, la sua natura di abile sfruttatore impietoso di una moglie da sempre devota e instancabile.¹³

Il cancro è tra le malattie più miserevoli e crudeli, e assurge qui a simbolo della malattia, dell'agonia, della miseria e della povertà non solo del corpo devastato di Rita, ma dell'intera vicenda familiare («non famiglie ma agglomerati di dannati», li definisce Ferdinando Castelli¹⁴) nonché del contesto in cui la famiglia vive (ad Assuero, «l'idea di Nofi gli procurava un ribrezzo insopportabile»¹⁵), ossia una Nofi caratterizzata dall'egoismo, dall'incomunicabilità, dalla corruzione morale, dalla disoccupazione e dalla disperazione plebea, e soprattutto ossessionata dal denaro, feticcio della scalata sociale, a cui Assuero aveva sempre aspirato in virtù del rigetto verso le sue origini contadine. È questa la vergogna maggiore che spinge il capofamiglia ad ignorare il male mortale di sua moglie: «[...] certamente addolorato per lo strazio fisico della moglie ma più dentro di sé preoccupato di perdere prestigio e dignità e denaro in quel piccolo centro di provincia meridionale che è Nofi [...]»¹⁶, Assuero soffre ogni volta che deve aprire il «tiretto del canterano» per sopprimere alle quotidiane esigenze della famiglia, e soffre nel dover accettare prestiti dall'odioso cognato. E mentre il canterano si svuota, il ventre di Rita si gonfia sempre di più a causa dell'estendersi del cancro e delle sue ramificazioni: la

¹³ M. Stefanile, *Una vampata di rossore*, «Il Mattino», Napoli, 10 giugno 1959, p. 3.

¹⁴ F. Castelli, *Domenico Rea alle prese con il romanzo*, «Letture», agosto 1959, n. 8, anno XIV, p. 284.

¹⁵ D. Rea, *Una vampata di rossore*, Milano, Mondadori, 1959, p. 59.

¹⁶ M. Stefanile, *Una vampata di rossore*, cit., p. 3.

logica di Assuero si capovolge, ed egli si accorge che non può più strumentalizzare il suo rapporto coniugale in funzione della sua sete di denaro e di prestigio sociale, oltre che dalla sua ferma volontà di non ritornare alla sua condizione di infantile povertà. Esposto alla pubblica gogna di Nofi, che l'uomo odia ma dal cui giudizio è fortemente dipendente, a tal punto da basare sulle aspettative del paese l'educazione dei figli (è Beppe a dichiararlo esplicitamente: «Per il padre, Nofi era il termine di paragone di tutte le cose»¹⁷) Assuero appare come un uomo avaro, privo di sentimenti coniugali: sebbene questo non sia del tutto vero, in quanto l'uomo è stato anche capace di provare sincero affetto per Rita, è innegabile che l'egoismo fagociti ogni slancio positivo del suo carattere e lo esponga alla critica dei suoi concittadini («[...] Assuero, che a Nofi si era ormai fatto una fama di sfruttatore e avaro, di quelli che non vogliono neanche spendere per una malattia; senza sapere che lui era solo avaro e cattivo di bocca, ché, di cuore, ne aveva da vendere»¹⁸), considerando anche che l'uomo trascurava di proposito le ricette di un medico che aveva visitato Rita in occasione di una precedente emorragia uterina e taceva sugli esiti degli accertamenti radiografici della donna, ignorando perfino i prolungati e dolorosi episodi di stitichezza di sua moglie. L'atto forse più vile, che torna prepotentemente alla memoria di Assuero mentre è al capezzale di Rita, risale ad una notte in cui la donna non riusciva ad alzarsi dal letto per soccorrere una cliente: di fronte alla possibilità di perdita di denaro, Assuero accusa la moglie costringendola ad alzarsi – e di questo proverà grande vergogna:

Una vampata di rossore! Prese la mano della moglie che non si poteva ricordare di quella notte e mutamente, solo solo, a quella mano inerte chiese perdono. Quella notte avrebbe voluto essere un “mammano”. Era stato violento e sarebbe andato volentieri lui dalla moglie del cliente. Questo Rita non lo aveva mai sospettato, ma avrebbe avuto il tempo di dirglielo, quando si fosse messa sulla via della guarigione. Le avrebbe detto tante cose restate in pendenza o che tra loro due erano state appena accennate. Era necessario e urgente, a scanso di ogni equivoco, una spiegazione seria e motivata. Non poteva permettere che la moglie se ne andasse da lui, a voler ammettere questo caso assurdo, con l'idea di avere avuto sì un uomo, tutto sommato, buon compagno, vicino, ma, sotto sotto, un calcolatore, uno sfruttatore: “sfrontato e onorato” [...]. Qualche cosa poteva rimproverarsela. La sua vita poteva intitolarsi: “La superbia punita”. Avesse fatto come suo padre, nato e morto dov'era nato, ignaro che fosse stato inventato il sapone! [...]¹⁹

¹⁷ D. Rea, *Una vampata di rossore*, cit., p. 174. Anche il racconto *Quel che vide Cummeo* si basa sul conflitto fra un padre e un figlio di Nofi, generato per altro proprio dal problema della disoccupazione paterna.

¹⁸ Ivi, p. 22.

¹⁹ Ivi, pp. 42-43.

I due figli della coppia, Maria e Beppe, rappresentano invece i volti della miseria sentimentale: i due ragazzi vivono in uno stato di profonda solitudine e di incomunicabilità reciproca. La ragazza, non esteticamente gradevole,²⁰ costretta ad abbandonare la scuola sebbene fosse una studentessa brillante a causa della non volontà di Assuero di sopperire alle sue tasse scolastiche, è reclusa all'interno delle mura domestiche e si imbatte in una storia d'amore fallimentare con un misterioso ragazzo, il Salernitano, che si scoprirà essere un approfittatore tanto quanto l'odiato padre. Inoltre, sarà costretta a frequentare, contro la sua volontà, Girolamo Scida, il figlio di un'ex mendicante e di un ex ergastolano, emigrante ad Algeri, dove si è arricchito facendo lo specialista di motori agricoli. Il ragazzo non ha cattive intenzioni, anzi, ma la ragazza è ossessionata dalla bellezza dei giovani alla moda e disprezza oltremodo le gentili *avances* dello Scida, fino a provare vergogna per se stessa e per la sua incapacità di amare in modo disinteressato chi davvero era disposto ad amarla.

Beppe è invece un giovane profondamente menefreghista, tormentato dalla miseria della sua solitudine e della sua assenza di empatia, molto più simile a suo padre di quanto egli vorrebbe:²¹ perennemente in compagnia dei giovani ricchi e bellimbusti di Nofi, trascorre il suo tempo nel tentativo di emularli, trascurando la costruzione di una vita propria per rincorrere illusioni irrealizzabili a spese della sua famiglia. Nei confronti di Nofi, in particolare delle donne, nutre profondo disprezzo: le considera prive di spessore, eccessivamente prudenti, colpevoli di rendere impossibili le sue fantasie amorose, alimentate dalla lettura de *Il Rosso e il Nero* («Oh adorabili donne di Francia! Avventure che non sarebbero mai accadute a lui e quando accennava a presentarsi un'occasione, altro che coraggio e capoticismo: scappavano! La prudenza di Nofi, la grande legge scritta in ogni cuore, trionfava!»²²). Beppe percepisce la realtà di Nofi come alterata, incapace di soddisfare le sue megalomani fantasie («Non capiva nulla di quanto leggeva perché sulle pagine, tra gli abissi delle righe, egli vedeva lui e lei e ciò che sarebbe potuto diventare quella sera, nonostante si stesse a Nofi e non a Paris»²³).

Centrale all'interno del romanzo è la sua tormentata storia d'amore con Chele, l'infermiera che assiste la povera Rita, una donna solo in apparenza

²⁰ V. Romeo, *Domenico Rea lo stilista «plebeo»*, prefazione di W. Pedullà, Napoli, Tommaso Marotta, 1987, p. 47.

²¹ J. Butcher, *Storia di Una vampata di rossore di Domenico Rea*, «Riscontri», a. XXVI, n. 4, ottobre-dicembre 2004, p. 15.

²² D. Rea, *Una vampata di rossore*, cit., p. 164.

²³ Ivi, pp. 164-165.

‘monacale’ che Beppe si diventerà a sedurre mostrando la reale natura passionale e femminile della giovane.²⁴ Sebbene la storia d’amore sembri sincera, ben presto Beppe concentrerà il suo interesse su una donna di Salerno, lasciando Chele nella disperazione. La donna si recherà armata a Salerno per ottenere la sua vendetta, ma verrà richiamata a Nofi per l’aggravarsi delle condizioni di Rita: decisa a tornare indietro, Chele però incontrerà Beppe alla stazione che la convincerà a giacere con lui ancora una volta, promettendole successivamente una telefonata che non arriverà mai. È qui che compare la vergogna di Chele, che torna a Nofi quando Rita è già morta e che deve convivere col senso di colpa di non averla soccorsa un’ultima volta, cedendo alle malizie del perverso Beppe, del tutto indifferente nei confronti dell’incombente morte di sua madre, costretto a vivere costantemente in una *performance* teatrale per nascondere il suo vuoto interiore e la totale mancanza di identità.

Per quanto costretta all’immobilità e privata della sua coscienza, con un utero canceroso che è stato a lungo per lei organo simbolo di vita e di fortuna economica, è Rita il personaggio centrale del romanzo, attorno a cui ruotano tutte le storie dei singoli membri della famiglia: è la sua malattia a fare da collante ai ricordi e alle vicende di Assuero, Chele, Maria e Beppe, ed è attraverso i loro ricordi che la sua vita si dipana.²⁵ Madre affettuosa, lavoratrice instancabile, moglie devota e donna risoluta, Rita è vittima della miseria e della vergogna della famiglia che ella stessa ha costruito e mantenuto, nonché condannata prima all’indifferenza e poi alla solitudine della malattia. È un destino immeritato per una donna che ha svolto anche le mansioni solitamente attribuite all’uomo, una fra tutte il lavoro non domestico, nonché l’atteggiamento sempre equilibrato e responsabile con cui ha affrontato ogni vicenda personale e familiare.²⁶ Saranno le popolane di Nofi, tanto disprezzate da Assuero, a celebrare, all’indomani della sua morte, tutta la grandiosità, la purezza e l’umanità che l’hanno caratterizzata in vita:

Queste erano le sue mani, con cui ci accarezzava. Questi erano i suoi piedi con cui veniva a trovarci. Questi erano i suoi occhi che si riempivano di lacrime quando vedeva che non c’era-

²⁴ S. Prina, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, Milano, Mursia, 1980. p. 66.

²⁵ L. Piccioni, *Rea: Una vampata di rossore*, «Prospettive meridionali», n. 7, Centro Democratico di cultura e di documentazione, luglio 1959, p. 50.

²⁶ E. Golino, *Introduzione*, in D. Rea, *Una vampata di rossore*, cit., p. XIII. Assuero, al contrario, sembra avere connotati comportamentali solitamente associati alla donna: il gusto del pettegolezzo, l’avidità di denaro, la passività e la dipendenza dal giudizio altrui. È la rappresentazione di una società che sta cambiando, di un Sud che progressivamente sta perdendo i suoi valori e le sue coordinate consuete.

no i panni per coprire i bambini. Queste erano le sue labbra con cui diceva quelle parole, di cui avevamo bisogno, e che nessuno sa più dire [...].²⁷

È la commemorazione sincera di un folto gruppo di donne (e non solo) che sono state assistite negli anni da Rita, la quale è stata per loro levatrice, sorella, amica intima, racchiudendo in sé la figura mitologica della «grande madre degli afflitti e degli umili»,²⁸ che qui si fonde con l'istituzione della *mammanna*, che nel Sud rappresentava una vera e propria istituzione sociale:²⁹

Tutta questa gente sentiva come suo dovere renderle l'estremo saluto. E donne e uomini, a gruppi, come in pellegrinaggio, invasero la casa dei Rigo. Le persone facevano largo. Essi non salutavano i parenti della signora. Si recavano direttamente ai piedi del letto su cui era stata esposta, col piccolo crocifisso donatole da Don Locu sul petto, col volto nobile e sereno, ora che il male aveva sganciato i suoi cavi tiranti. Erano donne giovani, vecchie, anziane; ma a cui il bisogno aveva dato una medesima impronta di "senza età". Donne di cui Rita conosceva i più intimi segreti, mai svelati, raccolti in momenti estremi, di gioia o di terrore. Esse ora sentivano il bisogno di rivellarli. "Sei stata la nostra madre, la nostra amica". [...]³⁰

Ed è forse alla fine proprio il calore del popolo di Nofi, generalmente ipocrita ma in questo contesto così devoto e sinceramente disperato, sebbene degradato in quanto meridionale, a scuotere l'animo dei familiari di Rita e a restituirgli un minimo di speranza e di senso di responsabilità: per Maria si accende infatti la speranza di un matrimonio con un nuovo giovane, Benedetto Storio, mentre Beppe sembra rivelare segni di maturità di fronte alla scomparsa definitiva della madre dichiarando di voler contribuire al mantenimento di suo padre e di sua sorella. Assuero, invece, si dimostra irriducibile, restando fedele al suo disgusto e alla sua repulsione per la «Nofi-animale»³¹ e per i suoi fetidi abitanti (indicativo, a tal proposito, l'alterco avuto con il macellaio poco prima che la moglie spirasse: «Se muore la moglie fa la fine del topo»³²), e l'unico gesto registrato da Rea dopo la morte di sua moglie è la corsa al canterano, dove nervosamente fruga i soldi rimasti, chiaramente troppo pochi per assicurarsi la degna sopravvivenza sperata.

Impossibile non pensare a Rita come trasfigurazione letteraria della madre di Rea: la chiosa posta a margine della poesia *Presepe*, inserita nella raccolta

²⁷ D. Rea, *Una vampata di rossore*, cit., p. 245.

²⁸ S. Prina, *Invito alla lettura di Domenico Rea*, cit., p. 68.

²⁹ E. Golino, *La distanza culturale*, cit., pp. 251-3.

³⁰ D. Rea, *Una vampata di rossore*, cit., p. 244.

³¹ Ivi, p. 58.

³² Ivi, p. 208.

poetica *Nubi* (1976), l'autore sembra ricalcare con il suo ricordo d'infanzia la scena madre del suo primo romanzo.

Mia madre era mammana. Prese circa diecimila bambini e li riconosceva ad uno ad uno, Dalle stalle ai "palagi" dei bennati, conosceva l'intero arco del genere umano di Nofi. Dietro le andavano le giovani spose e le vecchie, aiutanti e consigliere, con tanti segreti. Distribuiva dolci ai bambini e fasce e pannilana alle puerpere. [...] Ebbe funerali grandiosi e le popolane la piansero in pubblico.³³

Quando venne pubblicato, *Una vampata di rossore* ricevette un numero abbastanza considerevole di recensioni: nessuna di queste stroncò il romanzo, ma spesso l'opera venne letta con un sentimento di straniamento e di spiazzamento a causa di quella accentuata frammentazione (si pensi agli articoli di Bo e Signorelli) che – secondo Carlo Salinari – lo rende un falso romanzo, in cui l'unità apparente, creata dalla malattia di Rita, è «estrinseca», mentre i racconti sui figli «sono falsi». ³⁴ Tuttavia, era impossibile per Rea percorrere la strada di un romanzo classico, sia per la sua tendenza naturale alla narrativa breve, sia perché era ben consapevole della difficoltà, per gli scrittori meridionali, di trovare nuove strategie narrative al di fuori dell'esperienza neorealista, ed è per questo che si trova a suo agio nello stravolgere la linearità della prospettiva unitaria del romanzo di matrice ottocentesca, scegliendo il «romanzo a cornice». ³⁵

Singolare rispetto a questo panorama fu la recensione di Asor Rosa sull'«Avanti!», dove si esaltava positivamente la maniera con cui Rea trattava la psicologia dei suoi personaggi tragici e reietti, costretti a vivere in situazioni rese estreme da secolari malformazioni sociali. Centrale anche la lettura di Giorgio Barbèri Squarotti, che si concentra sulla narrazione barocca di Rea e sulla sua ossessione nei confronti dell'orrore sociale:

Lo schematicismo un po' compresso della tentazione saggistica è pienamente fuso entro una rappresentazione grandiosamente barocca del mondo meridionale come inferno economico e morte, malattia e ossessione della miseria, sesso e disperata tensione verso la sicurezza del vivere, la rispettabilità, la tranquillità sociale [...] Tutto dominato dalla nota funebre, dalla presenza ossessiva della malattia il cui orrore è continuamente evocato come riassunto e simbolo che compendia l'intero inferno della società del Sud, duramente attaccata all'esclusiva ragione economica, il romanzo costituisce un raro esempio di raffigurazione dell'orrore sociale attraverso simboli esistenziali. ³⁶

³³ D. Rea, *Nubi*, in Idem, *Opere*, cit., p. 1314.

³⁴ C. Salinari, «Vie Nuove», dicembre 1960.

³⁵ A. Saccone, *Cancer barocco, l'approdo al romanzo di Domenico Rea. Pirandello Palazzeschi, Ungaretti Marinetti e altri*, in Idem, *Qui vive/sepolto/un poeta*, Napoli, Liguori, 2008, p. 164.

³⁶ G. Barbèri Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1965, p. 170.

Il motivo per cui il romanzo fu dimenticato, è da ricercare sicuramente sia negli effetti del Sessantotto e delle Neoavanguardie che nel cambio di rotta dell'editoria degli anni '70.³⁷ Ma non è da sottovalutare il silenzio dello stesso Rea, che prima di tornare al romanzo si dedicò, forse anche in preda alla frustrazione per il mancato successo di *Una vampata di rossore*, prevalentemente al giornalismo.³⁸ C'è dunque da tener presente che Rea tornerà al romanzo solo 35 anni dopo, lasciandosi per altro ispirare nuovamente dalle atmosfere della Nofi della sua infanzia e della sua adolescenza, che ancora una volta fa da cornice, con la sua colorata fertilità (terra del basilico e della menta, dei pomodori, dei carciofi e delle melanzane) e i suoi rumorosi quartieri, il cui nome non viene trasfigurato ma resta del tutto corrispondente alla realtà («Cantavano al Bùvero, il borgo dove abitava Nunziata, una sarta del quartiere militare, a Sperandei, a Liporta, al Mercato, alla Rëndola, a Pietraccetta, a Capofiocciano, a Capocasale, al Casale del Pozzo, al Casale Nuovo fino alla Marrata dove abitava Nannina. Tanti grossi borghi popolari, che si sarebbero potuti considerare veri e propri quartieri»³⁹), ad una storia per certi versi connotata dallo sporco, dal fetido, dall'abiezione totale, la cui trama non a caso subisce una sterzata grazie ad un evento inaspettato e improvviso: è il 21 giugno 1943, e Nofi viene bombardata a più riprese. Comincia così l'interregno. Gli abitanti riparano in una vecchia tufara abbandonata ma la protagonista, Miluzza, preferisce restare barricata in casa sua, ed è lì che incontra Pietro, il giovane soldato ferito con cui potrà vivere un lieto fine fiabesco ma tendenzialmente più realistico di ogni fantasia ideologica. Rea, infatti, non si illude sulla natura umana, considerandola immutabile, ed è per questo che, pur impegnatosi nella denuncia delle piccole e grandi ingiustizie quotidiane, si manterrà lontano dall'impegno politico militante e, complice il suo carattere irrequieto e saturnino, vivrà in una condizione di isolamento rispetto ai gruppi di intellettuali napoletani o alle correnti letterarie, frequentando, soprattutto agli inizi del suo percorso narrativo, prevalentemente classici italiani (Boccaccio, Santa Caterina da Siena, Manzoni), e partenopei (Basile, Mastriani, Imbriani).⁴⁰ Il suo interesse è la testimonianza antisentimentale,⁴¹ acuta e senza filtri della condizione post-

³⁷ R. Guarini, *La sua musa creaturale*, in D. Rea, *Opere*, cit. p. XXIX.

³⁸ F. Durante, *Introduzione*, in *ivi*, p. LV.

³⁹ D. Rea, *Ninfa Plebea*, in *ivi*, p. 816.

⁴⁰ F. Durante, *Introduzione*, in D. Rea, *Opere*, cit., p. XL.

⁴¹ A. Saccone, *Cancer barocco, l'approdo al romanzo di Domenico Rea. Pirandello Palazzeschi, Ungaretti Marinetti e altri*, in *Idem, Qui vive/sepolto/un poeta*, cit., p. 159.

bellica di Napoli e dintorni e, per quanto concerne *Una vampata di rossore*, è importante ricordare anche l'influenza faulkneriana (in particolare, a *Mentre morivo*, romanzo del 1930), evidente pure alla luce della recensione che Rea fece de *Il borgo* di Faulkner sulla rivista salernitana «Il popolo fascista», assimilabile, per certe ambientazioni, alle descrizioni dell'Agro nocerino-sarnese, disseminate nei racconti oltre che nei due romanzi. Notevole anche la presenza di Balzac, a proposito soprattutto dell'ossessione di Assuero per il denaro e in generale per il realismo visionario di stampo francese, e di rilievo anche il riferimento implicito a Tolstoj, in particolare a *La morte di Ivan Il'ič*, con una differenza sostanziale:⁴² Rita non può condividere il suo dolore con nessuno, perché, come rileva Perrella, «Assuero non è Gerasim»⁴³ e quindi l'uomo non si carica del dolore della moglie, in quanto non lo percepisce minimamente né riesce a entrare in empatia con la sua tragedia, concentrato com'è nello sforzo grottesco di auto-illudersi che la moglie guarirà improvvisamente, perché, in fondo «noi siamo per una visione ottimistica delle cose. / Noi siamo napoletani. / Noi siamo barocchi».⁴⁴

⁴² Ivi, p. 170.

⁴³ S. Perrella, *Introduzione a Rea Domenico. Una vampata di rossore*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2003, p. 11.

⁴⁴ D. Rea, *Altri versi*, in Idem, *Opere*, cit., p. 1323.

A piedi scalzi. La poesia di Domenico Rea

Vincenzo Salerno

Caro Michele, è questa
una delle mie rare
e veramente amate sere: io qui
in una delle mie care taverne,
col vino e l'amicizia. E il favoloso
Rea che già un tempo
col riso e la bestemmia illuminava
una mia scura casa accanto al mare,
bieco fanciullo dalla voce rauca.¹

L'esordio letterario di Domenico Rea – se non si tiene in considerazione il racconto *La figlia di Casimiro Clarus*, apparso nel 1945 sulla rivista «Mercurio» anche grazie all'interessamento del critico Francesco Flora² – risale al 1947, con la pubblicazione a Milano di *Spaccanapoli* (volume che integrerà anche il racconto precedente). Il libro era stato fortissimamente voluto da Alberto Mondadori, commissionato allo scrittore, emigrato per pochi mesi in Lombardia, subito dopo quegli anni che Silvio Perrella definisce dell'«interregno» (forse anche pensando al titolo di uno dei racconti contenuti proprio nella raccolta *Spaccanapoli*). L'Italia – di fatto una nazione ancora tagliata in due dalla guerra, con i tedeschi in ritirata nella parte alta dello Stivale e gli Americani che avanzavano dal meridione – era cambiata rapidamente: «in quel periodo di transizione il tempo prese un'andatura più veloce del solito. In fretta le cose e gli uomini cambiarono. E cambiò anche Rea. E cambiò

¹ La poesia di Luigi Compagnone è dedicata all'amico scrittore Michele Prisco (*A Michele Prisco* è pure il titolo del componimento poetico) e fu pubblicata sulle pagine della rivista «La Fiera Letteraria» il 10 dicembre del 1961.

² In un'autobiografia del 1974 – scritta da Rea in terza persona – per Corrado Piancastelli e da utilizzare in premessa a una monografia a lui dedicata dall'editrice fiorentina Nuova Italia – è lo stesso scrittore a dichiarare che «[...] nel 1943 terminò di scrivere *La figlia di Casimiro Clarus* iniziata nel '41; che il Flora si preoccupò di far pubblicare nel «Mercurio» n. 13, la celebre rivista del dopoguerra diretta da Alba De Cespedes». Il testo è conservato nel faldone IX dell'«Archivio Domenico Rea», conservato presso il Polo bibliotecario dell'Università di Salerno.

anche il Sud».³ La raccolta di racconti garantì una certa notorietà al «ragazzo di Napoli» che voleva scrivere (così come affettuosamente lo presentavano a casa del pittore Aligi Sassu durante il suo primo soggiorno milanese): accolto con giudizi sostanzialmente favorevoli dalla critica – ma non accompagnato da un numero adeguato di vendite, seppure pubblicato dalla prestigiosa sigla editoriale di Mondadori – *Spaccanapoli* già conteneva nei suoi racconti tutti i tratti, stilistici e di contenuto, che sarebbero diventati le riconoscibilissime prerogative peculiari della scrittura di Rea. A ragione Perrella già in queste pagine intravede l'«estro furioso» dell'autore – di nuovo rifacendosi a un titolo di un testo in prosa contenuto nella successiva raccolta di racconti,⁴ *Gesù, fate luce!* – causato dall'esperienza «bruciante» della guerra; una fisionomia intellettuale ormai definita nelle fattezze di «scrittore integrale» – «dalla punta dei capelli alle unghie dei piedi» – che non si allontanava dalla realtà ma, per il tramite della letteratura, la trasformava in scrittura, nella narrazione dell'«epopea borghese» (prendendo in prestito, questa volta, una citazione di Mario Pomilio) o, più correttamente, della plebe. Bisognerebbe, tuttavia, chiedersi quale significato assumesse – nel personalissimo dizionario reano – la parola 'plebe': «Era soprattutto l'attaccamento alle necessità della vita. Rea cercava la poesia nella materialità, nel corpo, in una lingua sonante e difficile, in una terra-campagna che alle spalle aveva il vulcano e di fronte il mare».⁵

Non è, perciò, affatto casuale che – proprio nella prefazione del già citato critico Francesco Flora al terzo titolo reano, *Gesù, fate luce!* – principalmente si sottolineasse la natura poetica della scrittura del giovane scrittore.

Se l'opera di un poeta è la ricerca sempre più profonda del suo stile, Rea in *Gesù fate luce* è stilisticamente più vero che nei due precedenti volumi già così intensi e animosi. Il suo spontaneo gusto della parola classica si elabora in modi sempre più vigili. Scomparsa l'ombra di letteratura senza storia o di minore storia che non abbia la nostra (che è poi una minore profondità della parola, poiché la storia altro non è se non la parola in cui l'uomo si istruisce uomo) il Rea tende a una pagina distesa e pur mossa, drammatica e sorvegliata; a quella prosa narrativa che ha un modello quasi ignoto nella pagina giovanile degli appunti leopardiani, ove il poeta narrò la morte della lucciola e tradusse le parole della figlia del cocchiere, il dialogo dei giovinastri e della donna con in braccio quel bambino che ciangottava suoni di latte, e poi la pioggia finale. La narrativa italiana non ha più avuto una più moderna e franca prosa di quella che il Leopardi scrisse allora; né il Leopardi stesso poté ritrovarne il rodigio nei passi narrativi

³ S. Perrella, *Addii, fischi nel buio, cenni*, Milano, Neri Pozza, 2016, p. 235.

⁴ Tra la pubblicazione dell'opera d'esordio *Spaccanapoli* e la seconda raccolta di testi brevi in prosa *Gesù, fate luce!*, va ricordato il volume *Le formicole rosse*, testo teatrale del 1948, sempre edito come i due precedenti per i tipi di Mondadori.

⁵ S. Perrella, *Addii, fischi nel buio, cenni*, cit., p. 236.

delle Operette. Questa è una indicazione ed è un augurio, che per pochi giovani scrittori d'oggi potrebbero esser fatti: né so io chi debba contenderli a Domenico Rea.⁶

Una comune traccia – stilistica, quando ripropone la «lingua sonante e difficile» per raccontare in versi; e che ambienta le storie narrate in quello spazio geografico idealizzato, ma pur sempre riconoscibile, tra il Vesuvio e il golfo di Napoli da un lato e l'agro sarnese-nocerino fino a Salerno con l'estensione della costiera amalfitana dall'altro – può di certo essere individuata per il debutto poetico 'ufficiale' di Domenico Rea: nel mese di gennaio del 1950, sulle pagine della rivista «Il Sagittario». Si tratta appena di sei poesie introdotte, come ricorda Francesco Durante, da una brevissima didascalia: «Le sei poesie che qui presentiamo sono inedite e sono state scelte dalle pochissime (una ventina) che Rea finora abbia scritto».

Il Sangue

Ora da oscurità balza irruente
agli occhi, vituperio! Ora distilla,
a goccia a goccia, e scava d'un abisso
l'introvabile fondo, e il volto abbuia.

Poi nitido, per lungo, un filo tenue,
quando supino vedo il cielo in volo,
dal remoto ritorna, e a gran carriera
entra nel cuore, simile a quel vento
di primavera sulle avvolte nevi
che instaura il regno della foglia e il fiore.⁷

È sempre Francesco Durante, però, a chiarire che la lapidaria nota introduttiva risultasse essere solo in parte veritiera. I componimenti selezionati – forse su indicazione dell'autore – erano stati, infatti, estrapolati da un precedente dattiloscritto intitolato *Poesie di Domenico Rea*, con l'indicazione del luogo e della data di chiusura della prima redazione del volumetto: «Nocera, 1949». Anche in questo caso una stringata e generica nota dedicatoria presentava i sedici testi: «Ai miei pochi amici, sono poesie che ho scritto lungo otto anni, tra gl'intervalli del mio lavoro di narratore; e quasi a commentare le dilette letture degli antichi Poeti».⁸

⁶ Il brano è tratto dall'edizione mondadoriana – pubblicata nella collana «Medusa» – di *Gesù, fate luce*, del 1950. Per questo libro, l'anno successivo Rea vinse il Premio Viareggio.

⁷ Dove non diversamente indicato, i testi poetici seguono l'edizione critica proposta da F. Durante in D. Rea, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Durante e uno scritto di R. Guarini, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2005, p. 1279.

⁸ Per queste e altre notizie sulla genesi testuale e le pubblicazioni dei testi poetici cfr. D. Rea, *Opere*, cit., pp. 1677-79.

Rea stesso, dunque, indica un *terminus a quo* per l'inizio di quello che può essere considerato la pratica di una sua consapevole scrittura poetica: poco più che ventenne, nel 1941. Di fatto, la lettura onnivora e autodidatta dei poeti antichi e moderni – con l'abbinato esercizio della composizione in versi – sembrano essere scanditi dai tempi di un esercizio costante, soprattutto negli anni adolescenziali e della giovinezza di Rea. Per la scoperta degli «antichi» – negli anni della formazione dell'adolescente Mimì a Nofi – John Butcher ricorda l'importanza della frequentazione del frate francescano Angelo Iovino.⁹ Il religioso mette a disposizione del giovane i tanti classici della letteratura conservati nella biblioteca del Convento di Santa Maria degli Angeli, a Nocera Superiore; e lo sceglie, diciannovenne, come prefatore di una sua raccolta di poesie, *In Cammino* (pubblicata a Salerno, nel 1940), firmata dal francescano con lo pseudonimo di Primo Novale (mentre Rea sceglierà quello di Bartolo Cristiano). A tal proposito va anche ricordato che sempre nel 1941 – dal mese di novembre fino al maggio del 1943 – il nome del giovane Rea risulta essere registrato come collaboratore delle pagine del giornale salernitano «Il Popolo Fascista»; organo di stampa ufficiale della Federazione Salernitana dei Fasci di Combattimento, dove trovano ospitalità anche i suoi primi tentativi di racconti brevi. A partire dal 27 luglio 1942 – sempre sullo stesso giornale – Rea è il curatore della rubrica di libri e di novità editoriali, «Libri in vetrina». E tra le recensioni di Do. Re. Mi. – è questo lo pseudonimo col quale firma i suoi pezzi – compaiono, frequentemente, libri di poesia: tra i tanti titoli, un articolo dedicato al già ricordato libro dell'amico Angelo Iovino – «Un frate poeta» – insieme con brevi schede che presentano le nuove raccolte di versi di Vincenzo Cardarelli e di Giuseppe Ungaretti.

Sul peso specifico di Iovino – soprattutto in materia di poesia – Domenico Rea torna a scrivere nella prefazione ad un volume di prose dell'amico (che intanto aveva abbandonato l'abito monastico e s'era sposato, firmando i suoi libri successivi con il nome di battesimo, Nicola), *I giorni possibili*, riconoscendolo come «autentico maestro».

Non ho remore nel sottoscrivere quest'affermazione. Nel suo ambito Nicola Iovino è veramente un maestro. Si leggano le poesie di *In cammino*... resistono. Sono come un mazzo di fiori di campo – ma proprio di campo – ancora fresco e «aulente» termine che di certo non dispiace al nostro amico e neanche a me. A monte di quel libretto vi erano echi del Pascoli e delle *Myrica*

⁹ Su questo aspetto, in particolare, cfr. John Butcher, «A proposito dell'esordio letterario di Domenico Rea», ne «Il lettore di provincia», XXXV (119/20), 2004, pp. 121-7; e «Verso Spaccanapoli: per un profilo letterario del giovane Domenico Rea», in «Otto/Novecento», XXVIII (3), 2004, pp. 5-47.

e dei *Canti di Castelvecchio*, di qualche lirica di Corazzini, del Papini, della «Poesia in prosa» e dei racconti alla «San Marin la Palma» e di tutto il gruppo di poeti che lavorarono a *Frontespizio* del Govoni, non c'è dubbio. Ma per quel mondo di «piccole cose» e per la loro sopravvivenza Jovino s'è battuto come un paladino caduto negli anfratti di Roncisvalle, continuando a suonare la tromba della rotta: non per ricevere aiuto ma per darne. Versi come prosa e prosa come versi in un continuo interscambio.¹⁰

La prima 'maniera' di Rea

Agli anni della collaborazione giornalistica con «Il Popolo Fascista» vanno, dunque, fatti risalire i componimenti lirici ispirati all'«antichità» letteraria di quella che, stilisticamente, potrebbe dirsi la prima 'maniera' poetica di Rea: si tratta, in prevalenza, di «[...] sonetti 'danteschi' d'argomento mariano, composti con ogni probabilità durante il fervente apprendistato cattolico di Rea, e una più consistente serie di liriche apparentemente di poco più tarde, di tono 'pascoliano' e di argomento elegiaco-amoroso».¹¹

Nel voler indicare un generico canone di 'auctores' che possono aver influenzato la lingua poetica reana in questi anni, non possono essere taciuti i nomi – non necessariamente o esclusivamente riconducibili alla scrittura in versi – di Giovanni Boccaccio, di Gian Battista Basile, di Francesco Mastriani e di Raffaele Viviani.

Mater Dolorosa

Quando il dolore batte alla mia porta
e l'amarezza sulle labbra affiora,
a te ricorro, nobile Signora,
onde la luce di Salvezza è sorta;

e non impreco contro chi m'apporta
la mirra de' viventi d'ora in ora,
o la codarda insidia che disdora
sol chi nell'ombra cerca fida scorta.

La spada ch'al tuo cor s'infisse atroce,
l'oceano d'amarezza che inondava
l'anima avvinta alla Divina Croce

¹⁰ In N. Iovino, *I giorni possibili*, prefazione di D. Rea, Torre Annunziata, Edizioni Oplonti Medica (sezione letteraria), 1973, p. 6.

¹¹ In D. Rea, *Opere*, cit., p. 1679.

te stessa fe' de' Martiri Regina,
ove il Figlio dell'Uomo s'immolava,
pria che regnassi in Ciel, a Dio vicina.¹²

Spetta, invece, di nuovo a Domenico Rea rivelare il nome dell'intellettuale che risulterà figura fondamentale per un ulteriore e più significativo arricchimento del suo bagaglio culturale – anzitutto per ciò che concerneva la letteratura, italiana ed europea, così come pure la musica classica e la pittura – in una prospettiva molto più moderna e contemporanea. Si tratta dell'anarchico Luigi Grosso, artista scultore confinato politico a Nocera negli anni del Fascismo: «Mi fece leggere Montale, Quasimodo e Ungaretti, Verlaine e Rimbaud, mi parlò di Van Gogh, ascoltai il primo Stravinskij, cominciai a leggere la rivista *Verve*». Grosso provoca, in modo inconsapevolmente 'violento', il passaggio «dal vecchio al nuovo, dalla poesia del Carducci, metrica e togata, arcaica e retorica, a quella degli ermetici, anarchica e nuda. Insomma Grosso, senza mortificare la mia più genuina e per così dire meridionale preparazione, riuscì a sprovvincializzarmi e a legarmi alle nuove, utilissime correnti intellettuali che giravano per l'Europa e che in Italia non potevano avere corso legale».¹³ Sarà Luigi Grosso a trovare una sistemazione per lo scrittore – come già ricordato, a casa di Giacomo Manzù – durante il suo primo soggiorno milanese, nel novembre del 1945; a introdurlo nel mondo delle gallerie d'arte milanesi; a creare importanti occasioni d'incontro con letterati del calibro di Salvatore Quasimodo, Carlo Bo, Eugenio Montale, Luciano Anceschi e Carlo Emilio Gadda.

Intanto, il 2 aprile dello stesso anno il 'poeta' Domenico Rea aveva deciso di sottoporre quattro sue «opericciuole» all'autorevolissima valutazione del conterraneo Benedetto Croce, sperando in una sua buona parola per la pubblicazione su «Aretusa»; rivista fondata da Francesco Flora e poi successivamente diretta da Domenico Muscetta. Le poesie erano accompagnate da una brevissima (e ossequiosa) lettera manoscritta:

Illustrissimo signor Croce, mi permetto di inviarLe quattro miei brevi componimenti in versi; nella speranza che trovi il modo di leggerli; e, se di Suo gradimento, intercedere presso la autorevole rivista "Aretusa", per la loro pubblicazione. Ella non sa dopo quale intima lotta mi sono deciso a compiere quest'atto temerario. E tante cose vorrei dirLe e tante ascoltarne da Lei, che è la più sincera, la più sana nostra espressione. Ma già il pensiero di aver osato sottoporLe in

¹² Il testo poetico segue l'edizione proposta da F. Durante in D. Rea, *Opere*, cit., p. 1279.

¹³ Domenico Rea così racconta l'influenza di Grosso in un articolo (*Spaccamilano*) pubblicato sulla rivista «La Fiera Letteraria», nel 1955. Il testo è ripreso anche da F. Durante in D. Rea, *Opere*, cit., p. LXXIX-XXX.

lettura queste mie operciuole mi turba, perché ho confidenza con la sua sincera severità. Non mi consideri male e mi perdoni.¹⁴

La Laurea

La Musa è raggelata nel mio cuore
silenzioso, non batte l'ala franca,
non la scorgo sui prati rifioriti
di primavera. Un'ultima visione
mi ricade nel sogno: rosea e pura
di fiorellini teneri coperta
sorriveva beata al suo signore.
Raccoglieva di primule e viole
una corona e il canto m'ammaliava.
Lentamente con passo marziale
mi si accostò cingendomi la fronte:
O sublime poeta giovinetto!¹⁵

L'«atto temerario» di Rea non sortì, purtroppo, gli effetti sperati perché la proposta non fu accolta da Croce. Ma una selezione di suoi testi giovanili – tredici componimenti – trovò invece ospitalità molti anni dopo (nel 1960) sulle pagine della rivista «Nostro Tempo», questa volta su richiesta fatta allo scrittore dall'amico, critico letterario e giornalista, Mario Stefanile. Fu proprio Stefanile, nella sua nota di accompagnamento ai testi, a chiarire subito che, «per quanto lui ne sapesse», si trattava di componimenti da ricondurre «ad anni ormai remoti: gli anni in cui il giovanissimo scrittore scopriva meravigliato un mondo di parole capaci di restituire il tumulto dei sentimenti, la ressa delle emozioni, il gioco della fantasia». Tuttavia – concludendo la sua stringatissima nota di presentazione alle poesie – il critico senza mezzi termini rilevava che:

[...] per Domenico Rea la gracile linfa della poesia lirica, sostenuta dall'amore e dalla trepidazione, certamente non era succo che gli bastasse per narrare il groviglio del mondo e delle sue creature: e altra andatura, altro ritmo chiedeva la sua pagina perché potesse accontentarsi dei sottili esiti di una manciata d'endecasillabi e di ottonari. Così quelle sue poesie giovanili restano come il segno d'una primissima scoperta, quasi la meraviglia di uno che apre per la prima volta gli occhi e comincia a dire, comincia a nominare e ad enumerare paesaggi e creature da farsene cerchio e misura. Mi pare che valgano proprio per questa arresa trepidante alle ragioni misteriose della parola, proprio per questa impronta di fanciullezza che s'alza fra

¹⁴ I quattro componimenti che Rea sottopose all'attenzione di Benedetto Croce erano, nell'ordine, *L'erede*, *Porte invernali*, *La laurea* e *Arco*. Il testo della lettera manoscritta e il dattiloscritto con i componimenti poetici sono conservati a Napoli presso l'Archivio della Fondazione «Biblioteca Benedetto Croce» – «Carteggio Croce-Rea».

¹⁵ in D. Rea, *Opere*, cit., p. 1292.

le cose a inventare innumerevoli rapporti: e lo fa con innocente gioia, deliberando il numero arcano del canto.¹⁶

Molte di queste poesie verranno poi riproposte da Rea in opere successive: è il caso dei tredici liriche scelte per *L'altra faccia* (il cui sottotitolo, nell'edizione definitiva, chiariva la duplice 'natura' di *Poesie e Racconti*); e per le due versioni a 'tiratura' della raccolta *Nubi* (1976, 1984). Ai versi – contenuti sia nella sezione lirica de *L'altra faccia* sia nella silloge *Nubi* – Rea aggiunge un suo breve commento in prosa, sulla falsariga di un moderno prosimetro:

Ferragosto

Pomo caduto per maturità
usciva un vermicino
timido e smarrito
e si volgeva intorno
col capo gonfio in alto.
Filettino verde
strisciò sui sassi fulvi,
s'incappucciò in un fiore
roseo e slanciato
come su un balconcino,
per veder dal riparo gli animali,
che passavan di sotto in tutta fretta.

Guardavo farfalle grilli rane. Scoprii che avevano astuzia e che, pur vivendo sempre in allarme o come le formiche rosse e nere fra terribili guerre, sapevano godersi la vita. Un mio compagno, lo Squartatore, apriva e chiudeva la pancia delle rane. E la mia prima epigrafe fu: "Un lamento per una rana mutilata"; prima ancora di compiangere in versi "leopardiani" l'amaro destino di un venditore di castagne.¹⁷

Nubi può essere cronologicamente considerata l'ultima silloge poetica di Rea. Tra gli anni '70 e '80 compaiono ancora componimenti in versi – pubblicati occasionalmente su giornali, riviste o in volumi – nei quali soprattutto prevale la vena sanguigna dell'impegno: *In limine* introduce l'antologia di scritti giornalistici contenuti in *Diario Napoletano; Bologna 2 agosto 1980, ore 10,25...*, da molti accostato alla maniera poetica di Edgar Lee Masters nella

¹⁶ M. Stefanile, *Poesie di Domenico Rea presentate da Mario Stefanile*, in «Nostro Tempo», Napoli, dicembre 1960, pp. 13-15.

¹⁷ Il testo segue l'edizione proposta nel volume D. Rea, *L'altra faccia*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1965, pp. 16-18. *Nubi* fu riproposto nel volume *Il Calcolo e la Furia*, Empoli, Ibiskos Editrice, 1994, pp. 29-63. Al titolo si aggiungeva il sottotitolo *Versi sciolti* e una nota a piè di pagina specificava che «Le poesie di questa raccolta sono state composte dall'autore all'età di 16 anni». Nel volume il testo in prosa – in aggiunta e a commento della parte in versi – è riportato in corsivo.

forma di ‘racconto’, a più voci, dell’attentato alla stazione di Bologna, compare su «Il Mattino»; e su «Il Mattino Illustrato» è pubblicata, infine, *Una storia del Sud*, altra storia lirica polifonica dedicata al terremoto irpino del novembre 1980.

In limine

Noi siamo per una visione ottimistica delle cose.
Noi siamo napoletani.
Noi siamo barocchi.
Non udite un galoppo...

Saranno i cristalli penduli
dei carri di prima classe
che si portano via le cotenne
dei settantamila baroni
grandi amatori in minuetto
sulle scalinate dei vichi.
Saranno le ruote distorte
dei carri di terza classe
colmi di donne enfiate
di pane pasta e insalata.

Chi sa che sarà questo rumore
di catene, di ruote, di tortura
sopra botole inesplorate
di visioni invendicate.
Sarà il mare alla deriva
delle navi in quarantena
o il parletico residuo
di chi è uscito dalla storia.

Rumore, rumore, rumore...¹⁸

La poesia rappresentò, in misura diversa, anche un interesse ‘trasversale’ nella produzione letteraria di Domenico Rea: soprattutto per l’attività di prefatore di raccolte poetiche di autori esordienti o poco conosciuti che a lui si rivolgevano per una ‘benevola’ introduzione; per le recensioni di libri di poesia, italiana e straniera, pubblicate sulle pagine delle tante riviste culturali o in ‘terza’ dei quotidiani con i quali collaborava; per l’amicizia – e il confronto, spesso testimoniato nei carteggi epistolari – con molti dei poeti protagonisti del Novecento italiano.

¹⁸ In D. Rea, *Opere*, cit., pp. 1323-24.

Infine, come ancora opportunamente ricordato da Francesco Durante, c'è anche una traccia di scrittura poetica molto informale – che non disdegna un linguaggio di stampo marcatamente comico-realistico – a cui può ancora essere aggiunta una più cospicua produzione conviviale, «per le più disparate occasioni, in particolare per cene e scherzi tra amici, nonché per celebrare trattorie e ristoranti che ancor oggi, specialmente a Napoli, ne tengono in esposizione i manoscritti originali».¹⁹

Le due comari

Mi sono divertito stamattina
a un incontro imprevisto al mercatino:
Giovanna, la sozzona
e quella graveolente di Marcella.
La prima rossa come un peperone,
la seconda con gli occhi a pallettoni.
Ridicole, pelose, screpolate,
lerce di bocca e denti, sempre in moto,
che possono mai dire della gente
se l'Invidia le ha rese scialbe e vecchie?
Ammesso (e non provato) ch'abbian' anima,
dev'essere una màcina che impasta
ogni cosa e riduce tutto a cacca.
Dio ci liberi e scampi dalla peste
che queste due si lasciano di dietro:
come lumache, no, povere e oneste,
ma zoccole scappate da una fogna.²⁰

¹⁹ Ivi, pp. 1678-79.

²⁰ Il testo, dattiloscritto su cartoncino, porta in calce la data 5/5/1967 ed è contenuto nel faldone n. IX dell'«Archivio Domenico Rea», conservato presso il Polo bibliotecario dell'Università degli Studi di Salerno.

DOMENICO REA, L'EDITORIA NAZIONALE
E L'EDITORIA CAMPANA

Figurazioni di Pulcinella: Eduardo e Domenico Rea

Annalisa Carbone

Per Domenico Rea è Pulcinella l'archetipo del mondo plebeo, quel mondo che parla la lingua dei bisogni e del corpo, dei sensi che avevano guidato e orientato fin dall'infanzia le scelte letterarie di colui che Mario Pomilio aveva definito un 'autodidatta di talento'. Era stato il dialetto a permettere a Rea l'iniziazione agli autori che compongono il suo 'personale' canone svelandogli il vero volto di Napoli, illuminandolo e trasfigurandolo. Al dialetto Rea aveva assegnato una funzione risolutiva nell'elaborare quel «sistema linguistico aderente alla nuova realtà»¹ che lo conduce, dopo le prime prove narrative ispirate alla prosa d'arte di derivazione rondesca, a scrivere racconti come *La signorina* oppure *Breve storia del contrabbando*.

I giorni di Rea erano stati calati, dunque, sin dall'infanzia nell'universo del dialetto, come lo scrittore ci ricorda in uno scritto del 1993, poco prima di morire:

'O lietto, 'cummò, 'a seggia, l'armario, 'a stampella pe' panni, 'o fierro pe' stirà 'a forchetta, 'o curtiello, 'o cucchiaro, 'a tenaglia, 'e maccarune, 'e purpette, 'a braciola e 'o pescio e 'o pesce-tiello, 'a purchiaccia o 'e purchiacchelle o 'e zizze, tutto l'universo da me conosciuto dall'infanzia era denominato in dialetto.²

Pulcinella è, di questo universo, l'eroe grottesco, costretto a combattere in mezzo a circostanze ostili, «servo ribaldo»³ che resiste all'inganno e alle prepotenze affrontando i suoi nemici con le armi della furbizia e della beffa. È una maschera sostanzialmente positiva. Per questo Rea la elegge a interprete tutt'altro che buffo dello spirito eterno della Napoli popolare, con la sua seco-

¹ D. Rea, *La figlia di Casimiro Clarus*, in Idem, *Spaccanapoli*, Milano, Rusconi, 1986, p. 40.

² D. Rea, *Molto dialetto e molta lingua*, in G. Tortora (a cura di), *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli 1953-1993*, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1994, pp. 131-32.

³ M. Palumbo, *La Napoli che Rea reinventò a parole*, in «La Repubblica», 25 febbraio 2018

lare capacità di sopportazione.⁴ Non è, perciò, inspiegabile che Rea, in effetti, abbia spesso dichiarato la sua passione per il cinema muto, forse perché di quel cinema lo entusiasmava l'enfatica gestualità, la mimica spinta, teatrale. Ancora più del cinema egli preferisce l'Opera dei pupi come si può leggere in una sua nota del 1945 che precede numerosi interventi sull'argomento e rifluita successivamente nel volume *L'altra faccia*, dove a contributi saggistici si aggiungono liriche corredate da brevi autocommenti:

La storia dei Paladini e di altri Guerrieri [...] furono il primo pane, una prima rozza fonte di cultura e un trampolino per tuffarmi nel pelago delle illusioni.⁵

Ad affascinare Rea sono il fitto dialogato, la sveltezza del ritmo che alimenteranno nel '47 «l'uso insieme realistico e deformante della 'teatralità' di *Spaccanapoli*».⁶ A metterlo in luce già uno dei primi esegeti di Rea, Carlo Muscetta, che parlò, in uno scritto del 1951, di un uso estremamente consapevole dell'elemento teatrale nella prima silloge narrativa:

Ora di questo scriver recitando [...] Rea è giunto a consapevolezza critica. Per esempio nel racconto *Mazza e panelle*, a proposito di una trovata di un ragazzaccio, che per sfuggire alle sanzioni paterne, salta sull'orlo di un pozzo e compie evoluzioni e piroette, per disinteressato gusto lazzaronesco, leggiamo una frase rivelatrice: «la verità trascende il reale».⁷

L'analisi di Rea sul carattere socioantropologico dei napoletani trova la più compiuta e piena espressione nel saggio *Le due Napoli* celebrato fin da subito dalla critica come una testimonianza lucida e impietosa di analisi sociologica: un manifesto teorico-critico in cui sono allestiti sondaggi interpretativi su autori napoletani e non, sulla letteratura recente e passata e sui modi di guardare e di vivere la napoletanità anche dagli stessi napoletani che ha suggerito, ad avviso di Rea, spesso immagini fuorvianti e distorcenti sulle ragioni profonde che governano la realtà partenopea.

E che si tratti di uno scritto centrale a cui Rea resterà sostanzialmente fe-

⁴ La maschera di Pulcinella, inizialmente inserita nella schiera delle sbiadite parodie veneziane, viene trasformata già sotto la penna di Filippo Cammarano che succede a Vincenzo al San Carlino e che si conquista presto la fama di drammaturgo fecondo. Filippo sembra inseguire un'idea nuova: «stanco della ripetitività schematica e parodica di quelle commedie decide di riprodurre la vita vera della Napoli popolare, quella che abita i vicoli e le strade di Santa Lucia e Porta Capuana»: mi permetto di rinviare a questo proposito al capitolo del mio libro dedicato all'infanzia e alla prima giovinezza di Salvatore Cammarano, A. Carbone, «*Andrem raminghi e poveri*». Salvatore Cammarano. *Dalle opere giovanili ai libretti*, Napoli, Liguori, 2020, p. 3.

⁵ D. Rea, *Il Regno*, in Idem, *L'altra faccia*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1965, p. 12.

⁶ A. Carbone, *Spaccanapoli*, in Ead., «*L'indomabile furore*». *Sondaggi su Domenico Rea*, Napoli, Liguori, 2010, p. 33.

⁷ C. Muscetta, *Un novelliere dell'interregno: Domenico Rea*, in «L'Unità», 11 luglio 1951 poi rifluito in Idem, *Realismo, neorealismo e controrealismo*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 329-330.

dele lo dimostra la qualità delle argomentazioni da cui si svilupperanno come proiettili incendiari numerosi altri saggi, tutti germinati da quel nucleo tematico. La saggistica resta un terreno fecondo per Rea ed un genere a lui fortemente congeniale tanto che non sembra impertinente includere l'autore di *Spaccanapoli* come segmento terminale di una lunga storia che comprende molti narratori e poeti del Novecento (basti pensare a Montale, Ungaretti, Saba, Pasolini, Calvino) e che potrebbe risalire all'archetipo moderno dello scrittore saggista Michel de Montaigne i cui scritti sono originati da occasioni e aderiscono a esperienze vissute.

Ne *Le due Napoli* troviamo una prima figurazione di Pulcinella che anticipa quella ben più articolata che troverà cittadinanza nella versione del 1968 pubblicata dalle Edizioni scientifiche italiane a Napoli in un grosso formato e con le preziose illustrazioni di Mario Cortiello, i cui Pulcinella fluttuanti su sfondi onirici gli fanno conquistare l'appellativo di Chagall napoletano. L'opera, stampata dalla Poligrafica & Cartevalori di Ercolano in un carattere piuttosto insolito, Garamond corpo 24, utilizza per quella prima edizione, una pregiata carta tipo Amalfi fabbricata dalle Cartiere Galvani. Complessivamente furono tirati milletrecento esemplari di cui milleduecento firmati dallo stesso Domenico Rea e numerati a mano da 1 a 1200. Cento esemplari, invece, furono numerati da I a C e corredati da una litografia di Mario Cortiello, numerata e firmata dall'autore, che è la versione presa in esame per il presente intervento.

Si propongono, in questo scritto, argute e incisive argomentazioni sulla maschera in camicione bianco, la versione di un Pulcinella, per stare alle parole di Rea, «giocondo folletto, un cangiante veicolo di sentimenti appena accennati e della delicatezza di un acquerello».⁸ Croce ravvisa in questa versione «un uomo onesto, un timido popolano», mentre Michele Scherillo, uno dei primi ricercatori storici sulla maschera del nostro, «ne scopre un altro lato del carattere: la viltà»: di fronte al fucile di don Nicola, amante della figlia, Pulcinella, prima baldanzoso e smargiasso, non può che invocare pietà e acconsentire alle nozze.

Dicevamo che le figurazioni della maschera napoletana interessano Rea da sempre e lo dimostrano le declinazioni con cui viene presentata nel tempo l'immagine del morto di fame, «simbolo delle plebi napolitane e meridionali denutrite»⁹ che trova collocazione in molti dei suoi scritti creativi: si pensi al

⁸ D. Rea, *Pulcinella e «la canzone di Zeza»*. Illustrata da Mario Cortiello, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1968, p. 40.

⁹ Ivi, p. 13.

protagonista della novella *Piededifio*, rifluita in *Gesù, fate luce*, la cui descrizione non può non richiamare immediatamente il guitto in livrea proveniente da Acerra.

Così lo racconta Rea:

[...] un uomo adusato a distinguere e a isolar l'odore di salumeria tra mille puzze (ammettiamo) napoletane. Qualche napoletano [...] con mogli e figli a carico, reso acuto in odori dalla fame e coraggioso per non aver più nulla da perdere. [...] Era magrissimo, traballante, sempre a fianco della moglie che, a sua volta, aveva un figliuoleto in braccio e due altri, grandicelli come due neonati adulti, pieni di sgorbi- tra i piedi e la veste pagana, senza cintola, a sacco, di mendicante.¹⁰

A questa categoria di «uomini sprovvisti di pensiero», le cui «parole escono di bocca provenienti dalle regioni basse del corpo, senza subire la selezione dell'intelletto [...] con un costante riferimento alla carnalità»¹¹ appartengono non solo molti protagonisti e personaggi minori che affollano le pagine creative ma anche esemplari di umanità che campeggiano tra le pagine della saggistica e finanche nei titoli, posti a insegna della materia trattata.¹² Penso ad esempio al volume *Fate bene alle anime del Purgatorio*, che nella versione del 1973 non contiene ancora il bel saggio su *Pulcinella*, rifluito invece nell'edizione successiva del 1977 con piccole varianti, come ha puntualmente sottolineato Francesco Durante nelle schede relative ai saggi a corredo del «Meridiano» da lui curato, recante il sottotitolo *Illuminazioni napoletane*. Solo un anno prima, nel 1976, Domenico Rea utilizza il lungo scritto del '68 per introdurre il dipinto *La morte di Pulcinella all'assedio di Gaeta* del pittore Domenico Purificato. L'olio su tela, di grandi dimensioni, di cui il volume offre numerosi particolari in dettaglio, riproduce un emblematico carnevale animato dai personaggi protagonisti della resa di Gaeta, un popolo che assiste inerme alla morte della città, che ha le sembianze di una donna a seno nudo sorretta da un Pulcinella sgomento e in primo piano altri due Pulcinella, uno disteso e l'altro a sostenerne la testa.

Per restare nell'ambito dei titoli dedicati al mondo dell'accattonaggio e della studiata tecnica della recitazione, chiamata in ballo per illustrare l'abilità di mettere in scena finte cecità, particolari movimenti deambulatori e studio della

¹⁰ Idem, *Piededifio*, in *Gesù, fate luce*, Milano, Mondadori, 1950 ora in D. Rea, *Opere*, a cura e con un saggio introdotto di F. Durante e uno scritto di R. Guarini, Milano, Mondadori, 2005, pp. 115.

¹¹ D. Rea, *Pulcinella e «la canzone di Zeza»*. *Illustrata da Mario Cortiello*, cit., p. 24.

¹² Nella raccolta di brevi saggi e racconti sul costume, che Rea pubblica nel 1993, un posto d'onore è ancora riservato a Pulcinella, o meglio ai suoi eredi. I napoletani interpretano la legge a modo loro, fingendo, come da sempre insegna la Maschera, di non capire: cfr. D. Rea, *Gli eredi di Pulcinella*, in Idem, *Vivere a Napoli (Cartastraccia)*, Empoli, Ibiskos, 1993.

voce, alla cui attenzione Rea dedica, nel saggio in questione del 1968, imperdibili e gustosi passaggi, valga la pena citare il bel volume *Il valzer dei mendicanti e altri scritti*, edito dalla Tommaso Marotta Editore nel 1989. Qui l'autore chiama in causa ancora una volta figure di mendici postulanti tenendo conto della loro evoluzione diacronica a contatto con il mondo della corruzione frutto degli anni dell'«imborghesimento». Ora il nocerino fa i conti con una realtà in cambiamento dove anche i mendicanti sono cambiati, lasciando il posto ad un altro tipo di mendicanti, ricchi ma poveri di spirito, masse occultamente organizzate dal potere, vittime di un deterioramento umano, svilite da uno sfrenato consumismo e da un sempre più pervasivo imperio dei mass media privi di reali contenuti, esponenti di un'umanità sempre più furiosa, egoista e violenta. A questa nuova versione di mendicanti sono ascritti i nomi del sindaco Lauro, di Andreotti, Maradona, Celentano. Essi dimostrano che la fame a cui ora sono ridotti tali personaggi non ha più a che fare con l'astinenza da cibo ma allude a nuovi bisogni che né il pane né il vino possono più placare.

Il 1968, anno tutt'altro che semplice, si configura come momento in cui Rea traccia un bilancio della sua passata e gloriosa produzione rivendicando, intorno alle figure che da sempre hanno ispirato e mosso interessi e riflessioni, la coerenza su alcuni concetti cardine: in primo luogo il rifiuto per gli stereotipi, quello, ad esempio, che costringe «la città ad indossare il solito camice di Pulcinella e l'esigenza di vestire un abito più civile e meno pittoresco».¹³ In quelle che Prisco interpreta come pittoresche macchiette Rea individua una coscienza drammatica, un modo, magari goliardico, per portare alla luce le intime contraddizioni di una città difficile che sta mutando volto e carattere.¹⁴

Nel 1951, mentre Rea dava alle stampe *Le due Napoli*, pubblicato la prima volta sulla rivista «Paragone-Letteratura», Eduardo De Filippo pubblicava per l'editore Gaspare Casella Editore con i tipi delle Officine Grafiche Fratelli Stianti un libro in versi dall'ammiccante titolo, *Il paese di Pulcinella*,

¹³ M. Prisco, *Recensione a Il re e il lustrascarpe*, in AA. VV., *Omaggio a Domenico Rea*, Salerno, Arti grafiche Boccia, 1991, p. 67.

¹⁴ È probabilmente per questo che Rea torna, negli anni, sull'analisi della figura di Pulcinella, sul radicamento nel codice genetico napoletano anche quando sembra non divertire più nessuno, né anziani, né bambini. Anche in anni recenti Rea, tornando a Pulcinella, spiega che tutti i tentativi di addomesticarlo sono stati vani. La sua ingenuità è stata tollerata solo perché ritenuta una minorità, una debolezza mentale. In alcuni momenti le argomentazioni di Rea diventano pungenti soprattutto quando si riferiscono ad una certa classe politica, o più in generale all'intera cultura nazionale, che ha espresso nei confronti dei napoletani la stessa «riserva mentale» riconosciuta al lazzaro di Acerra: «[Pulcinella] è il classico cafone spiatellato che si offriva sempre alla burla e alla comicità. E il modo con cui gli si rivolge la parola lo comprova, come pure l'atteggiamento di tolleranza, qualunque cosa faccia nei suoi confronti»: D. Rea, *Pagine su Napoli*, prefazione S. Castronuovo, Napoli, Azienda autonoma di soggiorno cura e turismo, pp. 190-191.

che richiama ancora una volta l'attenzione sul mondo plebeo attraverso una mimesi linguistica che ne mutua anche il suono e il ritmo: scorrono immagini poetiche, languori, amori, dolcezze e malinconie. Domina la scena «'o vascio» (e *Fore 'o vascio* è proprio il titolo di una delle sezioni del testo) descritto, nel glossario opportunamente posto in calce al volume, in questi termini:

Stanza terrena, aperta sulla via. Una- purtroppo- delle più sconvenienti caratteristiche urbano-edilizie di Napoli, dovuta dall'invalso agglomerato cittadino popolare, nel centro della città. Qui, i locali altrove adibiti ad uso di magazzini, negozi, rimesse, sono dati in locazione a famiglie del popolo. Motivo, questo, prevalente, perché il popolo viva e ingombri suo malgrado le vie, esibendo la dolorosa miseria delle proprie case.¹⁵

Dietro il dolore torna a brillare, però, la luce di una confortante elegia, anche se ad essere rappresentata sia l'immagine di un popolo disarmato che non ha altre difese per sopravvivere alla miseria se non quelle fornitigli dal «sotterfugio» e dagli «espediti».¹⁶

Il severo giudizio su De Filippo non si ammorbiderà col tempo¹⁷ se nel 1984 Rea glossa così l'attività teatrale dell'autore di *Filumena Marturano*:

Eduardo non rappresenta la plebe, ossia una buona parte dei napoletani. Non rappresenta il versante realistico, curioso e tragico, di un universo che rimane, tra l'altro, un mistero socio-antropologico indecifrabile, lo sfiora, lo avverte, vi allude ma, non possedendolo, lo scarta.¹⁸

Interessante, a mio avviso, citare solo cursoriamente la sintonia del titolo di De Filippo con un altro titolo allestito sulla stessa falsariga, *Paese di Cuccagna*. Anche Matilde Serao viene duramente attaccata da Rea che l'accusa di non essere riuscita a restituire, come invece ha fatto nel *Ventre di Napoli*, un quadro vero, 'poeticamente' risolto della plebe napoletana, del suo vivere drammatico e privo di speranza. Non ha dimostrato, insomma, una capacità poetica, cioè potenza conoscitiva, intellettuale e stilistica insieme.

¹⁵ G. Caizzi (a cura di), *Glossario*, in E. De Filippo, *Il paese di Pulcinella*, Napoli, Gaspare Casella Editore, 1951, p. 211.

¹⁶ D. Rea, *Le due Napoli*, p. 1339.

¹⁷ Più conciliante è il giudizio di Antonio Saccone che, in un articolo rifluito nel volume «Secolo che ci squarti... secolo che ci incanti». Studi sulla tradizione del moderno, mette in discussione l'idea di una severità immutata nel tempo da parte di Rea nei confronti di Eduardo. A quest'ultimo Rea riconosce «la capacità di declinare una versione più acutamente moderna della pulcinelleria partenopea». Lo stesso Saccone, d'altra parte, non tace il fatto che «in chiusura del suo intervento Rea riprende a formulare riserve su Eduardo la cui arte non riesce a non risentire del didascalico e del moralistico»: A. SACCONI, *Rea e La Capria interpreti di Eduardo*, in Idem, «Secolo che ci squarti... secolo che ci incanti». Studi sulla tradizione del moderno, Roma, Salerno, 2019, pp. 171-72.

¹⁸ Idem, *Eduardo, Charlot mediterraneo*, in «Tuttolibri-La Stampa», 3 novembre 1984, p. 21.

In margine all'editoria napoletana del 1900

Apollonia Striano

Ha sottolineato Gian Carlo Ferretti che «la storia dell'editoria letteraria italiana del Novecento è anche una storia di città».¹ A partire da questo dato assume rilevanza ancora più significativa la configurazione di una mappa di editori caratterizzata – per i primi tre decenni del secolo – dalla centralità di Firenze, dove si era svolta un'intensa vita culturale e le redazioni delle riviste letterarie erano diventate importanti punti di riferimento.

Spesso ad esse erano legate piccole case editrici, che proponevano le opere di quanti vi gravitavano intorno. Così strutturate, guidate da carismatici intellettuali che da queste pagine riuscivano ad intraprendere battaglie per influenzare la critica, il gusto del pubblico, e talvolta persino i suoi convincimenti politici, non potevano che assumere l'evidenza di modelli. Da questi periodici e dalla loro tensione ideologica era derivata un'incontenibile tendenza centrifuga: in essa Umberto Carpi ha ravvisato le ragioni della «proliferazione minoritaria e subalterna di esperienze sempre più esasperatamente separate».²

La conseguenza di questa svolta può essere misurata, sin dagli inizi degli anni Trenta, constatando l'affermazione di altri centri propulsori, Milano e Torino, dove Arnoldo Mondadori, Valentino Bompiani e Giulio Einaudi fondarono le loro società. A questo punto sembra disegnarsi un'altra geografia, configurata anche da quanti si trasferivano a Milano fortemente motivati dalla possibilità di collaborare ai principali quotidiani e di entrare in contatto con i grandi editori.³ Inoltre, a partire dagli anni Quaranta, con il consolidarsi del successo del cine-

¹ G.C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 45.

² U. Carpi, *Giornali vociani*, Roma, Bonacci, 1979, p. 11 e *passim*.

³ «Il raffronto tra la mappa letteraria policentrica (con al centro Firenze) e Milano, evidenzia in questi decenni una oggettiva disparità di politiche e di strutture [...] si può parlare in sostanza di una vulnerabilità fiorentina e di una supremazia milanese, nel quadro di una più conseguente logica capitalistica e nella prospettiva di uno sviluppo industriale moderno» (G.C. Ferretti, cit., p. 51). Cfr. inoltre E. Garin, *Editori italiani tra '800 e '900*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

ma e poi l'avvento della televisione, emergeva la forza attrattiva di Roma, verso la quale si indirizzavano numerosi scrittori, sceneggiatori, registi.⁴ Era estraneo a questi circuiti il Meridione, in cui soltanto l'esperienza della Laterza di Bari era riuscita a testimoniare una progettualità strutturata, informata sul liberalismo laico e sulla concezione idealistica dello storicismo di Benedetto Croce.⁵

Nelle altre città del Sud, sin primi decenni del 1900, le imprese editrici non avevano costituito un sistema; piuttosto erano sorte e si erano sviluppate raramente interagendo tra loro, spesso non condividendo alcun nesso identitario ma inseguendo intenzionalità isolate ed estemporanee.

Ne era emblematica, a Napoli, la vicenda del colto editore Riccardo Ricciardi,⁶ che si era formato tra appassionati ma irregolari studi ed era stato assiduo frequentatore di Palazzo Filomarino. Creata nel 1907 la sua casa editrice, se ne serviva per provare ad esprimere una concezione indipendente dell'arte,⁷ in dichiarata ostilità verso il frettoloso efficientismo borghese, che obbediva al solo dogma della quantità.⁸

La pianificazione perseguita da Ricciardi si risolveva in una costante apertura verso gli autori esordienti, in ottemperanza ai suoi principi di libertà e di sperimentazione. In questa disposizione riusciva ad intervenire significativamente nel consesso della letteratura contemporanea, pubblicando per primo, in accurate edizioni, le «poesie di Marino Moretti, di Fausto Maria Martini e di Sergio Corazzini, le prime fantasie di Papini, i primi versi e la prima critica di Borgese, il primo

⁴ G.C. Ferretti, cit., p. 50.

⁵ Sul rapporto tra Croce e Laterza cfr. B. Croce, G. Laterza, *Carteggio 1901-1910*, a cura di A. Pompilio, Bari, Laterza, 2004; B. Croce, G. Laterza, *Carteggio 1911-1920*, a c. di A. Pompilio, Bari, Laterza, 2005; B. Croce, G. Laterza, *Carteggio 1921-1930*, a c. di A. Pompilio, Bari, Laterza, 2006; B. Croce, G. Laterza, *Carteggio 1931-1943*, a cura di A. Pompilio, Bari, Laterza, 2009. Sull'esperienza di Croce editore cfr. M. Panetta, *Croce editore. 1883-1927; Croce editore 1928-2002*, Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce, Napoli, Bibliopolis, 2006, 2 voll.

⁶ Riccardo Ricciardi (Napoli, 1879-1973) dopo gli studi classici compiuti tra Napoli e Roma, s'iscrisse a un corso di medicina, non completandolo. Appassionato di lingue, per qualche tempo frequentò il regio Istituto Orientale, approfondendo l'arabo e avvicinandosi con grande interesse al mondo orientale. Dopo aver lavorato presso la libreria Margheri, maturò l'idea di avviare una propria attività editoriale (cfr. G. Doria, *I primi quarantacinque anni della casa editrice Ricciardi*, Napoli, L'arte tipografica, 1952; *Ricciardiana. Omaggio a Riccardo Ricciardi, seguito da un suo scritto «per l'arte del canto»*, Napoli, Colonnese, 1974; M. G. Castellano Lanzara, *L'editore Riccardo Ricciardi*, Roma, Palombi Editori, 1975; U. Piscopo, *Riccardo Ricciardi. Per un'editoria non seriale*, Napoli, Cassitto, 1982).

⁷ «In breve, di contro all'organizzazione aziendale e industriale moderna propone e segue il modello di una gestione artigianale, quasi come ipotesi di salvezza dalla pianificazione e dalla massificazione connesse alla catena di montaggio. Della sua ditta egli è titolare e amministratore unico: fa da redattore capo, da lettore e correttore di bozze; da tecnico grafico e da fattorino; da spedizioniere e da impaginatore; da curatore infine di tutte le branche in cui si articola l'attività di una casa editrice, dalle più importanti e gratificanti alle più umili e noiose» (U. Piscopo, cit., p. 22).

⁸ «Si decide talora a procedere alla stampa di certi libri solo dopo anni di ripensamenti, certi manoscritti li lascia giacere sul tavolo in attesa che ogni entusiasmo o esuberanza dell'autore si decanti, si dedica a lungo a confezionare un pacchetto da spedire» (ivi, p. 21).

e più famoso libro di Thovez, il primo saggio di Cecchi; e pubblicò Bastianelli e Onofri ancora ignoti, Prezzolini alle prime armi». ⁹ Per custodire il patrimonio culturale e lessicale dialettale, inoltre, Ricciardi s'impegnava nel presentare le poesie di Salvatore di Giacomo, ¹⁰ e la produzione teatrale e lirica di Ernesto Murolo. ¹¹

Secondo Ugo Piscopo proprio in questa fase l'editore era riuscito a ritagliarsi uno spazio unico, ai margini della grande industria e tuttavia in interlocuzione con essa, «secondo un calcolo lucidissimo di autonomia e di provocazione». ¹² Per questo spesso riusciva ad irrompere nel dibattito culturale del paese, con la proposta di singolari casi letterari, tra i quali, nel 1917, l'edizione dei poeti contemporanei giapponesi in antologia. ¹³

Da sempre affascinato dall'Oriente, Ricciardi aveva infatti accolto l'idea di Gherardo Marone ¹⁴ e di Harukichi Shimoi ¹⁵ di realizzare un volume con

⁹ Cfr. P. Pancrazi, *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1946, p. 193.

¹⁰ «[Di Giacomo] a 47 anni, non si era ancora posto il problema di raccogliere le sue poesie, la cui prima edizione completa fu fatta, quasi d'autorità, dai suoi amici, Benedetto Croce e Francesco Gaeta. E pubblicata da un editore che nacque per l'occasione, poiché era stato sino allora un giovane dilettante bibliofilo: Riccardo Ricciardi» (E. Croce, *Prefazione* a S. Di Giacomo, *Poesie e prose*, a c. di E. Croce e L. Orsini, Milano, Mondadori, 1977, p. XXIII). Ricciardi pubblicò: S. Di Giacomo, *Poesie*, a c. di B. Croce e con glossario di F. Gaeta, 1907; *Poesie: raccolta completa con note e glossario*, 2^a ed. accresciuta, 1909; *Poesie: raccolta completa con note e glossario*, 3^a ed., 1915; *Canzone e ariette nove*, 1916; *Poesie. Ed. definitiva con aggiunte, note, glossario*, 1927. Ricciardi fu anche curatore di Di Giacomo (*Se sfraveca*, a cura di R. Ricciardi e F. Schlitzer, Napoli, L'arte tipografica, 1960).

¹¹ Con Ricciardi uscirono: E. Murolo, *Canzonette napoletane*, illustrazioni di L. Postiglione, 1910; *Addio, Mia Bella Napoli! Signorine; Anema Bella*, 1911; *Matenate*, 1912; *Teatro*, 2 voll., 1919; 1921; *Canta Posillipo; racconti di guerra: arie d'amore*; 1919; *O Giovannino o la morte; Se dice ...; Pasqua in famiglia*, 1921.

¹² U. Piscopo, cit., p. 74.

¹³ G. Marone, H. Shimoi, *Poesie giapponesi*, Napoli, Ricciardi, 1917.

¹⁴ Gherardo Marone (1891, Buenos Aires-Napoli, 1962) si laureò prima in Giurisprudenza e poi in Lettere e filosofia. Nel 1915 fondò la rivista letteraria «La Diana» (che durò fino al 1917). Negli anni dell'ascesa del fascismo, sostenuto dalla sua famiglia di radicata fede liberale, appoggiò Giovanni Amendola nel collegio elettorale di Vallo del Diano. Dopo il delitto Matteotti, diede vita a «Il Saggiatore», rivista di dichiarata opposizione al regime, che fu soppressa al sesto numero. In questi anni, parallelamente alla militanza politica, Marone si concentrava sulla stesura di saggi (*Politica come arte e volontà*, Napoli, Libreria della Diana, 1919; *Tre lettere agli uomini d'ordine*, ivi, idem, 1920) e proseguiva l'attività di critica letteraria già sperimentata sulle pagine de «La Diana» (*Difesa di Dulcinea*, ivi, idem, 1920). Raffinato ispanista si occupava, inoltre, della traduzione delle opere più significative della letteratura spagnola. Perseguitato dal regime, nel 1932 Marone si risolse a tornare a Buenos Aires: gli fu affidato l'insegnamento di Letteratura italiana. In Argentina si prodigò per disciplinare gli studi di italianistica, incentrandoli sulla conoscenza degli autori italiani classici e contemporanei e del pensiero crociano. Incaricato di ruoli importanti negli istituti e nelle accademie di cultura, all'interno della Società Dante Alighieri decise di fondare la Società di studi danteschi. Tra il 1954 e il 1956 Marone si trasferì in Italia, avendo ottenuto per due annualità la cattedra di Lingua e letteratura spagnola all'Università di Bologna. Fu per lui un'entusiasmante esperienza, una sorta di risarcimento dopo anni trascorsi quasi in esilio. Rientrato a Buenos Aires, vi fondò l'Istituto superiore di studi italiani, di cui assunse la direzione. Iniziò alacramente a lavorare per le celebrazioni di Dante; in questo ambito, programmò oltre ad un'edizione di pregio della *Divina Commedia*, un'interessante bibliografia ragionata su tutto ciò che era stato scritto su Dante in Spagna e in America latina. Il progetto fu interrotto nel 1962, quando Marone si spense.

¹⁵ Harukichi Shimoi (Fukuoka, 1883-Tokyo, 1954) nel 1915 era a Napoli per insegnare giapponese presso il Reale

le poesie dei maggiori lirici giapponesi del 1900 già apparse sulla «Diana», voluta nel 1915 a Napoli dallo stesso Marone. Il dibattito che ne scaturì fu nazionale: Goffredo Bellonci sul «Giornale d'Italia»,¹⁶ in risposta ad un'entusiastica recensione sull'operazione di Emilio Cecchi,¹⁷ accusò Marone, Shimoi e gli altri redattori della «Diana» di essere gli autori delle poesie, innescando una lunga serie di risposte e reazioni. La polemica fu sedata con l'intervento dell'ambasciatore giapponese, chiamato a garantire l'autenticità dei testi.¹⁸

Questo clamoroso episodio squarciò parzialmente la cortina di silenzio che avvolgeva le numerose sigle editoriali minori in Campania.¹⁹ Talvolta, appunto come nel caso di Ricciardi, si trattava di imprese indipendenti; talvolta erano piccole case editrici strettamente legate ai periodici letterari, proprio secondo il modello della «Voce», cui erano annesse le edizioni della «Libreria della Voce».²⁰ Alcune di queste riviste riuscivano ad emergere per la forza dei loro manifesti, originali, innovativi, tesi a sprovincializzare la realtà culturale in cui nascevano: è il caso di «Vela Latina», voluta nel 1913 da Francesco

Istituto Orientale. Con l'insorgere del conflitto, si arruolò come volontario nell'esercito italiano (cfr. H. Shimoi, *La guerra italiana vista da un giapponese*, Napoli, libreria della Diana, 1928, p. 22 e *passim*) e successivamente approfittò del suo passaporto diplomatico per fare da corriere tra d'Annunzio, reggente di Fiume, e Mussolini (cfr. I. Montanelli, *L'impero bonsai. Cronaca di un viaggio in Giappone. 1951-1952*, pref. V. Zucconi, Milano, Rizzoli, 2007). Dopo la seconda guerra mondiale rientrò in patria e fu duramente contestato per la vicinanza a Mussolini (cfr. G. Artieri, *Napoli, punto e basta*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 307-315; A. Tamburello, *Il Giappone a Napoli («La Diana» e altro)*, in *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*, Atti del convegno di Napoli (28 novembre-1 dicembre 2001), a cura di E. Candela, Napoli, Liguori, 2003, pp. 469-483; H. Doi, *Shimoi Harukichi e due riviste napoletane*, in *Giappone e Italia: le arti del dialogo*, a cura di W. Tadahiko e M. Casari, Bologna, Edizioni multilingue, 2010, pp. 55-60).

¹⁶ «Giornale d'Italia» 12 settembre 1917. Goffredo Bellonci (Bologna, 1882-Lido di Camaiore, 1964) si firmava «Tagliacarte».

¹⁷ E. Cecchi, *Pesci rossi*, «Tribuna», 23 agosto 1917.

¹⁸ Cfr. G. Marone, *Postfazione a Lirici Giapponesi scelti e tradotti da Harukichi Shimoi e Gherardo Marone*, Lanciano, Carabba, 1927, p. 27. In merito, A. Striano, *Gherardo Marone e Harukichi Shimoi, il "giapponese di Napoli"*, in *La scrittura e la modernità. Studi in onore di Elena Candela*, a cura di A. Ferrari e C. Mauro, Avellino, Sinestesie, 2017, pp. 101-125.

¹⁹ Sull'articolata realtà dell'editoria napoletana nel 1900 cfr. F. Cristiano, *L'antiquariato librario in Italia*, Roma, Gela Editrice, 1986; L. Mascilli Migliorini, *Struttura e dinamica storica dell'editoria meridionale*, in *L'editoria italiana tra Otto e Novecento*, a c. di G. Tortorelli, Bologna, Edizioni Analisi, 1986; Ead., *Una famiglia di editori. I Morano e la cultura napoletana tra Otto e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 1999; *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*, cit.; M. Prisco, *Port'Alba o la magia dei libri*, Napoli, Stamperia del Valentino, 2017; V. Russo, *Un panorama dell'editoria napoletana: luoghi storici, librai ed editori*, «Diacritica», VI, 2020, 32, pp. 135-137.

²⁰ Sull'editoria vociana cfr. *Le edizioni della «Voce»*, a c. di C.M. Simonetti, Firenze, La Nuova Italia, 1981; *Il tempo de «La Voce»*. *Editori, tipografi e riviste a Firenze nel primo Novecento*, a cura di A. Nozzoli e C.M. Simonetti, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1982; G. Luti, *Firenze corpo 8. Scrittori, riviste, editori del '900*, Firenze, Vallecchi Editore, 1983; *La mediazione editoriale*, a cura di A. Cadioli, E. Declava, V. Spinazzola, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1999.

Cangiullo²¹ come organo napoletano del Futurismo, che durò, tra sospensioni e cambiamenti redazionali, fino al 1918.²² Era affiancata dalla Vela Latina Editrice, il cui catalogo prevedeva in alternanza testi di storia, di critica letteraria e titoli di impronta futurista.²³

Anche «Crociera barbare», nata nel 1916 a Capodrise, in provincia di Caserta, insieme alle Edizioni di Crociera Barbare,²⁴ si apriva alle contaminazioni avanguardiste al punto da venire considerata con curiosità persino da Tristan Tzara.²⁵

Nel 1917 Marone – ormai l'intero gruppo dei redattori della «Diana» al fronte – s'apprestava a concludere la luminosa avventura della rivista, tentando nello stesso tempo ad avviare le edizioni Libreria della Diana.²⁶ Sep-pur artigianali i risultati conseguiti furono spesso molto interessanti. Anche

²¹ Su Francesco Cangiullo (Napoli, 1884-Livorno, 1977) cfr. almeno L. Caruso, *Francesco Cangiullo e il Futurismo a Napoli*, Firenze, Spes-Salimbeni, 1979; *La poesia a Napoli 1940-1987*, a cura di M. D'Ambrosio, Napoli, Nuove Edizioni Tempi Moderni, 1992; M. D'Ambrosio, *Nuove verità crudeli. Origini e primi sviluppi del futurismo a Napoli*, Napoli, Agea, 1990; M. D'Ambrosio, *E Cangiullo incontrò Marinetti*, «Terzoocchio», XXVI, 2000, 97, pp. 11-12.

²² Dal 1916, dopo quasi un anno di sospensione delle pubblicazioni, la direzione di «Vela Latina» passò al poeta Ferdinando Russo (Napoli, 1886-1927), che si appoggiò ad Annunzio Cervi (Sassari, 1892- Bassano del Grappa, 1918) colto assistente del medievalista Michele Kerbaker e collaboratore – con liriche, saggi, articoli di politica – di numerose riviste napoletane. Cervi nel 1915 intraprese la sua partecipazione alla «Diana», cui affidava le liriche della raccolta *Le Cadenze d'un monello sardo*, poi pubblicate nel 1918 dalla Libreria della Diana (il volume è stato ristampato, con apparato di introd. e note a cura di N. D'Antuono, Salerno, Edisud, 1991). Partito come volontario per il fronte, cadde sul Grappa colpito da un cechino austriaco. Su Cervi cfr. V. Pusceddu, *Il monello sardo. Annunzio Cervi, ritratto di un poeta*, Milano, Documenta, 2007.

²³ Cfr. U. Piscopo, *Questioni e aspetti del futurismo. Con un'appendice di testi del futurismo a Napoli*, Napoli, Ferraro, 1976. Vela Latina Editrice pubblicò: A. Cervi, *Il Toro di Falaride*, 1914; G. Checchia, *L'opera di Francesco De Sanctis*, 1914; R. Zagaria, *Vittorio Imbriani e la donna*, 1914; G. De Caesaris, *Visioni della guerra. Liriche*, 1915; G. Natali, *La guerra delle nazioni e il poeta della terza Italia: discorso tenuto l'8 gennaio 1915 nell'Università Popolare di Genova*, 1915; F. Russo, *Un cantastorie napoletano del Cinquecento*, 1915; N. Scarano, *I romanzi di Giovanni Verga*, 1915; F.T. Marinetti, U. Boccioni, L. Russolo, A. Sant'Elia; M. Sironi, U. Piatti, *L'orgoglio italiano. Manifesto futurista*, 1915; F. Tuccari, *A proposito de la Sagra de' Mille e di alcuni critici poco benevoli*, 1915; U. Boccioni, *Manifesto futurista di Boccioni ai Pittori meridionali*, 1916, M. Marchianó, *Le ballate di Wolfgang Goethe: a proposito della traduzione italiana di C. Quaranta*, 1916. In merito cfr. il prezioso studio di D. Cammarota, *La "Libreria della Diana" & C. Edizioni delle riviste letterarie a Napoli. 1913-1931*, Napoli, Dante&Descartes, 2012, pp. 33-35.

²⁴ Ivi, pp. 58-63. Le Edizioni di Crociera Barbare davano spazio soprattutto ai lavori di Sossio Giglioflorito, Elpidio Jenco, Giulio e Massimo Gaglione, Ugo Zampieri, Enzo Palmieri, redattori della rivista. Cfr. A. Finizio, «Crociera Barbare», «Gazzetta di Gaeta», XV, 1987, 6, pp. 11-13; Ead., *Giulio e Massimo Gaglione*, «Gazzetta di Gaeta», XVI, 1988, 1 e 3, 25, pp. 15-16 e 40-42. Cfr. inoltre N. Letizia, *Marcianise centro di cultura e di arte*, Caserta, Tipolito Ozanam, 1996.

²⁵ Sul rapporto tra Tristan Tzara (Moinesti, 1896-Parigi, 1963) e i giovani della rivista cfr. G. Lista, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, p. 148; G. Di Dio, *Tristan Tzara e le "Crociera Barbare"*, in *Elpidio Jenco, tra la Terra di Lavoro e la Versilia a cinquant'anni dalla sua scomparsa*, Capodrise, Capitrissi, 2009.

²⁶ Cfr. N. D'ANTUONO, *Avventura intellettuale e tradizione culturale in Gherardo Marone: contributo alla storia degli intellettuali napoletani del '900*, Salerno, Laveglia, 1984, p. 70 e *passim*.

se nessuno dei libri pubblicati – ha osservato Domenico Cammarota – era uguale all'altro, «né per il formato, né per la grafica e né per il genere»,²⁷ il catalogo risultava moderno, ben calibrato tra volumi di letteratura italiana, di letteratura francese, spagnola, argentina e saggi di storia e di discipline politiche.²⁸ Per qualche tempo Marone aveva anche coltivato il proposito di ristampare il *Porto Sepolto* che l'amico Giuseppe Ungaretti²⁹ aveva affidato al commilitone Ettore Serra.³⁰ Ne avevano discusso nel Natale del 1916, quando il poeta era stato a Napoli in licenza, ospite nella sua casa di via Duomo, portando con sé, nel tascapane, ottanta copie del libro da inviare ai maggiori critici.³¹

La Libreria della Diana, che aveva proseguito nonostante la guerra, nel periodo dell'avvento del fascismo fu costretta a riorganizzarsi per superare difficoltà sempre maggiori. Nel 1925 Marone aveva preparato un *Progetto di statuto sociale* per ripartire da capo:

²⁷ «Una parte dei volumi editi presenta addirittura l'impiego tecnico di due o tre qualità di carta usata per la stampa di diversi sedicesimi, ma questa mediocre caratteristica materiale ovviamente è da imputarsi soltanto alla ricordata grave penuria dell'approvvigionamento cartaceo di guerra» (D. Cammarota, cit., p. 17).

²⁸ Con la Libreria della Diana uscirono: A. Bruno, *In margine a "Madame Bovary"*, 1916; P. Argira [Fiorina Centi], *Carlo Linati. Con bibliografia, ritratto e saggi inediti*, 1917; A. Onofri, *Orchestra*, 1917; P. Argira, *Archetti d'oro*, 1917; E. Pea, *Fole*, 1917¹; 1918²; 1919³; *Antologia della Diana. 1917-1918*, 1918; A. Cervi, *Le cadenze d'un monello sardo (1915-1917)*, cit.; A. Curcio, *Coriandoli*, 1918; D. Fienga, *Sassate. Con un'Elegia per la vita che fu*, 1918; G. Marone, *Politica come arte e volontà. Primo fascicolo*, cit.; E. Pea, *Giuda. Tragedia*, 1918; S. Timpanaro, *Scritti liberisti*, 1919; P. Argira, *I rosai e le tombe*, 1919; A. Onofri, *Orchestra*, 1919; E. Jenco, *Poemi della Primalba*, 1919; E. Pea, *Prime piogge di ottobre. Tragedia*, 1919; M. Cestaro, *Palpebre*, 1919; G. Marone, *Difesa di Dulcinea*, cit.; E. Pea, *Rosa di Sion. Racconto tragico*, 1920; G. Marone, *Tre lettere agli uomini d'ordine* [secondo fascicolo di *Politica come arte e volontà*], cit.; *Benedetto Croce*, a c. di F. Centi, 1920; A. D'Alba, *L'ultima strada*, 1920; ANONIMO (ma Gherardo Marone), *S.A. Libreria della Diana. Progetto di statuto sociale*, 1925; L. de Vega, *La stella di Siviglia*, 1925¹; Giovanni Napolitano, *La volontà di vivere*, 1928; H. Shimoi, *La guerra italiana vista da un giapponese*, cit.; U. Galeota, *Per la 3ª Armata. La passione del Fante*, 1928; E. Jenco, *Notturmi romantici*, 1928; E. Palmieri, *Impressioni critiche intorno alla poesia di Elpidio Jenco*, 1929; E. Jenco, *Acquemarine. Liriche*, 1929; G. Napolitano, *Intuizioni su l'eloquenza*, 1929; E. Larreta, *Zoigobi. Romanzo della Pampa*, 1930; G. Napolitano, *Quasi biografia di un'anima*, 1931 (cfr. D. Cammarota, cit., pp. 44-53).

²⁹ Nel 1916 Marone, già da un anno alla guida della «Diana», dopo aver letto le poesie apparse su «Lacerba» di Ungaretti, lo contattò per coinvolgerlo nella sua rivista. Ne nacque un rapporto d'amicizia, alimentato da una fitta corrispondenza (cfr. G. Ungaretti, *Lettere dal fronte a Gherardo Marone. 1916-1918*, a c. di A. Marone, introd. di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1978; G. Ungaretti, *Da una lastra di deserto. Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, nuova edizione a c. di F. Bernardini Napolitano, Milano, Mondadori, 2015).

³⁰ Il tenente Ettore Serra (La Spezia, 1890-Roma, 1980), sul Carso con Ungaretti, comprese il valore delle poesie che l'amico appuntava su foglietti poi conservati alla rinfusa nel tascapane. Si adoperò per pubblicare *Il Porto Sepolto* nel 1916, in un'edizione limitata, con lo Stabilimento Tipografico Friulano di Udine.

³¹ «Ungaretti giunse a Napoli senza altro bagaglio che un tascapane gonfio, e in esso c'erano soltanto ottanta copie numerate della prima edizione del *Porto sepolto*. Nella mia stanza di lavoro, io e l'indimenticabile Mario Cestaro abbiamo ascoltato per la prima volta quel mirabile libro, e dal mio stesso tavolo Ungaretti lo ha spedito ai rari uomini che egli amava e stimava» (G. Marone, *Pane nero*, Lanciano, Carabba, 1934, p. 230).

S. A. LIBRERIA DELLA DIANA. /PROGETTO DI STATUTO SOCIALE/: *Art. 1.*- È costituita, con sede in Napoli, una Società Anonima di produzione libraria con la ditta "Libreria della Diana". / *Art. 2.*- Scopo fondamentale della società è la pubblicazione e la vendita di edizioni scolastiche: libri di testo ad uso delle scuole medie e delle università italiane. Liberare il libro di testo dal carattere mercantile e provvisorio che di solito ha e sollevarlo a motivo di verace cultura, a contributo di elevazione morale delle nuove generazioni è lo scopo fondamentale della *Libreria*: traduzioni di opere classiche o straniere eseguite direttamente sugli originali, rigorose revisioni di testi, commenti che siano vitali interpretazioni, trattazione di argomenti in modo scientifico ed originale e ogni cosa affidata a scrittori dotati di particolare competenza, in modo che il loro intervento sia la più sicura garanzia di serietà e di forza.³²

Nel secondo punto veniva affermata la necessità di affrancare il libro dalla "schiavitù" del mercato editoriale per renderlo strumento di cultura, fondamentale per la crescita dei giovani e il progresso della società. È interessante sottolineare che, nonostante Marone fosse sostanzialmente un piccolissimo ed isolato editore, aveva messo a punto un'interpretazione della funzione-libro molto vicina a quella che Massimo Bontempelli stava diffondendo con i cahiers della sua «900», rivista guidata da un comitato di redazione internazionale, apparsa nel 1926 in francese. Nei preamboli stava teorizzando l'avvento dell'arte dell'era nuova e quindi l'ammodernamento della letteratura italiana attraverso il confronto con gli stranieri. Ne doveva derivare un'in-

³² «*Art. 3.*-La società solo dopo tre anni, con deliberazione dell'assemblea generale, potrà estendere la sua attività alla pubblicazione di opere varie non propriamente scolastiche e potrà aprire al pubblico una rivendita di edizioni proprie ed altrui./*Art. 4.*-La durata della società è fissata in anni trenta dalla data dell'atto costitutivo e potrà essere prorogata, salvo i casi di scioglimento anticipato previsti dal presente Statuto e dal codice di commercio. /*Art. 5.* -Possono far parte della società tutte le persone giuridicamente capaci di impegnarsi e in modo particolare gli insegnanti delle scuole medie e delle Università. (...) *Art. 13.*- Il socio promotore Gherardo Marone cede alla società tutti i diritti dell'antica ditta di sua proprietà "Libreria della Diana" comprese le edizioni da quella pubblicate: e nominativamente indicate nell'elenco accluso. (...) /*Art. 17.*-Gli utili netti, dopo dedotte tutte le spese o i carichi dell'esercizio, saranno così ripartiti: a) 15% al fondo di riserva fino a che non abbia raggiunto la metà del capitale. /b) 5% da ripartirsi fra i promotori per i primi cinque anni della società. /c) Percentuale minima, da fissarsi dalla prima assemblea, a Gherardo Marone in corrispettivo della cessione della ditta "Libreria della Diana" e dei diritti derivanti dalle edizioni da quella pubblicate. /d) Il residuo da ripartirsi fra soci e azionisti in proporzione delle azioni sottoscritte. (...) / *Art. 29.*- A fianco del Consiglio di Amministrazione – tenuto conto dell'indole della società e delle necessità dell'indirizzo unitario di essa – l'assemblea nomina uno o due direttori tecnici, per l'esame dei manoscritti su proposta del consiglio stesso, i quali restano in carica anch'essi per due anni. /*Art. 30.*- Per i primi due anni Direttori tecnici potranno essere, salvo approvazione dell'Assemblea, Gherardo Marone e Nicola Abbagnano. Essi potranno essere sostituiti dall'Assemblea nel caso provato che esercitino interessi antitetici a quelli della società/*Art. 31.*- I direttori tecnici possono appartenere anche al Consiglio di Amministrazione e coprire la carica di Presidente. In ogni caso partecipano alle adunanze del Consiglio e hanno voto valido. /*Art. 32.*-Le deliberazioni del Consiglio si prendono a maggioranza assoluta. / *Art. 33.*-Ai direttori tecnici dovrà essere corrisposta una gratificazione o una percentuale sugli utili netti da stabilirsi dalla prima assemblea» (N. D'Antuono, *Avventura intellettuale e tradizione culturale in Gherardo Marone. Contributo alla storia degli intellettuali napoletani del '900*, Salerno, Piero Laveglia Editore, 1984, pp. 172-173).

cessante produzione di romanzi di medio valore, frutto del lavoro di giovani scrittori, magari già giornalisti, liberi di assecondare il gusto pubblico così come di seguire i modelli d'oltralpe.³³ Analogamente, Marone immaginava per la Libreria della Diana una collana di traduzioni integrali, corredate da commenti affidati a studiosi competenti. Simili dichiarazioni d'intenti risuonavano come un articolato proclama di autonomia, categoria che non avrebbe potuto essere preservata a lungo, sotto il fascismo.

Di lì a poco, infatti, la Libreria della Diana fu chiusa e nel 1932, ormai sistematicamente ostacolato dal regime, Marone scelse di rifugiarsi in Argentina.

In questa fase, altre imprese editoriali napoletane si mettevano alla prova talvolta addentrandosi nel tracciato delle avanguardie. L'adesione convinta al Futurismo e l'incondizionato slancio verso Filippo Tommaso Marinetti – che aveva conosciuto nel 1909 durante la celebre serata al Teatro Mercadante –³⁴ valsero, ad esempio, a Gaspare Casella³⁵ la possibilità di pubblicare opere legate al Movimento.³⁶ L'identità della Casella, tuttavia, non coincideva in tutto con esso: ne fu data prova alla fine del fascismo, quando la casa editrice fece uscire «Aretusa»,³⁷ prima rivista dell'Italia liberata e illuminato tentativo di ricostruzione, nonostante le macerie morali e reali che ancora seppellivano il paese.

³³ Sulla storia di «900», nella vastissima bibliografia, cfr. almeno M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938.

³⁴ Cfr. in merito M. Musella, *Serate futuriste. Gli strepitosi vagiti dello spettacolo d'avanguardia italiano*, presentazione di G. Baldissoni, Napoli, Diana Edizioni, 2019.

³⁵ «La libreria Casella fu fondata nel 1825 da Gennaro Casella [...]. Come è noto, nella seconda metà degli anni Venti e negli anni Trenta divenne, grazie all'intelligenza e alla cordialità di Gaspare Casella, un centro di cultura e luogo d'incontri frequentato dall'intellettualità napoletana, da colti forestieri, da giovani artisti. Marinetti – nei suoi soggiorni napoletani – vi era di casa. E una volta nel '36 chiuse in una busta intestata "Libreria Casella" una lettera indirizzata a Mussolini. [...] L'indirizzo della libreria era: piazza Municipio, 81» (*Il futurismo a Napoli*, a c. di M. D'Ambrosio, Napoli, Edizioni Morra, 1995, p. 17). Quando negli anni Quaranta le dinamiche innescate da Marinetti iniziarono a perdere vigore, Gaspare Casella (Napoli, 1882-1962) continuò ad appoggiare il Futurismo (cfr. M. D'Ambrosio, *Futurismo a Napoli. Indagini e documenti*, Napoli, Liguori editore, 1995, p. 221). In merito cfr., inoltre, F. Cristiano, *L'antiquariato librario in Italia*, cit., pp. 86-90; G. Artieri, *Gaspare Casella e il sapore del Vesuvio*, in Ead. *Napoli scontraffatta. (Ieri e oggi)*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 477-488.

³⁶ Tra i titoli futuristi di Casella: F. Cangiullo, *Marinetti a Capri: blu marino*, 1922; Ead., *Poesia pentagrammata*, 1923; Ead., *Il sifone d'oro; Se l'altra non picchia alla porta*, 1924; P. Buzzi, *Poema del Golfo di Napoli*, 1937.

³⁷ Cfr. «Aretusa. Prima rivista dell'Italia liberata», voll. 1 e 2, a cura di R. Cavalluzzi, Bari, Palomar, 1995; 2001. Cfr. inoltre A. Striano, *Le riviste letterarie a Napoli*, Napoli, Dante&Descartes, 2006.

Accolse esperienze straniere e spunti novecentisti la Editrice Tirrena, legata alla figura di Libero Bovio,³⁸ inserendo – tra gli autori napoletani³⁹ – Marcel Pagnol⁴⁰ e Ramón Gómez de La Serna.⁴¹

Un percorso diverso fu affrontato da Giuseppe Luongo, giornalista, autore di romanzi e testi teatrali, ben consapevole che solo l'iscrizione al Partito Nazionale Fascista avrebbe potuto aiutarlo nei suoi piani, anche editoriali. Ottenuta nel 1925 la tessera, fu incaricato come segretario regionale del Sindacato Nazionale Fascista Autori e Scrittori per la Campania e venne nominato direttore del Teatro sperimentale di Napoli.⁴² In questo periodo, diede vita e diresse la Clet, che inframmezzava a saggi di taglio propagandistico, volumi di poesie e qualche titolo futurista di rilievo.⁴³ L'attività della Clet si sovrappose cronologicamente a quella portata avanti dai Gruppi Universitari Fascisti, che tendevano a replicare il modello di un gruppo redazionale coinvolto, oltre che in una rivista, anche in un progetto editoriale. Molti giovani del Guf na-

³⁸ Libero Bovio (Napoli, 1883-1942), collaboratore del giornale letterario «Don Marzio» (in parte finanziato dalla sua famiglia, che si adoperava per trovargli una collocazione lavorativa stabile), fu impiegato nel settore esportazioni del Museo archeologico nazionale. Questo incarico gli consentiva di coltivare la passione per la scrittura e per il teatro, e di dedicarsi alla composizione poetica e musicale, firmando canzoni in napoletano di straordinario successo. Divenne direttore di case editrici musicali (La Canzonetta, Santa Lucia, La Bottega dei 4), maturando una valida esperienza che gli consentì di essere un riferimento per le scelte dell'Editrice Tirrena. In merito cfr. D. Cammarota, cit., p. 5.

³⁹ Nel lungo elenco di autori vi erano, tra gli altri, Ugo Ricci (*Pulcinella, principe in sogno ed altre poesie: 1910-1927*, 1928), Ferdinando Russo (*O cantastorie, 'n paraviso*, 1929; *Poesie*, 1929), Matilde Serao (*Sterminator Vesvo*, 1928).

⁴⁰ M. Pagnol, *Opaze. 4 atti*, trad. di G. Tricarico, 1935. Pagnol (Aubagne, 1895-Parigi, 1974), drammaturgo, ottenne proprio con *Topaze* (1928) fama internazionale.

⁴¹ R. Gómez de la Serna, *Capricci*, 1930. Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888-Buenos Aires, 1963), membro del comitato internazionale di «900» di Bontempelli, vi pubblicò *Fantasmagories* (I, 1926, 1, cahier d'automne, pp. 46-53); *Ma naissance, ma mort* (II, 1927, 5, cahier d'automne, pp. 28-36). Nel 1926 lo scrittore soggiornò a Napoli (cfr. A. Striano, *Novecentismo a Napoli. 1926-1929. Elementi per la ricostruzione di un'avanguardia*, Napoli, Città del sole, 2000, pp. 147-160).

⁴² Su Giuseppe Luongo (Ustica, 1896-Roma, 1970) cfr. A. Ferrari, *Giuseppe Luongo: la penna di un usticese tra camicie nere e anni verdi*, «Lettera del Centro Studi e Documentazione dell'isola di Ustica», III, 2001, 8, settembre 2001, pp. 1-8.

⁴³ Tra i titoli: O. Fava, *L'arte di Giuseppe Luongo*, 1934; A. Ciriello, *Il poema dell'ignota*, 1935; A. Carratore, *Borghesia*, 1935; L. Bovio, *I "miei" napoletani*, 1935; D. Marino, *Filigrane. Novelle*, 1935; P. Scarfò, *Orme di Roma in Africa. Poema*, 1937; Benedetta [Marinetti], *Il viaggio di Gararà. Romanzo cosmico per il teatro*, pres. di F.T. Marinetti, F. Orestano 1942; A. De Stefani, *Il calzolaio di Messina. tragedia in tre atti e un prologo*, 1942; *Il teatro futurista Sintetico (dinamico - alogico - autonomo - simultaneo - visionico)*, A sorpresa, Aeroradiotelevisivo, Caffè Concerto, Radiofonico (senza critiche ma con Misurazioni), 1941. Tra i lavori dello stesso Luongo erano: *Il mensestrello inquieto, tragedia dugentesca*, 1933; *Santo Francesco*, 1934; *Il nomade. Romanzo*, 1934; *L'ora sul quadrante. Romanzo*, 1934; *Eola, alba sul mare. Romanzo*, 1935; *L'impero senza poesia*, 1936; *Fiaccole accese. Romanzo*, 1936; *L'Etiopia. Dalla vigilia di sangue alla conquista dell'Impero*, 1937; *Donna, poema di carne! Romanzo*, 1937; *Inghilterra nemica del mondo*, 1940; *Delenda Britannia*, 1941; *La guerra del lavoro contro l'oro* 1941; *La responsabilità della guerra desunta dai documenti dei nemici*, 1942.

poletano si appoggiavano al periodico «IX maggio»⁴⁴ per sentirsi legittimati e ottenere visibilità; nello stesso tempo, avevano individuato nei Littoriali⁴⁵ un'utile opportunità per arrivare alla pubblicazione delle loro prime prove artistiche. Nelle gare del 1939, che si svolsero a Trieste, per la prima volta con una sezione femminile, il Guf di Napoli si classificò al primo posto. Ulteriore premio per i giovani littori fu la raccolta in volume delle loro poesie (*Poesie di A.M. Ortese, Botta, Cammarosano, Cavallo, De Martino, Fiore, Lenza*), stampata dalla Sezione Editoriale del GUF Mussolini.⁴⁶ Quest'esperienza fu in parte prodromica di quanto accadde dopo la conclusione della seconda guerra mondiale. Antonio Ghirelli, che era stato uno dei protagonisti di «IX maggio», riteneva infatti che proprio all'interno del Guf e nel contesto ad esso legato si fosse coagulata quell'embrionale dissidenza che avrebbe portato alla libertà intellettuale ed ideologica dichiarata con vigore nel corso della ricostruzione post-bellica.⁴⁷ Nell'Italia liberata ancora una volta le riviste letterarie rapidamente sorte a ridosso della fine del conflitto – «Aretusa», «Latitudine»,⁴⁸

⁴⁴ Il settimanale «IX maggio» è nato nel 1940, diretto da Adriano Falvo. Così, Antonio Ghirelli ne ricostruiva la significativa esperienza: «Nei tre anni di vita del giornale, esso diventa il punto di riferimento per un gruppo di studenti che si sono già orientati o si vanno orientando verso l'adesione al marxismo: ideologo del gruppo è Renato Galdo Galderisi, che cadrà più tardi nella lotta di liberazione in Jugoslavia, mentre Renzo Lapicciarella vanta una preparazione politica più duttile ed è già legato per ragioni familiari al fronte clandestino. Con loro lavorano Luigi Compagnone, Massimo Caprara, Guido Botta, Gianni Scognamiglio, Maurizio Barendson, Guido Petri [...], Giorgio Napolitano, Antonio Ghirelli, Luciana Viviani figlia del grande attore e suo marito Riccardo Longone. Questi ultimi sono amici del pittore Paolo Ricci, l'ex-“distruttivista”, e di altri intellettuali sovversivi che frequentano il suo studio a villa Lucia alla Floridiana. È uno dei canali attraverso cui i “gufini” del IX maggio entrano in contatto con il Pci» (A. Ghirelli, *Napoli italiana. La storia della città dopo il 1860*, Torino, Einaudi, 1977, p. 244). In merito cfr. G. Iannaccone, *Giovinezza e modernità reazionaria. Letteratura e politica nelle riviste dei Guf*, Napoli, Dante&Descartes, 2002; U. Piscopo, *Giovinezza in coturno. Il teatro, i giovani, lo Stato fra le due guerre*, Avellino, Sinestesie, 2016.

⁴⁵ U. Alfassio Grimaldi, M. Addis Saba, *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 223.

⁴⁶ «Gli ingenti mezzi a disposizione dei GUF consentono la valorizzazione di artisti e scrittori, con una visibilità che esorbita dal tradizionale circuito dei Littoriali. Segnaliamo la raccolta dei poeti del GUF di Padova (GUF di Padova [a cura di], *Poeti del Bo'*, Vallecchi, Firenze 1936), un equivalente del GUF napoletano (A. M. Ortese, G. Botta, M. Cammarosano e altri, *Poesie*, GUF Mussolini, Tip. D. Amodio, Napoli 1939) e una rassegna della produzione artistico-letteraria bolognese (GUF Bologna, *L'arte nel fascismo. Rapporto sull'arte dei giovani del gruppo di propaganda del GUF di Bologna, pubblicato in occasione della 2ª Mostra d'arte. Casa del fascio, gennaio 1933*, Tip. Nerozzi, Bologna 1933)» (S. Duranti, *Lo spirito gregario. I gruppi universitari fascisti tra politica e propaganda (1930-1940)*, pref. di E. Collotti, Roma, Donzelli, 2008, p. 85).

⁴⁷ A. Ghirelli, cit. p. 241 e *passim*.

⁴⁸ «È proprio una cellula distaccata da “IX” maggio, che nel 1943, a Palazzo Donn'Anna in casa di Raffaele La Capria, inizia a incanalare le proprie energie in un progetto letterario strutturato come un vigilante impegno civile e morale per la definizione di parametri estetici e ideologici, finalizzati a guidare i percorsi dell'azione. Con queste prospettive, Massimo Caprara – designato all'unanimità direttore –, Giorgio Napolitano, Luigi Compagnone, Raffaele La Capria, Maurizio Barendson, Tommaso Giglio, Gianni Scognamiglio, Antonio Ghirelli,

«Sud»⁴⁹ – trainavano la ripresa, configurandosi come spazio editoriale destinato a poeti e scrittori che avevano taciuto o non si erano potuti esprimere liberamente nel corso del ventennio.

Pur avendo chiesto l'intercessione di Croce per poter pubblicare su «Aretusa» i suoi componimenti,⁵⁰ Domenico Rea non fu accontentato, né fu coinvolto in «Sud», nonostante ne frequentasse i redattori. C'è da chiedersi se questa sia stata una conseguenza della sua condizione di provinciale (Rea risiedeva a Nocera Inferiore), in qualche modo distante dalle dinamiche rapidissime che segnavano lo svolgersi della vita intellettuale napoletana,⁵¹ o se – al contrario – sia stata l'implicita conferma della sua determinazione ad allontanarsi da certi limiti localistici. Francesco Durante, nella sua mirabile ricostruzione del cammino dello scrittore, dissemina indizi che fanno convergere su questa seconda ipotesi. Gli sembra chiaro, infatti, che nell'immediato dopoguerra Rea avesse compreso nitidamente che era necessario trasferirsi a Milano, dov'era il mercato editoriale e stava per ricostruirsi «il centro vero dell'editoria e della cultura italiane».⁵²

La decisione fu strategica: si trasferì nella capitale lombarda nel novembre del 1945, due mesi dopo che «Mercurio», rivista romana guidata da Aba de Céspedes,⁵³ aveva pubblicato *La figlia di Casimiro Clarus*.⁵⁴ Il racconto fu il

Giuseppe Patroni Griffi creano "Latitudine" (cfr. A. Striano, *Le riviste letterarie e Napoli*, cit., pp. 79-93; qui a p. 79).

⁴⁹ Su «Sud» cfr. ivi, pp. 147-186. E ancora: M. Stefanile, *Labirinto napoletano. Studi e saggi letterari su scrittori di ieri e di oggi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1958; G. Di Costanzo, *L'avventura di "Sud". Quindicinale di critica al reale storico*, Bari, Palomar, 1994; A. Mozzillo, *I ragazzi di Montedidio. Una cronaca napoletana degli anni Cinquanta*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1994; A.M. Ortese, *Alla luce del Sud. Lettere a Pasquale Prunas*, a cura di R. Prunas e G. Di Costanzo, Milano, Archinto, 2006.

⁵⁰ «Sempre a Napoli, Rea prova anche ad accostarsi al grande Croce, cui il 2 aprile 1945 indirizza da Nocera, per una volta utilizzando la terza persona singolare invece del *voi* [...] quattro componimenti in versi [...] "nella speranza che trovi il modo di leggerli; e, se di Suo gradimento, intercedere presso l'autorevole rivista "Aretusa", per la loro pubblicazione. Rea è consapevole della distanza che lo separa dal filosofo, ma spera in un contatto» (F. Durante, *Cronologia* in D. Rea, *Opere*, Milano, Mondadori, 2005, p. LXXXII).

⁵¹ «Per l'arte, Rea intraprende anche brevi e frequenti viaggi a Napoli gravidi di conseguenze. Nella grande città entra in contatto con i vari ambienti dove, disordinatamente ma con molto entusiasmo, fioriscono le prime espressioni della nuova cultura nell'Italia liberata. Nell'agosto del 1944 conosce Francesco Flora: una specie di nume tutelare, una delle stelle più importanti del firmamento raccolto intorno a Benedetto Croce» (*ibidem*).

⁵² Ivi, p. LXXXIV.

⁵³ Alba Carla Lauritai de Céspedes y Bertini (Roma, 1911-Parigi, 1997), giornalista e scrittrice coinvolta nella Resistenza, nel 1944 fondò a Roma «Mercurio», in un certo senso organo della nuova letteratura inclinata al neorealismo e al realismo sociale.

⁵⁴ «Flora [...] sarà di fatto lo "scopritore" di Rea, il primo a dargli credito e a patrocinare la pubblicazione - sulla rivista Mercurio diretta a Roma da alba de Céspedes - della novella *La figlia di Casimiro Clarus*» (F. Durante, *Cronologia*, cit., p. LXXXII).

suo viatico per essere introdotto nel nuovo, vivace ambiente⁵⁵ e per essere conosciuto. Alberto Mondadori lesse il racconto e diede appuntamento al giovane Rea per concertare la pubblicazione di *Spaccanapoli*. Ha osservato Durante che il rapporto nato tra lo scrittore e l'editore si delineava come un'interlocuzione – sostenuta negli anni da un fitto scambio epistolare- in cui contavano stima, fiducia e coraggio imprenditoriale. In un appunto dattiloscritto, che Alberto preparò per suo padre Arnoldo, sottolineava che Rea era «un autore destinato ad avere un grande pubblico». Si raccomandava che la casa editrice lo sostenesse nei primi tempi economicamente:

Egli non ha mai avuto né anticipi né sovvenzioni; ha sinora lavorato per la redazione e il lavoro gli è stato pagato come agli altri collaboratori esterni. Avendo sospeso quasi totalmente i lavori esterni, Rea viene a trovarsi solo e senza un soldo [...] Ripeto che mi pare vada aiutato, soprattutto se penso che abbiamo aiutato la Manzini e altri senza speranza.⁵⁶

Il pieno sostegno veniva confermato dal telegramma inviato da Arnoldo Mondadori, inviato non appena Rea aveva comunicato di aver ultimato il volume:

Chiudo *Spaccanapoli* commosso perché mi rivela autentico scrittore nuova generazione sul quale sono felice poter contare per affermazione mio programma teso valorizzare letteratura italiana. Lei caro Rea possiede qualità eccezionali che però solo fede et pazienza potranno maturare. Accolga auguri più affettuosi per prossime feste nella convinzione ella manterrà sua promessa darmi romanzo entro prossimo febbraio.⁵⁷

Collocatosi da autore esordiente in questa traiettoria editoriale maggiore, nel corso degli anni Rea, per alcuni periodi, si è allontanato da essa. Il rapporto con le case editrici più importanti talvolta ha vacillato per la sovrapposizione di contratti, stipulati in alcuni casi senza troppa chiarezza,⁵⁸ talvolta per la conflittualità generata dall'intensissima collaborazione a riviste e quotidiani rispetto alla sola attività di scrittore. Forse proprio l'articolata esperienza mutuata nella complessa realtà dell'editoria, «anche di quella minore,⁵⁹ ha con-

⁵⁵ A Milano Rea «trova ricetto in casa di Giacomo Manzù in via Previati, amorevolmente accudito dalla moglie dello scultore, Tina; il giorno dopo, Manzù gli trova una sistemazione in casa della suocera [...]. Un periodo di grandi incontri, come quelli alle gallerie Cardazzo e Santa Radegonda; Rea stringe profonda amicizia con il gallerista Bertoni, e in poco tempo conosce Carlo Bo, Eugenio Montale, Luciano Anceschi, Renato Birilli, Francesco Messina, Agenore Fabbri e Carlo Emilio Gadda. La sua reputazione cresce in maniera decisiva [...]» (ivi, p. LXXXV).

⁵⁶ Ivi, p. XCIII.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, pp. CIX-CXXIII.

⁵⁹ Negli anni Settanta Rea affidò alcuni suoi lavori alla Società Editrice Napoletana (ivi, pp. CXXXIV-CXXXV).

sentito a Rea di accostarsi, libero da qualsiasi pregiudizio, a *Il resto di niente*, romanzo storico che Enzo Striano pubblicò con l'editore scolastico Loffredo nel 1986.⁶⁰

«Napoli ha un nuovo e autentico scrittore. Questo signore si chiama Enzo Striano ed è l'autore de *Il resto di niente*». Con queste parole, sul «Mattino», si apriva la sua recensione, il primo scritto critico, che ha inaugurato la bibliografia sull'opera.⁶¹ Il taglio incisivo dell'articolo era commisurato alla solida convinzione di Rea che il romanzo fosse, oltre che sorprendente, necessario per illuminare un momento storico – quello della rivoluzione napoletana del 1799 –, in cui si potevano rintracciare le origini delle infinite contraddizioni della città contemporanea.

Così, è accaduto ciò che non sempre avviene, cioè che il primo ad attirare l'attenzione sull'opera di un altro sia stato uno scrittore. Circostanza che può capitare soltanto al cospetto di un autore grande e generoso, per il quale la verità della letteratura prevale su tutto.

⁶⁰ Sulla vicenda editoriale de *Il resto di niente*, cfr. gli apparati introduttivi a E. Striano, *Il resto di niente*, Milano, Mondadori, 2020, p. V-XVI.

⁶¹ D. Rea, *Napoli capitale degli orrori*, «Il Mattino», 1° dicembre 1986.

Domenico Rea e il rilancio di un autore del Novecento, un lavoro imperfetto

Andrea Tramontana

1. *Il lavoro editoriale sugli autori del catalogo*

Queste pagine, più una serie di osservazioni che un contributo strutturato, si propongono come riflessione sul lavoro editoriale che sta dietro al rilancio di un autore italiano del Novecento come Domenico Rea, in una prospettiva necessariamente diversa e complementare rispetto agli altri interventi di questo convegno.

In qualità di editor del catalogo all'interno di una casa editrice, il mio lavoro consiste nell'aver cura e valorizzare un grande tesoro in buona parte scoperto e scelto nel passato da editor o direttori editoriali, a volte decenni prima. Roberto Calasso asseriva: "esaminare il catalogo di un editore è l'unico modo per giudicare un buon editore: la scelta dei titoli, ma anche la sequenza in cui vengono proposti e la tenuta nel tempo di queste scelte, sono gli unici criteri possibili per valutare il suo operato." La lista di opere di narrativa o saggistica di una casa editrice costituisce una ricchezza caratterizzata da una varietà di voci autoriali, stili, generi e forme espressive che si sono già affacciate al mondo (ovvero sono state pubblicate) in un determinato momento eppure per loro natura possiedono un anelito di eternità. Ogni libro infatti sembra sfidare il passare del tempo e nasce, nelle intenzioni dell'autore e di chi lo pubblica, per essere ricordato da generazioni di lettori e non venir dimenticato al pari di un discorso quotidiano o qualche forma espressiva di breve durata.

In una casa editrice esistono profili professionali distinti per chi svolge una ricerca attiva sulle novità e testi originali (lo *scouting*) e per chi invece si occupa di tutte le attività che chiamiamo "manutenzione del catalogo", volte a conservare il valore del patrimonio di titoli sedimentati nel corso degli anni. Proviamo a concentrare l'attenzione su un gruppo specifico di titoli del catalogo.

Esiste in ogni libreria o biblioteca una sezione dedicata ai Classici, ovvero quei libri scritti dall'antichità fino alla prima metà del XX secolo e che sono entrati in un canone di letture abbastanza definito e stabile. Anche solo il fatto di aver origini così antiche e aver evitato di perdersi nella dimenticanza e oblio li rende meritevoli di essere studiati, sfogliati e interrogati come fonte di saggezza e ispirazione¹. Molto più precaria risulta la condizione delle opere di tanti autori e autrici del Novecento (quindi temporalmente più vicini) perché su quei libri il giudizio critico è in genere più controverso ma non solo, ci sono altri motivi profondi. Il primo fra questi è che non è ancora stato definito del tutto quel lavoro di setaccio, selezione sulla base di un valore più ampio e non sulla base della fortuna commerciale. Per questo una delle sfide più rilevanti per un editor del catalogo è la valorizzazione del patrimonio letterario del XX secolo: sia che si tratti di romanzi vincitori di prestigiosi premi, sia che si tratti di saggi che hanno animato un ampio dibattito o di raccolte di scritti di altissimo valore testimoniale, il numero di libri ancora disponibili nelle librerie di catena, indipendenti o negli store on line a distanza di decenni tende ad assottigliarsi anno dopo anno e in modo inesorabile.

Esistono numerose eccezioni: le opere diventate oggetto di studio nelle scuole, ad esempio. Eppure per ritrovare la maggior parte delle pagine di scrittori e scrittrici centrali nella vita culturale del nostro paese nel secolo scorso bisogna ormai andare in biblioteca più che in libreria. Si tratta di un fenomeno fisiologico: della vasta produzione editoriale solo una piccola parte sopravvive nel tempo come oggetto di circolazione perché nella maggior parte dei casi si esaurisce la spinta propulsiva che è legata a un preciso momento storico o a una sensibilità. Ma non solo, lo spazio degli archivi, delle biblioteche e in ultima istanza anche nella memoria collettiva è una risorsa limitata. Pesa su questo un altro importante fattore: è inarrestabile la pressione delle novità editoriali che ottengono una circolazione nelle librerie avvantaggiati dall'impulso commerciale e dalla possibilità per gli autori di entrare in contatto diretto con i potenziali lettori.

Per avere un'idea di grandezza, il numero dei libri pubblicati in Italia ogni anno cresce esponenzialmente e solo nel 2021 le novità sono state su-

¹ I. Vallejo in *Papyrus. L'infinito dentro un giunco* (Milano, Bompiani, 2021) ci ricorda l'avventura collettiva delle migliaia di persone che hanno protetto i libri sopravvissuti allo scorrere dei secoli: "Il libro ci è alleato, da molti secoli, in una guerra che i manuali di storia non riportano. La lotta per preservare le nostre creazioni di valore: le parole, che sono appena un soffio d'aria; l'inventiva che mettiamo nelle storie, per dare un senso al caos e poterci sopravvivere dentro".

periori alle 68.000 (secondo i dati AIE). Eppure è altrettanto vero che ogni anno pezzi della cultura italiana che avrebbero tutt'ora qualcosa da dire diventano un po' più difficili da reperire e in alcuni casi scompaiono. Questa lettura apparentemente drammatica non deve spaventare chi ama la letteratura, dato che non si tratta di un oblio ineluttabile. In tanti casi si assiste dopo qualche anno o decennio alla riscoperta spontanea dei lettori o al rilancio più sistematico di un editore (piccolo o grande che sia) di un libro uscito temporaneamente dalla circolazione. Questo è il fascino, la sfida e il privilegio di chi si occupa di catalogo: provare a riportare all'attenzione dei lettori un libro che possiede una storia e per le vicende più disparate è scomparso dagli scaffali delle librerie. Recuperare dalle biblioteche o dagli archivi un libro per farne una nuova edizione non è un atto affatto banale e piccolo, perché argina la perdita di patrimonio culturale: è un contributo alla memoria collettiva e un omaggio alla varietà e alla ricchezza di storie che l'umanità può raccontare.

Vorrei dunque parlare del rilancio dei libri di Domenico Rea in quanto caso esemplare di quello che è il lavoro sugli autori del Novecento. Dal 1947 fino alla metà degli anni Novanta sono stati una ventina i volumi pubblicati da editori grandi (come Mondadori, Rusconi) a realtà più piccole (come Leonardo o Pironti) di questo autore. Numerosi sono stati i riconoscimenti, premi e attestazioni di stima del mondo culturale in questo arco di tempo. Uno fra tutti è l'altissima considerazione di Italo Calvino nei confronti di Rea, indicato come primo nome alla domanda di quale narratore prediligesse tra i contemporanei. Eppure, come è stato ricordato in questo convegno, oggi di questa nutrita produzione rimangono disponibili pochi titoli: solo una rappresentanza dell'ampia produzione mentre per il resto dei libri rimangono solo le edizioni del passato, quelle che hanno smesso di essere ristampate. È questa una condizione che Domenico Rea condivide con molti autori nel Novecento. Basti cercare nelle librerie di catena o indipendenti (o negli store on line, per chi preferisce questo canale) alcuni dei titoli di autori e autrici tra i più noti per capire che la selezione è meno ampia di quello che ci saremmo aspettati. Per ciascun grande della letteratura restano disponibili quattro o cinque libri di riferimento mentre per gli altri la risposta del gentile libraio o del sistema informatico sarà: non disponibile o fuori catalogo. Questa osservazione generale sui titoli del catalogo impone una seria riflessione in grado di comprendere il destino di un singolo autore in un quadro più ampio e complesso.

2. *Il catalogo e l'inarrestabile processo di selezione*

Emerge da queste prime considerazioni una parola cardine del lavoro sul catalogo: selezione. È un argomento a cui personalmente tengo molto (mi sono occupato in passato di *heritage studies*) e per spiegar meglio questo delicato concetto invece di far riferimento alla letteratura scientifica, mi piace riportare le parole di un autore contemporaneo, Maurizio Maggiani, da sempre attento al tema della memoria collettiva. A novembre 2021 durante la presentazione del suo ultimo romanzo *L'eterna gioventù* a Milano ha parlato dell'importanza del ricordo dei fatti del passato, siano storie di famiglia siano vicende storiche più indirette, e di quanto questo atto corrispondesse a una decisione di aderire a una precisa identità. L'autore riscontrava come in questo inizio di XXI secolo viviamo immersi in un flusso continuo e sempre più accelerato fatto di una moltitudine di voci, racconti e immagini talvolta creati ad arte per catturare la nostra attenzione (si pensi al bombardamento mediatico e al linguaggio della pubblicità). È come se fosse in corso una lotta per la sopravvivenza nella memoria delle persone di parole e immagini che altrimenti avrebbero una durata esigua, perché tutto sembra compresso come tempi e proposto per essere consumato e dimenticato in vista di un nuovo consumo. Proprio per questo è ancora più indispensabile non farsi assoggettare dai 'motivetti facili', studiati astutamente per conquistare il nostro interesse ma continuare a cercare, cantare e raccontare le storie importanti del nostro passato, quelle storie fondamentali e fondative che per noi hanno senso e che ci danno un senso. Per Maggiani questo è il compito di un autore o un artista: fissare in un'opera con la propria sensibilità qualcosa che si vuole salvaguardare dall'oblio e dall'irrelevanza. Il suo romanzo sulle storie di famiglia legate a personaggi importanti del Novecento è per lui il modo più potente di continuare a fare vivere nella memoria dei lettori momenti, figure e valori che sente importanti.

Proprio mentre ascoltavo quella presentazione ho pensato che questo è il cuore del lavoro editoriale sulle opere del catalogo: ogni libro pubblicato in nuova edizione, ogni autore del passato riproposto ai lettori di oggi è una precisa scelta di campo e appartenenza ovvero una dichiarazione di quello che per un editor o una casa editrice merita di continuare a vivere nella memoria dei lettori, trattenersi un po' di tempo in più negli scaffali di una libreria, e approdare nelle mani di ragazzi o adulti che possano farne tesoro per le loro esistenze. Recuperare un'opera del passato per farne una nuova edizione è quasi gettare in mare una scialuppa di salvataggio non tanto per senso di cari-

tà ma per amore di quel libro e per senso di responsabilità nei confronti della collettività presente e futura.

Non si giudichi inopportuno evocare le passioni quando si parla di catalogo. C'è poco di oggettivo in questa selezione. La scelta dei titoli del catalogo difficilmente può essere il frutto di un calcolo rigoroso, mentre assomiglia più a un investimento fatto con la speranza di un interesse futuro in nome di un'ideale o un gusto soggettivi. Questo rende la selezione dei titoli di un catalogo interessante come processo culturale e possibile oggetto di studio in una prospettiva di studi sulla ricezione. Ogni scelta per un editore è una questione di gusto, che come afferma Giorgio Agamben è "quella cosa all'incrocio tra conoscenza e piacere". Non esistono una misura oggettiva, dei criteri univoci e universali per stabilire ciò che è legittimo o necessario pubblicare o ripubblicare e cosa no. Questo è peraltro evidente dalla storia delle decisioni (costellata di errori di valutazione) degli editori che hanno scelto di non pubblicare o ripubblicare libri diventati poi dei capolavori, ma anche dalla storia degli insperati successi tardivi di libri a decine di anni dalla loro stesura o dalla pubblicazione passata sotto silenzio.

È giusto contestualizzare in quest'ottica il rilancio che Bompiani ha iniziato sulle opere di Domenico Rea: la scelta di proporre ai lettori nuove edizioni risponde senz'altro all'apprezzamento per la sua produzione variegata ma ancora di più alla convinzione ponderata sulla base di studio che Rea meriti di essere considerato non una comparsa ma un protagonista della scena letteraria italiana del Novecento. Le motivazioni che spingono a farlo sono già descritte in modo limpido nel testo "La musa creaturale" di Ruggero Guarini che apre il volume del Meridiano del 2005 dedicato a Domenico Rea. A quel testo sono arrivato solo dopo aver letto qualche libro e vi ho potuto trovare espresse in modo cristallino le considerazioni maturate nel corso delle letture svolte. In particolare mi sono ritrovato nelle parole che rilevavano i tratti di vitalità, crudezza, buffoneria e puerilità nella sua opera, nella "modernissima audacia" e nella scrittura descritta come straordinariamente nuova e splendidamente antica. Ma la riflessione che coglie in modo più profondo la poetica di Domenico Rea in quella presentazione di Guarini è l'idea che per l'autore la vita sia una strepitosa emergenza, una stupefacente anomalia ovvero un dono meraviglioso e terribile. In questi anni vissuti nel pieno di una emergenza e in mezzo a un grande disorientamento, aggravato in tempi recenti anche da una guerra sul territorio europeo, penso possa essere prezioso guardare alle nostre esistenze con la stessa consapevolezza o per meglio dire con la stessa filosofia.

C'è molto di più naturalmente in Rea, a cominciare da quella scrittura distante da intellettualismi, così apparentemente spontanea ma al tempo stesso sedimentata: una scrittura che appare come prodotto di risulta di un lavoro di sottrazione, studio, coscienza di una memoria letteraria. Un altro tratto della sua opera vicino a grandi autori del passato è quel suo rimanere saldamente in sospeso tra tragedia e ironia: il quadro generale che emerge insistentemente dai romanzi o dai saggi è fatto di povertà, miserie umane e bruttezza eppure lo sguardo di Rea sembra abbracciare tutto senza autocompiacimento ma con accettazione non rassegnata e non indifferente. I drammi, anche le peggiori tragedie, sembra sostenere l'autore, sono una parte essenziale del nostro vissuto, non tutto il nostro vissuto. Le sue opere possiedono una leggerezza che non è mai farsa, non c'è mai banale evasione, ma anche nel racconto di pagine terribili per la storia d'Italia riesce a lasciare al lettore un desiderio di accoglienza per i limiti della natura umana, quasi un barlume di gioia contro ogni evidenza, che consente di superare la disperazione o l'immobilismo.

Proprio per questa semplicità di lettura combinata alla profondità della visione sul mondo, una visione che non cessa mai di essere critica e fine, Rea merita di continuare a essere qualcosa di più di un semplice oggetto di studio per la critica letteraria e per i ricercatori universitari. È importante per un editore dichiararlo nell'ambito di un convegno come questo per proporre ai partecipanti una collaborazione nel percorso intrapreso di valorizzazione dell'autore. Perché pur da prospettive diverse la promozione di un autore che un editore può mettere in atto rimane incompiuta senza il contributo e la linfa che arriva dalla ricerca, dallo studio storico e critico. Bompiani dopo tanti anni di silenzio sull'autore ha intrapreso la sfida di riavvicinare l'opera di Rea e non un unico libro a una comunità di lettori perché da sempre siamo convinti, sulle orme del fondatore della casa editrice, che sia improntante offrire ai lettori un quadro più ampio. Questo progetto più ampio consente di cogliere appieno il valore dell'autore al quale forse l'etichetta di intellettuale sarebbe piaciuta poco ma che spicca per originalità sia quando inanella racconti brevi e secchi, sia quando cesella con maestria romanzi dal sigillo fiabesco, sia quando offre lo sguardo critico e corsaro sul suo presente.

Ci siamo interrogati da dove partire per ripresentare Rea nel nostro catalogo con un nuovo slancio e abbiamo deciso di farlo dalle due opere che hanno segnato da un punto di vista temporale il punto iniziale e finale del percorso dell'autore: nel 2021, nell'anno del centenario dalla nascita di Rea, abbiamo proposto la prima raccolta di racconti *Spaccanapoli* mentre per la primavera

del 2022 abbiamo previsto a distanza ravvicinata nella collana “Classici contemporanei” *Ninfa plebea*, la sua opera più matura e celebrata. Questo romanzo che gli valse il Premio Strega, massimo riconoscimento allora come oggi per gli scrittori italiani, trova posto dunque nella stessa collana di altre opere monumentali della letteratura italiana del Novecento come *Gli indifferenti* di Alberto Moravia, *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini, *Diceria dell'untore* di Gesualdo Bufalino ma non solo. Quella è la collana che ospita altri libri straordinari della letteratura mondiale come *La peste* di Albert Camus, *Furore* di John Steinbeck, *La condizione umana* di André Malraux o *Moneta del sogno* di Marguerite Yourcenar. Tutte queste opere che all'estero vengono definite come “modern classic” sono presentate in questa collana non per somiglianza o comune aria di famiglia né tantomeno per omogeneità stilistica ma perché rappresentano uno spaccato della letteratura del Novecento, un patrimonio prezioso da valorizzare proprio per differenza e varietà.

Il nostro punto di partenza per il rilancio è stato dunque pensare a una nuova edizione, che assicura tre cose a un'opera letteraria: la più ovvia è la nuova disponibilità a circolare grazie a un nuovo supporto cartaceo ma ormai anche digitale e sempre più spesso anche in forma di audiolibro; la seconda è la possibilità di nuovi paratesti, per usare un termine caro a Gérard Genette², ovvero una nuova copertina e dei testi di presentazione (con l'idea di rinnovare senza stravolgere la mediazione con i nuovi lettori); e come terza proprietà è una nuova occasione di visibilità per la promozione dell'opera a livello nazionale e internazionale (essendo ormai il mercato editoriale globalizzato).

È ingenuo pensare che una nuova edizione di un libro del Novecento possa costituire un punto di arrivo per la valorizzazione dell'opera di un autore. Piuttosto è un nuovo, non definitivo ma necessario punto di partenza dalla prospettiva di un editore. Un punto di partenza per cosa? Per svolgere a pieno quella funzione di “iper-lettore” di cui parla Alberto Cadioli³. Il prefisso non ha nulla a che vedere con il web e l'ipertesto ma pone l'enfasi sul ruolo dell'editore come soggetto che seleziona e pubblica libri “a nome di”, per conto dei lettori. Il lavoro editoriale in tutte le fasi, sia quella di scelta dei libri da pubblicare sia quella di dar concretezza a un libro (attraverso una veste grafica, il posizionamento in una particolare collana), consiste in un progetto di trasformazione del testo nudo scritto da uno scrittore o una scrittrice in un libro per

² G. Genette, *Soglie: i dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

³ A. Cadioli, *L'editore e i suoi lettori*, Bellinzona, Casagrande, 2000.

una comunità di lettori. Il passaggio da testo a libro non è mai un passaggio neutrale: le tracce del lavoro di un editore sono meno durevoli dei contenuti di un testo ma hanno un peso non trascurabile nella ricezione: possono indicare un genere di riferimento, suggerire una interpretazione specifica, mettere in dialogo un libro con una serie di altri volumi già presenti nella memoria collettiva.

Quando un editore decide di pubblicare opere già presentate da altre case editrici o dei secoli passati (quindi di pubblico dominio, che possono rientrare nel catalogo di tanti altri editori) si fa sentire ancor più forte la necessità di ribadire il ruolo di mediatore anche solo per affermare un'identità e uno scarto rispetto alle altre edizioni esistenti. Ogni intervento dell'editore non modifica il testo ma può offrire una chiave di lettura, può aiutare a metterlo in una nuova luce. Grazie a questo lavoro si può arrivare a trasformare la percezione del testo da parte di una comunità di lettori, che può essere più larga proprio grazie a questo diverso *frame*, inquadramento. La sfida più grande per ogni nuova edizione di un libro già edito è riconquistare l'attenzione dei lettori, dato che viene a mancare la propulsione dell'originalità o della novità. Queste due caratteristiche costituiscono leve molto forti per la fortuna di un libro (come per ogni prodotto culturale) e benché possano sembrare aspetti materiali e commerciali, ogni scelta dell'editore che riguarda la veste grafica, il soggetto della copertina, l'inserimento in una collana, la decisione di affidare a un critico o uno scrittore la presentazione del libro ha un peso e un rilievo nel posizionare il libro in modo netto nel mondo culturale. Corrisponde a una dichiarazione di intenti, un patto che l'editore propone all'autore ma soprattutto ai lettori, con l'ambizione che possano essere molti a condividere questo patto.

Ci sono certamente tanti modi di interpretare il ruolo di "iper-lettore"; nel caso delle pubblicazioni di opere di catalogo è importante ideare soluzioni che marchino una rottura della continuità perché ogni valore si genera a partire da uno scarto, una differenza rispetto a ciò che già esiste. Ogni nuova copertina anche la più bizzarra e spiazzante rispetto ai contenuti di un libro (di quelle che suscitano un dibattito o delle critiche) o ogni nuova introduzione anche la più insolita, purché catturi lo sguardo del lettore e concorra a portare nuova luce è un contributo positivo in questo processo. Come per la selezione, anche nelle scelte sul paratesto l'editore lavora in assenza di formule per il successo o di ricette sempre valide dato che il posizionamento di un libro è influenzato da una combinazione di fattori ma soprattutto il contesto di riferimento (il mercato editoriale) è mutevole e i processi di pubblicazione devono tenere conto di come evolvono i gusti del pubblico.

Proprio partendo da questa mancanza di strategie editoriali in grado di assicurare un buon rilancio di un autore, propongo due argomenti a margine del tema del convegno, che possano dialogare con alcuni interventi sull'affievolimento della memoria dei libri di Rea nei nuovi lettori e il radicamento locale dell'autore. I miei pensieri si offrono più come spunti per il dibattito che conclusioni, evidentemente.

3. Il rilancio di un autore come processo collettivo e dinamico

Un possibile punto di partenza è provare a inquadrare il rilancio di un autore del passato come un processo collettivo e dinamico, che coinvolge una pluralità di soggetti e si sviluppa nel tempo quindi necessita di un coordinamento e una sintonizzazione sulle intenzioni e obiettivi del rilancio stesso.

Talvolta c'è il rischio che un autore, soprattutto quelli che apprezziamo ma pensiamo siano meno letti di quanto meriterebbero, possa trasformarsi in un feticcio da celebrare senza che sia investita energia nella spiegazione delle ragioni del valore. Partiamo dal presupposto che non esistano (in nessun caso) una necessità o un valore oggettivi, che non abbiano bisogno di essere comunicati. Le opere di un autore del passato vanno considerate in primo luogo come un patrimonio collettivo e non una proprietà di un gruppo limitato; rispetto a questo patrimonio l'atteggiamento costruttivo è quello di non smettere mai di interrogarsi sul senso e sulle profonde ragioni del legame affettivo o di interesse per favorire, incentivare e aumentare la conoscenza. A questi interrogativi la risposta può non essere e non deve essere univoca. Non esiste una sola interpretazione o lettura possibile di un classico, anzi la sua ricchezza consente proprio nel produrre numerose spiegazioni e idee sui motivi del suo valore. La forza di un libro sta dunque nel rivolgersi a una pluralità di individui molto diversi per origine, vissuti che ritrovano però qualcosa di personale e di interessante per loro, magari molto diverso dagli altri. Penso a tante polemiche che possono emergere rispetto alle nuove traduzioni di un classico amatissimo e letto in una traduzione storicizzata. Queste nuove edizioni che si discostano dalla tradizione e dal solco del già letto sono un arricchimento, una nuova strada per arrivare ai lettori passando per percorsi ancora inesplorati. La stessa cosa può succedere con nuove note al testo, nuove introduzioni ed esegesi che critici o autori propongono su opere considerate intoccabili e fissate nella memoria collettiva in modo rigido e canonico.

Troppo spesso il senso e dunque il valore di un libro è considerato come qualcosa di monolitico. Niente di più rischioso come approccio e niente di più controproducente per un rilancio, perché se un autore ha faticato a ricavarci un pubblico di lettori è più efficace capirne a fondo le motivazioni e pensare a come “uscire dal seminato”, ovvero come poter cambiare radicalmente la situazione con correttivi editoriali ma non solo, anche di inquadramento critico. È assolutamente vero che l'energia profusa nel rimarcare il valore da un punto di vista storico, filologico non è sufficiente ma può mettere in ombra due aspetti che sono centrali nel processo di ricezione: il piacere e l'interpretazione soggettiva di un lettore.

Se la comunità scientifica che studia un autore (può essere il caso di Rea o dei molti altri scrittori del Novecento) deve impegnarsi a trovare nuovi filoni di approfondimento nelle sue opere, è preciso compito dell'editore che vuole rilanciare un autore conoscerlo a fondo con l'aiuto proprio della comunità scientifica ma anche pensare al modo migliore per affidarlo ai propri lettori in quel preciso momento storico e in quel panorama editoriale. Le domande più utili sono allora: è sufficiente la parola di questo autore ad arrivare ai lettori di oggi? Quali sono gli strumenti per far sapere ai lettori che vale la pena investire delle ore del loro tempo per immergersi in questo romanzo o saggio scritto tanti anni fa? Come vincere la diffidenza dei giovani lettori nei confronti di un autore che a torto sentono appartenere a un'epoca lontana? Come gettare le basi per un nuovo rapporto tra un'opera del secolo scorso e la comunità di lettori?

Un editore, insomma, non può permettersi di trascurare questo tema cruciale soprattutto nel rilancio di autori del passato prossimo più che quello remoto: questi ultimi sono studiati nelle scuole e presentati nel processo formativo come pilastri della nostra identità. Non è sufficiente riportare sulle fascette o sulle copertine parole che affermino quanto un libro sia un capolavoro da leggere. Occorre fare uno sforzo in più. Si parte sempre dal riflettere in modo chiaro sui motivi profondi dell'originalità e della unicità di un'opera, senza temere di selezionare ed isolare nella produzione di un autore quei libri che tuttora possiedono il potenziale per essere percepiti come preziosi. E d'altra parte questo comporta sapersi orientare nell'ampia produzione (sempre grazie all'aiuto di chi fa ricerca attiva su un autore) e operare una scelta, una scommessa e un investimento su alcuni titoli a vantaggio di altri, che possono utilmente rimanere patrimonio da esplorare anche come oggetto di studio. Si torna al tema della selezione, che deve essere sempre orientata verso un proposito e fatta da un soggetto collettivo. Provo a dirla diversamente: negli *heritage*

studies uno dei punti di svolta della disciplina è stato il superamento dell'idea che esista un patrimonio dotato di intrinseco valore verso l'inquadramento del processo come "fare patrimoniale". Questo ha obbligato i ricercatori a non mappare le caratteristiche intrinseche, oggettive e rilevabili scientificamente (come se fossero fenomeni naturali) ma ha spostato l'indagine sui processi storici di valutazione di cosa venga fatto oggetto di pratiche conservative: ci si concentra sulle motivazioni, strategie e pratiche che una collettività mette in atto per legare un determinato elemento alla propria identità. E di conseguenza il patrimonio non è più considerato la fonte, la "radice" alla base di una identità ma al contrario il "frutto" di una costruzione di valore, l'esito di una scelta che non è mai spontanea ma deve essere continuamente messa in atto per durare.

Possono sembrare concetti distanti dal nostro argomento: perché hanno una ricaduta sul lavoro di rilancio di uno scrittore presso una comunità di lettori? Perché per assicurare che un libro rimanga nella memoria occorre tenere a mente due aspetti. Il primo è che il rilancio di un'opera del catalogo necessita sempre per un editore di rendere manifesti ed espliciti i tratti di vicinanza o valore per i lettori senza darli per scontati: così nel redigere una sinossi o una semplice biografia di un autore (anche di un premio Nobel o di un importante pensatore dell'età moderna) non si può far a meno di presentarlo a quei lettori che non l'hanno mai incontrato sul loro percorso. Per conquistare dei nuovi lettori occorre facilitare la conoscenza, non alzare degli steccati attorno a un testo, occorre offrire ai lettori degli spunti per incuriosirli, farli innamorare di una trama senza caricarla di sovrainterpretazioni o riflessioni eccessivamente involute.

Il secondo aspetto cruciale per un rilancio è evitare la museificazione di un libro ovvero di volerlo conservare come se si trattasse di una reliquia verso la quale reagire con adorazione o mettendo in atto strategie di protezione. Al contrario di un reperto o un manufatto che si consuma se toccato, preso in mano e scandagliato dal pubblico, i libri e le idee in essi contenute hanno questa capacità quasi magica di uscire più potenti dall'uso e dalla lettura di ogni singola persona che si trova a incontrarli. Come affermava Carlo Feltrinelli i libri sono tutt'oggi lo strumento migliore per far circolare le idee. Ogni nuovo circolo di lettori, ogni consiglio di lettura di un amico o libraio e in fondo ogni lettore che sceglie di portarsi a casa dalla biblioteca un libro è uno sguardo nuovo e un consolidamento nella memoria collettiva di personaggi o luoghi, idee e parole che un autore aveva voluto far arrivare a qualcuno lontano da sé. Ho scoperto con gioia proprio in questo convegno come le parole

di Rea siano arrivate molto lontano dai suoi luoghi di origine, dall'altra parte dell'oceano e questo certo per i suoi viaggi ma anche grazie a una moltitudine di ricercatori, studiosi e un tessuto di lettori appassionati che hanno amato la sua opera al punto da farla oggetto di loro racconti, condivisioni, studi in giro per il mondo.

Riaccendere questo desiderio di condivisione e lavorare sulle reti di lettori oggi è ancora più semplice grazie alla facilità con cui circolano persone e informazioni nel mondo. Esiste un potenziale del web e dei social media che spesso appare lontano da argomenti di letteratura ma che potrebbe essere molto d'aiuto in questo processo di riattivazione della comunicazione; tanto più che occorre parlare a un nuovo pubblico, far capire ai giovani lettori in che modo la voce di uno scrittore come Rea nato cento anni fa li riguardi direttamente e possa regalare loro scoperte, emozioni, riflessioni e conoscenza sull'esistenza, su un territorio dell'Italia o su una condizione di 'plebe' opposta a quella di 'popolo'.

Solo in questo processo di disseminazione, condivisione e allargamento della nicchia di appassionati sta la fortuna non solo critica ma anche di pubblico di un autore, che può ricevere nuova linfa vitale da lettrici e lettori che si riconoscono nelle parole di uno scrittore. Per consentire questo circolo virtuoso su un autore come Domenico Rea penso che la casa editrice o più precisamente la pluralità di case editrici che pubblicano l'autore insieme alla comunità scientifica dovrebbero procedere in modo, se non coordinato, almeno complementare e in sinergia. Ad esempio individuando chiavi di lettura o nuovi modi di far conoscere il suo pensiero ma prima di ogni altra cosa avendo cura di continuare a far arrivare quel "profumo", quella "scossa" (di cui parla Guarini riferendosi alla lettura delle pagine di Rea) a un pubblico più ampio. L'antidoto migliore per la longevità nella memoria di un autore è che questa pluralità di soggetti che hanno a cuore l'autore si facciano tutti insieme arco per far viaggiare lontano la freccia dell'opera che sentono, sentiamo così vicina. È bene inquadrare il rilancio di un autore come un processo dinamico nel quale devono essere valorizzati tutti gli sforzi diversi e tutte le voci diverse, un po' in modo analogo a quanto avvenuto nel convegno dove c'è stato spazio per scrittori che ancora oggi si ispirano alle sue pagine, librai appassionati che conservano edizioni vecchie e nuove con tutta la loro ricchezza, ricercatori giovani e con maggior esperienza che hanno speso ore di analisi comparata, editori di cataloghi letterari ed editori di pubblicazioni illustrate che hanno voluto fare la loro parte per passione.

4. *Il radicamento territoriale e il respiro universale*

La seconda riflessione che propongo riguarda il radicamento locale di Domenico Rea. Non c'è dubbio che Rea sia un soggetto letterario indipendente, come ben illustra Francesco Durante nel saggio di accompagnamento all'opera omnia nella collana dei Meridiani, tanto che il modo più immediato per definirlo è stato quello legato alle coordinate geografiche di autore campano o meridionale. Tuttavia l'insistenza sul colore locale per Rea si è rivelata con il tempo un recinto troppo stretto per contenere l'intero percorso artistico e creativo. Non è un caso isolato ma a tutte le latitudini della penisola il carattere di autore "regionale" per gli scrittori non è stato un fattore propulsivo in grado di farli conoscere altrove ma più spesso ha finito per favorire un ripiegamento verso il locale, verso una realtà circoscritta nella quale rimanere confinato.

Guardando al catalogo Bompiani penso ad autori come Corrado Alvaro o Fulvio Tomizza che appartengono al Novecento italiano e che sono stati protagonisti della scena letteraria nazionale arrivando a vincere un premio di rilievo come lo Strega rispettivamente nel 1951 con il libro *Quasi una vita* e nel 1977 con il romanzo *La miglior vita*. Oggi purtroppo troppo poco resta della memoria dei loro romanzi oltre i rispettivi territori di riferimento, dove ancora sono ricordati con orgoglio, tenacia ma anche con lo sdegno che origina dalla sensazione di essere l'ultimo baluardo in difesa di un passato dimenticato altrove. Lascio a studiosi di letteratura comparata l'analisi circostanziata sull'argomento ma è evidente a ogni lettore che nessuno confinerebbe dei giganti della letteratura come Manzoni, Boccaccio, Verga, Pirandello o Pavese solo ai loro territori: l'aver raccontato in modo accurato una specifica realtà del meridione o del nord Italia non mette in ombra la ricchezza della scrittura, le tematiche profonde e la capacità di raccontare movimenti dell'animo umano e per questo sono apprezzati ben oltre le terre d'origine. Detto altrimenti il localismo non è caratteristica intrinseca dei testi ma rientra in una prospettiva di identificazione (più che di identità monolitica, per usare un concetto caro a Stuart Hall⁴). Il senso di appartenenza a una tradizione, una identità piccola o grande ha delle basi solo in apparenza oggettive ma in ultima istanza è costruito culturalmente su un gioco di differenziazione rispetto ad altre identità che vengono percepite come meno forti per la definizione di una soggettività.

⁴ S. Hall, *Who needs identity?* in Hall, Stuart – du Gay, P. (eds.) *Questions of Cultural Identity*. London – New York, Sage, 1996.

Domenico Rea è senza dubbio uno scrittore “meridionale”, “meridionalista” forse anche “meridiano” ma non può e non deve essere relegato solo a un orgoglio, una storia o una tradizione chiusa perché nelle sue opere, torniamo a dirlo, c'è molto di più e il suo potenziale ne esce fortemente mortificato se lo si confina all'interno di un ambito ristretto. Nei racconti, nei saggi, negli appunti di Rea Napoli e i territori vicini spiccano al centro della scena e la sua formazione è profondamente radicata nella tradizione letteraria che altri studiosi hanno bene individuato (un nome tra tutti, Giambattista Basile). Eppure non è un caso che l'amata Nofi sia emersa con tutta la sua forza e luminosità nei racconti proprio nel momento in cui l'autore si è trovato alla “giusta distanza” per scriverne, ovvero a seguito del trasferimento ed esperienza professionale a Milano. Al tempo stesso i suoi scritti giornalistici e i suoi saggi che in tanta parte si occupano del territorio di provenienza non vanno archiviati come semplice cronaca di una delle tante zone d'Italia, di uno dei tanti “particolari” ma sono oggi tanto più lucidi (e interessanti da rileggere) quando partono da quel territorio per offrire preziosi spunti di riflessione sulla società italiana, europea, sui rapporti umani che sono assoluti. Spiegano il massimo della loro potenza quando noi lettori ne cogliamo i tratti universali che mettiamo in dialogo con una tradizione più ampia, senza perdere la presa sulla specificità di una città, un borgo o una cultura.

Lo stesso Raffaele La Capria riconosce come Rea non sia uno scrittore monolitico ma ne apprezza la versatilità. Meglio quindi superare gli interrogativi sulla portata locale di un autore come Rea, o evitare di sentire il suo innegabile radicamento come un fortino da difendere e nel quale rinchiudersi. Non c'è una purezza o un'autenticità da preservare ma al contrario un bisogno o un'urgenza per le opere dell'autore di aprirsi all'esterno per non fare dell'appartenenza locale uno scudo ma un mezzo di comunicazione per un viaggio più lungo e ricco.

Ancora una volta rubo le parole di uno scrittore, anzi di una scrittrice, su questo argomento. Si tratta di Olga Tokarczuk e del discorso tenuto a Stoccolma il 7 dicembre 2019 in occasione del conferimento del premio Nobel per la letteratura 2018: invita ad andare oltre le categorie in letteratura, “sapendo bene che il cosmo della letteratura è uno, come l'idea dell'*unus mundus*, una realtà psicologica comune in cui si unisce la nostra esperienza umana, mentre l'Autore e il Lettore svolgono un ruolo equivalente, il primo perché crea e il secondo perché interpreta di continuo”⁵. Spesso le storie più potenti raccontate dagli

⁵ O. Tokarczuk, *Un tenero narratore*, Milano, Bompiani, 2019.

autori guardano il centro dalla periferia, gli scrittori più brillanti muovono i primi passi lontani dalle grandi città ma riescono a restituirci l'essenziale che va oltre gli orpelli. Tokarczuk ci ricorda come solo un libro possa soddisfare in modo così unico e straordinario il bisogno di calarsi nei panni di un altro soggetto, proiettarsi in un luogo che non è il nostro e questa è la potenza di un grande libro per noi lettori: quella di consentirci di entrare in empatia con storie che non sono le nostre, che vanno oltre la nostra casa, il nostro quartiere o città.

Dal punto di vista dell'autore è vero anche viceversa, come spiega Tokarczuk: "La letteratura è costruita sulla tenerezza verso ogni essere diverso da noi. È questo il meccanismo psicologico che sta alla base del romanzo. Grazie a questo meraviglioso strumento, il mezzo più sofisticato di comunicazione umana, la nostra esperienza può viaggiare nel tempo raggiungendo coloro che non sono ancora nati e che un giorno incontreranno ciò che abbiamo scritto, ciò che abbiamo detto di noi stessi e del nostro mondo."

5. *Il lavoro imperfetto*

In conclusione e riprendendo le fila del ragionamento sul lavoro editoriale di rilancio di un autore del novecento italiano è vitale riannodare un dialogo spesso discontinuo tra case editrici e chi fa ricerca in ambito letterario, perché questa comunità possa contribuire alla conoscenza delle opere e in particolare possa aiutare un pubblico di lettori continuamente travolto da una mole considerevole di novità editoriali ad orientarsi e scegliere dove rivolgere le proprie energie. Ma non solo: editoria e ricerca nel rilancio di un'opera del passato non possono che partire dalla parola scritta per intraprendere un percorso più ampio che coinvolga una pluralità di soggetti, linguaggi e forme espressive.

L'opera di un autore è pronta a viaggiare oltre la pagina di carta e inchiostro perché cinema, documentari, mostre, musica hanno il potere di amplificare la forza dei contenuti e degli stili presenti nell'opera di un autore: ogni mezzo di comunicazione può concorrere alla diffusione e a mantenere una memoria viva dei pensieri e dell'immaginario di un autore, a patto di non abusare e stravolgere lo spirito dei testi di partenza. Difficile forse tracciare quali siano i confini di questo rispetto o fedeltà perché il giudizio pertiene più alla sensibilità che all'analitico. Per raggiungere una visibilità e ascolto a volte occorre fare un atto di coraggio e percorrere strade poco battute in precedenza perché sono proprio quelle a dischiudere il valore del testo presso un pubblico

nuovo. Questo vuol dire in concreto che gli alleati principali in un'opera di rilancio mi sembrano essere giovani artisti, scrittori che ispirati dalle pagine di un autore come Rea possono portare il discorso più avanti e oltre quello di partenza, in territori nuovi e a contatto con temi originali, inediti. Da questa contaminazione e commistione possono nascere le strategie di conoscenza e scoperta più feconde.

Per il tipo di scrittura e per i temi centrali nelle opere di Domenico Rea ho piena fiducia nella sua riscoperta da parte di un pubblico nuovo. La vitalità pulsante nelle pagine, il pensiero libero da steccati ideologici o di parte, la sua *pietas* nei confronti della plebe (senza sconfinamenti nel populismo o nel moralismo) attendono di essere recuperati soprattutto in un momento in cui i lettori sono interessati a libri del passato, o come si usa dire *vintage*. Esiste il termine *répechage* per definire questa tendenza di lettori, assecondata da editori saggi di tutto il mondo, a voltarsi indietro per soffermarsi su qualche interessante testo dimenticato, anche come risposta critica alla propensione esasperata a proporre numerose novità quasi senza una selezione rigorosa.

La riscoperta di Domenico Rea deve essere strutturalmente e programmaticamente un progetto imperfetto per due motivi fondamentali. Il primo è l'autore stesso a indicarcelo nei suoi libri: Rea ci insegna a trovare il sublime nell'abietto ma anche a diffidare della perfezione accettando tutti gli aspetti dell'umanità anche i difetti, le imperfezioni e i limiti. I suoi romanzi stanno lì per mostrarci come la cosa più importante sia la passione e la purezza di sentimento in ogni ambito della vita. Il secondo motivo è che perfetto, dal latino *perficio* indica una "chiusura, un portare a termine" mentre vorremmo che il lavoro di rilettura e approfondimento non fosse mai finito: ci saranno sempre occasioni buone per tornare a rileggere le pagine di un classico contemporaneo come *Ninfa plebea* o qualche riflessione dei *Pensieri della notte* o *Il fondaco nudo*.

Michele Prisco asseriva che la critica con Rea non avesse ancora fatto i conti fino in fondo. Stessa cosa penso sia valida per i lettori di oggi.

Aldilà dell'occasione del centenario nel 2021, utile per riportare al centro del dibattito culturale l'autore, è opportuno continuare a parlare dei libri di Rea ma anche di due punti salienti dell'autore: la sua idea di cultura come impegno civile, qualcosa che sentiamo essere marginale nella contemporaneità, e la sua attenzione verso quella "plebe" ovvero quell'umanità con la quale entrare in dialogo senza paternalismi o idee preconcepite. Le opere di un autore parlano per lui anche a distanza dalla sua scomparsa e per fortuna riusciamo a sentire molto vicini autori e autrici che hanno ancora tanto da insegnarci sul nostro mondo di oggi.

Fuor di retorica è ancora più importante in questo momento di crisi, emergenza e riaffacciarsi della guerra tornare a interrogare libri del passato non per una rassicurazione nostalgica ma perché nelle esperienze di autori (così come artisti) possiamo ritrovare tracce, pensieri, riflessioni che ci aiutano a confrontarci con la realtà sempre mutevole ma che è soggetta a “corsi e ricorsi” nelle dinamiche umane. Un pensiero tra i tanti possibili corre al racconto dell’interregno ma anche alle storie di violenze e soprusi nei confronti di donne e bambine come inevitabile e inesorabile aspetto in tempi di guerra ma non solo.

È proprio questo lo spirito che deve animare la riscoperta di libri e autori del passato: ai lettori non occorre chiedere rispetto e devozione nei confronti dei classici contemporanei (anche perché questi sentimenti portano a soggezione e distacco) ma al contrario i lettori vanno incoraggiati a cercare nei libri quel qualcosa di fondamentale nella loro esistenza, valori e idee che stanno fuori dal flusso temporale come coraggio, amore, ingiustizia, fragilità, miseria e bellezza. Per Domenico Rea “lo scrittore è un uomo che, involontariamente, così come si muove, rispecchia il suo tempo” e questa è una piccola e al tempo stesso profonda verità. D’altra parte oltre a rispecchiare il loro tempo, il pregio dei classici e delle grandi opere in generale è quello di non aver mai finito di dire quel che hanno da dire, per parafrasare Italo Calvino. Come si diceva, un lavoro mai finito e imperfetto.

DOMENICO REA TRA STORIA, ANTROPOLOGIA,
GIORNALISMO E FOTOGRAFIA

Domenico Rea e l'Agro sarnese nocerino tra storia e racconto

Marcello Ravveduto

Il contesto

Nel 1909 Oreste Bordiga¹, curatore de *L'inchiesta parlamentare sulle condizioni dei contadini nelle province meridionali e nella Sicilia*, include l'Agro sarnese nocerino nella prima zona agraria – corrispondente all'antica *Campania Felix* – caratterizzata da coltura intensiva, elevata fertilità del terreno, buona irrigazione e frazionamento della proprietà. La campagna è punteggiata di orti irrigui, oltre alla presenza, nella fascia pedemontana, di frutteti ed agrumeti. Il pomodoro, la coltura ortense più sviluppata, raggiunge una produzione di 1300/1400 quintali per ettaro, soprattutto la varietà a *fiaschetta* destinata alla produzione industriale. Nel giro di trent'anni (1880-1910) l'industria delle conserve alimentari si afferma grazie ai minimi investimenti necessari per la realizzazione degli impianti. I costi di esercizio sono più alti ma, una volta avviata la produzione e la commercializzazione, i guadagni consentono di sostenere le spese di gestione. Si spiega così la rapida crescita di numerose piccole fabbriche a conduzione familiare². Durante gli anni del fascismo, l'industria conserviera della Campania si rafforza ulteriormente espandendosi per numero di stabilimenti e tecniche di trasformazione.³ Molti di questi impianti, tuttavia, non resisteranno alla crisi della guerra e scompariranno; altri, invece, si consolideranno diventando il fulcro dell'apparato industriale del dopoguerra, sviluppando, col tempo, un capillare indotto industriale: dalla costruzione delle macchine per la lavorazione del pomodoro a quelle per

¹ Agronomo della Scuola di Agricoltura di Portici, padre del più famoso Amedeo, fondatore nel 1921 del Partito comunista d'Italia.

² O. Bordiga, *Inchiesta Parlamentare sulle condizioni dei contadini nelle province meridionali e nella Sicilia*, vol. IV, tomo I, Roma, Camera dei Deputati, 1909, p.128.

³ INEA, *L'economia agraria della Campania*, Roma, Edizioni Italiane, 1948, p.172.

l'imballaggio delle conserve o per la raccolta dell'ortaggio e per la produzione delle etichette di rivestimento dei barattoli di banda stagnata.⁴

Nel censimento del 1911 l'industria alimentare – compresi molini e pastifici – può annoverare nell'Agro nocerino-sarnese 443 impianti e 2.997 operai. Il settore conserviero è il carburante dello sviluppo economico: accresce la capacità produttiva, assorbe manodopera e incrementa la ricchezza delle materie prime. La concentrazione di un tale apparato, in un territorio così ristretto, pone le basi per l'accumulazione di capitali e la stabilizzazione di una borghesia imprenditoriale di estrazione locale. Questo angolo di provincia comincia a mostrare i connotati ibridi del contesto urbano/rurale in cui campagna e industria convivono. Del resto, sin dalle origini, l'impiego nell'industria conserviera è un fattore di integrazione del reddito familiare: i contadini eccedenti e gli artigiani in periodi di scarsi affari possono essere assunti come lavoratori stagionali del comparto agroalimentare. Solo nel primo dopoguerra, quando alcuni stabilimenti cominceranno a lavorare tutto l'anno, grazie all'arricchimento del ciclo produttivo, si avrà una consistente forza operaia autonoma.⁵

La felice congiunzione tra agricoltura e industria mantiene basso l'indice di emigrazione, nonostante l'elevata disoccupazione. La popolazione, anche grazie alla crescita di occupazione nel settore conserviero, aumenta addensandosi nei principali poli urbani: a Nocera Inferiore e Pagani, dal 1936 al 1951, i residenti aumentano del 23% e del 22%, mentre la densità per Km², al 1931, è già di 1.370 e di 1.565 abitanti.⁶ In tutti i comuni del comprensorio si avvia un'intensa urbanizzazione dovuta sia alla richiesta di manodopera industriale, sia alla collocazione sull'asse ferroviario Napoli-Salerno che rende l'agro nocerino-sarnese uno snodo logistico per l'esportazione di prodotti ortofrutticoli.⁷

La pressione demografica, tuttavia, comporta una notevole frammentazione dei poderi e l'elevata rotazione delle colture, per guadagnare il più possibile

⁴ L. Brancaccio, *L'oro rosso. Potenzialità e limiti del distretto del pomodoro dell'Agro nocerino sarnese*, «Meridiana», 84, 2015, 3, pp. 41-49.

⁵ G. Fabiani, F. Favia, *Vitalismo produttivo e precarietà strutturale nella agricoltura campana contemporanea*, in P. Macry, P. Villani (a cura di), *La Campania*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 1091-1092.

⁶ N. Fraddosio, *Economia e società del salernitano nel secondo dopoguerra*, Salerno, Centro Studi per il Cilento e il Vallo di Diano, 1982, p. 17.

⁷ Nel censimento del 1901 l'agro nocerino-sarnese ha una popolazione di 111.745 abitanti: Nocera Inferiore 20.064 abitanti, Sarno 19.192, Pagani 14.524, Scafati 13.961, Anagri 11.281. Tutti gli altri non superano i 5.000 abitanti, eccetto Castel San Giorgio (5.335).

dal raccolto stagionale. Una folla di piccoli possidenti e/o affittuari precari costretti a lavorare come salariati presso altri proprietari o come stagionali nelle industrie, dedicando il tempo rimanente alla cura del proprio podere. Vera è propria plebe rurale che vive una marginalità simile a quella del proletariato urbano.⁸ Tra medi e piccoli proprietari e/o affittuari, da un lato, e tra contadini e braccianti, dall'altro, vi è uno scambio continuo di prestazioni dovuto alla comune povertà e alle affini condizioni sociali.⁹

I medi proprietari, invece, mostrano caratteristiche tipiche della borghesia meridionale: «È da questa classe [...] che escono i professionisti locali, specialmente avvocati, notai, medici, farmacisti, e qualche raro agrimensore od ingegnere. È dessa [sic] che fornisce la parte, se non più numerosa, certo più influente dei Consigli comunali, che dà i sindaci, gli assessori, i consiglieri provinciali».¹⁰

Questa tendenza della proprietà fondiaria a dividersi più che a concentrarsi, Bordiga la definisce «democrazia rurale», non tanto in senso politico quanto per rilevanza sociale: la campagna popolosa ricca di risorse naturali. Non sempre, però, questa propensione è foriera di prosperità e progresso. Spesso è causa di colture povere che non alleviano, anche nelle zone più intensive, la povertà del coltivatore. Inoltre, la forte densità abitativa convince i proprietari a dare il terreno in affitto piuttosto che venderlo. Il possidente, che dispone di appezzamenti di media grandezza e che non è coltivatore diretto, ha di fronte a sé una pletora di contadini “senza terra” pronti a prendere in locazione anche un piccolo podere per raggiungere una discreta produzione senza ricorrere a manodopera esterna. Il contadino spera di risparmiare, con il lavoro dell'intera famiglia, per acquistare “quel po' di terra che basta a viverci”. Questo atteggiamento pre-economico pone il proprietario in una posizione gerarchica superiore: la “fame di terra” gli consente di esigere i fitti più alti della Campania senza timore di concorrenza perché la domanda è più alta dell'offerta. Il proprietario, pertanto, potrà sempre minacciare lo sfratto imponendo variazioni sul prezzo concordato speculando sul valore commerciale delle produzioni.¹¹

Bordiga è il primo a notare che questa «folla» di coloni e braccianti, a cui si associano per parità di condizioni piccoli artigiani e impiegati di basso livello,

⁸ O. Bordiga, *Inchiesta Parlamentare*, cit., p. 255.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, pp. 189-190.

¹¹ Ivi, p. 340.

vive nei bassi come la plebe della città di Napoli. L'agronomo indica anche i dati strutturali di questi abituri: i migliori accedono direttamente sulla strada, mai, però, su quelle principali. Hanno una superficie che varia dai 25 ai 30 mq. Possono essere anche più piccoli e collocati in vicoli, cortili o fondaci, privi di luce esterna. Vere e proprie grotte immaginate per conservare il vino e non certo per ospitare essere umani. Ogni basso contiene famiglie composte da 6 o 8 persone. Si sottolineano, inoltre, comportamenti che assimilano la plebe del contesto rurale a quella del capoluogo:

Negli abitati avviene del resto quello che nella stessa città di Napoli non si è potuto sopprimere, l'abitudine di tutti coloro che dimorano nei bassi di gettare sulla via non solo le acque luride, ma anche gli avanzi di verdure e dei pasti, la scopatura della casa, onde il compito di pulizia urbana viene a rendersi particolarmente difficile. Da ciò è facile immaginare che avvenga nell'interno dei cortili, dal piano non sistemato, perché nessuno dei condomini intende provvedervi e l'accordo loro non è quasi mai possibile.¹²

Basso e cortile sono in continua relazione. Non esiste una cesura tra dentro e fuori: ciò che accade nel basso diviene argomento pubblico del cortile; allo stesso tempo la vita collettiva della «cortina» influenza la vita privata della famiglia occupante il basso. Una comunità di vicinato non dissimile da quella dei rioni popolari di Napoli: si creano rapporti inter-familiari stabili di solidarietà, di sostegno, ma anche di coercizione, legati all'uso di uno spazio comune come prolungamento dell'abitazione. Alla vita del cortile ben si adatta la definizione di *Gemeinschaft* utilizzata da Percy Allum per inquadrare la socialità del vicolo napoletano.¹³

Una società statica nei rapporti tra classi sociali, ma tumultuosa nel suo divenire quotidiano. Il rumore, il vocio, le urla di donne e bambini sono il sottofondo costante di questa campagna pullulante di cortine e di ciminiere industriali. Alle quattro del mattino braccianti, coloni ed operai escono insieme dividendo le loro strade appena superato il confine che divide il cortile dalla città: gli uni si recano alla terra, gli altri alla fabbrica. Al sorgere del sole arriva il turno degli artigiani che montano il banco degli attrezzi (o bancariello) davanti l'uscio di casa per godere, durante l'intera giornata, della luce

¹² Ivi, p. 421.

¹³ «una formazione sociale basata sui sentimenti [...] I rapporti sociali nella *Gemeinschaft* (che non è necessariamente una società rurale) sono ascrivibili e si basano sui gruppi primari (famiglia naturale, rapporti fra padrini e figliocci, rapporti di vicinato e di amicizia), che abbracciano moltissimi aspetti della vita dell'individuo. Di conseguenza, la gerarchia sociale si fonda sul rango, sul rispetto e sulla tradizione...». P. Allum, *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 8-12.

naturale. Le donne, una volta avviati i figli a scuola o ai mille mestieri della strada, lasciano scorrazzare i più piccoli nel cortile dedicandosi, oltre alle faccende domestiche, a lavori manuali quali il ricamo, il cucito e l'impagliatura delle sedie. La vita in comune mescola aspetti privati e pubblici costringendo ad una convivenza forzata che «è causa di inconvenienti di ogni specie e soprattutto di liti e di risse, da cui nasce un numero infinito di querele private e di procedimenti penali».¹⁴

Don Mimì

Questo è il mondo in cui arriva Domenico Rea nel 1924 quando, a soli tre anni, si trasferisce con la famiglia da Napoli a Nocera Inferiore. Francesco Durante, introducendo l'opera omnia dello scrittore, scrive:

[L]’agro nocerino-sarnese [è] terra di paesi grandi (nel ’21 Nocera conta già più di trentamila abitanti) e antichi, dalla forte identità culturale, dalle radicatissime tradizioni – italiane prima ancora che romane – e dalla fortissima vocazione agricola, già ricca di molte industrie per la conservazione del pomodoro, oltre che di un munito quartiere militare che apporta un poco di ricchezza in più, ma ancora immune dalla tremenda speculazione edilizia degli ultimi quattro decenni. Una zona, dunque, dove la campagna è una presenza costante, pervasiva, com’è quella che si sente nelle poesie giovanili di Rea e che ritorna in ognuna delle sue rievocazioni memoriali.¹⁵

I nocerini lo ricordano, nel bene e nel male, come uno di loro e ancora si inquietano quando rileggono le descrizioni della sua Nofi.

Rea racconta la quotidianità di un comprensorio rurale meridionale, in un periodo che va dal fascismo alla ricostruzione, descrivendo i traffici, i commerci e la vitalità delle plebi che affollano rumorosamente cortili, vicoli, strade, piazze, mercati e fiere. Marginali ignari del loro destino collettivo, ma consapevoli della povertà e dell'ignoranza in cui sono condannati a vivere, in un mondo sempre regolarmente miserabile. Plebi prive di coscienza di classe che, nonostante tutto, non accettano supinamente il loro destino con manzoniana rassegnazione, anzi affidano a un atavico istinto animalesco e carnale la propria epicurea brama di vivere. Un universo immutabile in cui ribolle, sotto il coperchio dell'apparenza, una umanità viva e dolente che sbrana l'esistenza con il furore di appetiti eterni, con la violenza “innocente” di bisogni irrinunciabili.

¹⁴ O. Bordiga, *Inchiesta Parlamentare*, cit., p. 419.

¹⁵ D. Rea, *Opere*, I Meridiani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2005, p. LXXI.

Le passioni restano feroci come nel primo giorno della vita. Ignorano la storia che si muove, che muta pelle, ma che pure continua ad avere dentro di sé, nei vicoli del suo sottosuolo, una materia infetta, che può ridurre "il pensiero, la morale e la socialità dell'uomo a livello zero". Resiste ovunque un invincibile orrore, che avvolge la luce ordinaria dell'esistenza e che non aspetta nient'altro che far sentire la sua presenza.¹⁶

Lo sfondo fiabesco è strettamente legato al contesto rurale dell'Agro più che alla città di Napoli: «è l'iperbole di un mondo rurale e bachtiniano di continue non illusorie rinascenze e ripartenze fondate sulla filosofia immutabile dei caratteri umani».¹⁷

L'agro sarnese nocerino è un Sud popolato da personaggi che, ancora prima di rappresentarsi come belli e giusti, devono risolvere il problema della fame. Rea costruisce così il suo personalissimo "altrove" in cui riesce a concentrare la contemplazione delle miserie più comuni da cui sgorga una spontanea anima plebea, cinica e orgogliosamente votata all'utile e al materiale.

Se non si intende questa tara originaria non è possibile dare una spiegazione al ribellismo criminale della generazione post-bellica. La marginalità provocata dall'incessante urbanizzazione trasforma migliaia di giovani, figli di contadini, di lavoratori precari e di famiglie indigenti, da plebei, in "massa" tout court. Il risultato è la perdita dei valori di un'antica cultura rurale alla quale possono sostituire solo gli interessi della società del benessere.

«I giovani, moderni solo nell'aspetto, ma trafitti di pregiudizi, vogliono il posto in paese, col vantaggio di guadagnare quanto quelli della città».¹⁸

Il contrasto tra una natura fertile e rigogliosa e la fame delle plebi rurali scatena la poetica del «realismo creaturale» di un Sud travolto dal vortice delle ingiustizie ma con la speranza, davvero favolosa, di una redenzione dal vizio e dalla povertà, vissute come qualità morali.

Eppure, quando si pensa a Rea si scrive Napoli. Si tratta di un equivoco «sorto sin dall'inizio in virtù di un titolo – Spaccanapoli – che in realtà non aveva alcun concreto legame con la materia di quei racconti, ambientati tutti nell'Agro nocerino-sarnese».¹⁹

Se l'analisi del Bordiga mostra gli aspetti economici e sociali che consentono la sopravvivenza di una popolazione ammassata in centri urbani circondati da una miriade di orti fertilissimi, la prosa di Rea delinea i contenuti

¹⁶ M. Palumbo, *Il viaggio di Rea al termine della notte*, «La Repubblica», 17 novembre 2006.

¹⁷ D. Rea, *Opere*, cit., p. XXXIL.

¹⁸ D. Rea, *Pensieri della notte*, Napoli, Dante & Descartes, 2006, p. 142.

¹⁹ D. Rea, *Opere*, op. cit., p. LV.

poetici di «una campagna tra le più ubertose del mondo, in cui basta tuffare una mano per strapparvi – alla cieca – una piena di ciliegie, albicocche, fichi, arance e limoni; dagli sfolgoranti mattini salutati da centinaia di strilli d'ogni sorta d'animali domestici». ²⁰ Nell'Agro nocerino-sarnese

ci sono delle meravigliose campagne, una legata all'altra da chiome d'alberi storti, bassi e muscolosi, da cui spunta qualche tetto di casa colonica più alta delle altre, i campanili delle chiese dei vari numerosi paesi nascosti nella vegetazione e qualche spalla erbosa di collina. In mezzo vi gira il Sarno, che ha la fonte a San Mauro e la foce nel Tirreno, con acque limpide e celesti, tra rive abitate da canne, grilli e rane. ²¹

Anche il drammatico racconto di un viaggio in corriera tra Pompei e Salerno è l'occasione per descrivere un panorama di «ininterrotte campagne, dai terreni così fertili e neri che sembrano fangosi». ²²

Ogni contadino o gruppo di contadini è un fotogramma che si completa nel fotogramma del prossimo contadino o gruppo di contadini, e la corsa dell'auto li sorprende nel momento che alzano la vanga, nel momento che la ficcano nel terreno, nel momento che il primo contadino chiama a gran voce un altro colono lontano che gli risponde. ²³

Ogni immagine è la rappresentazione di una campagna fertile coltivata a «pomodori, insalate, cappucce e scarola, con gli alberi già carichi di albicocche, ciliegie, nespole, pesche e i primi fiordifichi e papaveri e ginestre buttati a manipoli». ²⁴ Una natura prepotente al punto da “spingere” gli alberi fin dentro le case:

Le fogne puzzavano – antico segno di Nofi – ma erbe e fiori, che s'inerpicavano sui muri, riuscivano a mitigare il fetore delle fogne e a primavera il profumo giungeva a ondate come un tremolar di musiche. Non c'era strada che non confinasse con la campagna che, oltre ad essere fertile di frutti ed erbe mangerecci, aveva seminati spontanei fiori, i più semplici, i più strani, i più belli... Bastava superare i muriccioli di pochi centimetri per entrare nel regno del basilico, del prezzemolo e della menta, fra seminati carote, zucche, carciofi, finocchi, melanzane; fra isole e isolotti di papaveri, margherite bianche e gialle, rosolacci e fiori di campo senza nome, ma come tutti gli altri fieri dello stelo per ricevere il sole. ²⁵

Pure la fuga verso la libertà e l'oblio del passato di Miluzza, *Ninfa plebea*, è caratterizzato dal passaggio catartico attraverso un paesaggio imponente:

²⁰ Ivi, p. 43.

²¹ Ivi, p. 142.

²² Ivi, p. 353.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 862.

²⁵ Ivi, pp. 866-867.

non vide niente, solo foglie e piante, alberi e bosco. Era stata investita dal fascio di luce che proveniva dall'immensa mole del Vesuvio pacifico e fumante, che si vedeva come nella trasparenza di una bottiglia alla fine dell'immensa piana dell'Agro Sarnese, e che spargeva la scia di fumo della sua sigaretta verso il Faito, il monte triangolare a lui dirimpettaio, e in fondo verso il mare, ciò che doveva essere il mare giacché in realtà era soltanto una striscia piatta color indaco.²⁶

Descrivendo il panorama, lo scrittore mostra la natura plurima dell'Agro sarnese nocerino: la pianura, la montagna, il vulcano e giù, non molto lontano, persino il mare. Il contatto diretto con la purezza dell'ambiente è il viatico per la rigenerazione etica della plebe. Ma la campagna è anche metafora di separazione: unisce i paesi dividendoli.

Nessuno a Nofi allora sapeva niente della gente di Pagani, che stava ad un chilometro da Nofi [...] Ogni città, ogni paese, ogni villaggio, allora, era separato dall'altro quasi in mezzo vi fossero delle murate alte cento metri. Nessuno sapeva o conosceva chi abitava nell'altro vaso. Non erano paesi l'uno contiguo all'altro, ma nazioni spostate in remote zone geografiche.²⁷

Il solo momento di incontro tra gli abitanti delle diverse città sono le fiere che si svolgono durante la settimana: il lunedì a Nocera, il martedì a Pagani, il mercoledì ad Angri e il giovedì a Sarno. «I contadini per vivere debbono portare in giro la roba della campagna – verdura, frutta, erbaggi – perché la gente non viene sempre a comprarla nei campi».²⁸

Nella nascente società urbana la campagna è allo stesso tempo ricchezza e periferia; luogo che si estende oltre i confini della città; universo distante, seppur vicino, dal centro cittadino dove hanno sede il municipio, la chiesa, la farmacia, la stazione dei carabinieri e la scuola.

Quest'ultima, in *Ritratto di maggio*, diventa lo specchio che riflette la gerarchia sociale della comunità nocerina.

Le scuole elementari a Nocera sono la brusca rivelazione delle acute disparità sociali: ragazzi poveri, tra i quali Rea si ascrive più per simpatia che per condizione, seduti in tre per banco, e figli di borghesi che mi “stavano avanti anni luce”, a due a due nelle prime file di quella classe affollatissima: una sessantina di bambini. Un dislivello che si manifesta nella diversa capacità di esprimersi e nel diverso bagaglio di nozioni; ma che poi si risolve sul piano fisico, quando “quelli che prevalevano erano i più robusti, i più forti fisicamente, per cui alcuni dei nostri, col tempo e con la minaccia delle mazzate finirono per farsi sentire, per costringere quelli a scendere a patti”. È la regola della scuola: ma una volta fuori, ecco che il mondo innalza nuovamente le sue barriere: “Quando qualcuno di loro c'invitava a giocare nella sua casa o nel suo giardino,

²⁶ Ivi, p. 956.

²⁷ Ivi, p. 950.

²⁸ Ivi, p. 155.

noi restavamo a bocca aperta, così sbalorditi dalla ricchezza, dall'abbondanza dei giocattoli, dall'attenzione e dalle carezze dei loro genitori, che ci sentivamo in soggezione, come in stato di servitù. In molti di noi questo sentimento servile aumentava col passare degli anni, invece di diminuire".²⁹

Il primo giorno di scuola è determinate per stabilire le future disparità di trattamento del maestro: da una parte i figli della plebe, poveri e laceri, dall'altra i figli dei benestanti, preparati e già pronti all'apprendimento. In mezzo tutti gli altri in grado di avanzare o arretrare a seconda dei loro talenti. I primi vengono ignorati, i secondi ossequiati, i terzi incitati o malmenati.

Il passaggio obbligato è l'indicazione della professione o mestiere paterno, stigma di appartenenza sociale:

Per il gruppo di alunni plebei come Caprioni, che erano al di là della vergogna e della soggezione, rispondere che il padre fosse "lutammaro", non costava niente. Per molti altri fu un momento di angosciosa rivelazione. Costoro avevano un'istintiva dignità e comprendevano che quella "confessione" poteva rovinarli per sempre di fronte agli altri, che non avevano nulla da temere [...] Quando Nicola Bandiera dichiarò che suo padre era scopatore comunale, la scolaresca levò un gran risata... Fino a quel giorno si era sentito fiero e onorato del padre, il quale aveva un'uniforme, un berretto con lo stemma del comune, una placca d'ottone lucidata sul petto, un camicione azzurro e che, per avere un pane sicuro rispetto agli altri uomini del vicolo, amava il suo ingrato mestiere e usciva in strada alle quattro del mattino con la ramazza, con la stessa aria con cui un generale va ad incontrare i suoi soldati all'alba.³⁰

I figli della borghesia sono espressione di un altro mondo: parlano italiano, vestono abiti nuovi e sempre puliti, seguono le lezioni e sono circondati dall'attenzione di governanti premurose. Vivono in villette, leggermente distaccate dal centro urbano tra giardini di rigogliosi agrumeti, curate nell'aspetto esteriore e nell'arredo di esterni ed interni: «la palazzina chiara con le persiane verdi... un grande salone al centro del quale due scaloni di marmo portavano ai piani superiori [...] la vetrata colorata e, dietro, l'ampio giardino di limoni, di aranci e mandarini, con sedili di ferro, le statue di gesso, e teste di leoni ed altri animali».³¹

Lo scrittore non perderà mai l'occasione di sottolineare come la ricchezza della borghesia locale provenga da un vasto apparato industriale. Il confinato politico, l'antifascista Gionetti, quando arriva a Nofi da Milano, può notare, dall'alto del Monte Picchio tra il verde degli orti e i colori sbiaditi delle città, lo svettare di diverse ciminiere. Anzi, in *Ninfa plebea*, descrive con orgoglio la potenza del settore manifatturiero di Nocera Inferiore, vanto di modernità:

²⁹ Ivi, pp. LXXI-LXXII.

³⁰ Ivi, pp. 277-278.

³¹ Ivi, p. 306.

si dava il caso che Nofi avesse 16 fabbriche di pomodori e conserve alimentari, 5 molini & pastifici, 1 fonderia, centinaia di fabbrichette di ceste e gabbiette [...] le Manifatture Cotoniere Meridionali, fondate dagli svizzeri per un totale di 2000 operai, e che tutte queste fabbriche spingessero in cielo altrettante ciminiere come alberi un po' più grandi e più alti in quella giungla di frutti ch'era Nofi.³²

Protagonista assoluta, accanto agli stabilimenti tessili, meccanici e ai molini, è l'industria conserviera. Sin dai primi racconti di *Spaccanapoli* i personaggi entrano ripetutamente in contatto con questo universo: Matalena, la donna di Tuppino, ha in mezzo «alla faccia tonda», il segno di una rasoia, ricevuta dal marito trent'anni prima, di fronte alla fabbrica di pomodori dove lavorava come stagionale.

Cummeo, invece, per conquistare un relativo benessere decide di lavorare da luglio a settembre come facchino in uno stabilimento conserviero. I soldi guadagnati, tolte le spese per un paio di scarpe, un maglione e un pantalone, sono consegnati alla famiglia. L'anno seguente torna a lavorare ma fa un patto con la madre: i soldi guadagnati con lo straordinario rimarranno a lui. Il denaro risparmiato è destinato all'acquisto di un abito sartoriale, una camicia di seconda qualità e a un paio di scarpe qualunque. La gioia è effimera. Appena i genitori apprenderanno la somma sborsata per l'abbigliamento, trentamila lire, lo ingiurieranno fino alla violenza fisica.

«L'abito di Cummeo era una stonatura in quella camera semibuia, spenta, fredda, occupata da sette luridi fantasmi e ogni occasione era buona per riportare il discorso a centro sull'abito su cui il padre, ozioso, si attaccava con feroce lamentela come ad un lavoro di precisione».³³

Il piccolo Balestra, in *Ritratto di maggio*, è il figlio del principale produttore conserviero di *Nofi*. Il fanciullo è forte, sbrigativo, preparato, capace di dialogare con i signori e i «guagliuni» della plebe, alternando l'italiano al dialetto. Attira i compagni di classe portandoli a giocare nello stabilimento paterno «dove c'erano montagne di stagno, di casse, di etichette bellissime, lucide e colorate e il "treno" personale di Balestra. Mica un giocattolo, il treno vero, della stazione, con la locomotiva e il fuochista e se ne vedeva il fumo uscire sopra le mura di cinta della S. A.».³⁴

Da adulto segue il suo destino sostituendo il padre alla guida dell'impresa. Il suo stato gli consente di continuare gli studi fino alla laurea e di evita-

³² Ivi, p. 944.

³³ Ivi, p. 393.

³⁴ Ivi, pp. 291-292

re la guerra con una finta malattia. Saprà essere magnanimo con gli sfollati delle grandi città e, allo stesso tempo, cinico sfruttatore del contrabbando. A trent'anni è già un imprenditore risoluto, ha l'autista, una moglie di lignaggio nobiliare, un'amante popolana e molti ex compagni di scuola sono diventati suoi operai.

Insomma, l'industria conserviera produce ricchezza collettiva: consente ai poveri di sopravvivere e ai padroni di arricchire.

Alla fine del *Ritratto di Maggio*, nel descrivere le vicende personali di alcuni compagni di classe Rea sottolinea che, oltre al figlio dell'industriale, anche i figli della borghesia professionale, una volta divenuti adulti, seguiranno le orme dei padri. La progenie della classe media sembra essere l'unica ad aver diritto ad una, seppur minima, ascesa sociale (forse perché lo scrittore proviene da questa stessa categoria). La stirpe dei "miserabili", invece, rimarrà tale.

La plebe urbano-rurale di Rea vive in una specie di «pozzo nero sociale, ai margini del vivere civile». ³⁵ Un'entità sconosciuta, serrata nei bassi di quartieri formicai, «dove si preferiva non uscisse e da dove essa non intendeva uscire». ³⁶ Luoghi in cui i minori di sei anni già sono adulti: Rozza – il cognome è più che altro un aggettivo qualificativo della classe –, per esempio, è uno di questi piccoli plebei avvezzi alla vita di strada.

Il padre era in carcere. La madre viveva a Napoli per farvi la "ballerina" ed egli dormiva nell'angolo di un basso, presso una donna, una vecchia, che chiamava zia. Fosse domenica o lunedì, Pasqua o Natale, non mutava mai i suoi stracci: una giacchetta paonazza ricavata da un vecchio cappotto su cui il colletto era di un'altra stoffa, un grumo di sfilacci, dai quali egli tirava i fili più lunghi e fastidiosi. Sotto la giacchetta c'era nascosto un calzoncino che non andava più giù di una mutanda da bagno, lasciando scoperte due gambe e due cosce ridotte all'osso. La denutrizione l'avviava al rachitismo. Sui piedi aveva due scarpe, al di sotto spiantate e alle caviglie due calzette sozze rivoltate, a guisa di ghette... Non aveva camicia e non ebbe maglietta neanche in gennaio... Sapeva rammendare, fumare, giocare a zecchinetto e squartare con perizia le rane... Ma il suo mestiere principale erano le copie per gli altri. ³⁷

La plebe si ammassa nei cortili insieme ad operai, artigiani e piccolissima borghesia. Luoghi labirintici «senza entrata e senza uscita, col pozzo d'acqua a centro e stalle e finestre, balconcini e tabernacoli votivi». ³⁸

I paesi dell'Agro sarnese nocerino sono tutti caratterizzati dall'intreccio delle "cortine", ovvero i cortili, del tutto simili ai fondaci del centro storico

³⁵ Ivi, p. XXXIII.

³⁶ Ivi, p. 162.

³⁷ Ivi, pp. 298-299.

³⁸ Ivi, p. 208.

napoletano. Alcuni sono vecchissimi, risalenti addirittura alla prima formazione del nucleo urbano in epoca medievale. Rea così descrive un tipico agglomerato della zona:

La cortina [...] era antichissima con palazzi al massimo di un piano e mezzo, costruiti orizzontalmente con la stessa mentalità delle case di cartone di un presepe, come e dove capitavano. Poteva accadere di trovarsi di fronte ad una casa-scatola isolata circondata di erbe e fango solidificato o incontrare gruppi di altre case-scatola messe l'una sull'altra a casaccio, con porte che, spalancate e tenute col ferro filato, non chiudevano e tetti in parte di calce e in parte di lamiera; spiazzati che all'improvviso diventavano tanto stretti che due creature non potevano passarvi a braccetto [...]. Ma anche in questo sfacelo costruttivo spuntavano qua e là minuscoli balconcini con vasi di gerani, aruta e resedà o minuscoli alberelli di aranci o di nespoli o di mandarini.³⁹

Le famiglie più povere vivono ammucciate nei bassi, come animali in una tana: «"Ci vorrebbe almeno un primo piano, col sole, per i ragazzi. Non vedi [...] come sono ridotti. Guarda che umidità" indicando le enormi macchie d'umido sulle pareti di per se stesse già nere».⁴⁰ Questo è il pensiero del padre di Cummeo prima operaio di segheria, poi disoccupato.

Anche Miluzza, il cui padre è un sarto carico di lavoro, grazie alla presenza dei militari della vicina caserma, alloggia in un basso «che risaliva al tempo della dominazione spagnola, ma negli anni Trenta si poteva considerare perfino rispettabile. Era un camerino lungo un sei metri e largo forse tre, suddiviso in scompartimenti».⁴¹ Il primo è occupato dagli arnesi da lavoro e da un paravento che nasconde la "sala prove". «Un altro separava dal resto l'appartamento in cui la famiglia mangiava e dormiva e dove c'era il letto matrimoniale [...]. A lati del letto dei genitori c'erano due brande, l'una per il nonno, l'altra per Miluzza; dirimpetto ai tre letti una cucina economica a carbone [...] E c'era uno sfogo – cosa rara in un basso – un giardinetto a pozzo con un alberello [...] e un bugigattolo per i bisogni corporali».⁴²

I bassi danno tutti sul cortile dove si svolge una vita tumultuosa. Un unico collettivo di bambini, donne e uomini che si mescolano gli uni agli altri in un frastuono di rumori, voci e ritmi tipicamente urbani:

i ragazzi giocavano nel cortile, si davano addosso, facevano la guerra, scavavano per terra, squartavano lucertole, lapidavano cani, tra galline, i gatti, i cani, i topi che salivano dalle fognie; mentre le donne si bisticciavano, o cantavano, o si pettinavano i lunghi capelli coi pettini

³⁹ Ivi, p. 954.

⁴⁰ Ivi, p. 373.

⁴¹ Ivi, p. 823.

⁴² Ivi, pp. 823-824.

di ferro; mentre dagli usci e dal primo, secondo e terzo piano cadevano secchi d'acqua sporca; mentre arrivavano i carabinieri con le carabine a tracolla per arrestare qualcuno che nessuno aveva più visto da una settimana; e venivano i preti rossi e neri e i grandi cavalli col grande carro di cristallo per prendersi un morto che stava parato a festa dal mattino, coi bambini intorno che aspettavano i confetti. Erano una sessantina di ragazzi, oltre i padri, le madri, le monache di casa, le nonne addormentate all'aria con le mosche in faccia che le succhiavano come garofani, più i venditori di saponette, pettini, specchi, collane, merletti che si facevano sotto l'arco per dar la voce. Solo all'arrivo improvviso del padrone di casa infuriato, il cortile restava deserto e anche i bambini andavano ad abbracciare le gambe delle madri.⁴³

Non esiste privacy. Tutti sanno tutto. Anche i momenti più intimi sono di dominio pubblico, anzi sono condizionati dalla presenza permanente di una platea che giudica, interviene e prende parte all'interno di una disputa divenuta collegiale. È il caso del litigio tra Cora e Dumì che, cominciato nel basso, continua nel cortile richiamando l'attenzione dei presenti, i quali assistono con «commossa partecipazione». Ognuno si dispone in modo da vedere meglio ciò che accade:

in quel portone alto e stretto come un pozzo prosciugato, da tutte le spaccature dei muri, ovunque fosse possibile affacciarsi con mezza testa, da tutti i finestrilli e balconi e trombe di scale, si sporsero ragazzini festanti e frignanti del primo mattino, donne con lo straccio in mano, che avevano interrotto di rassettare, e i vecchi e le vecchie, malati, paralitici o incantati dalla vecchiaia, che rampognavano con l'ossea lingua: "Ragazzini!" per dire: silenzio, fateci udire bene.⁴⁴

La comunità è spettatrice ma anche rete di solidarietà. Quando muore Zì Capena, la mendicante del cortile, i residenti si mobilitano: portano il letto con la defunta al centro dello spazio comune e cominciano un processo pubblico cercando di ricordare i fatti salienti della sua esistenza, inframmezzando opinioni e pettegolezzi. Tocca ad un maestro elementare, sicuramente la figura più autorevole del cortile, suggerire alle donne di lavare e profumare la vecchia: «È nostro dovere di coinquilini, per il nome del cortile del Tuppo, farle un degno mortorio».⁴⁵

Inoltre, si provvede a fare una colletta per il funerale. Allo stesso modo, quando arriva la levatrice, segno di una prossima nascita, le "cortine" entrano in agitazione, in attesa di osservare, odorare, toccare, baciare il nascituro, figlio benedetto di quella comunità condannata ad una comune sorte di marginalità. Rea attribuisce all'indigenza economica e sociale, almeno fino alla Se-

⁴³ Ivi, p. 380.

⁴⁴ Ivi, p. 132.

⁴⁵ Ivi, p. 125.

conda guerra mondiale, il sorgere di atteggiamenti malavitosi: una ribellione giovanile che si accompagna ad uno stato di necessità. Si tenta di raddrizzare l'avversità di una esistenza miserevole con atti violenti isolati.

È il caso dei due giovani di Scafati che, nel compiere una rapina ai danni di una vecchia a Cava de' Tirreni, la uccidono fuggendo con il bottino; oppure il caso di Tuppodoro che strangola, «senza volerlo», una mendicante per rubarle gli zecchini d'oro nascosti nel materasso. I primi due organizzano la rapina per avere i denari necessari ad affrontare le feste pasquali; il secondo aggredisce l'anziana vicina per sottrarle il patrimonio occorrente alla preparazione del suo matrimonio.

Le cose cominciano a cambiare durante quella fase che lo scrittore definisce «Interregno». Il biennio 1943-1945 rappresenta l'apice o meglio l'emersione di un fenomeno che si è velocemente affermato negli anni della guerra: il contrabbando.

Molti sfaccendati dovevano all'«oscurità» il fiorire dei loro commerci clandestini. Gli stessi contadini che, un anno prima, non vendevano dieci cavoli per un soldo cominciarono a smaltirli, come giornali, a una lira cadauno, finché non giunse – fatto inaudito – a pesare la verdura. Gli appartenenti alla “mezza classe” ne smaniarono. Ma essi eran pochi per numero e altresì ligi alla correttezza e alla continenza, in sacrificio delle fiere apparenze. I ricchi e il popolino, invece – i primi per quel nastro isolante che è la ricchezza; i secondi per l'elasticità del loro decoro – mettevano su facce grasse come natiche.⁴⁶

Si formano vere e proprie bande di contrabbandieri con camion e spedizionieri che incettano frutta, ortaggi, salumi, formaggi da rivendere e scambiare con altri beni di prima necessità.

«Si fosse trattato di un solo contrabbandiere, sarebbe stato un gioco. Erano migliaia di esseri umani in cerca di pane, come le formiche, come i formicoli, che sono più terribili».⁴⁷ Il contadino da vessato diventa vessatore. Non gli par vero che il mondo si sia rovesciato ponendolo alla sommità di una piramide gerarchica che si chiama fame.

Quel tanto di crudele fu dovuto all'avarizia del contadino, che, da un giorno all'altro, salì alla massima importanza. Forse nei contadini non ci fu brama di approfittare, ma la paura di non approfittare abbastanza, in vista dell'avvenire [...] Contrariamente a quanto accadde nell'altra guerra, ora conoscevano il denaro e lo versavano nelle banche. Nel combattere i contrabbandieri, sfogavano l'ossessione di far tanto denaro da comprare la terra in affitto del padrone, ridotto alla fame e al corteggiamento del colono. E trovandosi padroni dei granai e

⁴⁶ Ivi, pp. 42-43.

⁴⁷ Ivi, p. 166.

degli uliveti, i contadini chiesero prezzi altissimi per un pezzetto del loro tesoro. Concluso il negozio, il contrabbandiere entrava in guerriglia contro guardie e carabinieri.⁴⁸

Cos'è il contrabbando? Commercio illegale. Chi detiene il monopolio commerciale nell'agro nocerino-sarnese? I sensali, i vastasi, i mediatori agrari, i commercianti all'ingrosso, le industrie conserviere. Queste figure rappresentano la struttura portante di un'economia sommersa che mobilita migliaia di uomini intorno alla principale risorsa naturale del territorio: la campagna. La prepotenza di questi intermediari viene investita nella tessitura di una rete illegale che è lo scheletro primordiale di un'organizzazione criminale. L'innalzamento dei prezzi, prodotto dal mercato nero, provoca un immediato arricchimento:

Dopo quattro o cinque mesi erano già forti di milioni di am-lire e autotreni e autocarrette: grandi erbaiuoli, pataiuoli, pomidorai, piattai, come capitava. Portavano gli autotreni carichi a Roma liberata, a Bari, negli Abruzzi, e si davano, lungo la strada, a tutti i commerci possibili, dai trasporti dei passeggeri al tabacco in foglie. Quando apparvero minacciarono seriamente i piccoli contrabbandieri, i quali avevano quasi sempre usato il baratto con i contadini... I grandi invece invasero le terre dei fichi secchi e delle mandorle con sacchi di denaro, che ritornava ad essere utile ai contadini, per il rincaro continuo dei concimi, e più attraente, in ogni caso, dei beni in natura, dei quali ormai erano pingui.⁴⁹

Il contrabbando è giustificato dalla morale dell'illegalità: il limite di ciò che è giusto non è regolato dallo Stato, ma dalla sopravvivenza. I contrabbandieri non avvertono di essere isolati, cioè di vivere contro la norma e al di fuori del consesso civile. Anzi, la possibilità offerta a tutti di ottenere beni primari, non presenti sul mercato legale, genera consenso tra i clienti/consumatori.⁵⁰ Scrive emblematicamente Rea:

Ritornando alle gesta dei contrabbandieri, permetteteci, o Sommi Uomini del Potere, di perorare affinché ai loro morti venga innalzato a Napoli, Palermo, Bari, Brindisi, Taranto, Salerno un monumento marmoreo, affidato a un buon scultore, con sotto scolpito: "A questo ignoto, malfamato, molti debbono la loro presente fortuna, tutti la vita alimentare in cui credono i più, 1943-46".⁵¹

Primum "campare". Intorno alla città di Napoli, il più grande mercato a cielo aperto dell'Europa occidentale, si organizza un sistema di commercio

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ivi, p. 169.

⁵⁰ Cfr. I. Sales, M. Ravveduto, *Le strade della violenza. Malviventi e bande di camorra a Napoli*, Napoli, L'Anch'ora del Mediterraneo, 2005, pp. 81-92.

⁵¹ Ivi, p. 165.

parallelo basato sulla presenza, ormai storica, di centinaia di mediatori agrari che vivono a stretto contatto con la produzione agricola. Tutto l'*hinterland*, «da Salerno ad Avellino, dalle due Torri, Annunziata e del Greco, da Castellamare di Stabia a Portici, da Giugliano a Nola ad Aversa e San Giuseppe Vesuviano, da Scafati a Pagani ad Angri»⁵², diventa il polmone da cui attingere "l'ossigeno alimentare".

Il lettore più avveduto si è sicuramente accorto che le zone costiere e interne da cui partono i contrabbandieri sono ancora oggi i principali luoghi di insediamento della camorra. L'ambiente urbano/rurale, dominato da una mentalità ibrida derivante dalla compresenza di città e campagna, agricoltura e industria, operai e contadini, produzione e commercio, e da un ceto, forte ed integrato, di violenti mediatori agrari, disposti a cedere illecitamente la merce disponibile, genera una forma di economia illegale, socialmente riconosciuta.

In questi vivacissimi luoghi, pieni di naturale abbondanza, la vita fu imposta sul contrabbando e sulle persone dei contrabbandieri. Costoro furono i personaggi e la terraferma la sostanza del mondo. Abiti sfarzosi, gioielli, automobili, vizi in quantità, sfoggiati con innocenza, con "salute": dall'amante stabile al pane bianco, dall'andare a bere il caffè nel bar in pigiama e in pantofole cardinalizie, al mandar truppe di parenti nelle più rinomate spiagge amalfitane e sorrentine... Le piazze eran piene di automobili, carri, autotreni, birocci, cavalli, carrette. Ed ecco il miracolo: qualche contadino scendere dalla campagna in automobile e spaventare l'oscurità con le dita callose coperte di brillanti.⁵³

Una ricchezza appariscente che richiama da un lato l'attenzione delle forze di polizia, dall'altro l'invidia delle plebi dei cortili che vogliono approfittare del mercato illegale. I contrabbandieri saranno "costretti" a difendersi dagli attacchi provenienti dai due opposti fronti. Per evitare gli assalti di polizia e banditi corazzano i loro convogli organizzando, accanto all'impresa commerciale, una struttura "paramilitare": «I lati dell'autotreno erano sorvegliati da quattro fucilieri».⁵⁴

La letteratura, in questo caso, è fonte storica indiretta. Racconta in maniera verosimile il passaggio dei mediatori agrari al contrabbando, fino alla formazione di bande criminali. I contrabbandieri si trovano al centro tra uno Stato "liquido", in parte accondiscendente – sono proprio le classi medie (ovvero gli impiegati pubblici) le principali fruitrici del mercato nero – e il desiderio violento dei marginali di raggiungere la prosperità degli approfittatori

⁵² Ivi, p. 172.

⁵³ Ivi, pp. 172-173.

⁵⁴ Ivi, p. 170.

del dopoguerra, anche se effimera. Rea, forse inconsapevolmente, descrive l'eziologia della camorra: una mediazione violenta tra le regole dello Stato e le opportunità del mercato che attiva la pressione parassitaria dei devianti. Lo status mediano consentirà al sensale/contrabbandiere di guadagnare un ruolo di rispetto. La disponibilità di denaro contante, le proprietà immobiliari e terriere gli consentiranno di essere associato alla oligarchia del paese con la quale condivide interessi comuni in sede di governo locale. Nel frattempo, la crescita economica e sociale stimola l'ingaggio di vere e proprie guerre per il controllo del territorio. Così si ottiene il carisma criminale del guappo. Incute timore ai borghesi, rispetto ai piccoli delinquenti, e ossequio alle fasce sociali suggestionabili. Tuttavia, il miracolo economico eccita una corsa al benessere che modifica l'assetto sociale, dando libero sfogo alla violenza del sottoproletariato. La famiglia del vecchio mediatore agrario potrà sopravvivere e mutare in clan solo se riuscirà a fondere in unica struttura di potere l'immenso patrimonio materiale e relazionale accumulato: denaro, proprietà, relazioni con le famiglie benestanti, tutela della plebe e controllo del governo locale. Il tutto tenuto insieme dalla minaccia costante di una prepotenza che può colpire sia chi sta in alto, sia chi sta in basso, ponendosi al centro di una comunità che si alimenta della sua stessa paura.

L'antropologia implicita di Domenico Rea come atteggiamento antropopoietico

Vincenzo Esposito

Anche per parlare di un importante scrittore come Domenico Rea – figura complessa, poliedrica, controversa del panorama letterario italiano contemporaneo – uno studioso di Antropologia non può non partire da un ricordo autobiografico. Il lavoro sul campo si costruisce così, in maniera dialogica, critica, riflessiva/autoriflessiva e, quasi dimenticavo, olistica.

Vorrei partire dal ricordo della mia prima lettura del suo ultimo romanzo, quel *Ninfa plebea* vincitore del Premio Strega nel 1993, per provare a delineare – quasi un sommario di ciò che potrebbe diventare lo studio della sua opera intera – una prima sintesi delle questioni antropologico culturali che scaturiscono dalla lettura di una piccola parte della sua produzione.

Il ricordo personale dal quale vorrei iniziare è brevissimo. Durante la lettura delle veloci pagine di *Ninfa plebea* e soprattutto al termine dell'esercizio, un solo aggettivo prendeva forma nella mia riflessione: scabroso. *Ninfa plebea* risultava essere, per me, un libro scabroso, pieno di situazioni scabrose descritte in maniera scabrosa. (Dal *Vocabolario Treccani*: «Che presenta aspetti particolarmente delicati, spec. inerenti all'ambito della morale e del sesso, tali da poter turbare la sensibilità, la riservatezza e il pudore altrui».¹

Le masturbazioni e gli amplessi nei quali venivano coinvolti tutti i personaggi evocati per il lettore, grandi e piccini; uomini e donne; poveri e ricchi; religiosi e laici erano argomenti scabrosi e la loro narrazione era altrettanto scabrosa, fatta di parole ruvide aggettivate in maniera esplicitamente sessuale, scatologica, basso-corporea, per citare l'interpretazione che Michail Michajlovič Bachtin fa dell'opera di Rabelais². Una descrizione della fisicità

¹ <https://www.treccani.it/vocabolario/scabroso/>

² Cfr. M. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it., Torino, Einaudi, 1979.

corporea basata sul “grottesco” legato alle trasformazioni corporali scaturenti dalla nutrizione, dalla defecazione e dal sesso.

Dunque, per capire chi siamo, abbiamo bisogno di conoscere, ascoltare, capire, trasformare il nostro corpo. Francesco Remotti,³ ed esempio, ha definito la chirurgia estetica occidentale contemporanea la «XII categoria» delle «mode antropopietiche» umane, quelle modificazioni corporali, fisiche, che servono culturalmente a «fare umanità» ossia a costruire, «foggiare» l'identità culturale e l'appartenenza degli individui ad un gruppo sociale. Cose, queste, che passano attraverso forme di incorporazione tali da rendere concreti i simboli dell'identità e dell'appartenenza; una concretezza che è tanto personale e ostensiva da passare attraverso la modificazione dei corpi che tentano, allo stesso tempo, di rimanere diversi ed essere uguali – mediamente – a quelli degli altri. Gli interventi chirurgico-estetici sono proprio questo. Una maniera di conformare la propria «essenza» culturale in una dialettica io/gruppo che passa attraverso il corpo. Una caratteristica che appartiene a tutti gli individui e i gruppi umani della storia del mondo. Solo che la chirurgia estetica occulta le modificazioni fisiche apportate sotto un'apparente proposta di naturalità, in un'equazione del tipo «più bello = più naturale». Così, l'intervento viene nascosto occultato e con esso vengono occultati tutti quei segni dell'invecchiamento, del decadimento, della mortalità. Nelle altre comunità di interesse etnografico, tali modificazioni, tali «mode antropopietiche», non solo non vengono nascoste ma, il più delle volte, vengono sfoggiate con consapevolezza. Come se di fronte alla presunta, finta, ostentata naturalità delle mode antropopietiche occidentali si opponesse una necessaria consapevolezza di aver provveduto alla modificazione corporale più o meno evidente e permanente proprio per distaccarsi, in quanto forme di umanità, dal naturale-non umano, per consegnarsi completamente all'autodeterminazione culturale proposta/imposta dalla temperie culturale in cui si vive.

Il corpo come cultura, dunque. Come pratica incorporativa della propria cultura. Come apprendimento delle pratiche e dei saperi anche attraverso la dimensione fisica, ovvero: inculturazione per incorporazione. È emblematico il caso, citato anche da Claude Lévi-Strauss,⁴ di Sanchez Labrador e dei Caduvei. Questi ultimi sono un gruppo di nativi dell'Amazonia che amavano, antropopieticamente, dipingersi il corpo. Li ha incontrati anche il fotografo

³ F. Remotti, *Prima lezione di antropologia*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 133-136.

⁴ C. Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, trad. it., Milano, il Saggiatore, 1960, pp. 147-185.

italiano Guido Boggiani, che li fotografò nel 1892 e nel 1897. Le loro facce sono dipinte con ghirigori e arabeschi che ne deformano la perfetta simmetria bilaterale. Cosa che mandava in bestia il gesuita Labrador che soggiornò presso di loro dal 1760, per dieci anni. Si chiedeva e chiedeva loro, tuonando, come mai fossero così abili e blasfemi nel deturpare la bellezza dei visi che solo la somiglianza con il Creatore aveva imposto agli uomini? Ne riceveva, per risposta, una sola motivazione, l'allontanamento assoluto da qualsiasi condizione di naturalità (o sacralità, che per certi versi è la stessa cosa) «Bisognava dipingersi per essere uomini; colui che restava allo stato naturale non si distingueva dal bruto»⁵.

Credo che nell'invenzione letteraria di Domenico Rea sia presente, in maniera implicita, questa postura antropologico culturale che potrei definire come «atteggiamento antropopoietico», un modo di descrivere la condizione umana nella sua unicità mentale e fisica. Nel tentativo di porre, per sempre, fine a quel dualismo mente-corpo presente nelle dottrine filosofiche, religiose, antropologiche. Pensare attraverso il corpo, con il corpo, attraverso pensieri che si materializzano sensorialmente è un tabù che si può sopportare solo attraverso la pratica rituale religiosa. Come ci ha insegnato Clifford Geertz,⁶ è solo attraverso i rituali religiosi che i simboli utilizzati agentivamente, producono stati d'animo e motivazioni in grado di organizzare «concetti generali d'ordine dell'esistenza» i quali «si ricoprono di un'aura di concretezza tale che anche gli stati d'animo e le motivazioni sembrano assolutamente realistici». Tutto ciò, pensandoci bene, alla luce delle esperienze etnografiche e della proposta antropologico-letteraria di Rea, è proprio una possibile definizione della cultura e dell'agire sociale degli uomini. In quanto uomini e donne, agiamo praticamente attraverso simboli immateriali che ci inducono a «pensieri» e ci predispongono a comportamenti materiali e corporei. Un meccanismo tabuizzato dalla mancanza di consapevolezza che ne abbiamo, prodotta culturalmente dalla nostra routine quotidiana.

Quando poi tali argomenti proibiti (tabuizzati) sono letterariamente rigettati, da Rea, addosso al lettore, rimediati attraverso una forma di comunicazione scabrosa – fondata sulla descrizione di organi sessuali tratteggiati per sinestesia attraverso l'enunciazione di forme, dimensioni, sapori, odori i quali

⁵ Ivi, p. 179.

⁶ C. Geertz, *La religione come sistema culturale*, in Idem, *Interpretazione di culture*, trad. it, Bologna, il Mulino, 1987, p. 141 e passim.

forniscono specificazioni al racconto del coito e della penetrazione e generano comunque relazioni, sentimenti, piacere e alla fine rendono ancora più realistica, presente e “vera” la morte per dissanguamento della povera sarta di Nofi – la morte (il nulla, il non-esserci) diventava, almeno per me, argomento ancora più duro e terribile, più scabroso.

Quale tra i lettori di *Ninfa plebea* non ricorda il racconto della morte di Nunziata, la madre di Miluzza? La morte è forse, ancora oggi, l'argomento più scabroso per la cultura occidentale: occultata, rifiutata, eliminata dalla scena relazionale così come i suoi segni premonitori, l'invecchiamento, il decadimento fisico, la sofferenza...

Chi non ricorda, appunto, la morte di Nunziata?

Ma poi Nunziata all'acme del silenzio gli carezzò la guancia mentre cercava qualche altra cosa con l'altra mano, e quando in lui il fenomeno avvenne in tutta la sua estensione, Nunziata gli cadde davanti in ginocchio, esclamando: «Madonna, non ne ho mai visto uno così erto. Che profumo. Che sono le nanasse in confronto? Ma perché tremi? Hai paura di me? Io ti voglio bene. Io ti adoro. Un grande sospiro di ammirazione e, poi, con minutissimi baci, vi strisciò per lungo la lingua a dardo come per sonare un flauto, ora in maniera lenta e ora quasi al galoppo con grandi boccate e quasi morsi finché, nella sua stessa bocca gocciolò saliva come da un rubinetto. Semisoddisfatta si avvicinò alla tavola di taglio e cucito e vi si dispose sopra come un cane, dicendo: «Entrami dentro, amore, alloggiato comodo, macina a fondo, vai alla radice».

Mai più alta montagna si abbatté per collasso di rocce su una pianura come Di su Nunziata. Sembrava non ci fosse fondo in quella voragine di quasi cinquant'anni. Nunziata sollecitava, incitava, aizzava quando, come per un'esplosione, Di si vide respinto da una controgettata di sangue che gli schizzò sul ventre, sui calzoni, sulle scarpe, sulle mani, per terra. Sangue fiottava come da una condotta stradale scoppiata, e Di perse il controllo. Sedette per alcuni istanti, mentre da quella voragine a fiume e a grumi come ciottoli continuava a uscire il flusso rossastro e bituminoso.

Travolto dall'emorragia, Di mise la sua giacca in quel fosso per tamponarlo; vide il volto di Nunziata cereo e, sperduto uscì sulla strada, correndo all'impazzata, a quell'ora tarda, in cerca di una carrozzella per portare Nunziata all'ospedale che non sapeva nemmeno dove si trovasse. Al mercato trovò una carrozzella e, per ponti e per strade, per salite e discese, raggiunsero l'ospedale della Marrata. Dovette bussare. Dovette aspettare. A guardare quell'ospedale di dieci letti, senza medico, c'era una sorta di portinaio-infermiere che disse: «E che posso farci? Madonna, è un lago, un fiume. Mettiamoci uno zaffo».

Ma ormai scorreva solo un filo stentato di sangue, e ogni tanto un tremito delle gambe e delle braccia.⁷

E se mi sbagliassi? Se lo sguardo antropologico di Rea fosse rivolta da un'altra parte? Verso il folklore? Le Tradizioni popolari? Verso la cultura che allora si diceva «delle classi subalterne»? *Ninfa plebea* è pieno di riferimenti al folklo-

⁷ D. Rea, *Ninfa Plebea*, in Idem, *Opere*, a cura di F. Durante, Milano, Mondadori, 2005, pp. 856-857.

re, alla tradizione, alla cultura popolare dell'Agro nocerino-sarnese, di Napoli, della Campania. A tal proposito, la descrizione 'implicitamente' etnografica della festa di Materdomini, dedicata alla Madonna, che si tiene nella notte tra il 14 e il 15 agosto di ogni anno, è esemplare. Percorsi, mezzi di trasporto, comportamento dei fedeli e delle fedeli, 'parlate', cibi, bevande e musica, canti e danze rituali sono narrati con quella densità e con quella profondità tipica e metodologicamente corretta delle descrizioni etnografiche.⁸

Le lunghe file di carretti carichi di donne devote; le lampade ad acetilene che rischiaravano (pochissimo) il percorso da Nofi a Materdomini; i canti penitenziali, le infinite code per accedere al santuario il cui interno sfidava vittoriosamente la legge fisica dell'impenetrabilità dei corpi; l'odore penetrante della Chiesa – ben descritto, in generale, da Annabella Rossi in *Le feste dei poveri*: «Bisogna, forse, vedere queste 'feste' più che descriverle: per capirle, bisogna anche sentire l'odore degli interni dei santuari, un odore *altro*, che non è confondibile con alcuno da noi mai sentito».⁹

I cibi devozionali, le 'mpupate' eccitanti e afrodisiache, descritti con infiniti particolari e aggettivi; i balli rituali e lisci (*tammurriata* e tango); le conversazioni verosimili e possibili, e tanto altro ancora come le preghiere e i dialoghi tra devoti e devote, le lanterne dei carri accese nella notte come tanti turiboli cimiteriali...

Tutto ciò è enfaticamente narrato in maniera particolareggiata e scabrosa così come i corteggiamenti e gli accoppiamenti tra innamorati e amanti e le funzioni metaboliche corporali superiori e inferiori – come lo stesso Rea le avrebbe definite. Il corpo e la fisicità sono gli strumenti descrittivi e interpretativi del fare umano. Anche devozionale. Certamente, pensavo, l'estrema ruvidezza nella narrazione è la cifra descrittiva di una temperie culturale 'altra', diversa da quella cui apparteniamo noi borghesi, identici nella nostra omologazione al sistema (scolastico, lavorativo, sociale, economico, legislativo, morale...). Eppure, tutto questo non bastava per interpretare quella evidente postura antropologica, tanto forte quanto implicita, che scorgevo nelle pagine del romanzo di Rea. Mi sembrava che ci fosse qualcosa di più potente e rappresentativo, ma ben nascosto, nella sua narrazione. Qualcosa che mi permetteva di scorgere la sua postura antropologica forte e precisa e ben occul-

⁸ Cfr. C. Geertz, *Verso una teoria interpretativa della cultura*, in Idem, *Interpretazione di culture*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1987, p. 46-47 e passim.

⁹ A. Rossi, *Le feste dei poveri*, Palermo, Sellerio, 1986, p. 90.

tata dalle sue parole e dalle sue frasi, ben filtrata dalle modalità comunicative dell'artista scrittore. Non mi sbagliavo: leggevo, nelle pagine di *Ninfa plebea*, la narrazione di un'antropopoesi della devozione popolare.

Come interpretare, altrimenti, tutta quella strabordante fisicità delle sue narrazioni che, con il tempo, si erano allargate, provenienti da e dirette ad altri racconti e scritti e prove letterarie? Opere dotate, anch'esse di una ruvidezza disincantata, diretta, cinica, concreta. Quell'assenza di ambiguità che, per es., ritroviamo nel 1950, nella *Breve storia del contrabbando* (in *Gesù fate luce*). Nei treni dei contrabbandieri del Sud italiano si viaggiava come bestia-me, scrive Rea.

I passeggeri interni non avevan spazio per girarsi, né potevan reggersi sui due piedi. Si reggevano uno sull'altro. Chi starnutiva, scagliava il muco sulle spalle o tra i capelli del vicino ... Di notte ... il freddo bruciava le puzze insopportabili. E l'asfissia provocava le sue brave vittime, all'andata e al ritorno. Soltanto all'alba si sapeva che era morto un uomo, che veniva consegnato al primo capostazione della linea.

L'altra sofferenza era la sete. Anche se c'era una bottiglia o una borraccia, i bicchieri sarebbero stati troppo scomodi. Occorreva bere dal becco e ricevere in bocca il sapore della saliva dell'ultimo bevitore. Tra la plebe questo è il modo di bere. ... Essere alto in quei treni era un privilegio ... essere basso anche, arrivavano facilmente alle bocche d'aria. Le donne erano le più bestiali, scaricavano il superfluo come potevano. Le giovani, lo facevano piangendo, con le facce tra le braccia delle vecchie. Le donne fatte invece si portavano le boccette d'odore e scaricavano e parlavano insieme nei barattoli del tonno, che si portavano appresso con la scusa del sedile. Ogni contrabbandiere aveva il suo barattolo coi tonni dipinti ... E il treno filava, entrava e usciva dalle gallerie.¹⁰

In questa scabrosa *Breve storia del contrabbando*, viene menzionata anche la morte dei 600 passeggeri del treno a vapore 8017 che, il 3 marzo 1944, si fermò sotto la galleria delle Armi, vicino Balvano, in provincia di Potenza¹¹. I cosiddetti contrabbandieri erano soprattutto donne e uomini che dalla Campania si recavano in Basilicata per barattare le 'cose di casa' che ancora possedevano, con alimenti, sempre più rari nella gelida primavera del '44, per sostenersi. Scrive Rea: «La mancanza di fiato delle locomotive a vapore restò memorabile nel 1944. Un treno gremitissimo, entrato in una galleria di Potenza, si fermò per esaurimento di forze. La caldaia fumava ... La galleria divenne un pozzo pieno di fumo oleoso ... Centinaia di morti per asfissia, tra-volgimenti, contusioni, confusione. E la povera gente continuava a credere di

¹⁰ D. Rea, *Breve storia del contrabbando*, in Idem, *Opere*, a cura di F. Durante, Milano, Mondadori, 2005, pp. 167-168.

¹¹ Cfr. V. Esposito, *3 marzo'44. Storia orale e corale di una comunità affettiva del ricordo*, Salerno, Oèdipus edizioni, 2014.

essere diventata ricca e, per questa inesistente ricchezza, sopportava l'insulto di essere chiamato contrabbandiere».¹²

Donne corpi uomini escrementi... morti. Una lunga sequenza di concreti-ssimi simboli sensoriali che raccontano la vita degli altri (in cui si rispecchia la nostra), fino alla loro fine, attraverso linguaggi antropopoietici, descrittivi di atteggiamenti antropopoietici, interpretazione olistica del tabù del vivere e del morire attraverso un corpo, i suoi pensieri e i suoi umori. Moltiplicati per quanti personaggi un racconto o un romanzo può avere. Tra i grandi scrittori italiani del Novecento ricordo, ad esempio, Pasolini (*Petrolio*¹³, ma non solo) e Calvino (*Il cavaliere inesistente*,¹⁴ ma non solo) assumere una tale postura letteraria, un tale atteggiamento antropopoietico (ma l'elenco potrebbe essere più lungo).

Atteggiamento che, in Rea, è ad un tempo descrittivo e interpretativo di ciò che accade e viene descritto nel racconto. Come, nel 1953, nel 5° capitolo di *Ritratto di maggio*, quando il piccolo e timido contadino Morrone, in classe, a scuola, avverte un bisogno fisiologico:

Un giorno Morrone doveva andare alla ritirata... Il maestro che leggeva il giornale, mentre noi si copiava e si lavorava ad altre cose in segreto, abbassò la mano. Era no. Morrone ritornò alla penna e al quaderno, cercando di mortificare il suo bisogno. Credette di esserci riuscito e copiava. Ma ecco un allarme remotissimo a lui noto. E smise di copiare in attesa ... alla fine avvertì la certezza che era in pericolo grave, osò alzarsi di nuovo ... «Ho detto no. Copia. Alla ricreazione» ... Mancava mezz'ora alla ricreazione e Morrone dovette avvertire, calcolato il tempo, l'abisso che gli si apriva nella segreta intimità dell'organismo ... sentiva scorrere insopprimibile il bisogno del corpo. Credette di non resistere. Tutti i bambini avevano la testa curva sui banchi. E chiusi gli occhi, si lasciò andare. Rosso e gonfio di colpa finse di copiare. Il compagno di banco cominciò a dire:

«Mamma mia, che puzza!» uscendo dal banco. Morrone calò la testa sul quaderno e...copiava. «professore, che puzza grossa hanno fatto» dissero i due ragazzi del banco antistante quello di Morrone. Altri si levarono in piedi coi nasi in mano. Crebbe una baraonda di cui tutti si approfittarono per smettere di copiare. L'intera scolaresca era all'impiedi, Morrone escluso, inabissato nella copia. Intervenne il maestro:

«Che cosa è, ragazzi, chi è stato?»

Glielo indicarono. Morrone stava appollaiato e guardava con occhi torvi i suoi compagni.

«Sporcaccione» disse il maestro. «Esci fuori. Va' dal bidello, fatti lavare».

Morrone continuava a dire di non essere stato lui. Quando fu strappato dal banco e trascinato fuori, che il peccato se ne cadeva a falde dai calzoncini, continuava a dire di non essere stato lui.¹⁵

¹² D. Rea, *Breve storia del contrabbando*, cit., p. 168.

¹³ P. P. Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992.

¹⁴ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*, Torino, Einaudi, 1959.

¹⁵ D. Rea, *Ritratto di maggio*, in Idem, *Opere*, a cura di F. Durante, Milano, Mondadori, 2005, pp. 303-305.

Scatologicamente scabrosa la situazione e le parole usate per descriverla. Corpi che non rispondono; sono come corpi morti. Escrementi scabrosi tanto quanto la spavalda e superficiale indifferenza degli altri, del maestro. La vita si brucia e si fa storia attraverso le deiezioni corporee, alla fine, anche attraverso quelle dei corpi morti che perdono liquidi, si decompongono. Scabroso tutto ciò. Veramente scabroso. Eppure Rea lo ricorda al lettore quasi in ogni pagina scritta.

Vale la pena, se volessimo confermare altrimenti quanto fin qui mostratoci da Rea, ricordare una particolare teoria relativa al «doppio corpo del re» interpretata, in maniera interessante e contraria, da Ernst H. Kantorowicz.¹⁶ Nel Medioevo, i monarchi britannici erano dotati, secondo il giurista inglese Plowden, di due corpi. Il primo naturale, mortale, soggetto alle malattie e alla vecchiaia; il secondo «politico», invisibile, incorruttibile, che mai invecchia, si ammala o muore. Un corpo politico che si trasmette da un sovrano al suo successore identico a se stesso. Una finzione giuridica necessaria a difendere la Corona e il suo potere da pericoli sempre in agguato della sovversione. Un simbolo, la figura fittizia un corpo mistico perenne.

Ma, appunto, il secondo corpo 'incorruttibile' del re o degli uomini è figura fittizia, finzione, costruzione. Una *dignitas* artificiosa che scompare quando, la *danse macabre* medievale presenta ai suoi spettatori la verità della mortale corruttibilità di un'esistenza che si è basata sull'introduzione, circolazione ed eiezione di fluidi e sostanze nei corpi umani vitali perché mortali. Ricorderei, quale esempio, gli studi e le riflessioni dell'antropologo Luigi Maria Lombardi Satriani¹⁷ riportate nel suo volume *De sanguine*: il sangue affascinante in quanto portatore di vita e, ambivalentemente, di morte.

Iconograficamente, ricordo con interesse il *Trionfo e danza della morte* di Giacomo Borlone de Buschis (1484-1485) sul muro esterno dell'Oratorio dei Disciplini di Clusone, in provincia di Bergamo. L'affresco dei morti danzanti con i vivi di ogni condizione e ceto presenta, al margine superiore e inferiore destro, un cartiglio: *O ti che serve a Dio del bon core non havire pagura a questo ballo venire ma allegramente vene e non temire poj chi nasce elli convene morire.*

Questo, sembra essere il senso che anche Rea attribuisce alla sua *Ninfa plebea*. Tutti i personaggi sembrano consapevoli di questa verità anche se, alcuni esegeti non antropologi, trovano, nella poetica fiabesca secentesca di G. B. Basi-

¹⁶ E. H. Kantorowicz, *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, trad. it., Torino, Einaudi, 2012.

¹⁷ Cfr. L. M. Lombardi Satriani, *De Sanguine*, Roma, Meltemi, 2000.

le, l'ispirazione dello scrittore di *Nofi*. Ma le fiabe – come tutti coloro che le raccontano e le ascoltano e le studiano sanno – sono “a-morali” prive di un finale veramente lieto che, se c'è, è sempre basato sulla furbizia e sull'inganno, sulla violenza che sconfigge altra violenza, magari con l'aiuto dell'astuzia coadiuvata del sortilegio. Non presentano una morale finale ma descrivono ‘pedagogicamente’ la vita così com'è, non priva di volgarità, nefandezze e scabrosità.¹⁸

Scabrose, dunque, come quelle delle fiabe, le parole di Rea; scabrosi i suoi testi, scabroso il suo stile. Scabrosa *tout court* la sua opera. È dunque questa la “cifra” che bisogna interpretare antropologicamente in solitudine, ovviamente, privati della possibilità di interagire etnograficamente in un colloquio con l'autore.

‘Scabroso’ è forse sinonimo, nella lettura che propongo di Rea, di ‘scandaloso’ ma, quest'ultimo vocabolo, deve essere interpretato *à la manière de* Ernesto de Martino, ovvero in senso etnografico. Se l'etnografia è incontro tra due forme di umanità diverse «che stanno l'una di fronte all'altra nello scandalo dell'incomprensione reciproca, nella estrema indigenza di memorie comuni» allora, il lavoro etnografico si rivela come «pungente esperienza dello scandalo sollevato dall'incontro con umanità cifrate».¹⁹ Un senso di colpa, un rimorso davanti a uomini che, sebbene lontani culturalmente da «noi», sono uomini come noi. Esseri umani nei quali ci rispecchiamo e ritroviamo, come in un «esame di coscienza» nel quale viene sottoposta a giudizio critico «tutta la nostra storia culturale, il mondo nel quale siamo nati e cresciuti». In altre parole, la nostra cultura, le nostre identità, le nostre certezze. Ovvero noi come loro e diversi da loro ad un tempo.

Credo che in Rea questo accada riga dopo riga quando, leggendo le sue storie, seguendo le sue parole, ci ritroviamo spiazzati dalla convinzione che forse tutto quello che viene narrato ci appartiene. Sentiamo risuonare nella nostra testa, scabrosamente, leggendo le pagine di Rea, le parole che Conrad fa dire a Marlowe in *Cuore di tenebra*, a proposito dei ‘selvaggi’ dell'Africa profonda: «un vago sospetto dell'esistenza in esso di un significato che per voi – pur così lontani dalla notte delle età primordiali – potevate comprendere».²⁰ Parole, in

¹⁸ Cfr. B. Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1977 e M. Douglas, *Gli usi della volgarità: una lettura francese di Cappuccetto rosso*, in Idem, *Questioni di gusto. Stili di pensiero tra volgarità e raffinatezza*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1999, pp. 13-31.

¹⁹ E. de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 1977, p. 393 e passim.

²⁰ J. Conrad, *Cuore di tenebra*, ed. bilingue, Milano, Mursia, 1987, p. 111 e passim.

definitiva, rivolte a 'noi' lettori, ostinati nel pensarci diversi e migliori di 'loro' così lontani.

Allora 'scabroso' è, per un antropologo, un possibile sinonimo di 'scandaloso'. Rileggendo de Martino, scopriamo che lo scandalo per eccellenza è scorgere sé stesso nell'altro, l'identico nel diverso, ovvero "noi" nella "loro" diversità, noi come "loro", come suggerisce Conrad. Oppure, per tornare al nostro Rea, lo scandalo del ritrovarci identici nella loro diversità può essere spiegato da quell'idea di "creaturalità" che Ruggero Guarini individua, nelle sue opere.

Guarini, infatti, si interroga sul «brivido poetico» che i lettori provano leggendo l'opera del maestro di Nofi; da dove scaturisce, si chiede. E risponde certamente nel fatto che le sue storie, le sue narrazioni sono abitate, più che da semplici personaggi, da «creature», ovvero personaggi che presentano, tutti, lo stigma della «irriducibile, straziante creaturalità». Tutto il loro muoversi, pensare e agire, da soli e con gli altri, avviene secondo un inconfondibile "sentimento creaturale della vita". Un sentimento che non fu mai fondato sullo sguardo «neorealista», a volte furbo, lagnoso e sentenzioso (Eduardo De Filippo), a volte vanitoso se pur terribile (Curzio Malaparte), altre volte lontano e sdegnato (Anna Maria Ortese). Non uno sguardo neorealista, dunque. Quello di Rea, fu per Ruggero Guarini,

Purissimo realismo creaturale, proprio nel senso che, a questa espressione fu dato dal grande Auerbach, ossia di infrazione del principio della separazione degli stili, di mescolanza dell'umile col sublime, di presenza dell'alto nel basso e del basso nell'alto. Un principio che non aveva certo appreso nelle pagine di *Mimesis* ... ma dai suoi amatissimi autori del medioevo cristiano, supremi nel gesto evangelico di scorgere il divino in ogni umana creatura, anche la più stracciona, indecente, derelitta, beffeggiata e sputacchiata; e naturalmente da quel vertice della nostra letteratura dell'età barocca che è il *Cunto de li cunti* di Basile, grandiosa omaggio alla regalità della plebe napoletana, e a quella geniale mescolanza di tutti i possibili stili che è la sua anima insieme cristiana e pagana.²¹

La 'creaturalità' è sicuramente tutto ciò; è possibilità di ritrovare il «comico nel tragico e viceversa», come nel Carnevale e nei suoi riti tragici, violenti, comici, umilianti, trasgressivi ma anche portatori d'ordine nel mondo, negli uomini e nelle cose. Come nelle fiabe tradizionali, a-morali, che non separano il bene dal male ma aiutano, chi le ascolta, a familiarizzare con il quadro d'ordine generale dell'esistenza nel contesto in cui si vive; un quadro nel quale trovano il loro posto anche il male e il bene, la gioia e la sofferenza, il vitale e il mortale. Tutto

²¹ R. Guarini, *La sua musa creaturale*, in D. Rea, *Opere*, a cura di F. Durante, Milano, Mondadori, 2005, pp. XIV-XV.

ciò è, allora, indiscutibilmente scabroso. Deve essere sottaciuto. Oppure discusso in maniera riservata, riservatissima. Rivelato solo quando è necessario, con molte cautele e attenzioni. Soprattutto quella semplice evidenza che la cultura di ogni persona dipende dal modo in cui gli individui abitano i propri corpi e che, forse, anche tutti gli altri aspetti della cultura, di qualsiasi cultura, sono radicati nella corporeità. «Incorporati» per dirla con Csordas.²²

Nei suoi studi sull'«incorporazione», lo studioso spiega che «il corpo è la fonte soggettiva e il terreno intersoggettivo dell'esperienza» e che, pertanto, «la cultura e l'esperienza (...) possono essere comprese dal punto di vista dell'*essere-nel-mondo corporeo*».²³ Tutto ciò, ripeto, è definito, da Csordas, come «incorporazione». Dunque, l'esserci, l'umana presenza non è solo questione immateriale, cerebrale. Il corpo e l'incorporazione sono in una relazione simile a quella che ogni testo ha con il concetto, semiologicamente più vasto, di testualità, quell'insieme di 'cose' simili e diverse nelle quali è ricompreso. Similmente, il singolo corpo è un possibile 'testo' dell'incorporazione intesa come tessuto generale di tutte le possibili e probabili modalità di relazionarsi fisicamente e mentalmente (culturalmente) al mondo. È la modalità individuale di accesso alla cultura condivisa in un dato contesto, che è anche materiale. Una dinamica simile a quella esistente tra *langue* e *parole*. (Testo/Testualità = Corpo/Incorporazione = *Parole/Langue*). Tutto ciò, a ben riflettere, rappresenta una possibile interpretazione fenomenologica della dinamica culturale della percezione sensoriale. Come ha scritto Csordas:

La fenomenologia (...) ha sottolineato che il punto di partenza per l'analisi filosofica, storica e culturale del nostro essere-nel-mondo è la percezione. Per Merleau-Ponty la percezione è quell'esperienza corporea fondamentale in cui il corpo non è un oggetto ma un soggetto, e in cui l'incorporazione è, innanzi tutto, la condizione in virtù della quale possiamo avere degli oggetti – ossia, possiamo costruire una struttura oggettuale della realtà. La sua opera suggerisce che la cultura non risiede soltanto negli oggetti e nelle rappresentazioni ma anche nei processi corporei di percezione attraverso i quali le rappresentazioni si formano.²⁴

Lo scandalo passa dal corpo perché è attraverso il corpo che passa (si forma ed è formata) la cultura umana. Tutto ciò, allora, non può non risultare scabroso. Come il racconto e la scrittura di Domenico Rea ci insegnano.

Csordas ha definito la 'qualità' della scrittura etnografica basata sull'*essere-nel-mondo corporeo* come *riflettività*, aggiungendo che «in essa, il sentimento

²² Cfr. T. J. Csordas, *Incorporazione e fenomenologia culturale*, «Antropologia: Corpi», III, 2003, 3.

²³ Ivi, p. 19, corsivo mio.

²⁴ Ivi, pp. 23-24.

viscerale pre-riflesso e l'impegno sensoriale sono innalzati al livello dell'auto-coscienza metodologica, grazie all'introduzione dell'incorporazione, intesa in senso fenomenologico, all'interno dell'impresa etnografica».²⁵

Quando questa prospettiva etnografica la si ritrova all'interno di un testo letterario, da antropologi possiamo pensare che quella scrittura e quella narrazione siano nate anch'esse sotto il segno della *riflettività*. Magari in forma implicita. Come verosimilmente – viste le differenze epocali e di formazione – sembra essere successo per i testi di Domenico Rea di cui mi sono occupato.

Concluderei, a riprova di quanto già detto, con una citazione di Rea dedicata al «Museo Archeologico» di Napoli, tratta da *La mia Napoli. Un itinerario*, (Rea 2021: 68-69). Un volume a cura di Vincenzo Salerno (2021) che raccoglie i brani pubblicati originariamente dalla rivista *Qui Napoli*.

Per Rea, «Il Museo Nazionale – il *Museo* per antonomasia dei napoletani – è un caso permanente di una storia sepolta rimessa in vita»:

Ma ci si può spingere più in là: si può giungere alla intimità della famiglia e persino a quella della coppia. Il gabinetto, cosiddetto segreto, per fare solo quest'esempio, potrebbe servire nei nostri anni di freudismo sfrenato e di malattie psicoanalitiche e sessuali d'ogni sorta, a ridimensionare il problema e a riportarlo alla modestia di un consumo quotidiano e senza angosce.

Il fallo in questo museo è uno strumento di piacere, direi, quasi razionalizzato, non una tortura. Ve ne sono di ogni dimensione e di graziosissimi, usati come portafortuna da matrone e damigelle timorate. In questo senso il Museo Archeologico Nazionale, a differenza di qualsiasi altro tipo di museo, oltre allo strepitoso recupero del mondo antico nel suo svolgersi, infonde una grande salute morale. Ridimensiona la boria degli uomini, i quali, usciti dalle sale del museo, dovranno convincersi che, avranno pure inventato la macchinetta per arrivare sulla luna, ma non hanno aggiunto una virgola al problema dei problemi, più che mai oscuro e insoluto, della vita ...

Ignari, etruschi greci, e romani, degli abissi e delle angosce cristiani, per loro la vita era pura gioia, “pura cosa” da vivere in ogni istante in diretto collegamento con degli Déi che più delle creature umane amavano la vita in ogni suo aspetto. Per questo motivo, per questa cura di salute dello spirito e forse anche del corpo i turisti, che sapevano di greco e latino, se ne infischiarono del traffico e passavano giornate a rinfrescarsi nel Museo Nazionale.²⁶

Un ennesimo, intensissimo, interessantissimo esempio di atteggiamento antropopoietico implicito e pedagogico dal quale ripartire per continuare a riflettere e discutere dell'importanza antropologica dell'opera di Domenico Rea.

²⁵ Ivi, p. 28.

²⁶ D. Rea, *Museo Archeologico*, in Idem, *La mia Napoli. Un itinerario*, a cura di V. Salerno, Napoli, Edizioni San Gennaro, 2021, pp. 69-70.

Domenico Rea giornalista

Generoso Picone

Quasi a sgomberare il campo da ogni materiale residuo dell'antico effetto Demostene che Benedetto Croce aveva fatto calare sulla compatibilità tra giornalismo e letteratura, dichiarandola per sentenza impossibile,¹ è Ruggero Guarini a riconoscere a Domenico Rea le capacità di uno straordinario cronista. Riferendosi alla *Breve storia del contrabbando*, compresa in *Gesù, fate luce* del 1950, retoricamente si chiede, nello scritto che apre il Meridiano Mondadori del 2005 curato da Francesco Durante: «Quale cronista altrettanto perspicace e pietoso narrò l'epopea di quel popolo di derelitti abbagliati dal miraggio di un'improvvisa abbondanza?». ² Certo, Croce aveva davanti a sé il modello giornalistico di inizio Novecento, ma nel sostenere con estrema perentorietà che «quando si è Demostene, non si è giornalisti, ma Demostene; quando una pagina è degna di antologia, è cosa d'arte e non di giornalismo» era arrivato a conclusioni drasticamente sommarie, destinate a lasciare il segno o, comunque, a delineare un canone interpretativa che resisterà negli anni:

Insomma, o per giornalismo s'intende l'occasione e il modo primitivo di divulgazione, e la tesi è apertamente falsa: o s'intende la cattiva letteratura, e allora non c'è ragione di chiamarla giornalismo, perché di essa fanno parte, non soltanto articoli da giornale, ma drammi da teatro popolare e da teatro di salotto, romanzi da leggere in ferrovia, discorsi politici, prediche, conferenze e (perché no?) molti volumi accademici e professorali, i quali, in punto di leggerezza e inesattezza, non stanno indietro a qualsiasi articolo da giornale e sono scritti, di solito, assai peggio.³

Domenico Rea, invece, consegna alle sue occasioni giornalistiche – numerose e frequenti, inseguite e alimentate – pagine dove la sua cifra di scrittura rimane intatta e si distingue per l'investimento di partecipazione che compie:

¹ Benedetto Croce affronta la questione in un saggio del 1908, dal titolo *Il giornalismo e la storia della critica*, pubblicato nella raccolta *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1940.

² R. Guarini, *La sua musa creaturale*, in D. Rea, *Opere*, a cura di F. Durante, Milano, Mondadori, 2005, p. XX.

³ B. Croce, cit. pp. 128-132.

ciò anche quando l'invio dell'articolo appare il disbrigo di una pratica ordinaria a cui assolvere, quasi con la serialità automatica acquisita dal mestiere e per la necessità impellente e assai prosaicamente vitale di raggranellare un salario. Conserva comunque lo sguardo che lo ha portato sempre a entrare direttamente e personalmente in contatto con la realtà, stabilendo con essa una relazione empatica e a volte complice, a cogliere un dettaglio, un frammento, un aspetto marginale, una minuzia occultata e attraverso questo solco giungere alla verità. È un cronista autentico, pur narratore e poeta, con una postura assai specifica: da narratore della cronaca, il quale continua a osservare il mondo ribaltando miti e rovesciando stereotipi, abbattendo luoghi comuni e smontando i cliché. Scrivendo dal fondo del pozzo, verrebbe da dire ripetendo la celeberrima e magari abusata definizione.⁴

Da questo punto di vista Domenico Rea ha rappresentato lo scenario umano di Napoli, il suo universo, con rara efficacia. Se Raffaele La Capria ha offerto le istruzioni per l'uso e la cassetta degli attrezzi per addentrarsi nell'anima della cartolina e, smontando il paradigma della grande recita della napoletaneria, ha affidato alla straordinaria immagine della città della bella giornata e dell'armonia perduta il ritratto più affidabile del problema Napoli,⁵ Rea si è immerso nella contraddizione, nel paradosso e nell'inconciliabilità per risalire con il disegno della geografia identitaria che nel saggio *Le due Napoli* assume la sostanza di una interpretazione inappuntabile e dall'intatta contemporaneità. Anticipando proprio i contenuti di *Quel che vide Cummeo*, che in appendice ha le considerazioni gnoseologiche de *Le due Napoli*, Domenico Rea nell'intervista a Ruggero Guarini per «Paese sera» del 5 maggio 1955 definisce quel saggio «il mio manifesto letterario, il testo della mia poetica. In esso ho tentato di stabilire alcuni concetti fermi a proposito della verità nell'arte in rapporto alla storia della mia regione. Costituisce, insomma, uno sforzo di autochiarificazione critica».⁶ Nelle sue riflessioni si intravedono i tratti di uno schema di autorappresentazione di Napoli che segnerà l'intero racconto in pagine giornalistiche.

Scrittore di Napoli, scrittore da Napoli. Domenico Rea non è sfuggito al destino di chiunque abbia narrato la città e, dunque, ne sia stato considerato una sua voce: il testimone in grado di esprimerne gli umori, di comunicarne le at-

⁴ D. Rea, *Boccaccio a Napoli*, Napoli, Libreria dante & Descartes, 1995.

⁵ R. La Capria, *L'armonia perduta*, Milano, Mondadori, 1986.

⁶ D. Rea, *Quel che vide Cummeo*, Milano, Mondadori, 1955. Sulla questione è da segnalare l'edizione de *Le due Napoli. Saggio sul carattere dei napoletani*, con la prefazione di José Vicente Quirante Rives, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2020.

mosfere, di raccontarne gli accadimenti, di informare su quanto succedeva in questo luogo e – inevitabilmente – con la richiesta implicita e chiara di farlo rispettando ciò che il resto dell’Italia e del mondo da quel luogo e su quel luogo si aspettava. Ciò che Napoli a priori doveva essere, pretendendo la conferma degli stereotipi attraverso i quali il volto della città si intendeva manifestare: suggestivo, speciale, quasi etnicamente separato e distinto da ogni altri, folcloristico e kitsch. Ma prevedibile. Gli scrittori di Napoli e da Napoli, così, volenti o nolenti, hanno affollato la rubrica fissa che quotidiani e riviste di ogni parte hanno assegnato alle faccende partorite dalla città o a essa relative: declinando i toni del colore locale nelle modalità che il campionario delle emozioni suggeriva, nell’oscillazione dai buoni sentimenti del Pulcinella della cartolina all’orribilismo malapartiano, dall’estasi della bellezza al marottismo deteriore, dalla rassegnazione di Eduardo De Filippo al disincanto di Pino Daniele, dall’infernalismo di Guido Ceronetti al sorriso spiazzante di Massimo Troisi fino ad avvitarci nella spirale iperrealistica di *Gomorra*. Sempre alterandone il quadro e stabilendo una cesura netta tra la Napoli narrata e quella effettivamente esistita. Domenico Rea non ha, purtroppo, fatto in tempo a confrontarsi con l’intero lessico oscillante tra l’inferno e il paradiso, o tutto dentro al crociano paradiso abitato da diavoli, e quando ne ha avuto la possibilità ha risposto con il proverbiale cinismo della provocazione che incrinava il topos e lo rovesciava, schiodava la superficie per provare ad andare alla sostanza autentica: saldamente appoggiato alla realtà e facendone valere l’indiscutibile principio.

Chissà in che modo avrebbe reagito di fronte alla polemica, per altro innescata giusto nei giorni della celebrazione del centenario, in seguito al reportage da Napoli di Valerie Segond per «Le Figaro»⁷ dove la città è descritta nei termini bruschi e ultimativa che neanche il Giorgio Bocca di *Napoli siamo noi*⁸ avrebbe osato: «Napoli è il terzo mondo d’Europa. Mentre tutte le città d’Europa si trasformano, Napoli resta arroccata ai suoi cliché, che sono anche il suo fascino». Chissà se si sarebbe arruolato nella schiera a difesa dell’onore vilipeso o non avrebbe gettato sul tavolo il cosiddetto carico di briscola a spargliare la partita. Non era stato lui, del resto, lo scrittore nemico delle facili suggestioni, dell’estasi del meraviglioso, del fascino appunto terzomondista che aveva nutrito tanta letteratura e un’infinita trama giornalistica? E non

⁷ V. Segond, *Municipales en Italie: délabrée ed asphyxiée par ses dettes, Naples attend son sauveur*, «Le Figaro», 10 ottobre 2021.

⁸ G. Bocca, *Napoli siamo noi. Il dramma di una città nell’indifferenza dell’Italia*, Milano, Feltrinelli, 2006.

sarebbe giunto il momento di smettere di abbracciare il feticcio della città-mondo per penetrare davvero in questo mondo napoletano?

1. *Il giornalista*

Domenico Rea è stato un giornalista.⁹ Nel senso che, se per lui è consentito l'incasellamento in una categoria professionale, può dichiararsi tale a tutti gli effetti, dal 1970 giornalista professionista in servizio presso la sede Rai di Napoli. Ha 49, un'età non più giovanissima, nel 1970, quando supera la faticosa prova dell'esame di Stato – come Alberto Moravia e Alberto Arbasino nella sessione del 1964; alla maniera di Moravia commenterà: «C'è posto per tutti» – e va alle dipendenze del Centro Rai di Napoli. All'esame di idoneità professionale svolge il tema su «Politica e cultura sono termini e valori contraddittori o complementari?» e ottiene la valutazione «discreto». Gli elaborati sono anonimi e il 5 marzo 1977 il suo lavoro sarà pubblicato da «Tuttolibri» de «La Stampa». In Rai si dedica a pezzi brillanti o di colore e alla scoperta dei borghi.

È una sorta di ripiegamento appagante. Prima ha pubblicato articoli, reportage, ritratti, racconti su quotidiani e riviste collocandosi nell'affollato campo di scrittori per i giornali – in quel lasso di tempo soltanto qualche nome: Eugenio Montale, il Nobel in redazione, Alberto Moravia, Paolo Monelli, Mario Soldati, Goffredo Parise, Dino Buzzati, Guido Piovene, Corrado Alvaro e, a Napoli e da Napoli, Anna Maria Ortese, Raffaele La Capria, Luigi Compagnone, Antonio Ghirelli, Maurizio Barendson, Tommaso Giglio, Alberto Jacoviello, Ermanno Rea, Nicola Pugliese – con caratteristiche sue proprie.

Difficile tenere il catalogo delle collaborazioni.¹⁰ L'esordio avviene con «Il popolo fascista», settimanale salernitano a cui collaborava anche Anna Maria Ortese. Rea scrive articoli, bozzetti, recensioni. Il primo titolo, *Viola e turchino*, è per un racconto del 17 novembre 1941. Nella rubrica «Libri in vetrina» pubblica recensioni su testi di Cesare Pavese, Vincenzo Cardarelli, Francois Mauriac, William Faulkner, Elio Vittorini. Nel 1943 collabora a «Noi giovani», quindicinale del Guf salernitano: qui ottiene una specie di assunzione che lo porta a lavorare da stenografo, correttore di bozze e autore di articoli e rac-

⁹ D. Rea, *Opere*, cit., p. CXXXIV.

¹⁰ Si è tenuto in considerazione quanto riportato in F. Durante (a cura di), *Domenico Rea. Opere*, cit., pp. 1491-1655; pp. 1700-1721.

conti. Nel 1944 la sua firma è sulla «Libertà», organo salernitano del Comitato di liberazione nazionale, nel 1946 tiene una rubrica di appunti e note su «Il giornale di Salerno», occupandosi di personaggi che vanno da Franklin Delano Roosevelt a Primo Carnera. Dal 1947 – l'anno di *Spaccanapoli* – al 1950 è a «Il giornale», quotidiano napoletano liberale diretto da Carlo Zaghi che si avvale anche del contributo di Benedetto Croce: Rea vi scrive articoli anche su temi letterari, racconti e pezzi di argomento brasiliano. È datato 1947 il suo annuncio: «Vado in Brasile per scrivere meglio, perché in Italia non posso andare avanti, e la Miseria non sarà mai la mia Musa. Vedere il mondo è poi un bene sicuro». Nell'affermazione c'è il segnale di una svolta nella produzione per i giornali e per la sua scrittura in senso generale

In quell'anno avvia la sua collaborazione con «La fiera letteraria», che proseguirà fino al 1966, e al «Milano-Sera», quotidiano di area comunista che vede pure la partecipazione di Alfonso Gatto, Elio Vittorini, Salvatore Quasimodo, Vasco Pratolini: fino al 1954 sarà ampia la produzione di Rea, il quale – sempre nel 1947 – affida racconti a «Oggi» di Leo Longanesi e – dal 1949 al 1956 – è su «Il Nuovo Corriere» di Romano Bilenchi, seppur con gli stessi materiali per «Momento-Sera» e dopo di «Paese Sera», una sorta di network della stampa di area Pci. Ciò non gli impedisce di inaugurare – nel 1949 – il rapporto con «Il Tempo» di Renato Angiolillo che si declinerà in numerosi articoli per la terza pagina animata da Raffello Brignetti, Giovanni Comisso, Curzio Malaparte, Mario Praz, Ardengo Soffici e Giuseppe Prezzolini.

Scrivere per i giornali costituisce una fonte importante di sostentamento. Proporsi oltre i confini della sua Nocera gli offre inoltre la possibilità di sfuggire alla solitudine e alle manie di persecuzione di cui spesso è preda. Nel 1949, per esempio, si lamenta che Mondadori lo pubblichi soltanto perché ha avuto l'ordine da Palmiro Togliatti, parla di lettere anonime a Zanchi perché non accolga i suoi articoli sul «Giornale», è disperato per le critiche sfavorevoli: «Io attraverso il più crudo periodo della mia vita». Tutto gli sembra andar malissimo, dalla collaborazione a «Milano-sera» ai rifiuti ricevuti dagli altri giornali.

Mi son presentato alla Radio di Napoli, a uffici commerciali, al Comune di Salerno, per un'occupazione, ma nulla! Mi sono recato da Benedetto Croce, perché mi aiutasse; ma non ne uscì fuori che una discussione su Petronio e la sua Cena di Trimalcione. Ho scritto a Flora, Bigiaretti, ad Alvaro (da Alvaro ottenni 30mila lire in novembre) e sempre nulla. Come debbo fare?¹¹

Teme il fallimento della sua vocazione letteraria.

¹¹ Ivi, p. C.

2. L'effetto Erodoto

La pubblicazione in volume dei reportage dal Brasile che sul giornale recavano l'indicazione «Dal nostro inviato», proposti come *Viaggio in Brasile e altri scritti*, potrebbe acquietarlo. Soprattutto, questo genere di racconto gli appare in tutti i sensi a misura per il suo talento: grazie a questo troverà nei giornali la prima ed essenziale committenza e da quel momento le dimensioni della sua collaborazione diventeranno tali da richiedere un impegno straordinario per esaudire tutte le richieste, spesso vendendo a più testate il medesimo articolo dopo averne lievemente modificato il testo e, a volte, il titolo suggerito. Ma al di là della curvatura commerciale che prende la sua pagina, c'è un rilievo da sottolineare che rende particolarmente efficace il viaggiatore Rea.

«Per me il viaggio più prezioso è quello del reportage, il viaggio etnografico o antropologico per conoscere meglio il mondo, la storia, i cambiamenti avvenuti, in modo da trasmettere agli altri le conoscenze acquisite. Sono viaggi che richiedono concentrazione e attenzione, ma che mi permettono di capire il mondo e le leggi che lo regolano»: sono parole di Ryszard Kapuscinski, forse il più grande autore di reportage del giornalismo degli ultimi decenni.¹² Per lui, «il viaggio a scopo di reportage esclude qualsiasi curiosità turistica, esige un duro lavoro e una solida preparazione teorica, per esempio la conoscenza del terreno su cui ci si muove. È un modo di viaggiare senza un momento di relax, in continua concentrazione e raccoglimento»¹³. Ryszard Kapuscinski dichiarava che il suo modello era Erodoto,¹⁴ l'autore che ne *Le storie* aveva raccontato le guerre persiane quattro secoli prima di Cristo. Non risulti azzardato l'accostamento tra l'inviato polacco e lo scrittore di Nofi: torna utile per voler replicare alle argomentazioni di Benedetto Croce. Si potrebbe opporre alla sua sindrome Demostene un effetto Erodoto e con questo sciogliere i nodi problematici relativi alla legittimazione di Domenico Rea tra gli interpreti dell'esercizio letterario sui giornali.

Intanto, Rea prosegue e intensifica la sua collaborazione a quotidiani e periodici. Nel 1950 la sua firma compare su «Il Gazzettino» di Venezia, dal 1950 al 1952 su «Giornale di Sicilia» con abbondante ricchezza di temi e argomenti trattati, contemporaneamente stringe un accordo con il «Roma» per due el-

¹² R. Kapuscinski, *Autoritratto di un reporter*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 12.

¹³ Ivi, p. 13.

¹⁴ R. Kapuscinski, *In viaggio con Erodoto*, Milano, Feltrinelli, 2005.

zeviri al mese. Nel 1951 inaugura la rubrica «Eroe del corpo 6» per «Epoca»: dopo il successo al Premio Viareggio con *Gesù, fate luce* (Mondadori) è di nuovo nelle grazie di Arnoldo e per il settimanale della casa improvvisa pezzi brevi su protagonisti della cronaca minima nazionale, esercitandosi in un passo di scrittura che si rivelerà congeniale. Può tirare il fiato: «E io appunto spero di vivere con le 30mila dell'impiego statale e i compensi di «Epoca». È una collaborazione che non mi sciupa... tanto più che gli eroi del corpo 6 sono cose passabilissime. Debbono essere così. Per non dire che sono una firma (non fatemi una pernacchia!)», scrive il 30 agosto a Mario Cimadori. La risposta dalla Mondadori: «Attendiamo tutti il romanzo».¹⁵

Dal 1951 al 1952 collabora con racconti, inchieste e reportage a «Il lavoro illustrato», settimanale romano diretto da Ugo Indrio che annovera pure Giuseppe Berto, Giovanni Comisso, Luigi Compagnone, Giuseppe Marotta, Anna Maria Ortese, Michele Prisco. Nel 1952 è su «Il rinnovamento italiano».

3. *Il Pci e la politica*

Quando, nel 1954, avvia il rapporto con «Paese Sera», quotidiano di area comunista, Domenico Rea va a percorrere quello che si potrebbe definire il suo itinerario nell'attività politica. Ha già avuto a che fare con testate giornalistiche vicine al Pci, ma ora i successi di pubblico e di critica, le credenziali acquisite di importante scrittore nella ribalta nazionale, la maggiore consapevolezza che egli ha acquisito, tutto ciò concorre a stabilire nuovi rapporti di forza nelle relazioni. Con «Paese Sera» resta un biennio, fino al fatidico 1956, e il suo primo servizio è *Viaggio in Spagna*, un reportage dai toni accesi anti-franchisti, ed è in occasione di un altro viaggio, in Cina, che il rapporto subito si incrina. Rea interrompe la spedizione Praga, ufficialmente per ragioni di salute e dopo pochi giorni rientra a Napoli passando per Milano. Il 14 ottobre 1954 scrive a Cantoni della Mondadori che «per aver solo detto che Praga non mi è poi tanto piaciuta i compagni di Napoli mi si son gettati addosso come cani e mi stanno spolpando».¹⁶ Prima dei fatti d'Ungheria, agli inizi del 1956, a Napoli incontrerà Arnoldo Mondadori, il quale provvede non soltanto a un nuovo aiuto economico, ma accenna alla possibilità che collabori alla terza

¹⁵ F. Durante (a cura di), *Domenico Rea. Opere*, cit., p. CIX.

¹⁶ Ivi, p. CXX.

pagina del «Corriere della Sera»: per ridurre la mole della produzione giornalistica e per darle visibilità. La risposta di Rea è del 10 aprile: «Vorrei liberarmi dagli equivoci politici in cui mi trovo e dedicarmi interamente al mio lavoro». Mondadori avrà sondato pure Giulio De Benedetti per «la Stampa» e Giorgio Baldacci per «Il Giorno», il quale a fine aprile gli aprirà le porte del giornale.

Su «Paese sera», in ogni modo, Domenico Rea pubblica articoli contro Achille Lauro e il laurismo, coltivando l'occasione di intessere collaborazioni con altra stampa fiancheggiatrice del Pci. Nel gennaio 1956 su «l'Ora» di Palermo recensisce il libro di Ernesto Rossi *Una spia del regime* su Carlo Dell'Ormo, in passato agente dell'Ovra. Viene querelato insieme al direttore Vittorio Nisticò e il processo a Palermo si conclude con il luogo a procedere. Stringe amicizia con Ruggero Guarini e altri intellettuali comunisti come Paolo Ricci, Nino Sansone, Renzo Lapicciarella, Fausto De Luca, Ermanno Rea, Enzo Striano, Gerardo Chiaromonte, Gaetano Macchiaroli. Pochi rapporti, invece, con Abdon Alinovi e Salvatore Cacciapuoti. Renderà la temperatura di quei tempi e l'intensità delle frequentazioni nell'articolo che consegnerà nel 1986 a «Il Mattino» in occasione della morte di Ricci, rievocando le tavolate da «Sica» al Vomero:

Ci piaceva lo stocco, il baccalà e il coroniello, le alici fritte e il vino rosso, i ceci e le lenticchie, Balzac, Flaubert, Imbriani, Mastriani, Verdinois, Coubert, Van Gogh e i suoi fratelli in arte. L'antifascismo in noi era viscerale perché non ammettevamo il padrone e soprattutto i suoi eredi.¹⁷

In queste atmosfere calano gli avvenimenti relativi alla sanguinosa repressione russa alla rivolta ungherese tra il 23 ottobre e l'11 novembre 1956 e la successiva posizione filosovietica assunta dal Pci. Rea, insieme a numerosi altri, lascia «Paese Sera» e prende le distanze dal Pci. In una lettera ad Arnoldo Mondadori del 27 novembre 1956 commenta il suo gesto «che ha fatto molto rumore» e l'ha fatto passare subito «o per opportunisto o per esibizionista o, peggio ancora, per un traditore».¹⁸ Nell'archivio Rea sono conservati tre articoli dattiloscritti certamente suoi che portano il titolo complessivo di *Inchiesta sul comunismo nel Sud*, su Napoli, Salerno e Matera, firmati Alfonso Viva. L'ultimo come Gennaro Viva. Parla di uno scrittore napoletano molto in vista ex collaboratore di «Paese Sera» a cui arrivano lettere molto calunniose. Alla fine del 1956 sulla rivista «Nord e Sud» di Francesco Compagna compaiono

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. CXXI.

le *Confessioni di un compagno di strada*. L'11 gennaio 1957 in una lettera ad Arnoldo Mondadori confessa: «Io mi vedo molto avvilito»: «Abbandonare il Pci in Italia può significare la fine di un uomo».¹⁹ Il 23 maggio 1958 a Giambattista Vicari direttore de «Il Caffè» spiega: «Io mi sentivo comunista fino al sangue (e ancora tale mi sento rispetto al buon comunismo dei miei pensieri e del mio cuore)».²⁰ Nel frattempo collabora alla rivista liberale «L'incontro» di Marino Marin con Franco De Ciuceis. Più tardi, nel 1971, durante giro di conferenze a Madrid, Barcellona e Lisbona, dirà ai giornalisti che lo intervistano: «No soy socialista ni izquierdista, tampoco de ninguna derecha. Yo soy un librepensador»²¹. La verità, in fondo. In una intervista per «l'Avanti» a Pasquale Sabbatino il 9 settembre 1979 rifletterà sulla sua commedia *Re Mida* e confessa la sua delusione come comunista. Rea parlerà del Psi come del «nostro partito», si sentirà vicino ai craxiani e il 10 giugno verrà candidato con il Psi alle lezioni per il Parlamento europeo.

4. *La ghiacciaia del giornalismo*

Uscito dal cono di luce comunista, Rea si rifugia presso la Mondadori. La casa editrice lo tiene sotto osservazione. Da Milano riceve l'assegno mensile garantito da Arnoldo, però lì non sono soddisfatti. In una comunicazione del 13 dicembre 1957 la scrittura del romanzo *Cancer barocco* è giudicata assai deludente e lui si dice «costretto a passare dalla camera ardente della mia immaginazione alla ghiacciaia del giornalismo».²² Ottiene un ulteriore anticipo, il romanzo diverrà poi *Un vampata di rossore*.

In ogni caso, Rea mostra di non soffrire una situazione di grande disagio. Anzi. Coltiva l'attività in maniera quasi frenetica, tanto da far temere di aver messo in secondo piano il tavolo da lavoro della letteratura. Dal 1957 al 1971 pubblica racconti, uno o due articoli al mese di tema sociale e di costume, la rubrica di bozzetti partenopei sul «Corriere d'informazione», edizione pomeridiana «Corriere della sera»; dal 1957 al 1963 scrive per «Il Messaggero»; dal 1961 al 1962 sul livornese «Il telegrafo» appaiono articoli di varia umanità e 7 puntate del *Viaggio in Francia* già su «Il Mattino» e «Il Piccolo» di Trieste, che

¹⁹ Ivi, p. CXXII.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. CXXXI.

²² Ivi, p. CXXXIII.

lo vede tra i suoi nel 1962; nel 1963 articoli su Napoli per «Il Secolo XIX» di Genova; nel 1965 un racconto e una nota sul settimanale «Abc». Nel 1964 apre la collaborazione con «Il Corriere della Sera», che andrà avanti fino al 1972: all'inizio in media un articolo al mese, racconti, commenti su temi napoletani, recensioni e un reportage in 3 puntate sulla Jugoslavia. Dopo il rapporto si sfrangia. Dura 10 anni – dal 1969 al 1979 – quello con «La gazzetta del Mezzogiorno» di Bari che già nel marzo-aprile 1962 aveva pubblicato il *Viaggio in Francia* uscito su «Il Mattino». Un articolo in particolare è significativo: esce il 18 agosto 1979 e ha per titolo *Qui si fa il Sud o si muore (e si è fatto il Nord)*. Per otto anni – dal 1972 al 1980 – articoli e recensioni al «Il Giorno», in un rapporto nato nel periodo della direzione di Gaetano Afeltra. Dal 1973 al 1974 scrive su «L'Espresso» e il settimanale ospita l'inchiesta sull'epidemia di colera a Napoli, *I microbi siamo noi* del 9 settembre 1973. *I microbi a borsa nera* è del 3 febbraio 1974, ma interviene anche nelle pagine dedicate al tempo libero. Importanti articoli su Francesco Mastriani ed Eduardo De Filippo vanno all'inserto «Tuttolibri» de «La Stampa», dal 1981 al 1984.

Domenico Rea si presta contemporaneamente a collaborazioni varie, anche di tono minore, comunque di convenienza reciproca: per lui, che ne trae giovamento economico; per i committenti, che possono vantarsi di avere la sua firma in pagina. Dal 1957 al 1958 scrive per «Le vie d'Italia», mensile illustrato del Touring club Italia; nel 1961 affida due racconti ad «Asclepeio», rivista medica; dal 1961 al 1973 pubblica articoli e racconti – in verità già precedente apparsi su altre testate – su «Enotria», trimestrale dell'Unione Italiana Vini dove è in compagnia di Elio Filippo Accrocca, Luigi Carnacina, Giuseppe Cassieri, Massimo Grillandi, Salvator Gotta, Ercole Patti, Vittorio G. Rossi, Giovanni Titta Rosa; nel 1976 su «Autostrade», periodico della Società Autostrade, tiene la Rubrica «Fuoristrada»; dal 1985 al 1993 consegna un articolo al mese a «Qui Napoli», mensile dell'Azienda di soggiorno e turismo di Napoli; dal 1986 al 1990. Quasi un articolo al mese in una pagina a lui riservata come opinionista a «Specchio economico – Lo specchio» che dal 1988 diventa «Lo specchio» e i temi sociali sono sostituiti quelli della moda maschile con articoli poi raccolti nel volume *L'ultimo fantasma della moda* del 1992; dal 1988 al 1990 tre articoli per «Bell'Italia», mensile del gruppo Giorgio Mondadori.

Né disdegna gli argomenti calcistici. Nel 1958 Giovanni Ansaldo lo chiama a «Il Mattino» e suoi testi andranno su «Sport Sud», il settimanale del gruppo. L'esperienza deve risultare positiva e tra il 1970 e il 1971 collabora a «Il Guerin Sportivo», il settimanale allora diretto da Gianni Brera e alcuni sui articoli risentono profondamente dello stile dell'arcimatto. Nel 1971 scrive anche di

calcio femminile e dal 1975 al 1976 è coinvolto ne «Il napoletano», il mensile legato alla Società calcio napoli, presieduta da Corrado Ferlaino. In copertina addirittura è ostentata la manchette «diretto da Domenico Rea». Tra gli altri ci sono Gaetano Afeltra, Giovanni Arpino, Carlo Bernari, Giorgio Bocca, Roberto De Simone, Antonio Ghirelli, Mario Soldati. Dominique Fernandez con lo pseudonimo Arode Nemico. Rea compila soprattutto editoriali e dal numero 3 la direzione passa a Domenico Carratelli: a lui resta la consulenza letteraria. Confermata durante la direzione (dal numero 8) di Francesco Degni: editoriali e commenti extra calcistici, recensioni di libri e film, il racconto *Le notti a Nofi*.

5. *Cartastraccia*

Nonostante gli intervalli e gli strappi, la sua collaborazione giornalistica di più lunga durata è quella con «Il Mattino» dal 1958 al 1994²³. Comincia con la direzione di Giovanni Ansaldo che questa fase lo vede autore di racconti, scritti bozzettistici e di viaggio, testi sportivi per «Sport sud». I vari impegni diradano i contributi durante la direzione di Giacomo Ghirardo (dal 1965), mentre Orazio Mazzoni (dal 1975) lo nomina scrittore critico teatrale. Con Roberto Ciuni (dal 1979) si fa assidua e partecipata: scrive sul sequestro di Aldo Moro nel 1978, dopo la strage alla Stazione pubblica la poesia *Bologna, 2 agosto 1980, ore 10,25* (10 agosto 1980), è nell'Irpinia devastata dal terremoto del 23 novembre 1980 a cui dedica *Le macerie dentro di noi* (1 dicembre 1980). Davanti a quello strazio, consapevole dell'indicibilità della sofferenza e della morte, la sua scrittura si ritrae nei versi di *Una storia del Sud*, su «Il Mattino Illustrato» del 6 dicembre 1980: «Siamo morti infarinati / come pagliacci di un circo equestre / in più soltanto un filo / di sangue dalla bocca».²⁴

Un anno dopo – il 21 novembre 1981 – prende parte a un vivace dibattito a Sant'Angelo dei Lombardi con Elio Bartolini e Vincenzo Consolo. La successiva direzione di Franco Angrisani (dal 1982) lo impegna in commenti e interventi di grande valore, come quello in cui chiede al presidente Sandro Pertini la grazia per Sofia Loren. È allo stadio San Paolo di Napoli per il concerto dei Rolling Stones del 18 luglio 1982, si occupa di camorra ed è rilevante

²³ Ivi, pp. 1712-1714.

²⁴ D. Rea, *Una storia del Sud*, «Il Mattino Illustrato», 6 dicembre 1980.

il suo apporto al settimanale «Il Mattino del sabato» e al mensile «Il Mattino illustrato». Spazia in piena libertà e così con la direzione di Pasquale Nonno (dal 1985) il quale gli chiede di commentare il crollo del muro di Berlino e la fine di Nicolae Ceausescu. È titolare delle rubriche in prima pagina «Pensieri della notte» (1986-1987) e «Cartastraccia» (1987-1990), i cui testi saranno raccolte nei libri omonimi (rispettivamente nel 1987 e nel 1993).

Dal 1990 al 1993 è a «la Repubblica» e nell'edizione napoletana trasferisce la rubrica «Cartastraccia» che aveva su «Il Mattino», divenuta «Carta straccia». Publica qualche articolo più lungo, un sedie di itinerari in Campania, il confronto con Pietro lezzi, sindaco di Napoli. Pochi i contributi all'edizione nazionale, con commenti e recensioni per l'inserto «Mercurio». La collaborazione non cessa nell'agosto 1993 quando Rea rientra a «Il Mattino». Sul «Venerdì» esce l'articolo *Milano* il 17 novembre 1993. In quell'1993, dopo la vittoria al Premio Strega con *Ninfa plebea*, il settimanale «Panorama» – che aveva pubblicato un suo articolo nel 1987 – gli offre una collaborazione fissa che si concretizza in due articoli: *Cinica Napoli* il 22 settembre 1993 e *Boccaccio sul golfo* il 12 dicembre 1993. «Forse l'ultimo sberleffo», secondo Francesco Durante.²⁵

Nel settembre 1993 lascia «la Repubblica» e torna a «Il Mattino» richiamato dal direttore Sergio Zavoli. La collaborazione è a tutto campo e su «Il Mattino» compare probabilmente il suo ultimo articolo, *L'equivoco turistico* del 7 gennaio 1994.

6. *Il viaggio interiore*

Come ricordare Domenico Rea narratore per i giornali? Serve un passo indietro. Quando Roberto Ciuni gli propone di realizzare un reportage su tutte le Napoli del mondo: un lungo viaggio nelle metropoli da Bangkok a Bombay passando per Hong Kong da effettuare utilizzando lo schema di Napoli e così interpretare le realtà globali del pianeta. Ambizioso e stimolante. Ma Rea rifiuta, dice di non essere in condizioni, di sentirsi ammalato. In verità – dirà poi Ciuni – lui non si sentiva uomo di viaggi, malvolentieri lo fece capire e si lasciò andare all'affermazione che in fondo il suo mondo era tutto interiore. Una volta, a casa sua, alla presenza di Eduardo De Filippo spiegò a Ciuni l'i-

²⁵ F. Durante (a cura di), *Domenico Rea. Opere*, cit., p. 1714.

dea che aveva maturato di Napoli: di una città che sulla strada mette in scena la vitalità prorompente del povero, che nel piano ammezzato dei palazzi ha il custode che anela a salire di livello abbandonando il suo stato di microborghesuccio per raggiungere il piano occupato del nobile barone il quale, a sua volta, altro non desidererebbe che essere uno scugnizzo.²⁶ In questa circolarità, il cronista perspicace e pietoso fissato da Ruggero Guarini aveva descritto Napoli: il dato identitario, la sua antropologia sociale, gli elementi della sua conformazione di urbanistica dell'esistenza. Napoli che è tutta plebe, soltanto plebe felice, rancorosa e disperata: questa la notizia a cui era arrivato.

²⁶ Ivi, p. CXXXVI.

Le fotografie di Domenico Rea nelle collezioni del MuDiF

Rosario Petrosino

L'archivio storico fotografico dell'Associazione di Promozione Sociale IL DIDRAMMO, di cui il MuDiF – Museo Didattico della Fotografia – ne è l'espressione operativa, è un articolato di archivi ricevuti in donazione, in affido o deposito, permanente o temporaneo.

Molti dei materiali in custodia sono prodotti da professionisti del settore, tanti altri, non meno interessanti e corposi, sono composti dai cosiddetti Album di Famiglia – vera e propria memoria delle comunità.

Queste raccolte familiari quasi sempre si presentano sotto forma di accumuli di immagini – spesso conservate anche in maniera disordinata –, ma che, al pari di ogni altro documento, consentono, con dovizia diaristica, la lettura dei momenti più importanti della vita quotidiana. Esse annotano, registrano e trasmettono con cura, testimonianze, eventi e persone, luoghi, costumi di un'epoca.

Non necessariamente fatti di primaria importanza, ma piccole storie di momenti quotidiani attraverso cui, però, si può ricostruire la storia di quella famiglia che messa in relazione con le storie di altre famiglie danno vita alla storia della comunità in cui sono state prodotte.

La presenza nel nostro archivio delle immagini di Domenico Rea è riconducibile a due specifici contenitori.

Il primo è relativo alla produzione fotografica di un altro illustre figlio della terra nocerina, il fotoreporter Francesco Jovane. Il materiale del fotografo – che è in fase di recupero e catalogazione – costituisce una finestra aperta sulla storia del Novecento.

Jovane ha fotografato di tutto: eventi, persone e personaggi di importanza internazionale che hanno caratterizzato il periodo compreso tra la fine degli anni '40 e gli '90 del Novecento (le Guerre del sud-est asiatico, quelle tra Egitto e Israele, fino a quella del Golfo. Ha fotografato Allende poco prima che fosse ucciso, Pablo Neruda a Isla Negra, Luis Buñuel... e l'elenco dei personaggi e degli eventi ripresi potrebbe continuare all'infinito).

E all'interno della propria produzione fotografica, Jovane, quasi certamente su commissione di testate giornalistiche, in più di un'occasione, ha ritratto anche Domenico Rea.

Queste immagini sono state il punto di partenza per ipotizzare un percorso espositivo per la mostra inaugurata il 20 novembre scorso, a Nocera Inferiore.

Il secondo contenitore è stato quello delle foto di famiglia dove abbiamo trovato quasi sempre un Rea inedito, più intimo, meno conosciuto.

La raccolta è pervenuta al nostro Archivio grazie alla generosa donazione fatta dalla figlia dello scrittore Lucia affinché il fondo fosse da noi conservato, catalogato e digitalizzato e valorizzato.

L'archivio fotografico familiare di Domenico Rea non solo non sfugge alla caratteristica propria dell'album di famiglia, poc'anzi indicata, ma si arricchisce di un plusvalore dovuto alle testimonianze fotografiche dei momenti di vita pubblica di un personaggio di spicco della letteratura italiana ed europea.

Tuttavia le foto degli eventi – Viareggio, Campiello, Strega, etc., proprio perché pubbliche, già viste e conosciute – non costituiscono il lato più interessante della raccolta.

Le immagini più rilevanti, a mio avviso, sono quelle che mostrano il Rea “normale”, Mimì in famiglia, nei momenti di quotidiana attività.

Sono queste, infatti, le immagini inedite e poco conosciute dello scrittore che – seppur in molti casi posate, permettono una lettura appassionata, dolce, a tratti commovente, divertente, del Domenico Rea figlio, sposo, padre...

A marzo scorso abbiamo, cominciato a lavorare su quella che, anche in modo formale nell'apposito atto di donazione, è stata definita *Collezione Famiglia Rea*.

Delle immagini avute in dono – che ammontano a circa 600 fototipi – è stata eseguita la ricognizione, compilato l'elenco di consistenza, avviata la catalogazione, la digitalizzazione. Molte di esse, infine, grazie all'indispensabile aiuto di Lucia, sono state correttamente soggettate. Contestualmente è in corso l'atto di vincolo presso la Soprintendenza Archivistica e bibliografica regionale.

Le immagini, così trattate, hanno dato vita poi ai vari eventi che si sono succeduti in questi giorni, non solo quelli di Nocera Inferiore, ma hanno alimentato anche la mostra voltasi dal 9 novembre a Napoli presso la Biblioteca Nazionale e sono state utilizzate poi, per quasi tutti gli impianti grafici delle immagini coordinate degli eventi realizzati e che si succederanno e in tantissimi articoli apparsi su quotidiani e settimanali.

In occasione dell'inaugurazione della mostra nocerina su Rea, riferivo che l'avvio dei lavori di recupero dei materiali fotografici ha segnato anche il mio

avvicinamento al cosmo reano; un approccio graduale, condotto con discrezione e in punta di piedi.

Ho cominciato così a conoscere, attraverso la lettura delle foto, non solo l'aspetto pubblico ma anche quello privato e più intimo dello scrittore.

Per circa nove mesi si può dire che ho vissuto con la famiglia Rea.

Come è già stato detto da altri colleghi che come me si occupano di recupero di archivi fotografici, quando, si lavora su un fondo per settimane, mesi, impegnati giorno dopo giorno a pulire, spolverare, scansionare, identificare, catalogare... capita, quasi sempre – soprattutto se si tratta di album di famiglia – che pian piano, senza accorgersene si instaura un rapporto emotivo con i personaggi ritratti, un rapporto personale, quasi di parentela.

Gli eventi e i luoghi fotografati ti diventano familiari, li identifichi senza nessuna difficoltà, riconosci le persone chiamandole per nome e se qualcuno o qualcosa ti sfugge non ti dai pace finché non li identifichi. Sai se è inverno o estate, partecipi alle nascite e ai matrimoni, sei con loro al mare o in montagna, insomma ti senti membro di quella famiglia.

Ed è quello che mi è capitato con la *Collezione Rea*. Alla fine mi sono sentito uno di loro, un cugino, un nipote, insomma un congiunto Rea, sensazione condivisa dal collega che insieme a me ha trattato, per nove mesi, le immagini per eseguirne la digitalizzazione e l'attribuzione autoriale.

Abbiamo visto lo scrittore quando era Mimì, un adolescente come tanti altri, abbiamo conosciuto la madre, il padre e le sorelle, lo abbiamo visto giovane emigrante sulla nave per il Brasile, siamo stati con lui e Annamaria, sua moglie, nel salotto di casa a sorbire un caffè, abbiamo seguito la crescita di Lucia da poco più che neonata ad adolescente, a donna a mamma.

Abbiamo visto Domenico tenero padre in dialogo affettuoso con la figlia; lo abbiamo ritrovato a Nocera con gli amici di sempre.

Infine siamo stati con Domenico Rea, lo scrittore, agli incontri, eventi, rassegne fino a gioire con lui per la vittoria allo Strega.

Ed è proprio da questa sensazione che è nato non solo il percorso espositivo della mostra nocerina che resterà aperta sino al 6 gennaio, ma anche il processo archivistico per una catalogazione organica che ha condensato le immagini in unità archivistiche ideali.

L'album della famiglia Rea, all'interno dell'archivio storico fotografico del MuDiF, quindi, svolge appieno il suo compito di diario familiare puntuale, diligente, attento che raccoglie, conserva, descrive e restituisce pezzi di vita, pezzi di storia che attraverso il modello familiare ci aiutano a comprendere il passato e a tener viva la memoria collettiva. Un approccio questo che rafforza

ancor più il nostro abito di conservatori/custodi di testimonianze che – come scrive Laura Cusano in progetto Familia della regione Lazio –, «concorrono ad alimentare le fonti di quella storiografia inconsapevole utili a comprendere il passato da una prospettiva quotidiana, attraverso il paradigma della famiglia».

DOMENICO REA TRA VECCHIO E NUOVO CONTINENTE:
LA LINGUA, LA LETTERATURA

Lingua, letteratura e popolo: il “domabile furore” di Domenico Rea

Massimo Arcangeli

Antonio Saccone, nel capitolo dedicato a Domenico Rea di una sua raccolta di saggi,¹ nel portare un esempio (*Maronna!*) tratto dal racconto *La signorina* ha acuartierato *urlo* tra le parole-chiavi della narrativa dello scrittore.² Un urlo nero, com'è nera la grancassa dal suono potente di *Una vampata di rossore* (1962),³ o un urlo denudato da orpelli, convenzioni e luoghi comuni come il grido di Verga, «che spogliò le cose del folclore siciliano e le rese nude e terribili».⁴

Non è tanto l'urlo nero e nudo del (neo)realismo, quello cacciato da Rea, ma piuttosto lo *strido* della verità, il suo grido aspro e acuto,⁵ e della sua trasfigurazione. Le «macchine apoplettiche»⁶ di Francesco Mastriani, che pure dicono di una Napoli miserabile e verace, coi suoi «quartieri di vicoli finalmente rassomigliano a un intricato apparato intestinale»,⁷ «riproducono i fatti fedelmente ma senza trasfigurazione».⁸ E trasfigurare, per Rea, significa «riprospettare le inquadrature della realtà, per sottrarla a una pseudo-oggettiva riproduzione, e consegnarla a una selettiva illuminazione, governata da una visionaria creatività».⁹

¹ A. Saccone, “Cancer barocco”. *Domenico Rea: l'approdo al romanzo*, in «Qui vive / sepolto / un poeta». Pirandello, Palazzeschi, Ungaretti, Marinetti e altri, Napoli, Liguori, 2008, pp. 155-173.

² Ivi, p. 161.

³ «[Q]ueste cose invadenti non ammettono distrazioni e, se ti danno a credere che il peggio è passato, è solo per farti sentire quale sia la potenza della loro nera grancassa» (D. Rea, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Durante e uno scritto di R. Guarini, Milano, Arnoldo Mondadori, 2005, p. 525).

⁴ D. Rea, *Le due Napoli (Saggio sul carattere dei napoletani)* [il “manifesto letterario” – è la definizione dello stesso Rea – in appendice agli otto racconti di *Quel che vide Cummeo*, 1955], in Idem, *Opere*, cit., p. 1338.

⁵ «Quando qualcuno ha tentato la via della verità, per primi i napoletani si sono ribellati; e non vi si sono riconosciuti; mentre credono di ritrovarsi nelle canzonette e in altre opere scritte, che hanno una prosa tanto vivace quanto superficiale». Ivi, p. 1333.

⁶ Ivi, p. 1341.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ A. Saccone, *Domenico Rea e Raffaele La Capria interpreti di Eduardo: brevi annotazioni*, in N. De Blasi e P. Sabbatino, *Eduardo De Filippo e il teatro del mondo*, Milano, FrancoAngeli, 2105, pp. 272-279, a p. 273.

L'urlo di Rea è il grido coriaceo e superbo di un dramma che non vuol essere scambiato per un melodramma o – peggio – per una commedia. *Verità* deve far rima con *profondità* (espressiva), e da sola la *vivacità* (impresiva) non basta. Anche Eduardo è vivace, anzi vivacissimo¹⁰, ma i suoi personaggi, autodistruttivi e “mezzani”, miseri eppur dignitosi (e vanitosi), sempre al di qua del guado, non urlano (né fremono), come invece urlano (e fremono) gli ultimi, di cui quei personaggi lambiscono a malapena l'habitat:

Eduardo non rappresenta la plebe, ossia una buona parte dei napoletani. Non rappresenta il versante realistico, curioso e tragico, di un universo che rimane, tra l'altro, un mistero socio-antropologico indecifrabile. Lo sfiora, lo avverte, vi allude ma, non possedendolo, lo scarta. L'opera di Eduardo, però, occupa uno spazio cospicuo e rivelatore: quello schizoide, pieno di tic e di vanità della miseria dignitosa, popolata di personaggi che, al contrario delle creature urlanti e frementi della plebe, distruggono la propria vita sotto un tic.¹¹

Di Giacomo (sentimentale), Serao (esile, anzi flebile: giornalmisticamente e sociologicamente *acuta*, ma narrativamente *flebile*), De Filippo (comico, suo malgrado). Nessuno di loro, secondo Rea, è riuscito a sottrarsi all'equivoco di una napoletanità tanto per dire o per fare, all'«errore di scambiare la finzione letteraria per la realtà stessa»¹² e di sfilarsi dall'impianto consolatorio della tradizione per consegnarsi all'urgenza narrativa di un'opera in grado di «puntare direttamente alle cose come seppe fare Verga».¹³ A nessuno di loro è riuscito di spezzare l'incantesimo di una «vasta tradizione indigena e straniera tanto antica e radicata da far legge»,¹⁴ scalzando la Napoli teatrale e letteraria, ammanierata e folkloristica, per la Napoli reale, «più violenta, ma più storica e meritevole di comprensione».¹⁵

Un napoletano preferisce essere giudicato un pulcinella più che un miscredente; un uomo senza dignità più che un becco; un sentimentalista più che un uomo totale al quale non faccia difetto il senso del reale. Ciononostante, noi abbiamo il dubbio che tra la Napoli cantata, narrata, rappresentata e voluta dai suoi medesimi abitanti e la vera, vi corra una notevole differenza. [...] Tra le due Napoli c'è medesima differenza che corre tra un oggetto fotografato e l'oggetto in sé. [...] Nella fotografia anche le macchie possono diventare piacevoli. Anche i particolari più sinistri – i cenci sembrano bandiere – acquistano un fascino; e il fascino porta a una deviazione della verità, che si ritrova integra nell'oggetto nudo e crudo, senza il travaso fotografico, ossia senza letteratura.¹⁶

¹⁰ D. Rea, *Le due Napoli*, cit., p. 1338.

¹¹ D. Rea, *Eduardo* [1984], in *Idem, Opere*, cit., p. 1536.

¹² *Idem, Le due Napoli*, cit., p. 1335.

¹³ *Ivi* p. 1338.

¹⁴ *Ivi*, p. 1333.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 1333 e sgg.

Per questo motivo la vocazione più autentica del Boccaccio “napoletano” appare a Rea tutt’altro che comica o buffonesca, tingendosi invece dei colori terragni di una quotidianità cinica e spietata:

Nell’*Andreuccio* c’è l’astuzia feroce delle meretrici, la violenza dei magnacci. Quella notte oscura, quel vicolo puzzolente e spaventoso, sono una sintetica storia del nostro mondo. E non c’è ombra di picarismo. Al contrario, il Boccaccio è uno dei pochissimi scrittori che abbia visto nei napoletani degli uomini concreti, positivi e abbastanza cattivi, preferibili agli uomini-pulcinelli o agli uomini-macchiette.¹⁷

È anche il motivo per il quale Eduardo, anziché suscitare commozione, gli sembra induca alla risata. In *Napoli milionaria*, pur alle prese con un tema triste,¹⁸ la mano eduardiana ci mostra un vicolo «in cui vien quasi la voglia di abitare»¹⁹ e non è quello il modo di parlare di Napoli. Lungi dal cedimento al moralismo o alla “narrativa del dolore”, o dall’adesione a un realismo “neorealista”, Domenico Rea «riversa sulla pagina tutto il suo pessimismo conservatore venato di insanabile cinismo. Qui può partire il lampo di magnesio di cui parlò Emilio Cecchi a proposito di *Spaccanapoli*, che consente alla sua scrittura di uniformarsi al vortice espressionista in un impasto linguistico dove il dialetto parlato coesiste con i tratti della tradizione colta che gli proviene da Basile, Galiani, Imbriani».²⁰

Un urlo mai domo, quello di Rea, eppure non indomabile, come tutt’altro che indomabile è il dichiarato *furore* della lingua – meglio, del vocabolario – di Rea: in *Una vampata di rossore* l’urlo viene fatto combaciare proprio col furore, contenuto nel titolo di un capitolo²¹ di *Fondaco nudo*. C’è però un nodo linguistico da sciogliere, per affondare a piene mani nella prosa di Rea, ed è l’apparente impasse tra contiguità, giustapposizione, liminarietà per un verso e intersezione, mescolanza, intreccio per un altro. Così come le due Napoli ipoteticamente raccontabili – l’una oleografica e mitografica, l’altra “spettografica”, idiografica e “speleografica” – non s’incontrano realmente in nessun luogo,²² allo stesso modo, tra la Napoli dei quartieri alti e la Napoli degradata, non c’è alcun punto di contatto. La scelta di campo è conseguente,

¹⁷ Ivi, p. 1343.

¹⁸ «[L]a storia di un popolo che tenta di vincere, inerme com’è, con le sole armi del povero, i sotterfugi e gli espedienti, la miseria» Ivi, p. 1338 e sgg.

¹⁹ Ivi, p. 1338.

²⁰ G. Picone, *I napoletani*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

²¹ Napoli, l’indomabile furore (cfr. A. Carbone, *L’indomabile furore. Sondaggi su Domenico Rea*, Napoli, Liguori, 2010).

²² Se non in un realismo espressivista debitore del Boccaccio.

la rinuncia alla prima per la seconda, ma questa va poi osservata – alla maniera boccacciana – «dal fondo del pozzo, cioè dal di dentro».²³ Napoli è una città da «conoscere a memoria, perché è priva di ogni logica edilizia. Pure, il napoletano vi sta come in se stesso, e la sua anima deve rassomigliare a codesto intrico plastico, che si traduce in un intrico di istinti e sentimenti».²⁴ Un intrico nell'intrico, esito di una politica narrativa intenzionata a riprodurre gli intrecci, gli involuppi, i garbugli di una realtà, anteriore alla scrittura, che ci è quasi del tutto sconosciuta:

Vista sempre dall'alto, Napoli non ha avuto per una sola volta nella sua storia la fortuna di dare i natali a un solo artista che potesse guardarla dal fondo del pozzo. Il punto capitale per comprendere Napoli, che è la porta misteriosa di tutta l'Italia meridionale, non consiste più nel dipingere descrivere e cantare le sue creature umane dalle facce più strane, i suoi ragazzini di sei, sette, otto anni ancora così imperfetti da somigliare a neonati, o a quei feti mostruosi prematuri che i medici conservano sotto spirito; i suoi vecchi e vecchie, residui fisici e decrepiti di epoche tolemaiche, ma nel recuperare lo spirito, le passioni nascoste, il mondo prealfabetico, intricato e complicato di cui si sa pochissimo. Solo scendendo in questo abisso a vortice si potrebbe venire a capo della meravigliosa vita psicologica dei personaggi.²⁵

È l'«intrico plastico» a sciogliere il nodo: la plasticità di ogni parola o espressione, corrente o attardata, dotta o popolare, aristocratica o plebea, tuffata in un pozzo inesauribile di soluzioni combinatorie sempre nuove, in una miscela di promesse stilistiche mai mantenute eppure rinnovate ogni volta, per sottrarsi al rischio della cristallizzazione, della destinazione ultima, della fissazione dello sguardo – e degli antiregimi narrativi – in forme o sostanze definitive, da stabilire «una volta per tutte». Si tratti del riduzionismo o del semplicismo culturale di uno stereotipo, del congelamento della materia creativa nel linguaggio formulare o in un'espressione idiomatica, del meccanicismo di un punto di vista, non fa differenza in termini di fissità:

Eduardo è un creatore di personaggi ondegianti; che già sanno tutto e ripercorrono le vie della loro vita per convincersi che si erano, sì, sbagliati, ma sulle inerzie, sulle rifiniture. Ma il fatto centrale era quello, senza misericordia. De Filippo è questo: il piacere della macerazione silenziosa; quello di stare in solitudine, di pensare a un pensiero fisso ai limiti di una metodica follia, in vitro, squartata ed esaminata da ogni parte, ricomposta, poi, e buttata via come un ferro vecchio.²⁶

²³ D. Rea, *Le due Napoli*, cit. p. 1344.

²⁴ Ivi, p. 1341.

²⁵ Ivi, p. 1343 e sgg.

²⁶ Domenico Rea su Eduardo: «Non rappresenta la plebe», «La Stampa. Tuttolibri», 3 novembre 1984, in D. Rea, *Opere*, cit., p. 1537.

Lontanissima dalla città partenopea – gaglioia, paziente, arrangiaticcia – autoritratta nel libro più famoso di Giuseppe Marotta, dal titolo proverbiale (*Loro di Napoli*), uscito lo stesso anno di *Spaccanapoli* (1947), ma anche molto diversa da quella altrettanto impegnata del neorealismo suturato e visionario insieme di Anna Maria Ortese, degli imbuti e intasamenti psicologici di Raffaele La Capria, del *grotesque* gattopardesco e anticonsumista di Luigi Compagnone e dell’indebitamento con i disvalori medio-borghesi di Michele Prisco, la Napoli dei bassi, dei vicoli e dei “quartieri” di Domenico Rea campa, senza tirare a campare (sarebbe arte di arrangiarsi), di una vita, cangiante e irriflessa, che non lascia – né gli lascia – scampo. Vissuta, rigorosamente e isolatamente, *iuxta propria principia*.

Testimone di una lontana terra: gli scritti brasiliani di Domenico Rea

Maria Rosaria Corvino

Introduzione

Domenico Rea ha praticato la propria attività intellettuale attraverso diversi campi espressivi, ognuno strettamente ancorato alla sua fedele adesione alla realtà, al racconto dal di dentro e al complesso lavoro di estrazione letteraria dalla miseria umana e sociale campana. Sarà questo il suo perimetro narrativo, il bacino di storie che continuerà a visitare pur oltreoceano, in Brasile, nell'unico luogo vissuto più a lungo di Nocera Inferiore o Napoli.

Rea arriva a Campinas, nello stato di São Paulo, il 10 aprile del 1948 e vi resterà fino all'estate di quello stesso anno; una partenza che è il punto d'intersezione di varie direttrici esistenziali e letterarie.¹ Lì si dedicherà all'esercizio giornalistico in doppia direzione, dentro e fuori il Brasile, inviando un folto numero di articoli, pubblicati poi tra il 1948 e il 1951, a "Il Giornale", "Milano Sera", "Il Nuovo Corriere", e un racconto a tema brasiliano per "Il Lavoro Illustrato" intitolato *I parenti* (3 giugno 1951).² In terra paulista, invece, Rea collabora ai quotidiani "Folha de São Paulo" e "Correio Popular", tra i periodici più diffusi dell'epoca, con articoli di taglio prevalentemente socioculturale, tuttora inediti in traduzione italiana.

Questo contributo rappresenta una prima indagine bibliografica all'interno dell'archivio Acervo Folha, allo scopo di portare alla luce il reportage in quattro puntate *A Ira de Deus* (L'Ira di Dio), in cui Rea recupera la verità tragica del conflitto mondiale vissuta nei grandi e piccoli centri urbani cam-

¹ Per uno studio organico della letteratura dell'emigrazione italiana si rimanda al lavoro di S. Martelli (1994, 1998), e in particolar modo ai saggi *Domenico Rea in Brasile: viaggio picaresco di un emigrante scrittore* (2018) ed *Emigranti e stanziali nella narrativa di Domenico Rea* (2015).

² Una cronologia delle collaborazioni giornalistiche si trova in *Opere* di D. Rea, a cura di F. Durante, Milano, Mondadori, 2006, p. 1700.

pani, rendendola accessibile al vasto pubblico brasiliano. La struttura testuale del reportage, che per sua natura richiede una rigida economia espressiva, ben si adatta al ritmo rapidissimo e conciso della scrittura di Domenico Rea, composto «di storie e cioè di fatti, [...] raggiungendo un'arte picaresca e fatale della vita che è quasi unica in Italia».³

L'attività giornalistica svolta per il "Folha de São Paulo" consiste in undici contributi, pubblicati tra il 24 giugno 1948 e il 30 novembre 1949. Per l'edizione diurna del giornale, Rea pubblicherà cinque articoli, tra cui una recensione del romanzo *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi (Einaudi, 1945), ancora sconosciuto al pubblico brasiliano e un articolo di approfondimento sull'espressione popolare del cinema neorealista italiano. L'edizione serale, "Folha da Noite", ospiterà il reportage in quattro puntate sulla Seconda Guerra Mondiale vissuta in Campania e un articolo di costume sul presunto secondo matrimonio di Edda Mussolini.⁴

Per poter definire il complesso e tormentato tracciato personale e letterario che precede il viaggio oltreoceano, sarà necessario fornire un orizzonte biografico del periodo immediatamente precedente. Il complicato stato esistenziale dell'autore e l'ambiente storico-sociale, difatti, sono fattori determinanti nel processo creativo reano, e diventano una chiave di lettura imprescindibile nel lavoro di ricerca e traduzione dei testi brasiliani. A tale scopo sono state analizzate le corrispondenze con la direzione Mondadori (nello specifico con Mario Cimadori, Arnoldo e Alberto Mondadori) conservate presso l'Archivio storico della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori; preziose testimonianze del fermento vitale e letterario dell'autore lungo gli anni Quaranta, oltre che delle temperie culturali dell'epoca.

Infine, verranno inquadrare le risonanze dell'esperienza del viaggio in Brasile nell'opera narrativa successiva, di rilevante interesse per la ricostruzione del percorso umano e letterario di Domenico Rea, scrittore e giornalista.

L'attività giornalistica e l'emigrazione: ragioni sociali e storiche

Nel 1947 Rea pubblica con Mondadori il libro d'esordio *Spaccanapoli*, in un decennio d'intensa attività giornalistica inaugurata dalla collaborazione al settimanale salernitano "Il Popolo Fascista", nel 1941. Dal 1946 scrive re-

³ 13 ottobre 1947, scritto dattilografato firmato Arnoldo Mondadori. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Arnoldo Mondadori*, fasc. Domenico Rea.

⁴ Una cronologia completa degli articoli rinvenuti nell'archivio Folha si trova in fondo a questo saggio.

golarmente per “Il Giornale” e dal 1947 per “Milano-Sera”, testate che accoglieranno la maggior parte degli scritti brasiliani. All’epoca l’autore nocerino, assillato dalle ristrettezze economiche, è impiegato come operaio presso i Cottonifici Meridionali, a cui accosta il sicuro e rapido guadagno del lavoro da pubblicitista. La scrittura letteraria, così, rimane soggiogata dal tempo e dalla fatica, e Rea stesso ne confesserà l’aspra rinuncia nei furiosi carteggi con Alberto Mondadori, dove ammette di esser «costretto continuamente a passare dalla camera ardente della mia immaginazione alla ghiacciaia del giornalismo, senza del quale dovrei rinunciare a vivere».⁵

L’acuirsi delle difficoltà economiche e il tiepido successo di critica e vendite del libro d’esordio pongono Rea in un luogo angustiante da cui troverà via d’uscita nell’emigrazione, unendosi ai circa ventimila italiani sbarcati in Brasile nei primi anni del Dopoguerra.⁶ A ciò si aggiunge la ricerca di un’ispirazione nuova, di quel romanzo potenziale che la famiglia Mondadori chiede assiduamente. Il racconto breve, «la continua prova di fuoco»⁷ per Rea, non risponde alle esigenze dell’editoria industriale di cui Arnoldo Mondadori fu pioniere in Italia. Nel corso del rinnovamento culturale che contraddistinse la fine degli anni Quaranta, infatti, la casa editrice milanese modernizzò il concetto di editoria artigianale, in un’operazione realizzata attraverso un piano editoriale indirizzato alle esigenze del pubblico e alla nascente narrativa di consumo, improntata sul genere del romanzo.⁸

Nell’aprile del ’48 Rea raggiunge la zia materna Josephina Fanelli a Campinas, costretto dallo «strangolante bisogno», confessato ad Alberto Mondadori in una lettera spedita il 27 marzo dello stesso anno, e al quale confida ancora: «Non dubitate che io in Brasile non scriva più. [...] Io disgraziatamente scriverò dappertutto». Tre mesi dopo,⁹ gli invierà un ritaglio di giornale in cui è annunciata la pubblicazione del reportage *A Ira de Deus* (L’ira di Dio), apparso in quattro puntate nell’edizione serale “Folha da Noite”, tra il 24 giugno e il 7 luglio 1948.¹⁰

⁵ Lettera ad Alberto Mondadori, 1° dicembre 1957. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Alberto Mondadori*, fasc. Domenico Rea.

⁶ Riguardo il tema dell’emigrazione italiana in Brasile durante il XX secolo, cfr. Cappelli, Hecker (2010).

⁷ Lettera di Domenico Rea ad Arnoldo Mondadori, 20 luglio 1949. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Alberto Mondadori*, fasc. Domenico Rea.

⁸ Per un approfondimento sulla storia editoriale italiana dall’Unità al secondo dopoguerra si prenda in considerazione il volume *Storia degli editori italiani* di Nicola Tranfaglia e Albertina Vittoria (2007).

⁹ Lettera di Domenico Rea ad Alberto Mondadori, 24 giugno 1948. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Alberto Mondadori*, fasc. Domenico Rea.

¹⁰ *L’ira di Dio. Una serie di reportage sulla guerra nell’Italia meridionale, scritta appositamente per il Folha dallo scrittore Domenico Rea*. Folha da Noite, 22 giugno 1948. “Il vero dramma della guerra, penetrando e distruggendo

A Ira de Deus: *scritti sulla tragedia bellica vissuta in Campania*

Il fascicolo in cui è conservato il primo articolo, pubblicato il 24 giugno 1948, risulta danneggiato, condizione che ne impedisce la consultazione. Pertanto, il lavoro di traduzione si è concentrato sui tre scritti che completano il reportage, testi che sottolineano alcune peculiarità ricorrenti dell'autore; in terra brasiliana, infatti, Rea riproduce gli elementi genetici della sua scrittura: la geografia – Napoli e la provincia salernitana – e le storie di personaggi che affiorano dal piccolo teatro della miseria quotidiana, ritratti come «esseri danzanti, come ci avessero il fuoco sotto».¹¹

Il 29 giugno 1948 esce la seconda parte, intitolata *Il popolo italiano non ha mai voluto la guerra*,¹² una lunga invettiva contro l'ingiustificato dolore del conflitto imposto dalla dittatura fascista. Rea assume il punto di vista dei soldati, allo scopo di raccontare l'acutizzazione della tragicità tra le due guerre mondiali:

Durante il primo conflitto mondiale il soldato che otteneva il congedo per visitare i suoi parenti, beneficiava, è certo, di un periodo di pace che gli fortificava l'animo. E ritornava al fronte, deciso a tutto, poiché il trionfo gli avrebbe consentito di godere della pace raccolta della sua casa. In questa ultima guerra, il soldato difficilmente otteneva licenza, a causa della grande distanza e alle difficoltà dei trasporti. E, quando ci riusciva, trovava in casa confusione, miseria o tragedia.

Poco più avanti l'autore restringe il cerchio del tragico racconto militare fino al *nóstos* di un capitano napoletano tornato in città dal fronte russo, in un episodio dalla fortissima carica emotiva. Il suo non è il rientro dell'eroe e la storia sarebbe rimasta sconosciuta se Rea non l'avesse tramutato in scrittura,

i nervi, le case e le vite della popolazione civile italiana meridionale, non è stato ancora raccontato e il notiziario che le agenzie telegrafiche trasmettevano durante il conflitto non ne dava più che una pallida idea. Gli stessi aspetti politici della guerra, che mai fu desiderata dagli italiani – un popolo che non è nemico di nessuno e solo sogna la pace, la libertà e il suo lavoro creativo – sono un tema ancora poco divulgato presso il nostro pubblico. Questi e altre questioni relative alla tragedia che si abbatté sull'Italia, sono analizzati in una serie di quattro reportage scritti appositamente per i 'Folhas' da Domenico Rea, giovane scrittore e giornalista che visse la guerra tra la popolazione civile della regione di Napoli. Autore del libro 'Spaccanapoli', pubblicato con successo dalla casa editrice Mondadori, e uomo dallo stile agile e vivo, il signor Domenico Rea. Che si trova attualmente in Brasile, riesce a far rivivere nei suoi reportage tutto il dramma della guerra che una popolazione civile non voleva e non credeva potesse abbattersi sui cieli sereni della Penisola. 'A Ira de Deus' sarà pubblicata dal 'Folha da Noite' a partire da domani".

¹¹ Lettera di Domenico Rea ad Alberto Mondadori, 14 marzo 1947. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Alberto Mondadori*, fasc. Domenico Rea.

¹² Sommario: Quello che sembrava un regime potente era solo un castello di carte – Una tomba anziché una casa, questo è ciò che i soldati trovavano al ritorno dai fronti – Acqua anziché benzina – Sacrificare il popolo a beneficio dell'esercito. Il fascismo è una molestia cronica di gran parte del mondo – Mussolini, Hitler e Stalin erano tre nemici personali. Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia.

secondo quella maniera di raccontare alimentata dal «sangue nativo e asprigno che sa di lava, di fuoco e di morte»:¹³

Un capitano napoletano aveva perso gli occhi nella guerra di Russia. Di ritorno a Napoli prese un taxi e diede all'autista l'indirizzo di casa sua. Per quanto si sforzassero, tuttavia, non riuscivano a trovarla. La casa era stata distrutta da un'incursione aerea. Il capitano volle scendere. Andò a tentoni sulle pietre che erano appartenute alla sua casa. Baciò alcune di esse. In seguito, s'incamminò verso il mare. Testimoni raccontano di averlo visto entrare in acqua come chi si stende sull'erba.

La duplice perdita prima della vista e poi della casa assurge a simbolo della spropositata sofferenza riversata sulla popolazione «che non hai voluto la guerra». Il capitano è il milite ignoto di quel sacrificio senza gratitudine che è stato il conflitto mondiale, privato del primo contatto col mondo che è l'atto di vedere, e poi di un riparo; la casa «primo universo» come la definisce Gaston Bachelard nella *Poetica dello Spazio*; un luogo che «[...] se mancasse l'uomo sarebbe un essere disperso».¹⁴ Ed è lo stesso Bachelard a riflettere sul simbolismo della morte cercata in acqua «che ci permette di raggiungere uno dei rifugi materiali elementari», abbandonando il corpo nella sua materia liquida, capace di assorbire «la buia sofferenza».¹⁵

Rea descrive gli aspetti brutali e microscopici della guerra, raccontando un universo ferino, fatto di piccoli personaggi, misere esistenze, che racconta dalla medesima altezza, dalla stessa radice sociale. La capacità di interrogare il dettaglio, quindi, di gettare una luce sull'avvenimento per poterlo poi raccontare, è uno dei risultati che l'interferenza tra letteratura ed esercizio giornalistico ha il potere di produrre. Difatti, l'autore attinge al grande deposito narrativo che è la cronaca, scegliendo di illuminarne un tratto, amplificarne una voce e renderla poi parola scritta, incisa su un supporto temporaneo, come quello periodico, ma non per questo dal potere politico-sociale meno efficace.

Il giornalismo – la famosa «letteratura alimentare» come la chiamava Landolfi – è un sicuro guadagno per Rea, ma anche una cassa di risonanza più ampia della letteratura; lui stesso lo specifica nel corso del reportage, in occasione della pubblicazione del terzo scritto: «Questo lavoro ha l'obiettivo di fare in modo che il popolo brasiliano sia a conoscenza delle sofferenze subite».

¹³ Scritto dattilografato, Teatro di Rea, Giuseppe Ravegnani da Milano-Sera, 26 maggio 1949, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. Domenico Rea.

¹⁴ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1975, pp. 32-33.

¹⁵ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, Cornaredo, Red Edizioni, 2006, pp. 94-59.

Il Brasile in cui arriva Domenico Rea è un coacervo di delicate convivenze politiche: nel 1944 un contingente di 25.000 uomini era stato inviato in Italia per combattere al fianco degli Alleati. La neutralità, conservata sin dall'inizio del conflitto, venne rotta in seguito alle sollecitazioni statunitensi e l'approvvigionamento di consistenti finanziamenti per il rimodernamento industriale. All'epoca il Paese era governato da Getulio Vargas, complessa e controversa figura autoritaria della storia brasiliana.¹⁶ Rea dà un affresco di quegli anni concitati in un articolo inviato a "Il Giornale"¹⁷ e pubblicato il 12 settembre 1948:

Si consiglia agli italiani antifascisti in partenza per il Brasile di tacere tassativamente questa loro colpa agli italiani del Brasile. Si vedrebbero intorno immediatamente dei nemici [...]. La suddetta passione è tanto accesa e, segretamente minacciosa, che il sottoscritto per aver pubblicato su un quotidiano brasiliano una collana di articoli illustrante quanto pane e quante lagrime era costata al nostro popolo la guerra, il giornale fu coperto di lettere, perché interrompesse le pubblicazioni [...].
[...] Si ribellarono solo perché io definivo Mussolini un cieco strumento della storia, il politico del bluff e non stettero a badare ad altro.

L'espressione «cieco strumento della storia», tratta da *Questa Italia. Saggio sul fascismo e dopo* di Roberto Ducci, edito da Mondadori nel 1948, compare proprio nella seconda puntata del reportage.

Mussolini non rimarrà mai un dominatore della storia: Roberto Ducci lo definisce con molta accuratezza [...]: "un cieco strumento della storia". Il popolo italiano credeva di avere come capo un uomo infallibile e, alla dimostrazione del contrario, lo rinnegò, disilluso: ma non sono pochi quelli che riflettono prima di giudicarlo, accettando la sua fallibilità come l'indizio più affascinante che lo rende, infine, una creatura umana come tutti noi. Il fascismo fu un errore di incompatibilità dell'ambiente. [...]
[...] Hitler, Stalin e i loro rispettivi popoli, iniziarono risolutamente la guerra. I polacchi, i greci e gli inglesi combatterono per una guerra naturale istintiva, che è quella difensiva. I nordamericani intervennero dopo i ripetuti SOS dell'Europa. Quanto a noi, fummo l'unico popolo che avrebbe preferito rimanere in casa ma che la storia ha trascinato sotto la pioggia di fuoco.

La pioggia di fuoco è il soggetto della terza puntata del reportage, pubblicata il 2 luglio 1948, intitolata *Che cosa sono stati i terribili bombardamenti aerei di Salerno e Napoli. Le due grandi città dell'Italia meridionale*, ossia i luoghi che rappresentano i centri magnetici dell'attività letteraria di Rea. Nel sommario si legge: «Né maschere antigas né cannoni antiaerei – le cantine dei

¹⁶ Per un approfondimento sulla partecipazione del Brasile alla Seconda Guerra Mondiale si prenda in considerazione Giannasi (2014).

¹⁷ Si ringrazia il professore Sebastiano Martelli per aver concesso la consultazione e l'utilizzo del lavoro d'archivio svolto presso l'Emeroteca Tucci (Napoli), riguardante l'attività giornalistica di Domenico Rea pubblicata sulle pagine de «Il Giornale».

palazzi erano i rifugi o i tumuli della popolazione – Sono felici i popoli delle Americhe perché ignorano cosa sia un bombardamento aereo», e una citazione tratta dal libro *Ends and Means* di Aldous Huxley, «“L'uomo è l'unico animale che organizza l'assassinio di massa della propria specie”».

Tali testi, raccolti e restituiti in traduzione italiana, assumono un importante valore storico-documentario per la ricostruzione di quel periodo di rovina e fermento che l'autore aveva chiamato “Interregno”, in uno dei racconti di *Spaccanapoli*, e che corrisponde al periodo tra l'armistizio dell'8 settembre '43 e la liberazione dall'occupazione tedesca.

Chi può credere che in città come Napoli, Potenza, Brindisi, Cava, Torre, Nocera non esistessero rifugi?

[...] Le autorità municipali si limitarono a costruire buche di due metri di profondità, coprendole con un semplice strato di mattoni e sabbia. I rifugi del popolo – i tumuli – furono le cantine dei palazzi. Si può, perciò, dire che il popolo, mentre la guerra si avvicinava al territorio italiano, non ha fatto altro, se non sfruttare le astuzie dettate dal suo istinto di sopravvivenza.

In “Idillio”, uno dei racconti di *Quel che vide Cummeo* (Mondadori, 1955), Rea riprende il tema della precarietà dei rifugi anti bombardamento, quando il parroco don Locu scopre accidentalmente una tufara abbandonata, che chiamerà il *Purgatorio*, in cui la popolazione di Nofi si rifugerà durante le incursioni aeree, nascondendo l'ingresso sotto un letto di frasche. Uno stralcio di vita vissuto, questo: i bombardamenti indiscriminati che già da tre anni colpivano Napoli, ebbero, a partire dal mese di giugno del 1943, Salerno e la sua provincia tra i nuovi obiettivi:

A Salerno fino al 6 giugno 1943 non cadde nessuna bomba. Alcuni salernitani cominciarono a sentirsi quasi offesi. Perché non ci bombardano? Sarà che la nostra città è insignificante? I nemici, comunque, non tardarono. Così, alle ore 13.00 di quel giorno, [...] caddero sei bombe [...].

È necessario sottolineare un'inesattezza storica che ricorre in questo stralcio; il primo attacco aereo, infatti, si verificò alle ore 13.00 circa del 21 giugno 1943, che sarà seguito da una seconda incursione otto ore dopo.

L'esigenza del racconto di una terra lontana martoriata da tali mezzi di distruzione di massa risponde al bisogno d'impegno sociale e storico di cui sia il giornalismo che la letteratura si fanno carico nel Dopoguerra. Il Brasile, come abbiamo visto, è rimasto neutrale fino alle ultime battute del conflitto, senza sperimentarne mai la potenza devastatrice:

I felici popoli delle Americhe, nonostante i notiziari divulgati attraverso le radio, la stampa e il cinema, potranno solo avere una visione molto artificiale di quello che in realtà è un bombardamento.

Tale tema, ossia la necessità di fornire notizie vicine all'esperienza diretta, è ripreso in un racconto pubblicato nel 1965 (*I Racconti*), Pirera I e II, dove il protagonista, emigrato nella regione del Paranà prima della guerra, fa ritorno a Nofi perché «[...] sentì il bisogno di avere notizie sull'Italia, sui bombardamenti, sul numero dei morti, sulla sconfitta, sulla dilagante miseria».¹⁸ Pertanto, Rea racconta ai brasiliani ciò che non hanno vissuto e lo fa con una scrittura sanguigna, conciliando lo scopo informativo alla testimonianza viva dello scrittore:

Chi subisce un bombardamento, non lo vede. [...] Generalmente, la vittima mantiene gli occhi chiusi. Anche se li aprisse, non vedrebbe nulla. [...] L'uomo concentra tutta la sua attenzione sull'udito. E l'unica idea che lo assale è il ricordo di se stesso sotto forma d'istinto di conservazione, nella speranza che l'ira di Dio non includa il suo nome nel rapporto delle vittime di quel giorno.

Il riferimento alla cieca espressione dell'ira divina torna nel testo, a mettere in rilievo la possibilità di non avere mezzi per sfuggire alla sua ferocia. Si è vivi o morti «per combinazione», dice il parroco alla popolazione scampata a un bombardamento nel racconto “Breve storia del contrabbando”, in *Gesù fate luce* (Mondadori, 1950). Tornando al reportage, difatti, Rea scrive: «L'uomo sa che la sua salvezza è nelle mani del caso, [...]. L'uomo si abitua a tutto, tranne alla morte».

La densità drammatica dell'apocalittico scenario causato dai bombardamenti continua nell'ultimo testo della serie, *La rivoluzione del silenzio e il trionfo della libertà*, pubblicato il 7 luglio del 1948.¹⁹ «Salerno non aveva nulla che potesse essere preso di mira. A cosa poteva servire, in realtà, una scuola di ufficiali completamente vuota o un porto in cui erano ormeggiate soltanto barche da pesca?», eppure il 21 giugno del 1943 furono sganciate sei bombe di piccolo calibro, poche per essere considerate un attacco vero e proprio, ma abbastanza per poter costituire l'avvisaglia di un pericolo futuro. Rea registra il disordine in cui la città riversò nell'intervallo tra i due attacchi aerei – il primo alle 13, il secondo alle 21 – durante il quale circa cinquantamila degli ottantamila salernitani lasciarono le proprie case:

Qualcuno potrebbe argomentare che sia ridicolo che sei bombe provocassero un tale tram-busto. Questo pensiero assalì anche me. Ma, poco dopo, dovetti convincermi del contrario e testimoniare il “sesto senso” del popolo italiano, analogo all'olfatto degli animali che prevede i cataclismi.

¹⁸ D. Rea, *Opere*, a cura di F. Durante, Milano, Mondadori, 2005. p. 718.

¹⁹ Sommario: Duemila morti furono causati da un bombardamento aereo inaspettato dalla popolazione civile salernitana – La morte lenta di chi rimane sepolto dalle macerie – Cos'è l'esodo di 50.000 persone in una città di 80.000 abitanti. Come si concluse la tragedia imposta al popolo italiano contro la sua volontà.

[...] Alle 21.00, com'era previsto, i bombardieri tornarono in numero maggiore: accesero numerosi razzi di segnalazione che gli permisero di vedere le strade piene di gente, e presto attaccarono il suolo.

[...] Si è saputo, il giorno successivo, che i morti ammontavano a circa duemila.

[...] ebbero una sepoltura identica agli appestati di Londra e Milano di tre secoli prima.

L'angosciosa subordinazione al male della popolazione civile è il vero sfondo dello scritto, Rea ne racconta il sacrificio, scava tra le macerie che intrappolano centinaia di esseri umani indifesi e ne trasporta il racconto a migliaia di chilometri dalla sua origine. Il movente della scrittura è, infatti, il valore di verità della testimonianza, l'esigenza del racconto "dal vero" di una popolazione di cui egli stesso ha fatto parte. Nello stesso periodo, i bombardamenti di logoramento angloamericani colpiscono città minori della Campania, tra le quali Nocera Inferiore, all'epoca sede di un quartiere militare e di un importante snodo ferroviario. Nofi, quel mondo immaginario tratteggiato fin dalle sue prime prove narrative, diventa città viva in *A Ira de Deus*.

Il 13 settembre del 1943, nel bombardamento di Nocera Inferiore, città di quarantamila abitanti tra Napoli e Salerno, provvista di difesa antiaerea, fu colpito e raso al suolo l'edificio D'Alessandro, strutturato su quattro piani. Ci furono circa cinquanta vittime e tutte loro ebbero una morte assai lenta. Coscienti dell'accaduto, alcuni valorosi abitanti si avvicinarono alle macerie dell'edificio, dove furono subito circondati dai gemiti dei moribondi. [...] Fu possibile salvare soltanto una madre con il suo figlioletto. Tutti gli altri morirono lentamente. [...] Non si tratta di sogni, ma di cose reali, create e realizzate dagli uomini contro altri uomini. Posso garantire che le vittime dell'edificio D'Alessandro erano poveri, non sapevano nulla. Non avevano mai visto Mussolini. Avevano figli, mariti e padri nei fronti di battaglia. E chiusero gli occhi nella persuasione che tutto fosse dovuto all'ira di Dio.

L'espressione *ira di Dio* ritorna ancora nel testo. Rea la sceglie simbolicamente come titolo del reportage per la capacità di contenere un senso di allarme e contemporaneamente di straniamento: difatti, la collera devastatrice demandata al divino è qui trasferita all'essere umano, che colpisce altri esseri umani con cieca violenza.

In Italia, questa tragedia quotidiana durò quattro anni. Gli abitanti delle grandi città europee avevano il conforto di sentirsi protette da un'efficiente difesa antiaerea. Le città italiane – a eccezione dei capoluoghi – non disponevano che dei più rudimentali e umani mezzi di soccorso. [...] Questa situazione causò, di conseguenza, infiniti egoismi. Gli uomini, vivendo come perenni candidati alla morte, rubano, furiosamente e in gran fretta tutto ciò che la vita possa offrire di buono. In un Paese in disordine, le autorità stesse percepiscono quanto la legge sia parola vana.

Conclusione

Il contatto con gli scritti brasiliani di Domenico Rea ha mostrato ancora la statura testimoniale e storica della sua attività letteraria, parte di quel modello del “fare luce” sul mondo periferico campano. Il particolare intreccio di dati sociologici e storici con la sensibilità autobiografica dell'autore rende *A Ira de Deus* un importante documento non solo per l'originario lettore immaginato da Rea, ossia il popolo brasiliano di fine anni Quaranta, ma anche per il pubblico italiano contemporaneo.

La traduzione degli scritti di *A Ira de Deus* potrebbe costituire un repertorio documentaristico degli ultimi anni della guerra in Campania e uno strumento di conoscenza di un territorio impreparato e mal equipaggiato contro la ferocia dei bombardamenti. Un lavoro nato nella stessa «tensione morale»²⁰ di cui parla Calvino nell'introduzione al *Sentiero dei nidi di ragno* (Einaudi, 1947), un'epoca in cui «ci si strappava la parola di bocca»²¹ e la fine della guerra «stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico»²². Così come Calvino e la Riviera di Ponente, Rea aveva il suo paesaggio, Napoli e la provincia salernitana, luoghi inascoltati dalla grande narrazione della Storia.

Il 15 giugno 1949 Rea scrive a Mario Cimadori proponendo una miscellanea di articoli da intitolare *Viaggio in Brasile e altri scritti*, che avrebbe dovuto contenere gli scritti giornalistici a tema brasiliano pubblicati in Italia:

Vi faccio una proposta. Ho qui pronto un libro (200 pagine) di articoli, che, in verità, sono autentici “scritti”. [...] si compone di 21 capitoli, gli altri scritti sono una decina²³.

Il progetto naufraga per iniziativa di Rea stesso, che in una successiva lettera, spedita il 28 giugno 1949 spiega a Cimadori:

[...] avevo fatto male i miei calcoli, per cui io non posso approntare, presentemente, il libro sul Brasile. I diciassette articoli apparsi sul Milano-Sera andrebbero rifatti, pensati come libro, e quindi sfrondati dalle parti strettamente giornalistiche, lavoro che non mi conviene fare per non distogliermi dall'opera che sto facendo. Ci penserò dopo il romanzo, in inverno. Va bene?²⁴

²⁰ I. Calvino, *Sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, 1993, p. 5.

²¹ Ivi, p. 6.

²² *Ibid.*

²³ Lettera di Domenico Rea a Mario Cimadori, 15 giugno 1949. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale autori italiani, fasc. Domenico Rea.

²⁴ Lettera di Domenico Rea a Mario Cimadori, 28 giugno 1949. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale autori italiani, fasc. Domenico Rea.

Il libro non verrà più menzionato nella corrispondenza successiva: le difficoltà economiche sottraggono tempo ed energie alla produzione creativa e interrompono bruscamente la lavorazione dell'antologia, a favore della stesura del primo romanzo, *Ritratto di maggio*, pubblicato nel 1953. Il centenario dalla nascita è l'occasione per recuperare il progetto editoriale mai realizzato e portare alla luce un lavoro d'archivio e traduzione del racconto-documento *A Ira de Deus* e del materiale inedito pubblicato nel breve soggiorno in Brasile, terra in cui Rea è inseguito dal destino dello scrivere.²⁵

Cronologia delle collaborazioni giornalistiche al «Folha de São Paulo»

«Folha da Manhã»:

- *Cristo parou em Eboli*, 5 settembre 1948, p. 5.
- *O nascimento de um grande homem. A força de expressão dos filmes peninsulares – Predominância do preto e branco sobre o technicolor – Interesse por coisas e homens dos nossos dias*, 24 settembre 1948, p. 7.
- *Revistas literarias italianas*, 26 settembre 1948, p. 3.
- *Confronto decisivo para o destino de três valores do cinema mundial. Rossellini, Ingrid Bergman e Anna Magnani põem em jogo o seu prestígio*, 24 novembre 1949, p. 8.
- *De Sica – um diretor que não mede sacrifícios para elevar a qualidade artística de seus filmes. “O Ladrão de Bicicletas” fez Gide chorar copiosamente – Trata-se, de fato, de uma obra que perturba e comove*, 27 novembre 1949, p. 24.

«Folha da Noite»:

- *A Ira de Deus* [illegibile], 24 giugno 1948, p. 4.
- *A Ira de Deus. O povo italiano jamais quis a guerra*, 29 giugno 1948, p.5.
- *A Ira de Deus. O que foram os terríveis bombardeios aéreos de Salerno e Nápoles, as duas grandes cidades da Itália meridional*, 2 luglio 1948, p.4.
- *A Ira de Deus. A revolução do silêncio e o triunfo da liberdade*, 7 luglio 1948, p. 4.
- *Edda Mussolini desmente seu casamento*, 21 ottobre 1948, p.16.

²⁵ Lettera ad Arnoldo Mondadori, 16 giugno 1957. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Arnoldo Mondadori*, fasc. Domenico Rea.

- *Ano Santo, santificação da vida individual e social. Previstas em Roma visitas oficiais de vários chefes de Estado e de quase três milhões de peregrinos* [illegibile], 30 novembre 1949, p. 9.

Domenico Rea e l'emigrazione transoceanica: viaggi reali e immaginari

Sebastiano Martelli

In Domenico Rea, come in altri significativi scrittori attivi negli anni quaranta e cinquanta del Novecento – Silone, Alvaro, Pavese, La Cava, Jovine, Levi, ma anche della sua stessa generazione come Scotellaro, Incoronato, Strati, Rimanelli, Del Vecchio – il tema dell'emigrazione incardina alcuni limitati tratti della sua scrittura ma dai quali emerge la progettualità di delinearli con soluzioni formali, linguistiche nuove rispetto alla produzione letteraria tra Otto e Novecento e soprattutto rispetto a quella del Ventennio segnata da marcati paradigmi ideologici.¹

Limitandoci alle opere della sua prima fondativa stagione creativa – da *Spaccanapoli* (1947) a *Quel che vide Cummeo* (1955), a *Una vampata di rossore* (1959) – si evidenzia un quadro ambivalente: da un lato una riproposta di situazioni topiche della letteratura dell'emigrazione in circolazione tra Otto e Novecento, dall'altro soluzioni strutturali e linguistiche che rinviano a quella camaleontica e teatralizzante capacità di contaminazione e ibridazione di registri letterari, stili, linguaggi che è il dato più originale soprattutto del primo Rea.

Ma l'altro dato interessante, che emerge da questa indagine, è che i racconti – le pagine, nel caso del romanzo *Una vampata di rossore* – in cui Rea rappresenta storie e personaggi di emigrazione si rivelano tra le più ricche di sperimentazioni strutturali, formali, linguistiche, come se in qualche modo la materia narrata alimentasse un circuito di possibilità moltiplicate di ibridazioni, contaminazioni e sperimentazioni. Fino al punto da poter dire che il segmento narrativo sull'emigrazione ci consente una incursione significativa nell'officina di Rea per verificare dall'interno scansioni, tempi, scarti e soprattutto la progressione della sua scrittura nel quindicennio della sua esplosione e dei risultati più originali.

¹ Cfr. S. Martelli, *La scrittura dell'emigrazione*, in *Italiani e stranieri nella tradizione letteraria*, Atti del Convegno di Montepulciano (8-10 ottobre 2007), Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 283-340.

Il racconto *L'Americano*, compreso in *Spaccanapoli*, come hanno dimostrato Butcher e Durante,² è una delle prime prove di Rea: una prima stesura risale almeno al 1943 e viene pubblicata sulla rivista salernitana «Noi Giovani» con il titolo *Il Ponte della Serenna*; una stesura assai diversa rispetto a quella poi accolta in *Spaccanapoli*, «quasi irriconoscibile», secondo Durante.³ A sostegno di questa mia incursione e verifica metterò in campo altri due testi: il racconto *La spedizione*, da *Quel che vide Cummeo*, infine il personaggio di Scida di *Una vampata di rossore*.

Il protagonista de *L'Americano*, Auricchio, è un giovane fornaio, figlio illegittimo del proprietario del forno, don Rafele, padre adottivo «puttaniere mafioso e amico di tutti» che quando Auricchio era bambino se lo metteva sulle spalle e lo portava in giro per le cantine del paese senza disdegnare di presentarlo come figlio della colpa di sua moglie e lo faceva anche davanti al prete del paese:

«Parrocchia', voi non ci volete credere, dite che questo uagliunciello è una colpa di mia moglie. Ma vedete, che pesce che tiene» mostrandogli il pisellino mio che se ne stava come un riccolo tra le gambe «vedete se non è tale e quale al mio» che pure faceva vedere per rassomiglianza.⁴

Auricchio adolescente si innamora di Leonora, la ragazzina figlia di una famiglia nobile del paese, una distanza sociale incolmabile che rende puramente platonico l'innamoramento. Molto più carnale è invece la passione e l'eros con cui Amalасunta travolge Auricchio tra una infornata e l'altra del pane, approfittando delle assenze del marito:

Amalасunta si gettò in ginocchio vicino al mio corpo [...] quando sentì la mia mano toccarle il collo e le guance, si distese accanto a me, mentre la brace del forno tra veglia e sonno pareva un incendio [...]. Dal giorno seguente [il pane] usciva bruciato, crudo, sporco; giacché io e Amalасunta s'approfittava d'amarci quando il padrone mi lasciava il turno [...] come due serpenti da farmacista, respirandoci in faccia, la passione crudele ci fu intorno.⁵

Auricchio non riesce a sottrarsi alla passione travolgente di Amalасunta, addirittura costei gli passa del denaro pur di averlo accanto. Maturato da que-

² J. Butcher, *Verso Spaccanapoli: per un profilo letterario del giovane Rea*, «Otto-Novecento», 3, settembre-dicembre 2004, pp. 5-47; Idem, *Domenico Rea, la pubblicistica salernitana del Ventennio e la prima stesura dell'Americano*, in *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, a cura di C. De Caprio, Napoli, Dante & Descartes, 2007, pp. 213-228; D. Rea, *Opere*, a cura di F. Durante, Milano, Mondadori, 2005.

³ F. Durante, *Note sui testi*, in D. Rea, *Opere*, cit., p. 1660; dello stesso parere è Butcher: «giòva parlare di due racconti distinti piuttosto che di due redazioni del medesimo racconto» (*Domenico Rea, la pubblicistica salernitana del Ventennio e la prima stesura dell'Americano*, cit., p. 224).

⁴ D. Rea, *Spaccanapoli*, Milano, Mondadori, 1947, p. 38.

⁵ Ivi, pp. 43-44.

sto apprendistato Auricchio non disdegna successivamente di diventare un magnaccia facendo venire da Taranto «una di quelle» da offrire ai signori del paese «per sguazzonare tra loro». Con la prostituta affianco Auricchio crea scompiglio nella cittadina di Ponte, fa saltare tutte le regole del vivere paesano mettendo in piazza anche la sua condizione di figlio illegittimo, una sorta di rovesciamento carnevalesco che consente alla prostituta di appellare «quattro zappaturi» i suoi interlocutori del paese e ad Auricchio di andare anche oltre quasi a rovesciare la sua inferiorità di classe e di status sociale in grimaldello contro la piccola borghesia di paese:

«Li voglio fare pure io i figli illegittimi. Mi voglio spassare pure io. Avanti, dici quello che vuoi» dissi alla tarantina [...] Questi sono tutti fetenti. Fetentiii» gridavo mentre un quattro o cinque mi si gettarono addosso; mentre i miei compagni si misero a rovinarli e la tarantina li tirava per il gancio. Le signore a questa vista volevano strapparle i provoloni dal petto, ma ella le ricacciò indietro coi scarafaggi della sua bocca, che sembravano tante altre troie della sua fattura.⁶

Ma il volto angelicato di Leonora il nostro Auricchio non riesce proprio a cancellarlo dalla sua mente e così accorre al suo richiamo quando lei è pronta al gran rifiuto di don Fabrizino. Il destino è in agguato, come don Fabrizino che affronta Auricchio e viene ucciso da costui.

Ma gli uscii subito di faccia e ci riconoscemmo, senza dire tu chi sei e io chi sono, eravamo due che non ci potevamo vedere. Poi ci abbracciammo. Il giardino trasmetteva il rumore delle gole che ci affogavamo e quello degli alberi. E don Fabrizino cadde.⁷

Per evitare il carcere Auricchio fugge in America:

E quando anche io mi svegliai, mi trovai sopra la nave di partenza, insieme a altra gente miserabile, per là, dove facevano segno, l'America.⁸

Su questo racconto Rea torna più volte «limandolo almeno fino al 1945»,⁹ prosciugando tutta la prima parte, relativa al conte Monpanfin, che lo stesso autore ritiene «pericolosamente pleonastica e estranea al vero Auricchio»;¹⁰ ed è soprattutto la parte sull'avventura americana quella più interessata a riscritture, rimaneggiamenti strutturali e formali, convinto l'autore che il racconto

⁶ Ivi, pp. 47-48.

⁷ Ivi, pp. 49-50.

⁸ Ivi, p. 51.

⁹ J. Butcher, *Verso Spaccanapoli: per un profilo letterario del giovane Rea*, cit., p. 28.

¹⁰ Lettera a Luciano Anceschi, 24 luglio 1947, in J. Butcher, *Domenico Rea, la pubblicistica salernitana del Ventennio e la prima stesura dell'Americano*, cit., p. 223.

rappresenti una sorta di prova del fuoco: «Se valevo qualcosa dovevo saper far maturare tutte le promesse che in *Auricchio* spuntano», poiché restava ancora «un'ariosa sinfonia incompiuta».¹¹

Dunque questo racconto di emigrazione diventa per Rea un passaggio importante nella ricerca di un suo stile, spingendo l'acceleratore sulla sperimentazione di forme e linguaggi, commistioni e contaminazioni di generi, di registri narrativi e linguistici: dal racconto popolare al poema epico ed eroicomico, dal teatro dei pupi al romanzo popolare, dalla novella cinquecentesca alla tragedia shakespeariana, fino al cinema americano degli anni Quaranta.

Negli stessi mesi in cui lavora all'ennesima riscrittura de *L'Americano* Rea scrive:

Appassionato dell'Opera dei Pupi, le storie dei Paladini e di altri Guerrieri (Guerin, detto il Meschino, Fioravante e Rizieri, Belisario) furono il primo pane, una prima rozza fonte di cultura e un trampolino per tuffarmi nel pelago delle illusioni.¹²

Ed ancora, nei *Taccuini*, in data 23 maggio 1945:

Io non amo la folla, ma le feste meridionali, a sera alta, col profumo pirico dei fuochi d'artificio e dei cocomeri [...] il teatro dei burattini di Don Alfredo, ove il dialogato a modi arcaici e le donne sono ancora simboli di purezza; dove è dato allo spettatore di fare di un pupo un uomo, un carattere, di una tela dipinta o una fitta foresta o un palagio incantato o un cubo di prigionie; e dove gli attori lievemente cantano quel parlato eroico e antico, e il popolo lo comprende benissimo, sebbene vi accadano parole quali «tenzone, fellone, paladino», interiezioni quali «deh, di grazia, ohimè, ahì», figurazioni quali «il monte di Magone», personaggi affatati «Merlino, Malagigi», chiavi miracolose, fonti ed erbe varie parlanti; personaggi simboli: Guerin Meschino, buono, difensore della fede e degli umili; e Gano, il traditore di Orlando. Il Gano di Don Alfredo Farina, nel 1930, quando io avevo nove anni, mosse così gravemente lo sdegno di un carrettiere, «Carne-luiello» abitante in via Borgo, da essere sparato e colpito da tre proiettili.¹³

Ed ecco un segmento narrativo modellato alla confluenza dei cantari, del romanzo popolare e dell'opera dei pupi:

Allora da sotto le piante apparve don Fabrizino suo cugino, vestito da guerriero, elmo e sciabola e il passo da sguarone, gridando:

«Turpe illusione, che fai qui? E tu?» alla cugina, strappandola da me. «Scendi alla tenzone o sei cadavere!»

E con quella mazza tante me ne diede sul naso che restai sanguinante e Leonora scappò.¹⁴

¹¹ Dai *Taccuini* inediti (16 febbraio 1944), in J. Butcher, *Verso Spaccanapoli*, cit., p. 28.

¹² D. Rea, *L'altra faccia*, Milano, Nuova Accademia, 1965, p. 12; Idem., *L'opera dei pupi*, «Mondo Operaio», 28 maggio 1949.

¹³ J. Butcher, *Verso Spaccanapoli*, cit., p. 18.

¹⁴ *L'Americano*, in *Spaccanapoli*, cit., p. 40.

O la parodia della shakespeareana *Romeo e Giulietta* con il *feuilleton*:

Mi riceveva di notte nel giardino, arrampicatommi io per il muro. Stava con la camicia di pelle d'uovo perché s'alzava dal letto mentre tutti dormivano; e non si voleva far vedere. Dovevamo parlare da lontano, con gli alberi per mezzo; dicendomi tutto: che dovevano darla sposa a don Fabrizio, appena tornato dalla Francia.

«Ma non lo prenderò» disse con ribellione. «Io ho scelto te. Ma anche se lo prenderò, lo avveleneremo. Non ti sembra?»

«Altro che» dissi io. «Farò qualunque cosa». [...]

Don Fabrizio, che era tornato dalla Francia, l'aveva baciata.

«E tu?»

«Parlava francese» prese a dire in corsa. «Va' in Francia anche tu, altrimenti debbo sposare prima lui».

«Traditora» le dissi, andandomene silenzioso tra le piante, su per il muro, per l'oscurità, cominciando a capire la differenza tra me e lei.¹⁵

Attraverso l'uso e la continuazione di generi letterari diversi, Rea persegue un'«epica dell'esistenza» che non perde mai di vista l'«epica della realtà»¹⁶, conseguendo un realismo della rappresentazione che ha i suoi punti di forza nella dimensione visionaria e barocca e in un sistema linguistico capace di coniugare l'alto e il basso dall'interno, trasfigurando fatti, persone, temi, situazioni e realizzando così una rivoluzione stilistica, espressiva, la sola in grado di raccontare l'«identità autentica»¹⁷ di quel mondo.

Per raggiungere l'obiettivo Rea aveva bisogno di compiere una tutta personale traversata dal dialetto alla lingua, mandando le parole «a fare la vita [...] prostituirsi con una realtà degradata»,¹⁸ conquistando una lingua «per tre quarti inventata»,¹⁹ e dimostrare che si potesse compiere «il miracolo» di «scrivere racconti così brevi, capaci di contenere destini umani ingigantiti dalla tragedia».²⁰

Per tanti scrittori tra Otto e Novecento il passaggio più difficile del racconto di emigrazione è la descrizione del Nuovo Mondo, in assenza di una conoscenza diretta o di letture approfondite, così è anche per Rea, che sembra quasi accennarvi in un passaggio della prima versione dell'*Americano*, ovvero *Il Ponte della Serenna*, lì dove Auricchio raggiunge la costa per fuggire in America:

¹⁵ Ivi, p. 42.

¹⁶ W. Pedullà, *La scrittura magra di Domenico Rea*, in *Domenico Rea nel canone del Novecento*, a cura di F. G. Forte, Salerno, Oèdipus, 2021, pp. 19-21.

¹⁷ M. Palumbo, *Introduzione* a D. Rea, *Spaccanapoli*, Milano, Bompiani, 2021, pp. 11-21.

¹⁸ W. Pedullà, *La scrittura magra di Domenico Rea*, cit., p. 8.

¹⁹ D. Rea, in A. Baricco, *Rea: il mondo è Nocera*, «La Stampa», 3 luglio 1993.

²⁰ W. Pedullà, *La scrittura magra di Domenico Rea*, cit., p. 8.

in quel vestiario da vagabondo, sopra le pezze di un carro, raggiunti l'estrema Puglia marina, dove i velieri sono pronti a salpare, coi vagabondi e i malviventi, per le felici, indescrivibili, orribili Americhe.²¹

Uno degli identemi più tipici della letteratura dell'emigrazione tra Otto e Novecento è quello della nostalgia, della disgrazia, del lutto nelle cui rappresentazioni confluiscono stratificazioni antropologiche della civiltà contadina e materiali della letteratura tardoromantica che si replicano in veri e propri stereotipi sia nella letteratura in dialetto che in lingua. Tracce di questo immaginario migratorio si trovano nella giovanile pubblicazione del *Ponte della Serenna*:

Ma gli emigranti abbandonando la nativa terra hanno una spina in cuore. E di notte, quando si spegne nella frana buia l'ossatura perfida di Brooklin, le timide campane riprendono il coro e sognano uccelli festosi sui davanzali.

Ogni emigrante della mia schiatta è partito illuso, perché figlio d'una maligna sorte, di ritornare signore d'acque e di feudi che diano quell'ozio parco e familiare; è partito per non farsi sul proprio suolo brigante, per non lasciar triste memoria tra i suoi natali. Di Brooklin, lontano più delle Cine e delle regioni dei sognatori e sonnambuli, nessuno sa nulla. Ivi è tale un miscuglio di delitti che il sole stesso, a mattino cresciuto, mai si sparge prepotente a levar le lastre dei sepolcri e dar mano ai morti: ché si vendichino quando non vi può né legge e né coscienza che appena per un momento, prima di dormire, s'affaccia e t'insegue. [...] apro la finestra e sopra New York vedo la vasta Serenna, e la corsa e la fuga per l'orto ed il salto ecc. ecc.: ed erano York e Serenna due grandi misfatti, ogni mattino. E invece volevo stare in pace, veramente dall'ora essere buono, uomo lauto e soccorrevole e ascoltare le trepide primule che circondano il grande porto. Volevo essere fiorellino e animaluccio quieto e beato di distendersi al sole. E invece aprivo, e Serenna e Brooklin col ponte e il mare lucido e rarefatto in fondo.²²

Nell'assemblaggio di queste tracce confluisce perfino il paradigma storiografico nittiano di briganti/emigranti, mentre la scrittura si accosta ai modelli della prosa d'arte:

Durante il viaggio sono salito sulla coperta quando tutto era profonda notte e dimenticanza, che solo la mia voce persisteva e mi condannava e baciava. Avrei voluto estirparmi dalla carne l'uomo mio, mettermelo vicino, confessarlo, perdonarlo, accarezzarlo.

C'erano stelle nell'universo, e allora io le guardavo più fisse, e m'incantavo a numerarle, dondolato dall'onde larghe e quiete, finché il numero immenso e infinito diveniva esso stesso suono d'astri. Allora io ricordavo l'occhio lungo di Amalasueta. «Dove sei?» chiedevo. Ma la voce era troppo dentro di me. Ricordavo, sulla tolda della nave, ancora dentro le rotte americane che, al mattino, garzone di fornaio, tanti anni fa, cantavo recando alle buone famiglie il pane profumato e scambiavo i primi cenni d'amore. Tutto sul mare, e poi sulla tolda d'altra rupe di nave, fattasi la notte e il silenzio, che l'onda arriva messaggera dei più profondi gorgghi, torna

²¹ D. Rea, *Il Ponte della Serenna*, in *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, cit., p. 382.

²² Ivi, pp. 384-385.

alla mente. E ho trovato come Fabrizio Monpanfin non fosse mai stato ricco, e come di Evans, assessore, nulla si ricordasse né registrasse l'anagrafe il nome di Amalasuunta Fiordorsina. Tutto è un ricordo confuso della mia prepotenza. Su di voi la notte cala una benda su me riapre la vita negli organi immortali di quelli.²³

Lo scarto decisivo che però distanzia questo testo del 1943 da quelli della precedente letteratura dell'emigrazione otto-novecentesca è la soluzione strutturale del narratore e protagonista raccontatore orale che intrattiene avventori, amici e clienti del "Benvenuto", la sua osteria aperta dopo il ritorno dall'America; come il narratore dei cantari e delle fiabe, dei poemi epici e dei romanzi popolari può cambiare le «carte», inserire varianti fino a reinventare il tutto:

Allora parlerò un'altra volta. Spero che nessuno di voi ci sarà, perché tutto il prossimo racconto nemmeno in una minuzia bugia ricorderebbe questo, questo solo so. Sarà un'altra storia, una nuova bugia, modo mio di divertirmi e anche per divagare gli avventori e gli stranieri che capitano nel «Benvenuto» di Ponte della Serenna. Usava così Boby Cristianus Mans, mio amico, bettoliere di Brooklin e aveva grande clientela e rinomanza.²⁴

Nella nuova versione dell'*Americano* Rea assembla alcuni stereotipi, ma ricalcati e deformati attraverso una contaminazione e commistione di italiano colto e popolare, di dialetto e di *slang* italo-americano, supportato da soluzioni parodiche e ludiche fino a toccare una densità espressionistica più che in ogni altro suo testo, con punte di espressionismo, surrealismo, iperrealismo, che convergono in una descrizione assai distante dalle esperienze di scrittura non solo della letteratura dell'emigrazione ma anche più in generale della letteratura del neorealismo:

Un paese assai diverso dal nostro, lastricato in ferro, senza chiese, con parole che soltanto dopo l'abitudine di sentirle si cominciano a capire. Le strade sono moltissime, ma non ti par mai di far progresso, stai sempre allo stesso posto, perché i palazzi sono uguali, piccoli da dentro, ma altissimi da fuori. Quando esce il sole forte, la gente mette la bandiera fuori la porta. Le fanciulle a sedici anni fanno quello che vogliono. E se le sfotti e poi le lasci, devi pagare. Grande paese giusto, dove tutti campano e ti rispettano il delinquente, detto ganghestero, come qua i dottori. Un'abitudine tengono molto cattiva: di fare tutto insieme, così gridare, così tutto. Come pure le feste, si mettono dentro le automobili, e tanto più è festa, quanto più nessuno cammina per terra.

Mangiano molto le braciocchie pesanti mezzo chilo, e dove noi mettiamo il pepe loro il zucchero, e tutto il contrario. Per non parlare mentre lavorano si mettono un confetto in bocca, detto gomma masticabile, cosa schifosa, ma che intanto masticando si credono di parlare e son contenti.²⁵

²³ Ivi, p. 385.

²⁴ Ivi, p. 386.

²⁵ D. Rea, *L'Americano*, cit., pp. 51-52.

Si guardi a quali originali soluzioni narrative perviene la contaminazione parodica socio-antropologica tra la condizione meridionale e quella americana:

Per farmi capire dalla prima donna che volevo usare, dovetti metterlo fuori spiegato. Là il sistema è un altro. Ci sono l'ore fisse, non sempre. Voi sentite proprio passeggiando all'uso italiano verso la sera che tutti stanno usando nei palazzi. Infatti dopo escono: le facce delle donne meravigliose, quelle degli uomini ammaccate. Poi bevono il visco – che come la birra è cavato dall'urina asciugata – finché non arriva il carro che tutti se li carica e poi uno per uno li getta davanti al portone di casa loro. Suonano il campanello, e via. I vecchi escono dai balconi con certi uncini e se li tirano sopra. Se poi la mattina tu gli dici che la notte era un pozzo, o ti dà i mecci in faccia o non ci credono, dicendoti che lui è un mericano, il migliore del mondo. E poiché tanto si credono, che devi dire sempre che sei mericano nato, vivono felicemente.²⁶

Proprio quando la narrazione si sposta in terra americana l'accelerazione di ibridazioni e commistioni di genere, di forme linguistiche, tocca il suo apice. Nella letteratura dell'emigrazione soluzioni plurilinguistiche non erano certamente nuove, le ritroviamo già a fine Ottocento, ma soprattutto è da ricordare Pascoli, che con *Italy* fonda un vero e proprio archetipo per la poesia dell'emigrazione – come De Amicis lo aveva fondato per la prosa – un plurilinguismo (italiano, dialetto, inglese, slang italo-americano) che avrà una larga influenza sulla letteratura successiva dell'emigrazione.

Ma in Rea le contaminazioni e commistioni di generi non solo letterari, di registri linguistici alti e bassi, attraversati da continue variazioni e slittamenti tra italiano, dialetto, *slang* italo-americano curvati agli effetti parodici, carnevaleschi, espressionistici rivelano un lavoro della scrittura di notevole impegno. Qualche esempio: l'impasto lessicale denso di *voci dialettali*: scamazzava, mettere a paura, uagliunciello, sguarrone, ciuccio, magnaccio, scarpini; *volgarismi*: stronzo, troie, puttane; *slang italo-americano*: ganghersterro, visco, Neviorco, mecci. Una creolizzazione e un edonismo linguistici che operano a tutto campo, che non sono finalizzati al «pittorresco» e al «folklore», ma funzionali ad un realismo con una sua morfologia che si aggancia al “cunto” piegato alla oralità popolare, con i suoi registri bassi e popolari, le formule discorsive del parlato, secondo il modello della dialettalità arcaica di Basile. «Tutto l'universo da me conosciuto dall'infanzia all'adolescenza era denominato in dialetto», scrive Rea, ma è la lettura de *Lo cunto de li cunti* di Basile a dare l'*imprinting* decisivo alla sua scrittura e al suo immaginario:

²⁶ Ivi, p. 52.

Quando venni in possesso di quell'immenso testo in poche giornate divenni uomo. Basile mi dimostrava che in dialetto, come in lingua, si poteva dire tutto; si poteva giungere fino alle scorregge e alle cacate perché ogni cosa del corpo dell'uomo è pulita e va compatita, compresa e apprezzata [...]. Da allora questo librone non mi ha mai più lasciato. Me lo porto in viaggio e ce l'ho sul comodino.²⁷

Da Basile a Mastriani nella costruzione di un realismo autoctono che – come quello di Mastriani, sul quale, a partire dalla fine degli anni quaranta, Rea torna a più riprese con letture e riflessioni critiche²⁸ – vuole rappresentare, con una «immaginazione infuocata», il «quarto stato purgatoriale» napoletano, un mondo occupato «dai pensieri, dalle preoccupazioni e dalle ossessioni del vivere».²⁹ E come in Mastriani il tutto si liquefa in una «speciale dimensione linguistica»: «un magma linguistico» che egli deriva da una contaminazione di variegati «reperti» etnografici e strati sociali e culturali alti e bassi del mondo napoletano con cambi di codice sempre tesi alla maggiore espressività e intensità; un linguaggio che egli «trova comunque e dovunque: dai predicatori alla letteratura aulica, dalla scuola del Puoti al melodramma, dall'Opera dei Pupi agli avvocati alle «barocche e rampanti analogie di un popolo superparlante».³⁰ Queste notazioni critiche su Mastriani nascondono sicuramente alcune linee di una propria progettualità di poetica e di critica, ma Rea va molto oltre nella contaminazione di generi, non solo letterari, del Novecento; passaggi narrativi come quello in cui Auricchio viene iniziato alle pratiche di “ganghestero” sembrano prelevati parodicamente dai films polizieschi americani degli anni quaranta, e nella stessa scena la parodia assembla perfino il cinema western:

«Se non fai il ganghestero diciamo tutto.»

«Ma io non lo so fare.»

«E chi è che non lo sa fare?» disse, sempre in lingua americana.

«E allora lo faccio». Poi, se non lo so fare, non ho colpa. Beninteso».

«E allora domani sera, a questo posto qua» e mi fece vedere sulla pianta di Neviorco, perché io ero diventato uno tale e quale a loro, e ne capivo come un signore, di piante, d'osterie, di modi d'usare, sempre gentile. Andato la sera seguente, mi parlò il segretario, che mi disse:

²⁷ D. Rea, *Molto dialetto e molta lingua*, in *Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli 1953-1993*, a cura di G. Tortora, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 1994, pp. 131, 133.

²⁸ Gli appunti e riflessioni su Mastriani confluiscono poi nel saggio del 1963 *Le illuminazioni di Mastriani*, in *Fate bene alle anime del Purgatorio*, Milano, Mondadori, 1977. Su Mastriani, cfr. A. Palermo, *Da Mastriani a Viviani*, Napoli, Liguori, 1987, pp. 13-22, 106-130.

²⁹ D. Rea, *Le illuminazioni di Mastriani*, cit., pp. 129, 133, 140-141.

³⁰ Ivi, pp. 141-142. Sui rapporti Rea/Mastriani cfr. L. Palma, *Domenico Rea e Francesco Mastriani*, in *La tradizione del "cunto" da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, cit., pp. 249-261.

«Come vi chiamate?»

«Auricchio.»

«Ottimamente, carissimo Auncchio, qua la vita è dura E non crediate che il ganghestero sia una cosa da nulla. Bisogna avere la mano, eh! la leggerezza, la tattica e soprattutto occhio. Tutto è colpo d'occhio. Un colpo d'occhio buono è come uno già sparasse. Comunque fatevi vedere un po' il cuore.»

Si appoggiò al petto, intese davanti e da dietro e volto al capobanda:

«Secondo me già ha fatto qualche assassinio.»³¹

Poco studiato il rapporto di Rea con il cinema che, come accade per molti scrittori della sua generazione, ha notevolmente influenzato la sua formazione: «Da ragazzo ero un fervente seguace del cinema muto»³²; ma le sue competenze cinematografiche vanno ben oltre. Si veda questa pagina in cui Rea opera una originale demistificazione dell'immaginario letterario e cinematografico del ganghesterismo americano, con un finale in cui si dispiega quella variazione plurilinguistica e multilinguistica che, come in Basile, spazia «dal basso e triviale all'aulico, usato in chiave comico-grottesca, dal gergo della malavita alla parodia della lingua poetica»;³³ il tutto raccontato con quel «purissimo realismo creaturale»,³⁴ con quella «velocità leggerezza esattezza visibilità e molteplicità»³⁵ che è il tratto identitario più forte di Rea degli anni quaranta-cinquanta.

Il capobanda venne vicino, mi prese dalla cima il capo, col pollice sopra una palpebra, e fatto il largo nell'occhio, ci sputò. L'occhio stette all'oscuro, poi si aprì più splendido di prima, che, come diceva lui, sembrava una perla.

«L'hai fatto, eh?!» m'interrogò. Non risposi. Dovetti fare il gentile:

«Rrrrrrrr!»

«Rrrrrrrr!» fecero tutti quelli che stavano presenti. E dall'indomani entrai nel servizio.

La notte mi ripassavo sempre il regolamento. Sotto DIGNITÀ stava scritto: «Il ganghestero deve usare poco, perché l'amore è come il vino. Il ganghestero deve essere giusto coi poveri, perché i poveri sono tutti ganghesteri prossimi, diventati o ritirati. Il ganghestero deve fare pochi gesti, mai grattarsi, specialmente il prurito, perché dovrà sostenere le torture dei poliziotti quando lo prendono. Un ganghestero che si fa prendere è un fesso, perché è lui che deve prendere.» Sotto AZIONI: «Il presente ago» e ci stava il disegno «si chiama 'ago cinese'. Bisogna gettarlo come una cicca, con lo stesso abbandono, nell'orecchio predestinato. Quando il

³¹ D. Rea, *L'Americano*, cit., p. 53.

³² F. Ramondino, *Ma non è una cosa seria*, «Reporter», 17 giugno 1985.

³³ C. Stromboli, *Il plurilinguismo ne Lo cunto de li cunti: il caso della lingua franca*, in *La variazione nell'italiano e nella sua storia. Varietà e varianti linguistiche e testuali*, Atti dell'XI Congresso SILFI-Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (Napoli, 5-7 ottobre 2010), a cura di P. Bianchi, N. De Blasi, C. De Caprio, F. Montuori, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012, vol. I, p. 201.

³⁴ R. Guarini, *La sua musa creaturale*, in D. Rea, *Opere*, cit., p. XIV.

³⁵ Ivi, p. XVI.

predestinato fa caracolla, con la bocca gridate al soccorso – perché la pietà ci è simbolo – e con la mano tagliategli il dito col diamante. Rapidità, un sol gesto, un urto simile a un abbraccio. Gettate il dito. Ponete l'anello nei posti più delicati, dove anche i poliziotti hanno schifo di verificare. Per la quale cosa esercitarsi sull'apposita sedia a piramide a carne nuda. Viva Mans & Boot”.

Ruscii ottimo. E subito cominciai a guadagnare e a conservare i soldi per il ritorno, sebbene ritornare ricco non significava più nulla giacché a Ponte c'eravamo distrutti l'uno con l'altro. Pensavo a altre cose: per esempio a lavorare per me stesso. E una sera di servizio, gettato l'ago, gettai il dito e ingoiai il diamante, dicendo al mio compagno di pattuglia:

«Ti sembra bello fare il servizio per nulla? Nemmeno la pelle c'era sopra quel dito.»

L'amico si girò la punta del cappello, e come io lo guardavo e continuavo a parlare, se lo rigirò dall'altra parte. Finché giungemmo da Mans & Boot, che mi disse che il gioco era vecchio. Mi presero, mi tolsero i calzoni e le mutanda, mi legarono a una sedia col pertugio e tutti i ganghetherri si misero a cantare:

«An iesci orí

An iesci orí

An iesci orí.»

L'effetto fu di purga sconvolgente. Per cui il diamante subito si fece avanti, che io a stento lo trattenevo proprio all'imboccatura del culo. Col volto piangevo, chiedendo pietà e giustizia; quando mi venne in aiuto un grido della stanza di sopra, dove quelli si precipitarono. Subito sputai dal disotto il diamante in mano e, inzaccherato che era, lo azzeccai come una lumaca su una parete scura, dove in seguito lo ritrovai. Questa forza culare mi fece diventar ricco.³⁶

L'universo fisico, plebeo, «animale» napoletano è emigrato in terra americana, siamo in quella condizione – da Rea disegnata ne *Le due Napoli* – alimentata dalle «fonti» primarie dello «spirito» dei napoletani che si identificano con il corpo, con la sua centralità, tanto che essi “parlano” con gli «stessi organi corporali» e anche nelle «avversità [...] dimostrano di essere all'altezza della situazione» grazie a questo «dialogo corporale».³⁷ Il corpo, insieme con gli altri «problemi animaleschi» – la fame, la miseria, le malattie, la «depravazione fisica», il sesso e «la violenza carnale», la «brama» di vivere carica del «concetto pagano del godimento» – sono parte essenziale di una condizione «primitiva», «pre-alfabetica», «naturale», ma sono anche «un rifarsi e un ribellarsi al mondo esterno».³⁸ Dunque, il corpo «diventa il principio unico di un'identità altrimenti cancellata, che sopravvive proprio attraverso l'energia di queste parti irrinunciabili di sé».³⁹

Il cibo è «necessario completamente alla [...] corporalità», nella cui rap-

³⁶ D. Rea, *L'Americano*, cit., pp. 53-55.

³⁷ D. Rea, *Le due Napoli*, cit., pp. 185-186.

³⁸ Ivi, pp. 182-183.

³⁹ M. Palumbo, *Domenico Rea, Le due Napoli e la «trasfigurazione» letteraria*, in *La tradizione del «cunto» da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, cit., p. 276.

presentazione certamente sta sullo sfondo il «modello» Rabelais, «filtrato però attraverso Giambattista Basile»,⁴⁰ declinato con una serie di «funzioni»⁴¹: «antropologica», «fisica», «barocca»; il cibo come «strumento funzionale alla rappresentazione, veritiera e crudele, della fame»⁴² e nello stesso tempo il suo ribaltamento poiché la cucina «ha trasformato la povertà (l'onirismo mistico della fame di Pulcinella) in genialità».⁴³ Fino ad una «ossimorica complementarità»: «Sesso, Cibo e Morte si scambiano le parti di continuo, come la crudeltà e la pietas con cui li rappresenta».⁴⁴

Non è certamente un caso che Rea abbia ricevuto l'attenzione di uno studioso come Piero Camporesi, l'autore de *Il paese della fame* (1978), *Il pane selvaggio* (1980), *La carne impassibile* (1983), *Il sugo della vita* (1984), *Le officine dei sensi* (1985), *Il governo del corpo* (1985), che ha definito Rea «uno di quei rari, felici scrittori, che dal brulichio delle forme ormai estinte del mondo popolare, dalla corallità dei volti delle voci dei ricordi riesce a far rinascere l'amore per la vita attraverso la rappresentazione del dramma quotidiano di moltitudini di poveri diavoli».⁴⁵

La chiave di volta nella rappresentazione narrativa di Rea è nell'adozione di un «sistema linguistico» che, come ha osservato Pasolini, crea una circolarità a contrasto tra «aristocraticità sintattica» e «tendenza mimetica verso il basso»,⁴⁶ e consente la *trasfigurazione* del reale, «aggiungendo quella evidenza e quella energia che solo l'arte permette».⁴⁷

E se in questa trasfigurazione il ruolo fondante è quello del dialetto, in *L'Americano* si aggiunge un effetto moltiplicatore grazie allo *slang* italo-americano e al confronto-scontro sociale e antropologico con pezzi del Nuovo Mondo; due realtà, quella di Napoli e quella della città americana, accomunate da una storia «agitata», «con la differenza che in America si tratta di forza vitale del dollaro e a Napoli della forza dei miserabili per vincere la miseria, la quale finisce per essere la ricchezza stessa della città».⁴⁸

⁴⁰ F. Durante, *Note ai testi*, in D. Rea, *Opere*, cit., p. 1672.

⁴¹ V. Salerno, *Introduzione* a D. Rea, *L'Osteria della Volpe. A Nofi si mangia così*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2021, pp. 8-11.

⁴² Ivi, p. 12.

⁴³ D. Rea, *Cucinammo per tutti*, in Idem, *L'Osteria della Volpe. A Nofi si mangia così*, cit., p. 24.

⁴⁴ M. Marchesini, *Sepolti dal boom: Domenico Rea*, in Idem, *Case di carta. La letteratura italiana dal boom ai social*, Milano, Il Saggiatore, 2019, p. 70.

⁴⁵ P. Camporesi, *Crescendo napoletano*, in *Don Mimi. Cento voci per cento anni*, Napoli, Dante & Descartes, 2021, p. 14.

⁴⁶ P. P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1977, p. 342.

⁴⁷ M. Palumbo, *Domenico Rea, Le due Napoli e la «trasfigurazione» letteraria*, cit., p. 278.

⁴⁸ D. Rea, *Le due Napoli*, cit., p. 193.

Queste pagine sul sottomondo malavitoso italo-americano si potrebbero in qualche modo collegare a quelle di Bernardino Ciambelli, il «piccolo Sue di Little Italy»,⁴⁹ autore di una fluviale produzione appendicistica in America tra ultimo decennio dell'Ottocento e primo decennio del Novecento (*I misteri di Mulberry Street, I Drammi dell'emigrazione, I misteri di Bleecker Street*) che, rifacendosi innanzitutto a Mastriani oltre che a Sue, Ohnet, Dumas, Zola, Xavier de Montépin,⁵⁰ dispiega un impianto narrativo tutto concentrato sulla colonia italiana, immersa nella metropoli americana misera, degradata, tentacolare, mescolando «generi poliziesco, sentimentale, storico-sociale»,⁵¹ in cui si accampano figure a forti tinte che «ricevono un *twist* di sesso e violenza» fino ad «affondare nel *grand-guignol* e nella pornografia». ⁵² Ma con un'operazione fortemente straniante, Rea immette materiali, reperti, generi, immaginario in una centrifuga carnevalesca, linguistica e antropologica che rimodella il tutto facendogli assumere quella originalità che costituisce l'*imprinting* della sua narrativa degli anni quaranta-cinquanta.

Nella radicale riscrittura del racconto poi confluita in *Spaccanapoli* assistiamo ad un vero e proprio capovolgimento degli identemi della letteratura d'emigrazione oltre che ad uno scarto strutturale e linguistico totale rispetto alla prima versione; si accampa la dimensione carnevalesca bachtiniana che rovescia la nostalgia, lo sradicamento, il lutto nel grottesco, nell'ironia, nella satira, nello sberleffo; un capovolgimento che mette in campo l'intelligenza, la furbizia popolare come uscita di sicurezza per affrontare e vincere lo *shock* dello spaesamento e delle nuove oppressioni oltre oceano:

Io nei primi tempi non facevo che piangere, perché non trovavo lavoro e non mi restava che pensare al paese mio. Avrei voluto scrivere, ma non sapevo come farlo, perché, mi disse un amico, se scrivevo leggevano l'indirizzo, la polizia italiana telefonava e m'arrestavano lo stesso. Va' a spiegare loro che don Fabrizino voleva farmi lo stesso. Che figura avrei fatto con Leonora presente? Era da ragazzo, e va bene. Ma poi, e una volta e due, la luna se ne va, e allora...⁵³

⁴⁹ F. Bernabei, *Little Italy's Eugène Sue: The Novels of Bernardino Ciambelli*, in W. Boelhower and R. Pallone (eds.), *Adjusting Sites. New Essays in Italian American Studies*, Stony Brook (NY), Forum Italicum Publishing, 1999, pp. 3-56.

⁵⁰ Cfr. F. Durante, *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti 1880-1943*, II, Milano, Mondadori, 2005, p. 146. I romanzi di Ciambelli furono tutti pubblicati in America ma ebbero una certa circolazione anche in Italia.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² M. Marazzi, *Misteri di Little Italy. Storie e testi della letteratura italoamericana*, Milano, Franco Angeli, 2001, pp. 23-24.

⁵³ D. Rea, *L'Americano*, cit., pp. 52-53.

Come nei romanzi popolari o nei film ambientati nel mondo della malavita americana, non può mancare la ragazza perduta al servizio della banda, costretta ad «abusare d'uomo» e che nonostante la «febbre» vuole «giacere» con il nostro Auricchio, che se ne innamora approdando alla complicazione di una maternità indesiderata che convince definitivamente Auricchio a mettere fine alla sua avventura americana:

Restai io e lei, perché la stanza era la mia, me ne innamorai, e lei, con tutta la febbre, volle giacere. [...] «Auricchino, Auricchino, dimmi che ho due stelline per pupille, tu solo sai dirmelo, perché tu solo sei buono».

Invero, lo specchio di fronte in quella stanza americana, mi rifletteva gli occhi semichiusi dalla schifosa delizia, orecchi e guance da maiale. Altro che buono! Altro che madre! Aveva le natiche frementi come chiappe di cavalli sotto le mosche. Altro che figlio mio, come voleva insistere! Con le madri vere l'uomo, come diceva il parrochiano, è l'Arcangelo dell'Annunciazione. Tutto è oscuro. Solo esaltazione paterna e materna. E il Signore sa lui il resto. D'allora in poi la moglie diventa madre, e non si può toccarla, attento a non farla cadere, a ubbidirla sempre, a stare davanti alla sua pancia come davanti all'altare.

Questo dissi una notte a Niciuccia in cui nel lisciarla mi accorsi che aveva la pancia.

«Signore, aiutatemi, ché ho fatto un figlio senza concepirlo, in mezzo alla lussuria.» E a lei: «Vattene. Non ne voglio più sapere di te. Hai capito? C'è troppa differenza d'età» in lingua americana. «Non sono più un giovanotto io. Voglio diventare costumato.» E altre cose.

Si mise a piangere inginocchiata sul pavimento col grembo nudo e il volto trasformato dalla maternità simile alla fame. Ma andai via con tutto che ero commosso. [...]

«Auricchinooo, Auricchinooo» come non ci fosse più speranza. Stava tra due poliziotti, che le parlavano da fratelli. Tutti si misero a vedere e qualche signora a piangere. Un altro gridava:

«Maledetto lo stato!» E io volevo discendere per la commozione. Ma come facevo? La nave stava sempre per partire. E se perdevo i bagagli? In quattro e quattro otto, decisi di portarla con me, per fare almeno il figlio italiano. Ma per poco non caddi giù dalla scaletta, che il capitano mi tirò aggrappato sopra. La nave camminava; e fu più il mare che avevamo dietro che quello davanti.⁵⁴

Si veda quale commistione e riuso di stratificazioni antropologiche della civiltà d'origine di Auricchio sono richiamate a giustificare in qualche modo la sua fuga dalle responsabilità e l'abbandono della ragazza in preda alla disperazione.

Auricchio, sbarcato a Napoli, si reca per prima cosa al Santuario di Pompei per compiere gesti e pronunciare parole e preghiere in linea con la cultura popolare cattolica che è indelebilmente sua:

Sbarcato, mi recai dalla Madonna di Pompei, raccomandandole con preghiere, lagrime e zecchini l'anima di Niciuccia:

«Ché mi ricordi uomo costumato. Ché io diventi un vecchio che pare un fanciullo, perché io non ho fatto male a nessuno, ve lo dico come un figlio. Io volevo restare dov'ero. Ma non è stato

⁵⁴ Ivi, pp. 56-58.

possibile. E voi sapete meglio di me perché. Io vi compro gli scarpini di brillanti. Io vi compro una cresta che non s'è mai vista. Io sono un buon'uomo. Lo so. Perché io so che non sono un brigante. Più di questo non vi so dire, e mi dovete credere, perché io ho cinquant'anni.

«Vai» fece la Madonna col dito.

Davanti alla chiesa c'era il sole. Mi sedetti sopra il sedile a mangiare pane e uva, mentre i ragazzi mi pulivano le scarpe.⁵⁵

A rendere in qualche modo ancora più interessante questa incursione nell'opera di Rea, seguendo il filo della scrittura sull'emigrazione, c'è poi l'esperienza diretta dello scrittore, che nel 1948 decide di farsi emigrante, destinazione il Brasile dove aveva una zia: siamo nell'aprile del 1948. Francesco Durante ha ricostruito questa strana ed improvvisa decisione di Rea che ne informa la moglie solo qualche giorno prima; motivazioni contraddittorie di cui è difficile venire a capo: condizioni economiche difficili, desiderio di avventura, reazione all'*establishment* letterario ed editoriale italiano; in una lettera che scrive dal Brasile, queste motivazioni ci sono tutte, insieme al progetto di scrivere due romanzi «altrimenti non potrei campare dall'ossessione e perché l'Italia ha bisogno di un'epopea».⁵⁶

L'avventura durerà pochi mesi, durante i quali ovviamente non scriverà i due romanzi, ma tornerà «carico di articoli, racconti, progetti»; tra l'altro già durante la sua permanenza aveva iniziato a collaborare con alcuni quotidiani brasiliani; mentre altri articoli su questo viaggio appariranno in giornali italiani, in più sedi, a volte solo col titolo modificato.

Complessivamente questi pezzi giornalistici segnalano una scrittura giornalistica che ha passato il guado, lasciandosi alle spalle la prosa d'arte, l'elzevirismo – egemoni nel Ventennio e con una durata che permane ancora negli anni quaranta – ma anche l'esotismo e il primitivismo perseguiti da molti scrittori che viaggiano in America Latina e in particolare in Brasile nella prima metà del Novecento. Questi scritti giornalistici di Rea rivelano che siamo di fronte ad uno spartiacque rispetto alla letteratura odepórica in Brasile dei due decenni precedenti, tentata continuamente dall'esotico, dal primitivismo e dal paradigma dicotomico natura-cultura; lo scrittore napoletano usa un approccio in presa diretta, uno sguardo attento soprattutto al paesaggio urbano, alla condizione sociale e ai costumi.⁵⁷

⁵⁵ Ivi, p. 58.

⁵⁶ F. Durante, *Cronologia*, in D. Rea, *Opere*, cit., pp. XCIV-XCVII.

⁵⁷ Cfr. S. Martelli, *Domenico Rea in Brasile: viaggio picaresco di un emigrante scrittore*, in *Il sangue di Napoli: storia, letteratura e arti visive a Napoli da «Tre operai» (1934) di Bernari a «Gomorra»*, Guest Editors R. Capozzi and E. Bernard, «Forum Italicum», Special Issue, vol. 52, 2, August 2018, pp. 414-429.

Resta da vedere quale eco della breve esperienza migratoria si ritrova nella narrativa successiva di Rea, prima però conviene accennare a quali riflessioni e idee progettuali circolano nella sua officina negli anni che seguono la breve avventura in Brasile. Tra fine anni quaranta e primi anni cinquanta Rea attraversa una prima crisi e avverte la necessità di mettere in discussione la sua poetica: rappresentare in forme diverse una realtà che comincia a sfuggirgli. Ecco cosa scrive a Luciano Anceschi nel settembre del 1951, poco dopo l'assegnazione del premio Viareggio a *Gesù fate luce*:

Sono stati due anni, nei quali ho studiato assai [...] ma la penna sulla carta sempre (e speriamo che sia finita) finiva per restare conficcata nella carta. Non è certo la penna, ma la mente; che ancora non si rende ragione di tante cose; e che vuole raggiungere la chiarezza.⁵⁸

Un ripensamento della sua scrittura che effettivamente impegna Rea molto intensamente dopo il ritorno dal Brasile e di cui troviamo conferma sia nei carteggi che nei taccuini: andare oltre *Spaccanapoli* con una progettualità che gli consenta di uscire dal circuito troppo esclusivo del magma identitario "napoletano", pur senza rinnegarlo; pervenire alla scrittura di novelle «salve dallo scabroso: più meditate; più segretamente meridionali, ma liberate in universali».⁵⁹ Una scrittura rimodellata e polifonica che gli consenta di realizzare «un'opera molto più calma, dall'aspetto dell'occhio, di *Spaccanapoli*, ma più profonda e più triste, sebbene, [...] circondata da un mite clima. È quell'attimo di classicità che si scava dentro di me e quindi si riflette».⁶⁰

Ma vediamo ora di verificare quali tracce la breve esperienza migratoria deposita nella narrativa successiva di Rea. Una prima consistente traccia la troviamo nel racconto *La spedizione*, compreso in *Quel che vide Cummeo*. Il protagonista di questo racconto, Ismaele, finisce emigrato in Brasile, e nelle foreste di questo paese si perderanno le sue tracce, come testimonia l'ultima fotografia che invia alla moglie, che per anni ha aspettato il suo ritorno.

Come si evince subito, questo testo segue un canone di rappresentazione dell'emigrazione del tutto diverso, direi agli antipodi, rispetto a *L'Americano*, recupera una scrittura in linea con modelli di esperienze narrative come quelle di Alvaro degli anni trenta, o quelle di La Cava, Strati, Jovine, Incoronato degli anni quaranta-cinquanta.

⁵⁸ Lettera a Luciano Anceschi, 26 settembre 1951, in J. Butcher, *Tra Nocera Inferiore e Milano. Il carteggio Domenico Rea-Luciano Anceschi (1943-1952)*, «Il lettore di provincia», 122, gennaio-aprile 2005, p. 40.

⁵⁹ Ivi, p. 38.

⁶⁰ Ivi, p. 39.

Il racconto è ambientato agli inizi del Novecento, condotto da un io narrante che recupera memorie familiari – credo anche con diversi inserti autobiografici dell'autore – che continuano ad avere una loro materializzazione nelle foto incorniciate nella casa avita: le foto di zio Luigi, sottufficiale di marina che in uno dei suoi rientri al porto di Napoli si porta a casa il collega Ismaele, un giovane solo che non «aveva nessuno al mondo» e portava con sé un «disperato senso di disagio e di solitudine»;⁶¹ ma dal ritratto che fissa il breve soggiorno in casa di zio Luigi viene fuori anche lo sguardo «dolce e luminoso» di Ismaele.

Nel ritratto è accanto a zia Michelina, sorella della madre dell'io narrante con cui Ismaele vorrebbe fidanzarsi, un fidanzamento che rimane come accusa delle difficoltà imposte dal costume del tempo ma soprattutto per la discrezione, la mitezza e il silenzio di Ismaele, che non scriverà a zia Michelina le lettere d'amore che pure avrebbe voluto scrivere. Zio Luigi muore di febbre gialla durante una traversata e toccherà all'amico Ismaele portare ai familiari la notizia della morte e gli oggetti personali del compagno. E così Ismaele «che non aveva avuto il tempo di innamorarsi di zia Michelina, non l'ebbe più. Però, senza sapere se fosse o non fosse innamorato, per acquistare il diritto di restare con ogni convenienza in casa, sposò zia Michelina col silenzio e la rapidità di una cerimonia funebre»,⁶² decidendo contemporaneamente di «abbandonare il mare».

Ismaele, pur godendo di quella «intimità familiare, che forse non aveva mai conosciuto», comincia a palesare un malessere che lo rende sempre più silenzioso e «impenetrabile», mentre si andava convincendo che «lui non era nato per essere un uomo di terra»⁶³, che mai si sarebbe adattato a quei modi di vivere e alle regole non regole di quella società. Solo il mare, ancora una volta, gli offre la possibilità di una via d'uscita: «Il mare era la sua grande strada e il mare avrebbe potuto condurlo al paese della terra promessa»⁶⁴. E così Ismaele decide di tentare la via dell'emigrazione in America, per il momento da solo ma con la promessa di farsi seguire da tutti gli altri familiari non solo dalla moglie Michelina.

La scena che Rea descrive al porto di Napoli recupera immagini da *Scalo Marittimo* (1918) di Raffele Viviani⁶⁵ – un autore che sappiamo essere stato

⁶¹ D. Rea, *La spedizione*, in *Quel che vide Cummeo*, Milano, Mondadori, 1955, p. 121.

⁶² Ivi, p. 130.

⁶³ Ivi, p. 131.

⁶⁴ Ivi, p. 132.

⁶⁵ Cfr. A. Lezza, *Letteratura e teatro dell'emigrazione: Viviani "sociologo" di Napoli*, in *Immaginario e rappresentazione nella letteratura del Sud*, a cura di S. Martelli, «Forum Italicum», vol. 27, 1-2, Spring-Fall 1993, pp. 83-101.

tra le letture non secondarie di Rea -: viviana è la contrapposizione tra i contadini «calabresi, campani, lucani, pugliesi, siciliani che emigravano e che si raccontavano favolose storie di loro paesani, partiti appena da due mesi» e i napoletani che «non ci credevano, e andavano gettando gli ultimi dubbi in quelle anime indecise fino al momento dell'imbarco».⁶⁶

Questa contrapposizione tra la plebe napoletana che gravita intorno al porto, e che in Viviani assume toni ancora più marcati, si scioglie poi nelle immagini degli ultimi istanti della partenza, quando la nave si stacca dal molo, anche qui con un certo *climax* vicino al testo teatrale di Viviani:

La *Santa Speranza* era una botte più che una nave, grassa e tonda come una sporta, che dentro gli uomini ci stavano come i finocchi nelle ceste, con le facce livide sopra i parapetti, tutti a poppa, da questa parte qua, per veder scomparire l'Italia, che era scomparsa da una giornata. Appena la nave si staccò dal molo, si misero a gridare dalla nave e da terra e una madre invocò tanto il figlio che costui si gettò in mare, rovinandosi con quel gesto un intero destino. Tutti gli emigranti si promettevano di far subito ritorno, come aveva fatto questo e quell'altro loro paesano. E anche Ismaele avrebbe dovuto far ritorno dopo una sessantina di giorni.⁶⁷

Da Santos in Brasile, dove è approdato nel suo viaggio di emigrato, Ismaele spedisce lettere e assegni alla famiglia, lettere cui seguono silenzi che diventano sempre più lunghi, poi di nuovo lettere con giustificazioni varie, finché scese «il grande silenzio, che durò mesi, stagioni, anni ed anni, che dura ancora e durerà sempre».⁶⁸

Al di qua dell'oceano in tutti quegli anni zia Michelina «visse balzando al fischio del postino»: «attendeva, con qualunque tempo, il postino sotto un muro della strada che menava alla vecchia casa». Poi un giorno alla porta di casa si presentò «un emigrante col panama in testa e il bracciale d'oro al polso»: portava i saluti dello zio, una «grossa busta» con «i soldi dell'ultimo mensile, di anni e anni addietro»,⁶⁹ una somma consistente frutto di una spedizione in Amazzonia, una delle tante come testimonia un'ultima foto anch'essa consegnata, insieme ad altre tre, a zia Michelina:

Nell'ultima stava in riga, impalato con altre quindici persone: due vecchi con la barba e gli stivali, un altro con la barba nera col pizzo, con gli stivali e il colletto duro del prete, seguiva un biondino in calzoncini corti e con un cannocchiale e poi lui, Ismaele, col casco in testa dalle cui falde scendeva una zanzariera per la giungla e infine una truppa di negri portatori, uno dei quali su un palo recava la seguente scritta: «Quindicesima spedizione alle Amazzoni». In un angolo dei musicanti in uniforme bianca davano nelle trombe.⁷⁰

⁶⁶ *La spedizione*, cit., p. 133.

⁶⁷ *Ivi*, p. 134.

⁶⁸ *Ivi*, p. 137.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ivi*, p. 138.

Dunque, un racconto in cui non solo si sono depositate immagini del viaggio di Rea da emigrante in Brasile, ma che soprattutto risulta una cartina di tornasole per verificare il cambio linguistico e di poetica che lo scrittore ha maturato da *Spaccanapoli* a *Gesù fate luce* a *Quel che vide Cummeo*. A conferma, tra l'altro, che proprio nei racconti di emigrazione Rea mette in campo una progettualità moltiplicata di sperimentazioni strutturali, formali e linguistiche c'è il fatto che anche *La spedizione*, così come *L'Americano*, ha una prima versione molto diversa pubblicata nel 1952.

Con racconti come *La spedizione* Rea sembra aver compiuto un passo decisivo in quel disegno di «portare il neorealismo al di là del neorealismo in una classicità forse duratura», come scrisse il critico americano Lionel Thrilling⁷¹ a proposito della produzione narrativa reana fino a metà degli anni cinquanta. Sulla collocazione del primo Rea nel neorealismo i pronunciamenti critici sono stati in gran parte concordi nel rilevarne l'«autonomia»⁷² e l'originalità: «era diverso da tutti gli altri scrittori del periodo»⁷³, fino a considerare il suo sperimentalismo⁷⁴ una sorta di avanguardia del movimento, sulla scia di Calvino che aveva fatto un accostamento tra neorealismo e neoavanguardia, tra neorealisti e neoespressionisti.⁷⁵

Sappiamo come fin da *Spaccanapoli* la critica, a cominciare da Cecchi, indicò negli americani, non solo Faulkner, modelli cui Rea si sarebbe ispirato; l'indagine di Butcher nell'archivio Rea sembra dare ragione ai critici poiché nei *Taccuini*, addirittura già dal 1943 e fino al 1946, si ritrovano in un corposo elenco di letture anche i nomi di Dos Pasos, Master, Poe, Melville, Faulkner e l'Hemingway di *Addio alle armi*. Ma nei quaderni inediti, a partire dal 1949,

⁷¹ Cfr. Giose Rimanelli («Rotosei», 5 giugno 1959). Rea, secondo Rimanelli, ha scritto racconti «colmi fino all'orlo di una straordinaria vitalità inventiva [...] che hanno vere radici, perché sono quelle della vita». Un gustoso ritratto del personaggio-scrittore Rea viene schizzato da Rimanelli in *Il mestiere del furbo* (Milano, Sugar, 1959, pp. 250-252), un ritratto che sicuramente trae spunti da quello scolpito dalla Ortese in *Il mare non bagna Napoli* (Torino, Einaudi, 1954).

⁷² T. Iermano, *Geografie e storie del Novecento letterario. Profili critici e proposte di letture*, Atripalda, Mephite, 2009, p. 290

⁷³ W. Pedullà, *La scrittura magra di Domenico Rea*, in *Domenico Rea nel canone del Novecento*, cit., p. 11. Cfr. anche A. Carbone, *Il libro dell'esordio di Domenico Rea: Spaccanapoli*, «Critica letteraria», 2007, 4, pp. 765-767.

⁷⁴ Cfr. R. Barilli, *Introduzione* a D. Rea, *I ragazzi di Nofi*, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 1994; Idem, *Purché vi sia il neo: conversazione con Rea*, in *Domenico Rea nel canone del Novecento*, cit., pp. 27-46.

⁷⁵ Cfr. I. Calvino, *Saggi (1945-1985)*, a cura di M. Barenghi, t. I, Milano, Mondadori, 1995: nel 1956 su «Il Caffè», Calvino aveva affermato: «tra noialtri più giovani che cominciammo a lavorare su un modulo di racconto *tough*, movimentato, plebeo, chi è andato più avanti di tutti è Rea» (ivi, p. 2713). E in *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (1959), Calvino scrive che i racconti Rea sono da considerarsi «tra i frutti migliori» del neorealismo (*Saggi*, cit., I, p. 67).

e poi dal 1952 al 1957, per quanto riguarda Faulkner, non si tratta più soltanto di semplici riferimenti ai libri letti, bensì di richiami dello stesso Rea ad opere e personaggi di Faulkner fino alla «psicologia fonda, tetra, senza fine meridionale, che è soltanto paragonabile a quella faulkneriana dei negri»⁷⁶. Anche se le dichiarazioni reticenti di Rea, quasi tutte concentrate a ridosso della pubblicazione di *Spaccanapoli*, tendono a negare il rapporto con gli scrittori americani: «Non conosco nulla degli scrittori americani perché rifiuto di credere a una cultura senza latino e perché credo che un Petronio si mangia dieci Hemingway»⁷⁷; e in una lettera ad Alberto Mondadori: «A me, americano? È uscito pazzo»; e ancora in un'altra lettera ad Alberto Mondadori: «Io discendo da ben altri sacri coglioni; i più grandi del mondo: Boccaccio, Ariosto, Coccaio, Manzoni, Settembrini, Verga, Cervantes, dove poteva entrare anche Hemingway se avesse avuto cultura e non solo il “dono”».⁷⁸

Va sottolineato naturalmente che dichiarazioni come queste – alle quali si potrebbero affiancare quelle di tanti altri scrittori quando cercano di affermare un proprio progetto di poetica e all'interno di esso richiamano o negano padrini funzionali ad esso – vanno prese con beneficio d'inventario. Ma io credo che esse vadano tenute presenti comunque, anche perché ci aiutano a fissare con più precisione rapporti con autori e testi che in quegli anni entrano nell'officina di Rea, ma ciò che più conta è cercare di verificare nel corpo della scrittura di Rea una possibile intertestualità, ad esempio rispetto a Faulkner.

Prendiamo allora *Una vampata di rossore*, il romanzo cui Rea approda ormai alla fine della sua fase più creativa e dove egli compie un grande sforzo di rinnovamento dei suoi strumenti narrativi: un'opera che si presenta del tutto innovativa rispetto alle precedenti e non soltanto per la finalmente conquistata forma romanzo, ma per la struttura, la sovrapposizione e l'incastro dei piani temporali, il diffuso e denso scarto metaforico. Anche se qualche critico notò che si trattava di «cinque racconti lunghi [...] insieme incastrati per la loro funzionalità omogenea, e nello stesso tempo perfetti e viventi a sé stanti»⁷⁹.

⁷⁶ J. Butcher, *Le carte di Mimi*, cit., pp. 153-157; cfr. anche F. Durante, *Introduzione*, cit., p. XLVI.

⁷⁷ D. Rea, «La Fiera Letteraria», novembre 1948.

⁷⁸ Le due lettere ad Alberto Mondadori sono rispettivamente del 15 marzo 1948 e del 24 luglio 1947, citate da Francesco Durante (*Cronologia*, in D. Rea, *Opere*, cit., p. XCV).

⁷⁹ G. Rimanelli, *Domenico Rea ci parla del dolore*, «Rotosei», 5 giugno 1959. Per Rimanelli *Una vampata di rossore* è un romanzo «fatto di passione», attraversato da un «furore vero, antiletterario e anzi illetterato» con pagine di «grande bellezza stilistica». Siamo di fronte a un «Dostoevskij anche se minore». Perplessità sulla forma romanzo espressero con toni diversi altri lettori e critici, a cominciare da Calvino in una lettera del giugno 1959 a Rea: «È il “romanzo” questo? Credo di no, ma chi se ne frega?», ciò che importa sono la rappresentazione della «verità

Questa struttura “a racconti”, rimasta come incunabolo del romanzo, unita al primigenio titolo, *Cancer barocco*, sembra quasi rinviare all'inciampo inevitabile di doversi ancora confrontare con quel mondo già raccontato e che non si era «del tutto inabissato» mentre la «metastasi della realtà era rimasta».⁸⁰

È indubitabile comunque che per le soluzioni date alla struttura e alla lingua, «depurata quasi di ogni risonanza dialettale, in cui una rilevata trama metaforica sostituiva, con soluzioni barocche nella tessitura delle frasi, gli antichi furori espressionistici», *Una vampata di rossore*, che a suo tempo “spiazzò” gran parte dei critici, resta «uno dei frutti più belli della narrativa italiana del secondo dopoguerra».⁸¹ Un romanzo che è anche una novità spiazzante su altri piani, è «un libro metanarrativo: racconta una storia e ne descrive copertamente la forma [...] che custodisce l'immagine di tutta una vita, come la segreta metafora del destino di uno scrittore».⁸²

E ancora una volta uno dei segmenti innovativi rispetto alla struttura del testo, all'incastro dei piani narrativi, si lega a un personaggio e a una vicenda di emigrazione: mi riferisco alla lettera che l'ormai emigrato Girolamo Scida scrive a Maria che lo ha rifiutato, nonostante la prima promessa di matrimonio. In questo caso Rea opta per la forma della lettera, la scrittura a più alto tasso di concentrazione del vissuto e della condizione psicologica, nonché della necessità comunicativa dell'emigrante⁸³. E infatti nella lunga lettera – collocata a piè pagina, su un piano narrativo che corre parallelo a quello della macrostoria familiare che si va svolgendo a Nofi – si concentra tutta la tristezza e la disperazione dell'emigrato Girolamo Scida, mentre si consuma nel silenzio il rifiuto della giovane donna che pure aveva promesso di legarsi per sempre a lui. Scida ricostruisce il suo innamoramento iniziato già nel tempo dell'infanzia, ma mai realmente corrisposto, neppure nel breve tempo del loro

sentimentale e morale» e la «fedeltà alla complessa umiltà dei movimenti quotidiani» (D. Scarpa, *Le 99 disgrazie di Pulcinella ossia Domenico Rea nel canone del '900*, in *La tradizione del "cunto"*, cit., p. 358). Carlo Salinari prende le distanze drasticamente da una unità della forma romanzo solo «estrinseca», per cui *Una vampata di rossore* sarebbe un «falso romanzo» («Vie Nuove», dicembre 1960). Anche la critica successiva spesso ha riproposto questo aspetto di una struttura di base a racconti «sovrastrutturati» nella forma romanzo (C. Piancastelli, *Domenico Rea*, Firenze, la Nuova Italia, 1975, p. 92).

⁸⁰ S. Perrella, *Introduzione* a D. Rea, *Una vampata di rossore*, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2003, p. 14.

⁸¹ F. Durante, *Introduzione*, cit., p. LIV.

⁸² D. Scarpa, *Le 99 disgrazie di Pulcinella ossia Domenico Rea nel canone del '900*, cit., p. 98.

⁸³ Sulle lettere degli emigranti, cfr. E. Franzina, *L'immaginario degli emigranti. Miti e raffigurazioni dell'esperienza italiana all'estero fra i due secoli*, Paese (Treviso), Pagus Edizioni, 1992; A. Gibelli, F. Caffarena, *Le lettere degli emigranti*, in *Storia dell'emigrazione italiana, Partenze*, a cura di P. Bevilacqua, A De Clementi, E Franzina, Roma, Donzelli, 2001, pp. 563-574.

fidanzamento; egli ha continuato nel suo «ridicolo cuore» a coltivare la speranza «che riusciva a galleggiare sulle prove più sfacciate del [...] disamore». L'emigrazione ha costituito per Scida lo snodo progettuale della sua vita per conquistare Maria:

Senza il tuo fantasma di follia negli occhi io sarei restato come i miei fratelli, non avrei cercato terra straniera, non sarei diventato quella qualche cosa un poco più su, ma un poco poco, di un operaio della nostra terra meridionale [...] se ti perdevo di vista, mi sarei perduto.⁸⁴

Ma ora dal «lontano confino», Scida si rende conto che Maria non lo ha mai amato e mette insieme i tasselli più dolorosi del disamore a cominciare dal rifiuto delle carezze e del bacio:

Credi che non mi accorgessi, povera Maria, che avevi ribrezzo di accarezzarmi? E non perché sul mio volto vi erano degli strappi rimarginati, non perché ti facevano schifo quelle parti del volto su cui i peluzzi della barba non crescevano più, ma perché erano strappi del volto di Girolamno Scida. Credi che non mi accorgessi che avevi ripugnanza a baciare le mie labbra? Ricordi? fuggisti nella cucina per lavarti la bocca. Non avevi potuto fare a meno di baciarmi, ma lo facesti costretta dal furore della misericordia.⁸⁵

Accostando fotogrammi, che come una febbre malarica si sono attaccati alla sua mente, e la consapevolezza rafforzata dalla distanza e dal silenzio, Scida fa affiorare quelle che sono forse le motivazioni più profonde del rifiuto di Maria: il suo essere figlio di una famiglia povera e di un padre ergastolano, un «povero diavolo buttato nel fango da gente con la testa redimita di lauree»; è questa la ragione che ha impedito alla donna di «vincere [sé] stessa» e di «sorvolare su quell'illusorio ribrezzo» che la persona di Scida le «provocava come un vomito».

L'alta frequenza di interrogative nella scrittura della lettera traduce efficacemente il tentativo di Scida di recuperare il dialogo a distanza con la donna che lo rifiuta, fino alla «pazza» speranza finale che forse un giorno lei potrà rendersi conto di una possibile felicità insieme:

Siamo due disgraziati [...]. Potevamo essere felici? Se avessimo avuto un senso di pietà per noi stessi affratellati, forse lo potevamo.

E così, in quella terra lontana dove non è mai arrivata una lettera di Maria, Scida continuerà disperatamente a lacerarsi tra la necessità che l'emigrazione possa essere il Lete, in cui annegare il suo amore rifiutato, e la speranza che quel silenzio possa essere rotto:

⁸⁴ D. Rea, *Una vampata di rossore*, cit., pp. 146-148.

⁸⁵ Ivi, p. 147.

Io non ti ho offesa. Ti ho solo amata e ti amo da morire [...] scrivimi, scrivimi.⁸⁶

È noto come l'adozione del monologo interiore e in genere la scrittura stratigrafica – che si materializzano anche in particolari soluzioni grafiche e tipografiche nel testo – prima ancora che da Joyce deriva da Faulkner, almeno per quanto riguarda il nostro paese: basti richiamare due scrittori del secondo dopoguerra, Vittorini e Rimaneli, che tra fine anni quaranta e primi anni cinquanta offrono esempi di tutto questo. Bene, l'incastro della lettera di Scida nel corpo del romanzo, collocata in nota, ma con uno straordinario efficace riscontro con il testo che scorre sulla pagina, rivela che qui sì, Faulkner ha lasciato traccia, anche se Rea questa traccia la rielabora in maniera del tutto originale. Aggiungasi che si tratta della lettera di un emigrato e anche per lui, come per Ismaele, l'emigrazione è lo spazio-tempo in cui si consumano le lacerazioni più profonde del proprio vissuto; uno spazio-tempo confinato tra il silenzio e le lettere per dire o significare tutto ciò che poteva essere e non è stato. Insomma, la lettera, un reperto topico, stereotipato della scrittura dell'emigrazione, viene da Rea rimodellato e inserito in una costruzione narrativa moderna di cui esalta la valenza innovativa.

⁸⁶ Ivi, p. 153.

L'«Estro furioso» è il titolo di uno dei dodici racconti che compongono l'indice di *Gesù, fate luce*, il secondo libro di Domenico Rea pubblicato nel 1950, a tre anni di distanza dal suo esordio 'ufficiale' – sempre una raccolta di testi brevi narrativi, in prosa – con *Spaccanapoli*. E, di nuovo, potrebbe adesso servire l'espressione «estro furioso»: a mo' di 'campione' di stile o come possibile traccia di lettura condivisa nei cinque capitoli (*Domenico Rea nostro contemporaneo; Domenico Rea, poeta e romanziere; Domenico Rea, l'editoria nazionale e l'editoria campana; Domenico Rea tra Storia, Antropologia, Giornalismo e Fotografia; Domenico Rea tra Vecchio e Nuovo Continente: la lingua, la letteratura*) contenitori tematici di quindici saggi del presente volume dedicato a Domenico Rea. Gli interventi critici sono firmati da studiosi provenienti da atenei italiani e stranieri, da giornalisti, da esperti del mondo della fotografia e dell'editoria.

VINCENZO SALERNO è professore associato di Letterature comparate presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Salerno. Segretario generale della SIT (Società Italiana di traduttologia), dal 2019 è Direttore del Centro Interdipartimentale di Ricerca "Alfonso Gatto" dell'Università degli Studi di Salerno e del Centro di Ricerca "Domenico Rea". Le sue ricerche e le sue pubblicazioni vertono principalmente su questioni di teoria e storia della traduzione letteraria nel mondo classico, nella letteratura italiana e nelle letterature anglofone. Tra i suoi scritti su Domenico Rea si segnalano l'introduzione al libro *Re Pomodoro* (Napoli, Dante e Descartes, 2017); il saggio "...Una bella serie di santi giovani belli e gagliardi". *Il mito del calcio a Napoli* di Domenico Rea" (Trame di Letteratura comparata, Cassino, 2020); l'introduzione e la cura dei volumi *La mia Napoli. Un itinerario* (Napoli, Edizioni San Gennaro, 2021) e *L'Osteria della Volpe. A Nofì si mangia così* (Napoli, Dante & Descartes, 2021).

ORIANA BELLISSIMO è dottoranda di ricerca in Studi Letterari presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Salerno dove svolge un progetto di ricerca in Letteratura italiana dal titolo *Achille Torelli nel cenacolo letterario fin de siècle: percorso artistico di un letterato multiforme*. È membro del comitato di redazione della rivista scientifica «Misure Critiche». Su temi e aspetti della letteratura tra Otto e Novecento ha pubblicato saggi su «Mosaico Italiano», «Misure Critiche», «Sinestesie», «Studi (e testi) italiani».

ELEONORA RIMOLO è Assegnista di Ricerca in Letteratura Italiana presso l'Università di Salerno. Ha pubblicato il volume *I mille volti di Lidia: genesi e sviluppo del personaggio* (Edisud, Salerno 2020) e saggi, su «Misure critiche», «Sinestesie», «Cenobio», «Rassegna della Letteratura Italiana», «Semicerchio». Alcuni suoi contributi critici di letteratura italiana sono apparsi in volumi miscelanei. Si è interessata in particolare del teatro del '500 e di alcuni autori tra Otto e Novecento da Carducci e Pascoli a d'Annunzio e Tabucchi. È membro della Redazione della rivista scientifica «Sinestesie». Ha tradotto dal portoghese l'opera di Nuno Júdice (*Ritorno allo scenario campestre*, Delta3, Aeclanum 2021).

ISBN 978-88-6887-152-9

DOI 10.6093/978-88-6887-152-9

